ΝΔ: 15620.
ΚΘΕ: 15489.



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Πάντειο Πανεπιστήμιο

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ
Α.Μ. : 0497008

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΙ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Μια συγκριτική μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης

Τριμελής εισηγητική επιτροπή

Επιβλέπων: Καθ. Δ. Δημηρούλης

Μέλη: Καθ. Γ. Ανδρεάδης , Αν. Καθ. Δ. Ποταμιάνος

Αθήνα 2003

Στους γονείς μου Θόδωρο και Άννα
και στον αδερφό μου Σάββα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφήγηση: Ο ιστορικός ορίζοντας 4

Αφήγηση: Η επίδραση του δομισμού και της σημειωτικής 9

Αφήγηση: Επίπεδα και λειτουργίες 17

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

Ιστορικά στοιχεία σύγκλισης λογοτεχνίας και κινηματογράφου..... 30

Ο κεντρικός ρόλος της αφήγησης 35

Μυθιστορηματική και κινηματογραφική αφήγηση 40

Η γραμμικότητα του μυθιστορήματος και η χωρικότητα της ταινίας 43

Η κινηματογραφική αφήγηση ως γλώσσα 45

Καταδήλωση και συμπαραδήλωση 50

Η κινηματογραφική αφήγηση ως μεταγλώσσα 64

Η κινηματογραφική αφήγηση ως εκφορά λόγου 70

Η αφηγηματική μελέτη του κινηματογραφικού λόγου 79

Τρείς διαφορετικοί τρόποι λειτουργίας της κινηματογραφικής αφήγησης 84

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

Ο Αφηγηματικός Χρόνος

Μυθιστορηματικός και κινηματογραφικός χρόνος 89

Η φαινομενολογία του χρόνου και ο αφηγηματικός λόγος 93

Η δυαδικότητα του αφηγηματικού χρόνου 98

Χρονική σειρά

Οι έννοιες της ταυτοχρονίας και της χρονικής διαδοχής στον κινημ/φο 103

Κινηματογραφική χωροχρονική δομή και αιτιότητα 110

Χρονική διαδοχικότητα 116

Διάρκεια

Ανισοχρονίες 135

Διήγηση / Μίμηση – Περίληψη / Σκηνή 148

Χρονική συχνότητα

Ενικό – Επαναληπτικό - Συμπυκνωτικό 155

Προσδιορισμός, Καθορισμός, Έκταση 165

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Η αφηγηματική κατάσταση 169

Αφηγηματική Διάθεση 175

Αφηγηματική απόσταση 176

Αφήγηση γεγονότων, Αφήγηση λόγων

Αφηγηματική προοπτική

Η προοπτική ως αφηγηματικό στοιχείο 183

Προοπτική και οπτική γωνία στη λογοτεχνία 187

Αφηγηματικές εστιάσεις

Αφηγηματική Φωνή 200

Χρόνος της αφηγηματικής πράξης 201

Αφηγηματικές βαθμίδες 204

Αφηγηματικό πρόσωπο 206

Οι λειτουργίες του αφηγητή , Ο δέκτης της αφήγησης

Η ανάληψη των αφηγηματικών καταστάσεων από το κιν/κό μέσο.... 214

Η αφηγηματική προοπτική χωρικότητα

Η κινηματογραφική αντίληψη της προοπτικής 218

Το μοντέλο του αόρατου παρατηρητή 221

Η αφηγηματικότητα της χωροχρονικής προοπτικής 224

Η «προσωποποίηση» της κινηματογραφικής αφήγησης 237

Αφηγηματικές βαθμίδες και αφηγηματικά πρόσωπα 245

Κινηματογραφικές αφηγηματικές εστιάσεις 255

Η κινηματογραφική αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο

και ο παντογνώστης αφηγητής 272

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο

Από τον βουβό στον ομιλούντα 278

Το κλασικό χολλυγουντιανό μοντέλο 287

Η Σοβιετική Σχολή 294

Γερμανικός Εξπρεσιονισμός και Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός 300

Από τον Νεορεαλισμό στον Κινηματογράφο Τέχνης 304

Ο κινηματογράφος της ποίησης 319

Η αυτοπάθεια στον κινηματογράφο 323

ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ 327

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 330

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ 343



Η Debra Winger και ο John Malkovich ως Kit και Port Moresby
στο **Τσάι στη Σαχάρα** (Bernardo Bertolucci, 1990)
-από το ομώνυμο μυθιστόρημα
(The Sheltering Sky) του Paul Bowles.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποπειράται να προσεγγίσει το αισθητικό πεδίο σύγκλισης κινηματογράφου και λογοτεχνίας, εστιάζοντας την προσοχή, κυρίως, στη διάρθρωση του αφηγηματικού λόγου στα πλαίσια των δύο διαφορετικών μέσων, και μελετώντας τη φύση της συμπαράθεσης των δύο μορφών τέχνης. Ιστορικά, ο κινηματογράφος αξιοποίησε το μυθιστόρημα εκμεταλλευόμενος, μέσω των δικών του πρακτικών, την αφηγηματική πολυπλοκότητα και τον μιμητικό πλούτο του προγενέστερου μέσου. Βαθμιαία, η αφομοιωτική δύναμη του κινηματογράφου και η απήχησή του στο ευρύ κοινό τον κατέστησαν την πιο δημοφιλή αφηγηματική φόρμα του εικοστού αιώνα.

Ορισμένοι υποστηρίζουν μια συνεχή και ισόρροπη διαδικασία σύγκλισης μεταξύ των τεχνών, εντάσσοντας σε αυτήν τη σύμπλευση μυθιστορήματος και κινηματογράφου. Υπάρχουν ωστόσο και εκείνοι που υπογράμμισαν τις οφειλές του κινηματογράφου στον πεζό λόγο και ιδιαίτερα στο βικτωριανό μυθιστόρημα. Σε γενικές γραμμές είναι πολλές οι προσεγγίσεις που αποσκοπούν στον συσχετισμό των ποικίλων μορφών αφήγησης και εκφοράς λόγου όπως εκδηλώνονται στα δύο μέσα. Μόνο όμως τα τελευταία χρόνια, και όχι πάντοτε συστηματικά, γίνεται προσπάθεια να εξεταστεί αυστηρά και να αντιμετωπιστεί σφαιρικά η σχέση ανάμεσά τους.

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε να δοκιμάσουμε μια μέθοδο ανάλυσης της διαδικασίας μετάθεσης μυθοπλαστικών σημαινομένων από το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο, όχι με την έννοια της αξιολόγησης του ενός έναντι του άλλου, αλλά για να τεκμηριώσουμε με ποιον τρόπο και σε ποιο βαθμό συσχετίζονται ή διαφοροποιούνται οι δύο αφηγηματικές τεχνικές, αυτή της ρηματικής και εκείνη της εικονο-αναπαραστατικής εκφοράς του λόγου.

Προσφεύγοντας στις μεθοδολογίες των G. Genette, Ch. Metz, R. Barthes και άλλων, θα διερευνήσουμε αν και κατά πόσο ένα σύστημα θεωρητικό που έχει εφαρμοστεί στη λογοτεχνία, μπορεί να φανεί ερμηνευτικά αποδοτικό στον χώρο της κινηματογραφικής αφήγησης καθώς και στη σύγκριση της τελευταίας με τη λογοτεχνική έκφραση. Επιδιώκοντας κάτι τέτοιο, και με κύριο μεθοδολογικό εργαλείο τη συνθετική χρήση της σημειολογικής ανάλυσης και της αφηγηματολογικής θεωρίας, θα επιδιώξουμε να καταρτίσουμε αναγνωστικές διαδικασίες μέσω των οποίων θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε εκείνα τα στοιχεία που μπορούν να μετατεθούν από το ένα μέσο στο άλλο, και εκείνα που, επειδή εξαρτώνται από διαφορετικά συστήματα σήμανσης, δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενα συσχετισμών.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι, συνεπώς, η δομική ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς και η ανάδειξη μιας συστηματικής προσέγγισης για τον κινηματογραφικό τρόπο παραγωγής σημασίας, με την προσφυγή σε προτάσεις που είναι ήδη γνωστές από την εφαρμογή τους στην αφηγηματολογική εξέταση του μυθιστορήματος.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι η ολοκλήρωση της εργασίας δεν θα ήταν εφικτή εάν δεν είχα την τύχη να βρεθώ, τόσο ως προπτυχιακή όσο και ως μεταπτυχιακή φοιτήτρια, στη δημιουργική ατμόσφαιρα του Τμήματος *Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού* του Παντείου Πανεπιστημίου. Χωρίς την ενθάρρυνση, τη συμπαράσταση και την εμπιστοσύνη των δασκάλων μου δεν θα μπορούσα πάντα να βρω το κουράγιο να φέρω σε πέρας μια τόσο απαιτητική επιστημονική έρευνα. Η γενναιόδωρη καθοδήγησή τους στη σκέψη και στη γραφή, υπήρξε πηγή έμπνευσης και γνώσης.

Είναι αυτονόητο ότι πρωταρχικό ρόλο σε αυτή την παιδαγωγία είχε η τριμελής επιτροπή και ιδιαίτερα ο καθηγητής Δημήτρης Δημηρούλης. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τη φίλη μου Λήδα Τσουκιά που συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση του εικαστικού μέρους του κειμένου μου.

Θα ήταν παράλειψη αν, εκτός από τους δασκάλους μου, δεν ανέφερα τους γονείς μου, οι οποίοι, στην πολύχρονη ενασχόλησή μου με τη διδακτορική μου διατριβή, επέδειξαν θαυμαστή υπομονή και στάθηκαν πλάι μου με αγάπη και κατανόηση. Άφησα τελευταίο τον αδερφό μου Σάββα, γιατί η ζεστή παρουσία του και η σιωπηρή ενθάρρυνσή του, κράτησαν την αντοχή μου ακμαία στις πολύ δύσκολες ώρες.

Αναλαμβάνοντας βεβαίως κάθε ευθύνη για τα λάθη και τις παραλείψεις, ελπίζω ότι δεν διέψευσα τις προσδοκίες όλων εκείνων, που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, με βοήθησαν, με καθοδήγησαν, και μου συμπαραστάθηκαν στην εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το κύριο περιεχόμενο της παρούσας Εισαγωγής καλύπτει τρεις πλευρές, οι οποίες, με τη σειρά τους, ανταποκρίνονται στο γενικό πλαίσιο που καθορίζει μια συγκεκριμένη πρόταση για την ανάλυση της φιλμικής γλώσσας. Η πρώτη πλευρά αφορά στην περιγραφή του ιστορικού πεδίου με άκρως συνοπτικό τρόπο, επαρκή ωστόσο για την κατανόηση των κεντρικών εννοιών της ανάλυσης και της μεθοδολογικής προσέγγισης που χρησιμοποιείται. Η δεύτερη επικεντρώνεται στην «αφηγηματολογία» και ιδιαίτερα στην αξιοποίησή της για την ανάγνωση κινηματογραφικών έργων. Μια απόπειρα, επί της ουσίας, να συγκροτηθεί ένας πρώτος θεωρητικός πυρήνας γι' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αφηγηματολογία του κινηματογράφου». Η τρίτη πλευρά περιγράφει απλώς το περιεχόμενο του κάθε κεφαλαίου έτσι ώστε να δοθεί το κεντρικό περίγραμμα της εργασίας.

Αφήγηση: Ο ιστορικός ορίζοντας

Η αφηγηματολογία είναι η επιστήμη της αφήγησης. Στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα βρίσκουμε ήδη τα πρώτα ίχνη για τη δημιουργία μιας θεωρητικής ανάλυσης της λογοτεχνικής εκφοράς. Αφού διατυπώσει μια θεωρία σχετικά με την τέχνη της μίμησης, ο Σωκράτης θίγει το θέμα του ύφους στην ποιητική δημιουργία. Λέει ότι η μυθολογία αποτελεί μια αφήγηση γεγονότων, και υποστηρίζει ότι η αφήγηση αυτή μπορεί να είναι είτε απλή είτε μιμητική, είτε ένας συνδυασμός και των δύο. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής μπορεί να μιλάει μέσω της δικής του φωνής (απλή διήγηση), ή μπορεί να μιλάει μέσω της φωνής κάποιου χαρακτήρα (μίμηση). Η τραγωδία και η κωμωδία είναι αποκλειστικά

μιμητικές, στον διθύραμβο και στη λυρική ποίηση όμως ο ποιητής είναι ο μόνος ομιλητής, ενώ ο συνδυασμός και των δύο βρίσκεται στο έπος και σε άλλα είδη ποίησης.[1] Από την άποψη της αφηγηματολογίας, αυτή είναι η πρώτη θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος της αφηγηματικής φωνής.

Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη αναπτύσσεται συστηματικότερα μια αφηγηματική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Ο Αριστοτέλης παίρνει ως δεδομένο ότι η υψηλή λογοτεχνία (της οποίας η υψηλότερη έκφραση είναι η τραγωδία) αποτελεί έναν αφηγηματικό λόγο, με την ευρεία έννοια ότι «λέει» μια ιστορία. Ως ένα βαθμό διατηρεί τις διακρίσεις του Πλάτωνα διαχωρίζοντας ωστόσο το αποκλειστικά μιμητικό ύφος της δραματικής αναπαράστασης, από τη μικτή παρουσίαση της επικής αφήγησης.[2] Ανάμεσα στα είδη που βασίζονται στην καθαρή αφήγηση και στο δράμα, ο «μύθος» αποτελεί για τον Αριστοτέλη το στοιχείο κλειδί. Ο μύθος της τραγωδίας ορίζεται από την τακτοποίηση των επεισοδίων, είναι η πλοκή που αναπαριστά τη δράση. Έχουμε, λοιπόν, δύο πιθανούς τρόπους για να εξετάσουμε την τραγωδία, δύο επίπεδα ανάλυσης της ιστορίας που αναπαρίσταται. Από τη μια έχουμε την «πράξη», από την άλλη το «μύθο», το καλλιτεχνικό επινόημα που αντλεί ο ποιητής από την πράξη.[3]

Ο κλασικός επιστημονικός κλάδος της ρητορικής δεν ασχολήθηκε αρχικά με την αφήγηση. Προσέφερε πάντως ορισμένες διαπιστώσεις σχετικά με τους μηχανισμούς του ύφους και της δομής, οι οποίοι ενσωματώθηκαν σταδιακά στην ανάλυση της αφήγησης. Συλλήψεις όπως η inventio (η επινόηση των επιχειρημάτων), η dispositio (η τακτοποίησή τους), η elocutio (η υφολογική τους άρθρωση), θα μεταφερθούν και θα εφαρμοστούν στην αφηγηματική ανάλυση. Η μελέτη της έννοιας της dispositio, για παράδειγμα, προσέφερε τη διάκριση ανάμεσα στην ordo naturalis, τη φυσική χρονολογική παρουσίαση των γεγονότων, και στην ordo artificialis, την καλλιτεχνική

[1] Πλάτων, *Πολιτεία*, Βιβλίο 3ο, 392β – 398.

[2] Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 3 / 1448α.

[3] Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 6 / 1449b.

παραμόρφωση της χρονολογικής τακτοποίησης των γεγονότων.[4]

Οι περίοδοι της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού ανέπτυξαν τη δική τους λογοτεχνική «συστηματική», συχνά μέσω του επαναπροσδιορισμού και της επέκτασης των κλασικών υποδειγμάτων. Πολλές μελέτες συζητούν την ποιητική της τραγωδίας, την επική ποίηση κ.τ.λ., αξιοποιώντας αυτήν ακριβώς την παράδοση. Μολονότι μπορεί να υποτιμούμε τη νεοκλασική εμμονή στους γενικούς κανόνες, όπως και τη γενικότερη κανονιστική φύση αυτών των μελετών, δεν πρέπει να παραβλέπουμε την αναλυτική τους δύναμη. Για παράδειγμα, συζητήσεις σχετικές με τις «τρεις ενότητες» του δράματος βοήθησαν στη διευκρίνηση βασικών συλλήψεων όπως η αντίθεση ανάμεσα στον αναπαριστάμενο χρόνο και τον χρόνο της αναπαράστασης (represented – representational time), ή την αφηγηματική έλλειψη και συμπύκνωση.

Η θεωρία του μυθιστορήματος συμπίπτει με την ανάπτυξη του είδους κατά τον 19ο αιώνα. Ανάπτυξη που ευνόησε την κριτική μελέτη και τη θεωρητική προσέγγιση. Από την άποψη της θεωρίας, οι καινούργιες μορφές αφήγησης δημιουργούν νέα ερωτήματα που απαιτούν απαντήσεις. Οι μυθιστοριογράφοι είναι ανάμεσα στους πρώτους που κάνουν σημαντικές παρατηρήσεις σχετικά με την τέχνη τους. Ο Henry Fielding, σημαντική παρουσία στη θεμελίωση της αγγλικής πεζογραφίας, ενοποιεί τη δοκιμιακή και μυθοπλαστική γραφή στον Tom Jones, αφήγηση στην οποία κάθε βιβλίο συνοδεύεται από ένα εισαγωγικό σχολιαστικό κεφάλαιο. Οξυδερκείς παρατηρήσεις διατυπώνονται από τους Samuel Richardson και Laurence Sterne. Χρησιμοποιώντας την κλασική διάκριση μεταξύ καθαρής μίμησης και μικτής αφήγησης, ο Richardson διαχωρίζει την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο (όπου ο συγγραφέας αφηγείται τις δικές του περιπέτειες), από την επική αφήγηση (η οποία ελέγχεται από εκείνον που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε συγγραφέα – αφηγητή), και από μια τεχνική που είναι περισσότερο δραματική

[4] Βλ. σχετικά Susana Onega και Jose Angel Garcia Landa (eds.), *Narratology. An Introduction*. London and New York:Longman,1996, (κυρίως την «Εισαγωγή»).

και εισάγει τον διάλογο και τον ευθύ λόγο.[5]

Η πρώιμη θεωρία του μυθιστορήματος μορφοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό στο αισθητικό πλαίσιο που επέβαλε η ρεαλιστική τάση του 19ου αιώνα. Το διακριτικό στοιχείο του μυθιστορήματος, σε σχέση με τις άλλες μορφές λογοτεχνικής έκφρασης, δεν είναι πλέον η πλοκή, αλλά η μιμητική του πρόθεση στην απεικόνιση των χαρακτήρων και του περιβάλλοντος. Μια από τις προσεγγίσεις που είχαν μεγάλη απήχηση κατά τον 19ο αιώνα ήταν εκείνη του Edgar Allan Poe. Ο Poe βρίσκει την ενότητα ενός έργου, όχι τόσο στη δομή του ίδιου του έργου, όσο στην επίδρασή του πάνω στον αναγνώστη: η ενότητα της εμπειρίας της ανάγνωσης είναι απαραίτητη για την ενότητα του έργου.[6]

Με τον Henry James γινόμαστε μάρτυρες της εξέλιξης του ρεαλισμού προς τον υποκειμενισμό και την προοπτική, εν μέρει εξαιτίας της ψυχολογικής προσέγγισής του. Σύμφωνα με τον James, το μυθιστόρημα (αντίθετα με το δράμα) μπορεί να μας αποκαλύψει την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων, και αυτό αποτελεί κατά τη γνώμη του τον ειδολογικό πυρήνα της πεζογραφίας. Στη θεωρία αυτή συναντάμε ορισμένες από τις πιο καίριες παρατηρήσεις σχετικά με την αφηγηματική άποψη (point of view) και φωνή.[7] Ο James κάνει επίσης τον διαχωρισμό μεταξύ του θέματος (subject) και της πρώτης ύλης (raw material) του μυθιστορήματος, προετοιμάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το έδαφος για τον διαχωρισμό των Ρώσων φορμαλιστών μεταξύ fabula και siuzhet (ιστορία και αφήγηση – histoire και récit για τον Genette). Η επιρροή των απόψεων του James είναι εμφανής σε συγγραφείς που ανέπτυξαν θεωρίες

---

[5] S. Richardson, *Novelists on Novel*, London: Routledge and Kegan Paul, 1959, σελ. 258.

[6] Βλ. σχετικά D. H. Richter (ed.), *The Critical Tradition: Classic Text and ContemporaryTrends*, New York: St' Martin's Press, 1989, (κυρίως το πρώτο κεφάλαιο: "Edgar Allan Poe: The Philosophy of Composition").

[7] Βλ. Henry James, *Η Τέχνη της Μυθοπλασίας*, μτφρ. Κ. Παπαδόπουλος, Αθήνα: Άγρα, 1984, και D. H. Richter (ed.), *The Critical Tradition: Classic Texts and ContemporaryTrends*, ό.π., (κεφ.1ο "Henry James: The Art of Fiction").

σχετικά με την τεχνική της μυθοπλασίας και την αφηγηματική άποψη στον 20ο αιώνα, όπως ο Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921), ο Norman Friedman (*Point of View in Fiction*, 1955), ο Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) και ο Gérard Genette (*Figures I, II, III*).

Ο Henry James συστηματοποίησε τον θεωρητικό ορίζοντα της μετάβασης από τον βικτωριανό ρεαλισμό στον μοντερνισμό. Κριτικοί όπως ο Percy Lubbock κατέστησαν αυτές τις απόψεις μεθοδολογικό εργαλείο για την ανάλυση του μυθιστορήματος. Το βιβλίο του *The Craft of Fiction* υπήρξε κατά κάποιο τρόπο το ανεπίσημο εγχειρίδιο της μοντερνιστικής αισθητικής της εμμεσότητας. Ο Lubbock διακρίνει δύο μεθόδους, εκείνη της αναπαράστασης (showing) και εκείνη της εξιστόρησης (telling): Η τέχνη της μυθοπλασίας αναπτύσσεται όταν ο μυθιστοριογράφος αρχίζει να αντιλαμβάνεται την ιστορία του ως ένα θέμα πρός αναπαράσταση, προς παρουσίαση, σε σημείο που να περιλαμβάνει στην εξιστόρηση και τον ίδιο τον εαυτό του. Σύμφωνα με τον Lubbock, αυτό που κάνει την ιστορία να αναπαρίσταται μάλλον παρά να λέγεται, είναι η χρήση της υποκειμενικής οπτικής γωνίας και της σκηνικής παρουσίασης.[8]

Οι παρατηρήσεις του Henry James και του Percy Lubbock υποδεικνύουν με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά της μετάβασης από το κλασικό ρεαλιστικό μυθιστόρημα, με την έμφασή του στην ιστορία και τους χαρακτήρες, στο μοντέρνο μυθιστόρημα, με την έμφαση στη γραφή και την κατασκευή. Στις δεκαετίες του 1920 και 1930, συντελέστηκε μια κριτική επανάσταση εναντίον της αισθητικής του ρεαλισμού και του ύστερου ρομαντισμού. Στη λογοτεχνία, αυτή η επανάσταση ονομάζεται μοντερνισμός και ταυτίζεται με μια αυτοσύνειδη avant garde, ενώ στην κριτική θεωρία συνδέεται συνήθως με τη Νέα Κριτική και τον Φορμαλισμό. Η Νέα Κριτική, ιδιαίτερα, απομακρύνθηκε ακόμη περισσότερο από τις μιμητικές συλλήψεις. Έκρινε τη λογοτεχνία βάσει των όρων της δομικής περιπλοκότητας, και όχι με

κριτήριο τον αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας. Ένα έργο είναι πάνω απ' όλα μια μορφή με λέξεις, ένα αυτόνομο σύνολο το οποίο ενσωματώνει εντυπώσεις, συναισθήματα και σκέψεις που έχουν μόνο μια αναλογική σχέση με την πραγματικότητα.

Οι θεωρητικοί και κριτικοί από τη δεκαετία του '30 έως τη δεκαετία του '50 ενδιαφέρθηκαν επίσης για τους τρόπους αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής που αναπτύχθηκαν από το μοντέρνο μυθιστόρημα (κυρίως από τον Joyce, την Woolf και τον Faulkner). Όροι όπως αυτοί του «ελεύθερου πλάγιου λόγου» και του «εσωτερικού μονολόγου» εγκαθίστανται πλέον οριστικά στο κριτικό λεξιλόγιο.

Αφήγηση: Η επίδραση του δομισμού και της σημειωτικής

Η εμφάνιση της σημειωτικής θα πρέπει να αναζητηθεί στο ευρύτερο πλαίσιο του γλωσσοκεντρικού χαρακτήρα της σύγχρονης σκέψης. Αν και η γλώσσα αποτέλεσε το αντικείμενο φιλοσοφικού στοχασμού για αιώνες,[9] μόνο πρόσφατα κατασκευάστηκε ένα θεμελιώδες παράδειγμα, ένα δυνητικό ερμηνευτικό κλειδί για τους περισσότερους ανθρωπιστικούς κλάδους βασισμένο σε γλωσσολογικού τύπου προσεγγίσεις. Σύμφωνα με τον Todorov, ως πρώτος σημειολόγος θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Άγιος Αυγουστίνος, ο οποίος είχε ως αντικείμενό του την πολυμορφία των φαινομένων των σημείων. Στο *De Magistro*, ο Αυγουστίνος θεωρεί τα γλωσσικά σημεία ως μία μόνο μορφή μιας ευρύτερης κατηγορίας η οποία περιλαμβάνει και άλλα συστήματα. Ο πρώτος σύγχρονος φιλόσοφος ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο

---

[8] Βλ. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1921.

[9] Ήδη στους προσωκρατικούς φιλοσόφους (Ηράκλειτος, Δημόκριτος), εντοπίστηκαν ίχνη προβληματισμού για τη σχέση λέξης - αντικειμένου, πράγμα που απασχόλησε συστηματικά τον πλατωνικό και αριστοτελικό στοχασμό.

«σημειωτική» (semiotic) ήταν ο John Locke, στο έργο του *Essay Concerning Human Understanding*[10] (1690).

Οι δυο κύριοι θεμελιωτές της σύγχρονης σημειωτικής είναι ο Αμερικανός φιλόσοφος Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) και ο Ελβετός γλωσσολόγος Férdinard de Saussure (1857 – 1913)[11]. Την ίδια εποχή περίπου, χωρίς να γνωρίζει ο ένας την εργασία του άλλου, ο Saussure θεμελίωσε την επιστήμη της σημειολογίας (semiology), και ο Peirce την επιστήμη της σημειωτικής (semiotics).[12] Η γλώσσα, για τον Saussure, είναι ένα από τα πολλά σημειολογικά συστήματα, αλλά κατέχει πλεονεκτική θέση, όχι μόνο ως το πιο περίπλοκο και γενικό, αλλά και ως το περισσότερο χαρακτηριστικό σύστημα έκφρασης όλων των συστημάτων.[13] Από την αμερικανική πλευρά, η συστηματικότερη συνεισφορά των γραπτών του Pierce στη σημειωτική

---

[10] Αποσπάσματα περιέχονται στο: R. Selden (ed.), *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*, New York: Longman, 1988, (μέρος 1ο, κεφ. 4).

[11] Βλ. σχετικά Umberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση, 1994, σσ. 36-40.

[12] Η ύπαρξη δύο όρων για την επιστήμη της μελέτης των σημείων, αυτών της σημειολογίας και της σημειωτικής, έχει να κάνει με τη διτή της προέλευση από τις παραδόσεις των Saussure και Peirce. Φαίνεται ωστόσο ότι τα τελευταία χρόνια έχει διεθνώς εμπεδωθεί η προτίμηση για τον όρο «σημειωτική».

[13] Ο Saussure διατύπωσε τον θεμελιοδέστερο ορισμό για το σημείο, στα πλαίσια της σημειολογικής παράδοσης, το οποίο προσδιόρισε ως μια ένωση δύο μορφών, του σημαίνοντος και του σημαινομένου. Σημαντική συνεισφορά αποτέλεσε ακόμη ο εντοπισμός της αυθαίρετης σχέσης σημαίνοντος-σημαινομένου, ιδιαίτερα αναφορικά με το γλωσσικό σημείο, όπως επίσης και η κατάρτιση δύο ειδών σχέσεων μεταξύ των σημείων, των παραδειγματικών, και των συνταγματικών σχέσεων (ο Saussure τις ονομάζει συνδυαστικές – associative). Βλ. σχετικά F. De Saussure, *Cours de linguistique général*, Paris: Payot (Critical Edition, Tullio de Mauro 1972). Βλ. επίσης L. Jackson, *The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory*, New York: Longman, 1991, κεφ.1 ("Structuralism and the Real Saussure"), R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*, London: Routledge, 1992, (μέρος 1ο), και Robert Con Davis, Ronald Schleifer, *Contemporary Literary Criticism*, New York: Longman, 1998, (μέρος τέταρτο: "Structuralism and Semiotics").

συνίσταται στην τριχοτόμηση των σημείων σε εικόνες, δείκτες, και σύμβολα.[14]

Πρόγονος της σύγχρονης σημειωτικής υπήρξε ο Ρώσικος Φορμαλισμός.[15] Οι πηγές του κινήματος, το οποίο ήκμασε από το 1915 έως το 1930, εντοπίζονται στις δραστηριότητες του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας (ιδρύθηκε το 1915), και κυρίως στο έργο του πολυγραφότατου γλωσσολόγου Roman Jakobson ο οποίος ίδρυσε αργότερα (το 1926) τον Γλωσσολογικό Κύκλο της Πράγας. Ο δομισμός που πρότεινε αυτός ο Κύκλος μπορεί να θεωρηθεί τόσο ως μια προέκταση όσο και ως ένας επαναπροσδιορισμός του Ρωσικού φορμαλισμού, ο οποίος είδε τη σημειωτική θεωρία της λογοτεχνίας ως τμήμα μιας ευρύτερης κοινωνικής συγκυρίας.[16]

Αν και ο δομισμός αναπτύχθηκε στα θεμέλια της γλωσσολογικής θεωρίας του Saussure, δεν διαδόθηκε ευρέως μέχρι το 1960. Ο Lévi-Strauss ήταν εκείνος ο οποίος εφάρμοσε τη μέθοδο του Saussure στην ανθρωπολογία,

---

[14] Η τριχοτόμηση αυτή αξιοποιήθηκε εκτενώς στη σημειωτική του κινηματογράφου. (Βλ. P. Wollen, *Η Σημειολογία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Πολυκ. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος).

[15] Οι μελέτες των ρώσων φορμαλιστών είναι κρίσιμες για οποιαδήποτε συζήτηση της σύγχρονης κινηματογραφικής σημειωτικής, κυρίως διότι ήταν οι πρώτοι οι οποίοι εκμεταλλεύτηκαν τους σχεδιασμούς του Saussure προκειμένου να διερευνηθεί η σχέση γλώσσας και κινηματογράφου. Η επίμονη έμφασή τους στο στοιχείο της «κατασκευής», οδήγησε σε μια σύλληψη για την τέχνη περισσότερο ως ένα σύστημα σημείων και συμβάσεων παρά ως την αποτύπωση φυσικών φαινομένων. Αν και οι ίδιοι οι φορμαλιστές δεν διατύπωσαν κάποια κινηματογραφική θεωρία, η σημειωτική τους σύλληψη αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρήσιμη για κατοπινούς κινηματογραφικούς μελετητές, όπως ο Metz, οι οποίοι εκμεταλλεύτηκαν τα διαισθητικά τους ψήγματα για μια κινηματογραφική συνταγματική.

[16] Βλ. σχετικά L. Jackson, *The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory*, ό.π., (το Β΄ κεφάλαιο), R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman Lewis , *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*, ό.π., (μέρος 1ο) και David H. Richter (ed.), *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, ό.π., (μέρος 2ο, κεφ. Γ΄, "Formalism").

Κατά την τελευταία περίοδο του Ρωσικού Φορμαλισμού, ο αποκαλούμενος «κύκλος του Bakhtin» ή «σχολή του Bakhtin» άσκησε κριτική στη φορμαλιστική μέθοδο πρίν ακόμη ο δομισμός καθιερωθεί ως παράδειγμα. Βλ. σχετικά M. Bakhtin, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον, 1980, M. Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World*, London: Routledge, 1990 και Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, California: Stanford Univ. Press, 1990.

και με αυτόν τον τρόπο θεμελίωσε τον δομισμό ως κίνημα. Φιλοδοξία της δομικής προσέγγισης της αφήγησης, όπως εκφράστηκε από τον Lévi-Strauss και τον Algirdas Greimas, ήταν να αποκαλύψουν τη γενεσιουργό μήτρα της αφήγησης, τη θεμελιώδη διάρθρωση της μορφής της ιστορίας, η οποία με τη σειρά της θα δημιουργούσε ένα μοντέλο για μια παγκόσμια αφηγηματική γραμματική.[17] Στα ίχνη της επιστημονικής έρευνας του Levi-Strauss, πολλοί κλάδοι των ανθρωπιστικών επιστημών επηρεάστηκαν από τη μέθοδο της δομικής γλωσσολογίας. Μελετητές όπως ο Roland Barthes, ο Tzvetan Todorov, και ο Gérard Genette έγιναν οι κυριότεροι εκπρόσωποι του λογοτεχνικού δομισμού.[18]

---

[17] Βλ. σχετικά L. Jackson, *The Poverty of Structuralism*, ό.π., (κεφ. Γ΄, "The first French structuralist: Claude Lévi Strauss") , R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, ό.π., (μέρος 1ο) και David H. Richter (ed.), *The Critical Tradition*, ό.π., (μέρος 2ο, κεφ. Δ΄, "Structuralism and Semiotics").

[18] Βλ. σχετικά Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge και Kegan Paul, 1975, David H. Richter (ed.), *The Critical Tradition*, ό.π., (μέρος 2ο, κεφ. Δ΄).

Περί τα τέλη της δεκαετίας του'60, ιδιαίτερα στη Γαλλία, το μοντέλο του Saussure και η δομική σημειωτική που βασιζόταν σε αυτό έγιναν αντικείμενο δριμείας κριτικής από τη θεωρία της αποδόμησης του Derrida, μιας θεωρίας που συνδέθηκε με τον όρο «μετα-δομισμός» (post-structuralism). (Ο Derrida προτείνει, στη θέση του γλωσσολογικού μοντέλου του Saussure, μια Γραμματολογία, η οποία θα μελετούσε γενικά την επιστήμη της γραφής και της κειμενικότητας.Βλ. σχετικά *Περί Γραμματολογίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Γνώση, 1990 και *Writing and Difference*, μτφρ. Alan Bass, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978). Ο μετα-δομισμός περιγράφεται συνήθως ως μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το σημαινόμενο στο σημαίνον, από το εκφερόμενο στην εκφορά, από το χωρικό στο χρονικό στοιχείο, από τη δομή στη διάρθρωση. (βλ. L. Jackson, *The Poverty of Structuralism*, ό.π., κεφ.Δ΄, "Separating structuralism from post-structuralism, σελ. 152). Το μετα-δομικό κίνημα, το οποίο εκτός από τον Derrida συνδέεται με τους Foucault, Lacan, Kristeva και τον ύστερο Barthes (βλ. David H. Richter (ed.), *The Critical Tradition*, ό.π., μέρος 2ο, κεφ. Ε΄ "Post Structuralism" και L. Jackson, *The Poverty of Srtucturalism*, ό.π., κεφ. Δ΄ ,"The trajectory of Roland Barthes"), σηματοδοτεί έναν σκεπτικισμό σχετικά με τη δυνατότητα κατασκευής μιας οριστικής μεταγλώσσας η οποία θα μπορούσε να σταθεροποιήσει ή να ερμηνεύσει όλες τις υπόλοιπες γλώσσες ως κλειστά συστήματα, από τη στιγμή που τα σημεία αυτής της μεταγλώσσας αποτελούν τα ίδια αντικείμενα ενός ολισθήματος πρός τη διαμεσολάβηση.

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Η αφηγηματολογία συνδέεται κυρίως με αυτή τη δομική θεωρία. Η εργασία του Saussure και των Ρώσων φορμαλιστών[19] στις αρχές του αιώνα προετοίμασε το έδαφος, μέσω του συσχετισμού της σημειωτικής επιστήμης με τις βασικές μεθόδους της ανάλυσης του αφηγήματος, για την αφηγηματική προέκταση της δομικής σκέψης. Χαρακτηριστική είναι η διατύπωση του Barthes σχετικά με την παραλληλία γλωσσικών και αφηγηματικών δομών: «Μπροστά στην απειρία των αφηγημάτων, την πολλαπλότητα των απόψεων, από τις οποίες μπορούμε να εκκινήσουμε (ιστορική, ψυχολογική, κοινωνιολογική, εθνολογική, αισθητική, κ.τ.λ), ο αναλυτής βρίσκεται περίπου στην ίδια θέση με τον Saussure όταν βρέθηκε μπροστά στο ετερόκλητο του γλωσσικού ιδιώματος, και επιζητούσε να αντλήσει από τη φαινομενική αναρχία των μηνυμάτων μια αρχή ταξινόμησης και έναν πυρήνα περιγραφής»[20].

Σύμφωνα με τον Barthes, «η γλωσσολογία σταματά στη φράση: είναι η τελευταία ενότητα με την οποία θεωρεί ότι μπορεί να ασχοληθεί»[21], και μια διατύπωση δεν είναι τίποτε άλλο από τη διαδοχή των φράσεων που τη συνθέτουν. Από την άποψη της γλωσσολογίας, ο έλλογος λόγος δεν έχει τίποτα που να μην επανευρίσκεται μέσα στη φράση. Κι όμως, σημειώνει ο Barthes,

---

Η παρουσία του μετα-δομισμού στην κινηματογραφική μελέτη είναι περιορισμένη, και βασίζεται περισσότερο στην «επιστροφή στον Freud» μέσω Lacan (βλ. L. Murvey, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen* 16(3), 1975, το οποίο περιέχεται στο: J. Hollows, P. Hutchings, M. Jancovich (eds.),*The Film Studies Reader*, New York: Oxford Univ. Press (Arnold), 2000, μέρος 7ο, R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, ό.π., (κεφ. IV) και E.Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*, London: Routledge, 1990) παρά στον αποδομισμό του Derrida (βλ. ενδεικτικά, L. Jackson, *The Poverty of Structuralism*, ό.π., κεφ. 3, "The argument of Derrida", σελ. 115).

[19] Για τους Ρώσους Φορμαλιστές βλ. σχετικά *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, (επιμ. Tz. Todorov), Αθήνα: Οδυσσέας, 1995.

[20] R. Barthes, "Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων" , στο *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα:Πλέθρον, 1988, σελ. 94.

[21] Αυτόθι, σελ. 96.

«είναι προφανές ότι ο έλλογος λόγος (ως σύνολο φράσεων) είναι οργανωμένος, και ότι από αυτή ακριβώς την οργάνωση εμφανίζεται ως το μήνυμα μιας άλλης γλώσσας, ανώτερης από τη γλώσσα των γλωσσολόγων: ο έλλογος λόγος έχει τις δικές του ενότητες, τους δικούς του κανόνες, τη δική του γραμματική: πέρα από τη φράση, αν και αποτελούμενος αποκλειστικά από φράσεις, ο έλλογος λόγος πρέπει να είναι, εντελώς φυσικά, αντικείμενο μιας δεύτερης γλωσσολογίας. Η γλωσσολογία αυτή του έλλογου λόγου είχε, για πάρα πολύ καιρό, ένα όνομα ένδοξο: τη Ρητορική»[22]. Το γεγονός αυτό δεν είναι άνευ σημασίας. Αν και αποτελεί ένα αυτόνομο αντικείμενο, ο έλλογος λόγος πρέπει να μελετηθεί με αφετηρία τη γλωσσολογία. Το λογικότερο είναι να τεθεί ως αξίωμα μια ομόλογη σχέση ανάμεσα στη φράση και τον έλλογο λόγο, στο μέτρο που η ίδια μορφική οργάνωση ρυθμίζει, όλα τα σημειωτικά συστήματα, όποιες κι αν είναι οι ουσίες και οι διαστάσεις τους. Η υπόθεση αυτή εναρμονίζεται με ορισμένες προτάσεις της ανθρωπολογίας: ο Jakobson και ο Levi Strauss παρατήρησαν ότι η ανθρωπότητα μπορούσε να προσδιοριστεί από την ικανότητά της να δημιουργεί δευτερεύοντα συστήματα «αποπολλαπλασιαστικά». Επειδή το σπουδαιότερο πράγμα για τους ανθρώπους είναι να χρησιμοποιούν πολλά συστήματα εννοιών, η φυσική «γλώσσα» βοηθά στην επεξεργασία τεχνητών «γλωσσών». Με αυτή τη συλλογιστική θα μπορούσε να βοηθήσει και στην επεξεργασία της κινηματογραφικής γλώσσας.

Η μελέτη της αφήγησης, όπως και εκείνη της γλώσσας, πέρασε μέσα από μια γενετική φάση προς μια δομική φάση, η οποία με τη σειρά της προχώρησε προς εκείνο που αποκαλείται συνήθως «λειτουργική ανάλυση». Η γενετική προσέγγιση προσπαθεί να αντιληφθεί το φαινόμενο της αφήγησης εξετάζοντας την καταγωγή του και τις διάφορες μορφές που πήρε μέσα στην ιστορία.

Αν και η γενετική ανάλυση εφαρμόστηκε ευρύτατα στη μελέτη

[22] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική - Κείμενο*, ό.π., σσ. 96, 97.

ιστοριών, ξεπεράστηκε από τον δομισμό, του οποίου η καινότροπη προσέγγιση φαίνεται να την αντικατέστησε σε όλους τους τομείς. Η ιστορία της γλωσσολογίας είναι σαφέστερα σημαδεμένη από μια δραματική στροφή από τη μελέτη των γλωσσικών πηγών και μεταβολών, στη μελέτη καθολικών νόμων, καθώς και στη μελέτη των θεμελιακών δομών της γλωσσικής ικανότητας. Στη θέση των ιδιαίτερων πολιτισμικών διαφορών ανάμεσα στις γλώσσες, η συνάφεια όλων των γλωσσικών συστημάτων έγινε, μετά τον Saussure, το κεντρικό φαινόμενο που ζητούσε εξήγηση. Μολονότι η ιστορία μπορεί να σχηματοποιεί τη μορφή κάθε γλώσσας, οι εγγενείς νόμοι της γλώσσας θα επιβάλουν τη λογική τους σε όλες εκείνες τις δραστηριότητες που ονομάζονται «ανθρώπινες».

Η αφηγηματολογία, η δομική ανάλυση της αφήγησης, ως μια άλλη προοπτική γλωσσικής μελέτης, απορρέει άμεσα από τη σύγχρονη γλωσσολογία. Οι απόψεις του Claude Lévi Strauss, του οποίου η «συνομιλία» με τον Roman Jakobson αποδείχτηκε αποφασιστική για τη δομική ανθρωπολογία, έδωσαν μεγάλη ώθηση στην ανάπτυξη της αφηγηματολογικής θεωρίας. Επηρεασμένος από τον Lévi Strauss, ο Barthes, το 1963,ανέτρεξε κατευθείαν στον Saussure ως πηγή για τη γενική σημειολογία του, και για τη σπουδαία εργασία του, το 1966, «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση της αφήγησης» (Introduction á l' analyse structurale du récit)[23]. Την ίδια εποχή περίπου, ο Todorov παρουσίασε σε γαλλική μετάφραση μεγάλο μέρος της δομικής ποιητικής των σχολών της Ρωσίας και της Πράγας. Τελικά, γύρω στο '60, η αφηγηματολογία αποτέλεσε το μεγαλύτερο επίτευγμα των δομιστών στο πεδίο της συστηματικής ανάλυσης των κειμένων. Ο Todorov, επαναλαμβάνοντας τη διάκριση των Ρώσων φορμαλιστών, προτείνει τη διεύρυνση της μεθόδου σε δύο μεγάλα επίπεδα: την «ιστορία» (την υπόθεση του έργου), που περιέχει τη λογική των δρώμενων και τη σύνταξη των προσώπων, και τον «έλλογο λόγο», που περιέχει τους χρόνους, τις εξωτερικές

μορφές και τις εγκλίσεις του αφηγήματος.[24]

Όπως η γλώσσα, έτσι και η αφήγηση ορίζεται από δύο πεδία εξέτασης, το «σημαντικό» και το «συντακτικό». Κατά περίεργο τρόπο, η ανθρωπολογία ήταν εκείνη που προμήθευσε τη δομική ανάλυση και στις δύο παρέχοντας τα πρώτα μοντέλα. Η *Μορφολογία των Ρωσικών Παραδοσιακών Μύθων* (Morphology of the Russian Folktale), τουVladimir Propp,[25] αποτελεί το συντακτικό αντίστοιχο της δομικής μελέτης του μύθου (Structural Study of Myth) του Lévi Strauss.

Για τον Lévi Strauss, η αφήγηση είναι ισοδύναμη με τη δημιουργία μύθων, η οποία παρέχει συνοχή και σταθερότητα σε κάθε κοινωνική ομάδα. Ο κόσμος των ιστοριών αποτελεί έναν μηχανισμό δυνάμεων και συσχετισμών.

Αυτή την καθαρά δομική άποψη για την αφήγηση την επεξεργάστηκε, την μορφοποίησε και την έφτασε στα όριά της ο Greimas με τη *Δομική Σημαντική* (Sémantique structurale).[26]

Εξαιτίας του δομικού ενδιαφέροντος για τους αφηρημένους, καθαρά τυπικούς μηχανισμούς των αφηγήσεων, η γλωσσολογική αναλογία εφαρμόστηκε συστηματικότερα στον συντακτικό παρά στον σημαντικό τομέα. Η πρόταση του Genette για την εφαρμογή γλωσσολογικών κατηγοριών στην ανάλυση των αφηγημάτων ενισχύεται από την παρατήρηση του Barthes: «Παρ' όλο που διαθέτουν πρωτότυπα σημαίνοντα (συχνά πολύ περίπλοκα), επανευρίσκουμε πράγματι στο αφήγημα μεγεθυμένες και μεταμορφωμένες στο μέγεθός του, τις κυριότερες κατηγορίες του ρήματος: τους χρόνους, τις εξωτερικές του μορφές, τις εγκλίσεις, τα πρόσωπα»[27]. Υπάρχουν πολλοί λόγοι

---

[23] Δημοσιεύτικε στο 8ο τεύχος του περιοδικού *Communications* (1966).

[24] Βλ. T. Todorov, "Les categories du recit litteraire", *Communications, 8,* 1966.

[25] Vl. Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1970. Απόσπασμα περιέχεται στο : R. Selden (ed.), *The Theory of Criticism: From Plato to the present*, (κεφ. ΣΤ').

[26] A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966.

[27] R. Barthes,"Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων", στο *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 98.

για να θεωρηθεί η λογοτεχνική μελέτη, ή καλύτερα η αφηγηματική μελέτη, ως μέρος της γλωσσολογικής, ή σημειωτικής, μελέτης. Ο Barthes παρέχει πειστικά επιχειρήματα γι' αυτό. Εκείνο που επιδιώκει είναι να πάει πέρα από την πρόταση, προκειμένου να διερευνήσει τους νόμους της σύνδεσης των προτάσεων, ή τους νόμους που διέπουν τον λόγο. Ο αφηγηματικός λόγος αποτελεί ένα σύνολο προτάσεων που οργανώνονται σύμφωνα με νόμους υψηλότερους των γλωσσικών, αλλά ομόλογους με αυτούς.

Αφήγηση: Επίπεδα και λειτουργίες

Όπως είδαμε, η αφηγηματολογία, ως μελέτη του φαινομένου της αφήγησης, συγκροτήθηκε θεωρητικά από τη δομική σκέψη. Οι φορμαλιστές, οι οποίοι προετοίμασαν το έδαφος για μια τέτοια ανάλυση, υποστήριζαν ότι οι λέξεις στην ποίηση δεν λειτουργούν μόνο ως σημαινόμενα αλλά και ως σημαίνοντα. Η λογοτεχνία ορίζεται ως ένα λειτουργικό σύστημα, ως ένα σύστημα στοιχείων των οποίων η αξία προσδιορίζεται από τον συσχετισμό και την αντιπαράθεσή τους με άλλα στοιχεία. Ένα έργο προϋποθέτει συμβάσεις, επίπεδα ύφους, γένη, σημασιολογικές δομές οι οποίες ξεπερνούν τα όρια του συγκεκριμένου έργου. Από εκεί προέκυψε η άποψη των δομιστών ότι η λογοτεχνία συνιστά ένα είδος γλώσσας (langue) της οποίας κάθε συγκεκριμένο έργο αποτελεί την έκφραση μιας ομιλίας (parole).[28]

Το αρχικό ερώτημα στο οποίο θα απαντούσε η αφηγηματολογία είναι το εξής: κατά ποια έννοια και με ποιόν τρόπο μπορούμε να αναλύσουμε τη δομή της αφήγησης; Ο ορισμός της αφήγησης – «αναπαράσταση ενός γεγονότος ή μιας σειράς γεγονότων, πραγματικών ή φανταστικών, με το μέσο της γλώσσας,

[28] Για τις έννοιες *langue* και *parole* βλ. L. Jackson, *The Poverty of Structuralism*, ό.π., σελ. 41, καθώς και J. Culler, *Structuralist Poetics*, ό.π, σσ. 8-10 και R. Barthes, *Elements of Seniology*, London: J. Cape, 1972, σσ. 13-15.

και πιο συγκεκριμένα της γραπτής γλώσσας»[29] – εννοεί ότι τα αφηγήματα αποτελούν κλειστά σύνολα,[30] ότι ένα αφήγημα μπορεί να αναλυθεί στα γεγονότα τα οποία το συνθέτουν, και ότι αυτά τα γεγονότα μπορούν να μελετηθούν στο πλαίσιο της μεταξύ τους συσχέτισης. Σε μια ακολουθία γεγονότων, ορισμένα τοποθετούνται στην αρχή, άλλα στη μέση και άλλα στο τέλος,

Σύμφωνα με τον ορισμό όμως, το αφήγημα δεν αποτελεί μια σειρά γεγονότων αλλά την *αναπαράσταση* μιας σειράς γεγονότων, και μάλιστα μέσω της γλώσσας. Αυτό προϋποθέτει: μια αφηγηματική εκφορά (αφήγηση), μια χρονικότητα, έναν εκφορέα της αφήγησης (αφηγητή), μια άποψη (ή περισσότερες) η οποία θα προσανατολίσει την αφηγηματική αναπαράσταση, και έναν αποδέκτη της αφήγησης, θεατή της αναπαράστασης. Προϋποθέτει επίσης τον διαχωρισμό τουλάχιστον δύο επιπέδων. Εάν το αφήγημα αποτελεί τη σημειωτική αναπαράσταση μιας σειράς γεγονότων, ένα επίπεδο θα πρέπει να μελετά τα γεγονότα τα οποία αναπαρίστανται. Ένα άλλο αναλυτικό επίπεδο θα πρέπει να μελετά τη δομή της αναπαράστασής τους. Οι αφηγηματολόγοι διαχωρίζουν δύο ή τρία επίπεδα ανάλυσης. Οι φορμαλιστές μιλούν για fabula και siuzhet. Η Mieke Bal αναφέρει τρία επίπεδα ανάλυσης της αφήγησης, ιστορία (histoire), αφήγηση (récit), κείμενο (texte).[31]

Σύμφωνα με τον Genette, χρησιμοποιούμε τον όρο *αφήγηση*[32] (récit) με μια ασάφεια η οποία αποτελεί την κυριότερη αιτία για τις δυσκολίες που

---

[29] G. Genette, *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, σελ. 49.

[30] Ο ορισμός της αφήγησης από τον Chr. Metz έχει ως εξής: «Κλειστός λόγος που έρχεται να πραγματοποιήσει μια χρονική ακολουθία γεγονότων». (*Essais sur la signification au cinéma*, τόμος Α΄, Paris: Klincksieck, 1975).

[31] Η Bal ορίζει τα επίπεδα ως εξής: το κείμενο αποτελεί ένα δομημένο σύνολο γλωσσικών σημείων. Ένα αφηγηματικό κείμενο αποτελεί ένα κείμενο στο οποίο ένας παράγοντας αφηγείται μια ιστορία . Η αφήγηση αποτελεί το σημαινόμενο του αφηγηματικού κειμένου. Η αφήγηση, με τη σειρά της αποτελεί το σημαίνον της ιστορίας. (*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1978), μτφρ. Chr. Van Boheemen, Toronto: Univ. of Toronto Press, 1985).

[32] Ο αγγλικός όρος που προτείνεται ως αντίστοιχος του «récit» είναι «narrative».

αντιμετωπίζει η αφηγηματολογία και τον βασικότερο λόγο για τη σύγχυση που συχνά επικρατεί στον χώρο αυτό. Διαχωρίζει λοιπόν για τον όρο αφήγηση τρεις διαφορετικές έννοιες (οι οποίες ανταποκρίνονται στα τρία επίπεδα αφηγηματικής ανάλυσης).

Η πρώτη έννοια ταυτίζει τον όρο με την αφηγηματική δήλωση, τον προφορικό ή γραπτό λόγο που αναλαμβάνει να εξιστορήσει ένα γεγονός ή μια σειρά γεγονότων.

Η δεύτερη έννοια αναφέρεται στην ακολουθία των γεγονότων, πραγματικών ή φανταστικών, που αποτελούν το θέμα αυτού του λόγου. Η ανάλυση της αφήγησης, κατ' αυτή την έννοια, είναι η μελέτη του συνόλου των πράξεων και των καταστάσεων, αυτών καθ' αυτών, όχι σε σχέση με το μέσο, γλωσσικό ή άλλο, μέσω του οποίου η γνώση αυτού του συνόλου φτάνει σ' εμάς.

Η τρίτη έννοια, ίσως η αρχαιότερη, ταυτίζει την αφήγηση με ένα γεγονός: όχι όμως το γεγονός που εξιστορείται, αλλά το γεγονός που συνίσταται στο ότι κάποιος εξιστορεί κάτι, στην πράξη της αφήγησης αυτή καθ' αυτή.[33]

Η μελέτη του Genette επικεντρώνεται στην έννοια εκείνη της αφήγησης που έχει να κάνει με τον αφηγηματικό λόγο (discours du récit), ο οποίος στη λογοτεχνία πραγματώνεται στα πλαίσια ενός λογοτεχνικού κειμένου. Η εργασία αυτή επιβάλλει τη μελέτη δυο ειδών σχέσεων: από τη μια της σχέσης ανάμεσα σε έναν λόγο και στα γεγονότα που εξιστορεί (σχέση ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση / histoire – récit), και από την άλλη, της σχέσης ανάμεσα στον ίδιο λόγο και την πράξη που τον παράγει (σχέση ανάμεσα στον αφηγηματικό λόγο και την πράξη της αφήγησης / récit – narration). Χρησιμοποιείται λοιπόν ο όρος *ιστορία* (histoire) για το σημαινόμενο του

---

[33] Βλ. G. Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, "Discours du récit", Εισαγωγή.
Το *Narrative Discourse* (μτφρ. Jane E. Lewin, Ithaca: New York: Cornell Univ. Press 1980) αποτελεί τη μετάφραση του δεύτερου μέρους του *Figures III* που φέρει τον τίτλο *Discours du récit*.

αφηγηματικού περιεχομένου, ο όρος *αφήγηση* (récit) για τον σημαίνοντα λόγο ή το σημαίνον κείμενο αυτό καθ' αυτό, και ο όρος *αφηγηματική πράξη* (narration) για την παραγωγό πράξη της αφήγησης.[34] Η ιστορία και η αφηγηματική πράξη υπάρχουν μόνο μέσω της αφήγησης. Η αφήγηση (ο αφηγηματικός λόγος) μπορεί να είναι τέτοια μόνο στον βαθμό που λέει μια ιστορία, χωρίς την οποία δεν θα αποτελούσε αφήγηση, και στον βαθμό που εκφέρεται από κάποιον, χωρίς τον οποίο δεν θα ήταν λόγος. Ως αφήγηση υφίσταται λόγω της σχέσης της με την ιστορία που εξιστορεί, και ως λόγος υφίσταται λόγω της σχέσης του με την αφηγηματική πράξη που τον παράγει.

Η μελέτη του Genette του αφηγηματικού λόγου αποτελεί τη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ της αφήγησης και της ιστορίας, μεταξύ της αφήγησης και της αφηγηματικής πράξης, και μεταξύ της ιστορίας και της αφηγηματικής

---

[34] Βλ. G. Genette, *Figures III*,, ό.π., "Discours du récit", (Εισαγωγή).

Για τον όρο «ιστορία» η γαλλική λέξη είναι histoire. Για τον όρο «αφηγηματική πράξη» το ουσιαστικό στα γαλλικά είναι narration. Με την ίδια έννοια που χρησιμοποιεί ο Genette τον όρο «ιστορία», χρησιμοποιεί και τον όρο «διήγηση» (diégèse). Στο *Narrative Discourse.Revisited.* ωστόσο ο Genette διευκρινίζει ότι η λέξη διήγηση (diégèse) προτάθηκε από τους θεωρητικούς στον χώρο της κινηματογραφικής αφήγησης για να σηματοδοτήσει την αντίθεση μεταξύ του διηγητικού κόσμου (του σημαινομένου) και του κόσμου της οθόνης (του φιλμικού σημαίνοντος). Υπό την έννοια αυτή, η διήγηση (diégèse) είναι περισσότερο ένας κόσμος παρά μια σειρά γεγονότων, μια ιστορία (histoire). Δεν είναι η ίδια η ιστορία, αλλά το σύμπαν μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα. Ο Genette λοιπόν υποστηρίζει ότι δεν θα έπρεπε να αντικαθιστούμε τον όρο ιστορία (histoire) με τον όρο διήγηση (diégèse), αν και στα γαλλικά το επίθετο «διηγητικός» (diégétique) αντικατέστησε σταδιακά τον όρο ιστορικός (historique). Σπεύδει επίσης να ξεκαθαρίσει έναν άλλο διαχωρισμό, αυτόν μεταξύ των όρων (όπως ο ίδιος τους θέτει) diégèse και diégésis. Ο όρος diégésis ανταποκρίνεται στο ένα σκέλος της πλατωνικής αντίθεσης διήγησης – μίμησης, και για τον λόγο αυτό δεν έχει καμιά σχέση με τον όρο diégèse έτσι όπως τον ορίζει ο Genette. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, η λέξη diégèse, όπως την χρησιμοποιεί εκείνος, δεν αποτελεί τη γαλλική μετάφραση της ελληνικής λέξης «διήγηση» (Βλ. G. Genette, *Narrative Discourse. Revisited*, Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1988, Εισαγωγή. Το *Narrative Discourse. Revisited* αποτελεί την αγγλική μετάφραση του *Nouveau discours du récit* που βγήκε από τις εκδόσεις Seuil το 1983).

Για την έννοια των όρων «σημείο», «σημαίνον», σημαινόμενο», βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική Γλωσσολογία*, Αθήνα, 1980.

πράξης. Σημείο εκκίνησής του αποτελεί η διάκριση του Todorov[35] η οποία τοποθέτησε τα αφηγηματικά ζητήματα σε τρείς κατηγορίες: αυτή του χρόνου (temps), η οποία εκφράζει τη σχέση μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του αφηγηματικού λόγου, αυτή της άποψης (aspect), που αφορά τον τρόπο με τον οποία προσλαμβάνεται η ιστορία από τον αφηγητή, και αυτή της διάθεσης (mode, αντί της έγκλισης), που έχει σχέση με τον τύπο του λόγου που χρησιμοποιεί ο αφηγητής.[36]

Η κατηγορία της άποψης κάλυπτε βασικά ερωτήματα της αφηγηματικής οπτικής γωνίας (point of view), και εκείνη της διάθεσης συγκέντρωνε τα προβλήματα της αφηγηματικής απόστασης που οι Αμερικάνοι κριτικοί, ακολουθώντας την παράδοση του James, διαχώριζαν με τους όρους της αντίθεσης μεταξύ αναπαράστασης και εξιστόρησης (showing και telling), αντίθεση που βασιζόταν στις πλατωνικές κατηγορίες της μίμησης και της διήγησης.

Ο Genette προτείνει να συγκεντρωθούν στην ίδια κατηγορία τα φαινόμενα που ο Todorov διαχώρισε ανάμεσα στις κατηγορίες της άποψης και της διάθεσης, και καταλήγει σε μια νέα κατηγοριοποίηση η οποία βασίζεται στην εξής συλλογιστική: από τη στιγμή που κάθε αφήγηση είναι μια γλωσσική παραγωγή που αναλαμβάνει να εξιστορήσει ένα ή περισσότερα γεγονότα, είναι ίσως θεμιτό να την αντιμετωπίσουμε ως την ανάπτυξη μιας ρηματικής μορφής, με τη γραμματική έννοια του όρου, ως τη διαστολή ενός ρήματος.[37]

Η προσέγγιση αυτή του επιτρέπει να οργανώσει τα προβλήματα της ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου σύμφωνα με όρους που δανείζεται από τη γραμματική των ρημάτων. Καθορίζει λοιπόν τρεις κατηγορίες: μια που ασχολείται με τις χρονικές σχέσεις ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία, στην οποία δίνει τον όρο *χρόνος*, μια που αφορά στις μορφές και στους

---

[35] Βλ. T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", *Communications, 8*, 1966.

[36] Η αγγλική μετάφραση των όρων του Todorov είναι: tense, aspect και mood.

[37] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 74.

βαθμούς της αφηγηματικής αναπαράστασης, στην οποία δίνει τον όρο αφηγηματική *διάθεση*, και μια που αφορά στον τρόπο με τον οποίο η αφηγηματική πράξη εμπλέκεται στην αφήγηση, στην οποία δίνει τον όρο αφηγηματική *φωνή*.[38] Ο χρόνος και η διάθεση λειτουργούν στο επίπεδο της σχέσης μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, ενώ η φωνή λειτουργεί και στη σχέση αφήγησης και αφηγηματικής πράξης άλλα και στη σχέση αφηγηματικής πράξης και ιστορίας.

Η γλωσσολογία παρέχει στη δομική ανάλυση του αφηγήματος μια ουσιώδη έννοια που οδηγεί στον ισχυρισμό ότι ένα αφήγημα δεν είναι ένα απλό άθροισμα προτάσεων, αλλά η ταξινόμηση της τεράστιας μάζας των στοιχείων τα οποία εντάσσονται στη σύνθεση του αφηγήματος. Αυτό αποτελεί την έννοια του *επιπέδου περιγραφής*.[39] Τα επίπεδα αυτά βρίσκονται σε μια σχέση ιεραρχική γιατί, αν και το καθένα έχει τις δικές του ενότητες και τους δικούς του συσχετισμούς, κανένα δεν μπορεί από μόνο του να παράγει έννοια. Η κάθε ενότητα η οποία ανήκει σε ένα ορισμένο επίπεδο, δεν αποκτά έννοια παρά μόνο αν μπορεί να ενταχθεί σε ένα ανώτερο επίπεδο. Η θεωρία των επιπέδων (η οποία αποτελεί διατύπωση της σχολής της Πράγας και την οποία έχει συστηματοποιήσει ο Benveniste), ορίζει δυο τύπους σχέσεων: *διανεμητικές* (αν οι σχέσεις τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο), και *ενσωματικές* (αν γίνονται αντιληπτές από το ένα επίπεδο στο άλλο). Αυτό σημαίνει οτι οι διανεμητικές σχέσεις δεν αρκούν για να αποδώσουν την έννοια. Η κατανόηση ενός κειμένου, δεν είναι μόνο η παρακολούθηση της εξέλιξης της ιστορίας, αλλά και η αναγνώριση των «ορόφων», η προβολή των οριζόντιων αλληλουχιών σε έναν κάθετο άξονα.

---

[38] G. Genette, *Figures III*, ό.π, σσ. 75, 76. Οι γαλλικοί όροι είναι: temps, mode και voix.

[39] Η έννοια των επιπέδων περιγραφής, η οποία διατυπώθηκε αρχικά από τη Σχολή της Πράγας και αναλύθηκε διεξοδικότερα από τον E. Benveniste, έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς σημειολόγους. Βλ. R. Barthes,"Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων" , στο *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π.

Ήδη από τους Ρώσους φορμαλιστές είχε συγκροτηθεί σε ενότητα το κάθε τμήμα της ιστορίας, το οποίο παρουσιάζεται ως όρος ενός συσχετισμού. Η λειτουργία αποτελεί, από γλωσσικής απόψεως μια ενότητα περιεχομένου.

Ο Roland Barthes από την άλλη μεριά, όρισε την ψυχή οποιασδήποτε αφηγηματικής λειτουργίας ως «το σπέρμα της, αυτό που της επιτρέπει να γονιμοποιήσει το αφήγημα με ένα στοιχείο, το οποίο θα ωριμάσει αργότερα, στο ίδιο επίπεδο, ή αλλού, σε ένα άλλο επίπεδο»[40] και υποστήριξε ότι «η αφήγηση δεν κατασκευάζεται από τίποτε άλλο παρά από λειτουργίες». Εκμεταλλευόμενος τον διαχωρισμό των αφηγηματικών λειτουργιών, ονομάζει τις διανεμητικές λειτουργίες (distributional) *ίδιες λειτουργίες* ή απλώς λειτουργίες (functions proper), και τις ενσωματικές τις ονομάζει *ενδείξεις* (indices). Οι πρώτες αναφέρονται σε πράξεις και γεγονότα. Είναι «οριζόντιες» στη φύση, και δένονται μεταξύ τους γραμμικά μέσα στο κείμενο. Έχουν να κάνουν με δράσεις. Αναφέρονται σε μια πρακτική λειτουργικότητα. Οι ενδείξεις, αντίθετα, δηλώνουν μια λίγο ως πολύ συγκεχυμένη σύλληψη, που είναι όμως απαραίτητη στην έννοια της ιστορίας.[41] Αυτή η σύλληψη εμπεριέχει για παράδειγμα τις ψυχολογικές πληροφορίες που αναφέρονται στους χαρακτήρες, πληροφορίες σχετικά με την ταυτότητά τους, παρατηρήσεις πάνω στην ατμόσφαιρα και την αναπαράσταση του χώρου. Οι ενδείξεις είναι «κάθετες» στη φύση, επηρεάζουν την ανάγνωση της αφήγησης κατά έναν τρόπο περισσότερο διαπεραστικό παρά γραμμικό. Δεν αναφέρονται σε δράσεις αλλά σε μια υπαρξιακή λειτουργικότητα. Η επικύρωση των ενδείξεων βρίσκεται πιο ψηλά, μερικές φορές εν δυνάμει, εκτός του ρητού συντάγματος, είναι μια επικύρωση «παραδειγματική». Αντίθετα, η επικύρωση των «λειτουργιών» είναι πάντοτε μια επικύρωση «συνταγματική»[42]. Οι Λειτουργίες

---

[40] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 102.

[41] Αυτόθι, σελ. 105.

[42] Για την έννοια των συνταγματικών και παραδειγματικών σχέσεων βλέπε: R. Barthes, *Elements of Semiology*, ό.π., σσ. 58-70, K. Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1983,

και οι Ενδείξεις ανταποκρίνονται λοιπόν σε μια κλασική διάκριση: οι Λειτουργίες προϋποθέτουν μετωνυμικά «ανάφορα», οι Ενδείξεις «ανάφορα» μεταφορικά.[43] Οι μεν αντιστοιχούν σε μια λειτουργικότητα του πράττειν, οι δε σε μια λειτουργικότητα του είναι. Οι δυο αυτές μεγάλες τάξεις ενοτήτων επιτρέπουν μια ορισμένη ταξινόμηση των αφηγημάτων. Ορισμένα αφηγήματα είναι έντονα λειτουργικά (όπως τα λαϊκά παραμύθια), και ορισμένα άλλα είναι έντονα ενδειξιακά (όπως τα ψυχολογικά μυθιστορήματα).

Το πιο σημαντικό είδος δυνατής μεταφοράς από το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο εντοπίζεται στην κατηγορία των ιδίων λειτουργιών, παρά σε εκείνη των ενδείξεων, αν και κάποια στοιχεία από την τελευταία μπορούν να μεταφερθούν μερικώς. Ο Barthes επιπλέον διαιρεί τις ίδιες λειτουργίες σε κύριες λειτουργίες (cardinal functions) ή πυρήνες (nuclei) και σε καταλύσεις (catalysers). Οι κύριες λειτουργίες είναι τα κορυφαία σημεία της αφήγησης. Οι πράξεις στις οποίες αναφέρονται παρέχουν εναλλακτικές συνέχειες στην εξέλιξη της ιστορίας. Δημιουργούν ριψοκίνδυνες στιγμές στην αφήγηση, και είναι πολύ κρίσιμο για την αφηγηματικότητα του κειμένου να αναγνωρίσει ο αναγνώστης (ή ο θεατής) την πιθανότητα αυτών των εναλλακτικών συνεχειών. Η σύνδεση των κύριων λειτουργιών παράγει τον σκελετό της αφήγησης και είναι επενδεδυμένη με μια διπλή λειτουργικότητα, χρονολογική και λογική. Αυτές οι κύριες λειτουργίες είναι μεταφέρσιμες. Όταν μια κύρια λειτουργία παραλλάσσεται στην κινηματογραφική εκδοχή ενός μυθιστορήματος, μπορεί να προξενήσει τη δυσαρέσκεια του κοινού και των κριτικών. Ο δημιουργός της

σσ. 102-109 και L. Jackson, *The Poverty of Structuralism*, ό.π., σελ. 75-77, όπως επίσης και την *Θεωρητική Γλωσσολογία* του Γ. Μπαμπινιώτη, σσ. 135,136. Αναφέρουμε συνοπτικά ότι , σύμφωνα με τη θεωρία που πρώτος πρότεινε ο Saussure, «κάθε συστατικό γλωσσικής δομής καθορίζεται από δυο γλωσσικές διαδικασίες που συμπληρώνουν η μια την άλλη: από τη συνδιαστικότητα (combination), και από την υποκαταστασιμότητα (substitutability), που προϋποθέτει την έννοια της επιλογής. Η πρώτη συνιστά το κύριο χαρακτηριστικό των συνταγματικών σχέσεων, και η δεύτερη την ουσία των παραδειγματικών σχέσεων».

[43] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 106.

ταινίας πρέπει ως εκ τούτου να φροντίζει να διατηρεί τις κύριες λειτουργίες.

Πάντως, αν και αυτές μπορεί να διατηρούνται κατά την κινηματογραφική διαδικασία, είναι δυνατόν να αναμορφώνονται από τις ποικίλες καταλύσεις που τις περιστοιχίζουν. Οι καταλύσεις (κατά τον όρο του Chatman «δορυφόροι»)[44] εργάζονται με τρόπο συμπληρωματικό και υποστηρικτικό των κύριων λειτουργιών. Ο ρόλος τους έγκειται στο να ριζώσουν τις κύριες λειτουργίες σε ένα συγκεκριμένο είδος πραγματικότητας, να εμπλουτίσουν την υφή αυτών των λειτουργιών. Η λειτουργικότητά τους είναι αιωρούμενη, μονόπλευρη, παρασιτική. Αντίθετα από τις ριψοκίνδυνες στιγμές που δημιουργούνται από τις κύριες λειτουργίες, οι καταλύσεις διαθέτουν «ζώνες ασφαλείς, αναπαυτήρια, πολυτέλειες»[45]. Κατά τον Barthes, η σταθερή λειτουργία της κατάλυσης είναι οπωσδήποτε μια λειτουργία «φατική» (κατά την ορολογία του Jakobson)[46]: διατηρεί την επαφή ανάμεσα στον αφηγητή και τον αφηγούμενο.

Από τη στιγμή που αυτές οι λειτουργίες, είτε κύριες είτε καταλυτικές, δεν εξαρτώνται από την γλώσσα, υπό την έννοια ότι δηλώνουν πλευρές του περιεχομένου της ιστορίας που μπορούν να εκδηλωθούν ρηματικά ή οπτικοακουστικά, είναι δυνατόν να μεταφερθούν άμεσα από το ένα μέσο στο άλλο. Από τις ενσωματικές λειτουργίες τις οποίες ο Barthes διαχωρίζει σε ίδιους δείκτες και πληροφοριοδότες (ή πληροφορούντα), μόνο οι τελευταίοι μπορούν να μεταφερθούν άμεσα. Ενώ οι πρώτοι αναφέρονται σε στοιχεία όπως ο χαρακτήρας και η ατμόσφαιρα, και είναι πιο συγκεχυμένοι από ό,τι οι ίδιες λειτουργίες, και για αυτόν τον λόγο περισσότερο ανοιχτοί στην προσαρμογή

---

[44] S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N.Y:Cornell Univ. Press, 1978, σελ. 53.

[45] R. Barthes, "Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων",. *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 108.

[46] Για τις λειτουργίες αυτές βλ. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris:Minuit,1963, όπως επίσης: Maurice Delcroix και Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα: Gutenberg, 2000, (κεφ.Α΄).

παρά στη συγκριτική αμεσότητα της μεταφοράς, οι πληροφοριοδότες είναι «καθαρά δεδομένα, απ' ευθείας σημαίνοντα»[47]. Περιέχουν «έτοιμη γνώση» όπως τα ονόματα, οι ηλικίες και τα επαγγέλματα των χαρακτήρων, ορισμένες πληροφορίες για το φυσικό περιβάλλον, και κατά αυτόν τον τρόπο μοιράζονται τις λειτουργίες «αυθεντικοποίησης» και «ατομικοποίησης» που πραγματοποιούνται κατά τα άλλα από τις καταλύσεις. Αυτά που ο Barthes ορίζει ως κύριες λειτουργίες και καταλύσεις συνιστούν το τυπικό περιεχόμενο της αφήγησης, που μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητο από εκείνο που ο Chatman[48] ονομάζει «εκδηλούμενη ουσία της», και οι πληροφοριοδότες βοηθούν στο να τεθεί αυτό το τυπικό περιεχόμενο σε έναν αληθοφανή κόσμο. Ίσως οι πληροφοριοδότες μπορούν να θεωρηθούν ως ένα μικρό βήμα προς τη μίμηση στο μυθιστόρημα και στον κινηματογράφο, αν και η κατ' εξοχήν μιμητική διαδικασία βρίσκεται στην λειτουργία των ιδίων δεικτών.

Το σημαντικότερο ερώτημα που απασχολεί τον Barthes είναι το πώς, και σύμφωνα με ποιά γραμματική οι ενότητες αυτές συναρμολογούνται μεταξύ τους σε όλο το μήκος του αφηγηματικού συντάγματος. Παρατηρεί ότι τα πληροφορούντα και οι ενδείξεις μπορούν εύκολα να συνδυαστούν μεταξύ τους, και φέρνει το παράδειγμα της προσωπογραφίας η οποία παραθέτει ληξιαρχικά δεδομένα και «χαρακτηριστικά» στοιχεία. Μια σχέση απλής «εξυπονόησης» ενώνει τις καταλύσεις και τους πυρήνες: μια κατάλυση εξυπονοεί αναγκαστικά την ύπαρξη μιας κύριας λειτουργίας στην οποία προσδένεται. Όσον αφορά τις κύριες λειτουργίες, τις ενώνει μια σχέση αλληλεγγύης: μια λειτουργία αυτού του είδους «υποχρεού» μια άλλη του ίδιου είδους και αντίστροφα. Ο Barthes εστιάζει σε αυτή την τελευταία σχέση γιατί διαμορφώνει τον σκελετό του αφηγήματος. Όπως υποστηρίζει ο Barthes, το αφήγημα, από την ίδια του τη δομή, καθιερώνει μια σύγχυση ανάμεσα στο συνεπόμενο και τη συνέπεια, το

---

[47] R. Barthes,."Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων", *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 109.

[48] Βλ. S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, ό.π.

χρόνο και τη λογική.[49] Αυτή η σύγχυση, η οποία, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, γίνεται πιο περίπλοκη στα πλαίσια της κινηματογραφικής αφήγησης, είναι το κύριο πρόβλημα της αφηγηματικής σύνταξης. Το ερώτημα είναι αν υπάρχει πίσω από τον χρόνο του αφηγήματος μια αχρονική λογική. Τα ζητήματα αυτά θα τα εξετάσουμε εκτενέστερα στο κεφάλαιο που θα μελετά το ζήτημα του χρόνου. Για την ώρα ας αρκεστούμε στη διαπίστωση ότι η σύγχρονη ανάλυση κατατείνει στην «αποχρονολόγηση» του αφηγήματος. Η προσπάθεια είναι να καταφέρει να δώσει μια δομική περιγραφή της χρονολογικής ψευδαίσθησης.

Στην απόπειρά του να προτείνει μια λογική η οποία να καθυποτάσσει τις κύριες λειτουργίες του αφηγήματος ο Barthes παραπέμπει στις εργασίες των Greimas, Bremond και Todorov δημοσιευμένες στο περιοδικό *Communications* (τεύχος 8, 1966). Εκεί, εκτίθενται από τον Todorov τρεις κύριες κατευθύνσεις διερεύνησης. Η πρώτη (Bremond) είναι περισσότερο λογική: έχει ως στόχο να ανασύρει τη σύνταξη των ανθρώπινων συμπεριφορών που κινεί το αφήγημα, να χαράξει τη διαδρομή των επιλογών τους. Το δεύτερο υπόδειγμα είναι γλωσσολογικό (Lévi Strauss, Greimas), και η επιδίωξή του είναι να επανεύρει, μέσα στις λειτουργίες, «παραδειγματικές» αντιθέσεις, σύμφωνα με τη θεωρία του «ποιητικού» του Jakobson , οι οποίες εκτείνονται σε όλο το μήκος της πλοκής του αφηγήματος. Ο τρίτος δρόμος που σκιαγραφείται από τον Todorov είναι διαφορετικός γιατί εγκαθιστά την ανάλυση στο επίπεδο των «δράσεων» (δηλαδή των προσώπων), προσπαθώντας να εντοπίσει τους κανόνες με τους οποίους το αφήγημα συνδυάζει, ποικίλλει και μεταβάλλει έναν ορισμένο αριθμό βασικών κατηγορουμένων.

Η δομική ανάλυση θεωρεί την αφήγηση ως τη σημειωτική αναπαράσταση μιας σειράς γεγονότων συνδεδεμένων εννοιολογικά σε μια χρονική ή αιτιακή σχέση. Αφηγήματα μπορούν να κατασκευαστούν μέσω της χρήσης μιας ποικιλίας σημειωτικών μέσων: τη γραπτή γλώσσα, την οπτική

[49] Βλ. R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 107.

εικόνα, την κίνηση, ή έναν συνδυασμό όλων αυτών. Οποιαδήποτε σημειωτική κατασκευή, ο,τιδήποτε είναι φτιαγμένο από σημεία, μπορεί να θεωρηθεί κείμενο. Συνεπώς, μπορούμε να μιλάμε για πολλά είδη αφηγηματικών κειμένων: γλωσσικά, θεατρικά, εικονικά, φιλμικά.

Αντικείμενο της εργασίας αυτής αποτελεί η δομική μελέτη της αφήγησης, και μάλιστα της μυθοπλαστικής αφήγησης,[50] στον ιδιαίτερο τρόπο πραγμάτωσής της από το κινηματογραφικό μέσο, στο γενικό πλαίσιο των μεθοδολογικών μοντέλων που παρέδωσε η δομική κυρίως σκέψη για τη μελέτη της λογοτεχνίας (G. Genette, T. Todorov, R. Barthes κ.α.). Στόχος είναι η δημιουργία μιας πρότασης για τη δομική διερεύνηση του φιλμικού αφηγηματικού τρόπου στα πλαίσια της κινηματογραφικής θεωρίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας θα αποπειραθούμε να προσεγγίσουμε το κινηματογραφικό μέσο υπό το πρίσμα της σύγχρονης σημειωτικής. Η εφαρμογή των κατηγοριών της σημειωτικής ανάλυσης στη

---

[50] Μολονότι όταν αναφερόμαστε σε αφηγήματα εννούμε τις περισσότερες φορές, με έναν αυτονόητο τρόπο, τα μυθοπλαστικά αφηγήματα, ο David Bordwell διαχωρίζει το στοιχείο της μυθοπλασίας από εκείνο της αφηγηματικότητας (*Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge, 1992, κεφ. 7), υποστηρίζοντας ότι η αφήγηση και η μυθοπλασία αποτελούν δύο εντελώς διαφορετικά στοιχεία, αν και, συνήθως, εμφανίζονται μαζί. Η αφήγηση περιλαμβάνει λειτουργίες όπως τη δημιουργία μιας σκηνής δράσης, τον προσδιορισμό μιας χρονικής προοδευτικότητας,τη δραματοποίηση ενός παρατηρητή για τα γεγονότα. Η αφηγηματικότητα αποτελεί έναν ιδιαίτερο τρόπο συλλογής και αντίληψης πληροφοριών η οποία αντιτίθεται σε έναν μη αφηγηματικό τρόπο συλλογής πληροφοριών (κατάλογοι, διαγράμματα κ.λ.π.). Αντίθετα, η μυθοπλασία, και το αντίθετό της, η μη μυθοπλασία, εμπλέκουν ένα εντελώς διαφορετικό ερώτημα, πώς μπορούν τα δεδομένα τα οποία έχουν οργανωθεί με τρόπο αφηγηματικό ή μη να συσχετιστούν και να ταιριάξουν με τον κόσμο και με την προβολή μας του κόσμου. Το ζήτημα είναι ότι η ικανότητά μας αντίληψης μιας αφήγησης, ή μη, διαφέρει από την πεποίθησή μας για την αλήθεια, την ορθότητα και τον ρεαλισμό της. Σύμφωνα με τον Bordwell, «Κατά την αντίληψη-κατανόηση (*understanding*), κάνουμε συνδέσεις και κατασκευάζουμε πρότυπα χρησιμοποιώντας αναφορές – κατά την πίστη *(believing)*, κάνουμε συνδέσεις σχετικά με τον κόσμο, σχετικά με μια «αναφορά» του κόσμου, χρησιμοποιώντας κατασκευασμένα πρότυπα». (*Narrative Comprehension and Film*, ό.π., σελ.192). Βλέπε επίσης: G. Genette, *Fiction and Diction*, μτφρ. Catherine Porter, Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1993.

φιλμική αφήγηση αποδεικνύεται χρήσιμη για την ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων του κινηματογραφικού συστήματος σημείων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα μελετήσουμε την αφηγηματική κατηγορία του «χρόνου» - όπως μας παραδίδεται κυρίως από τις εργασίες του Genette, και ενός άλλου σπουδαίου σημειολόγου του κινηματογράφου, του Chr. Metz – προκειμένου να διαπιστώσουμε, με τη βοήθεια του παραλληλισμού της μυθιστορηματικής μελέτης, την ιδιαίτερη δομική διάρθρωση και ανάπτυξη του φιλμικού χρόνου.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας αυτής, θα αναπτύξουμε τα ζητήματα της δομικής ανάλυσης όταν εστιάζει στην αφηγηματική διάθεση και φωνή, σύμφωνα και πάλι με τους όρους της αφηγηματικής μελέτης του μυθιστορήματος. Ακολουθώντας το πρότυπο της λογοτεχνικής ανάλυσης, θα διερευνύσουμε τα ζητήματα των διαφορετικών προσώπων του αφηγητή ή των αφηγηματικών εστιάσεων, της προοπτικής η οποία προσανατολίζει κάθε φορά την αφηγηματική λειτουργία, όπως εκφράζονται από το κινηματογραφικό αφηγηματικό μέσο.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε, αξιοποιώντας και την ιστορική προοπτική, την ποικιλία στην έκφραση όλων των προηγούμενων στοιχείων στα πλαίσια των κινηματογραφικών πρακτικών από διαφορετικές κάθε φορά σχολές , τάσεις και αισθητικές.

Στα Επιλεγόμενα συνοψίζονται τα βασικά πορίσματα αυτής της εργασίας, η οποία φιλοδοξεί ουσιαστικά να προτείνει μια ανάγνωση του φιλμικού λόγου αντλώντας μεθοδολογικά εργαλεία από την αφηγηματολογία, από την ανάλυση δηλαδή του πεζού λόγου. Αναμφίβολα η μεταφορά δεν γίνεται μηχανιστικά, αλλά προσαρμόζεται στην «ιδιόλεκτο» της κινηματογραφικής αφήγησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

Ιστορικά στοιχεία σύγκλισης λογοτεχνίας και κινηματογράφου

Η αφηγηματική δυνατότητα του κινηματογράφου είναι τόσο μεγάλη ώστε ανέπτυξε πολύ ισχυρότερο δεσμό με το μυθιστόρημα παρά με τη ζωγραφική ή ακόμη και με το θέατρο. Διάφοροι μελετητές υπενθυμίζουν συχνά την περίφημη διατύπωση του Conrad σχετικά με την πρόθεση του μυθιστοριογράφου: «Ο στόχος τον οποίο προσπαθώ να επιτύχω, μέσω του γραπτού λόγου, είναι να σας κάνω να ακούσετε, να αισθανθείτε, πρίν απ' όλα, να σας κάνω να δείτε»[1]. Αυτό το σχόλιο του 1897 αντηχεί δεκάξι χρόνια αργότερα στα λόγια του Griffith[2], του οποίου η κινηματογραφική πρόθεση διατυπώνεται ως εξής: «Ο σκοπός που προσπαθώ να επιτύχω είναι, πρίν απ' όλα, να σας κάνω να δείτε»[3]. Ο G. Bluestone, ο οποίος ασχολήθηκε συστηματικά με τη σχέση κινηματογραφικής και λογοτεχνικής θεωρίας, τονίζει τη συνάφεια των δύο παρατηρήσεων και υποστηρίζει ότι ανάμεσα στην αντίληψη της οπτικής εικόνας και στην αντίληψη της πνευματικής εικόνας βρίσκονται οι ρίζες της διαφοράς μεταξύ των δύο μέσων. Συνάμα υπογραμμίζει τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο παράγονται εικόνες από τα δύο μέσα και στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονται. Τελικά, όμως, υποστηρίζει ότι οι αντιληπτικές εικόνες που προκαλούνται από ρηματικά ερεθίσματα, με πολύ μεγάλη δυσκολία μπορούν εντέλει να διαχωριστούν από εκείνες που προκαλούνται από μη ρηματικά

---

[1] J. Conrad, *Πρόλογος στο: The Nigger of the Narcissus*, London: J. M. Dent and Sons, 1945, σελ. 5.

[2] Ο David Griffith θεωρείται ο πρώτος κινηματογραφιστής ο οποίος, στις αρχές του αιώνα, μετέτρεψε το νέο μέσο ψυχαγωγίας σε μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική γλώσσα, στα πλαίσια της εκτενούς αφήγησης ιστοριών.

[3] Παρατίθεται στο: L. Jacobs, *The Rice of the American Film*, New York: Harcourt Brace, 1939.

ερεθίσματα. Υπό αυτή την έννοια υιοθετεί τις απόψεις εκείνων των μελετητών που τείνουν να τονίζουν τη συνάφεια των δύο μέσων.[4]

Δυο άλλοι θεωρητικοί, ο Alan Spiegel[5] και ο Keith Cohen[6] ασχολούνται με τις διαδικασίες σύγκλισης των δύο τεχνών. Στόχος του Spiegel είναι να εξετάσει τα κοινά σημεία σκέψης και συναισθήματος που ενώνουν την κινηματογραφική φόρμα με το μοντέρνο μυθιστόρημα, παίρνοντας ως σημείο εκκίνησης τον Flaubert, τον οποίο θεωρεί ως το πρώτο παράδειγμα, στον 19ο αιώνα, μιας συγκεκριμένης μορφής, μιας μορφής που εξαρτάται από την εφαρμογή ενός μεγάλου αριθμού οπτικών πληροφοριών. Η ερευνητική του γραμμή τον οδηγεί στον James Joyce ο οποίος, όπως ο Flaubert, «σέβεται την ακεραιότητα του οπτικού αντικειμένου...και του δίνει χειροπιαστή παρουσία, ξέχωρη από την παρουσία του παρατηρητή»[7]. Ο Speigel αναλύει τις περιπτώσεις Conrad και Griffith περισσότερο από τον Bluestone, υπογραμμίζοντας ότι μολονότι και οι δύο μπορεί να στοχεύουν στο ίδιο σημείο, το προσεγγίζουν από διαφορετικές κατευθύνσεις. Ενώ ο Griffith χρησιμοποιούσε εικόνες για να πει μια ιστορία, ως μέσο κατανόησης, ο Conrad ήθελε ο αναγνώστης του να δει μέσα και πέρα από τη γλώσσα και την αφηγηματική σύλληψη, στον σκληρό, καθαρό πυρήνα των εικόνων.

Μια συνέπεια αυτής της εμμονής στη φυσική επιφάνεια και συμπεριφορά των αντικειμένων και των σχημάτων είναι η απομάκρυνση της έμφασης από την προσωπική, αφηγηματική φωνή του συγγραφέα, έτσι ώστε να μάθουμε να διαβάζουμε την αδιαμεσολάβητη οπτική γλώσσα του μυθιστορήματος του 19ου αιώνα με έναν τρόπο που προσδοκά την

---

[4] Βλ. σχετικά G. Bluestone, *Novels into Film*, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1957.

[5] A. Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consiousness in Film and Modern Novel*, Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1976.

[6] K. Cohen, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, New Haven:Yale Univ. Press, 1979

[7] A. Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, ό.π., σελ. 63.

κινηματογραφική εμπειρία του θεατή, η οποία αναγκαστικά παρουσιάζει αυτές τις φυσικές επιφάνειες. Ο Conrad και ο James ιδιαίτερα προσβλέπουν στον κινηματογράφο μέσω της ικανότητάς τους να «αποδομούν», να αποσυνθέτουν μια σκηνή, εξαιτίας του ότι αλλάζουν απόψεις, με τρόπο ώστε να εστιάζουν σε διαφορετικές όψεις των αντικειμένων, εξαιτίας του ότι εξερευνούν ένα οπτικό πεδίο περισσότερο με το να το κομματιάζουν παρά με το να το αναπαριστούν σκηνογραφικά.

Ο Cohen ασχολήθηκε με το φαινόμενο της σύγκλισης των δύο μορφών τέχνης, και θεώρησε επίσης τον Conrad και τον James ως πολύ σημαντικούς για τη σύγκριση του κινηματογράφου με το μυθιστόρημα. Παρατηρεί ότι αυτοί οι δύο συγγραφείς πραγματοποίησαν μια τομή στην παράδοση του αναπαραστατικού μυθιστορήματος των αρχών του 19ου αιώνα, και προχώρησαν στην επινόηση της τεχνικής του «δεικνύειν» τον τρόπο με τον οποίο εκτυλίσσονται δραματικά τα γεγονότα, παρά να εμμένουν στην απλή εξιστόρηση. Η αναλογία με τις αφηγηματικές διαδικασίες του κινηματογράφου είναι φανερή, και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο κινηματογράφος, με τη σειρά του, άσκησε επιρροή στο σύγχρονο μυθιστόρημα. Ο Cohen χρησιμοποιεί αποσπάσματα από τον Proust και την Virginia Woolf για να δείξει πώς το σύγχρονο μυθιστόρημα, επηρεασμένο από τις τεχνικές του μοντάζ του Eisenstein, εστιάζει την προσοχή στις διαδικασίες κωδικοποίησής του, με τρόπο άγνωστο στο βικτωριανό μυθιστόρημα.

Η άλλη σύγκριση που εμφανίζεται στις μελέτες για τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία είναι εκείνη ανάμεσα στον Griffith και τον Dickens ο οποίος λέγεται ότι ήταν ο αγαπημένος μυθιστοριογράφος του σκηνοθέτη. Η πιο γνωστή παρατήρηση είναι αυτή του Eisenstein που συγκρίνει «το αυθόρμητο, παιδιάστικο ταλέντο τους στο να λένε ιστορίες,»[8], την ικανότητά τους να

[8] S. Eisenstein, *Η Μορφή του Φιλμ (Β)*, μτφ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα: Αιγόκερως, 1985, (κεφ. "Ο Ντίκενς, ο Γκρίφφιθ και το φιλμ σήμερα"), σσ. 69 και 70.

ζωντανεύουν μικρούς χαρακτήρες, την οπτική τους δύναμη, τη μεγάλη απήχηση στο κοινό, και κυρίως την εφαρμογή της τεχνικής τους της παράλληλης δράσης, για την οποία ο Griffith θεωρούσε τον Dickens ως πηγή του. Με βάση αυτά, δικαιολογείται το γεγονός ότι χρησιμοποιούνται τόσο συχνά ως παράδειγμα σύνδεσης του κινηματογράφου με το βικτωριανό μυθιστόρημα. Στην πραγματικότητα, οι διαπιστώσεις του Eisenstein σχετικά με τις κινηματογραφικές τεχνικές του Dickens περιέχουν σχόλια σχετικά με φαινόμενα όπως η σύνθεση του κάδρου και το κοντινό πλάνο, και δεν βρίσκονται πολύ μακριά από εκείνες τις εργασίες που μιλούν για κινηματογραφική γλώσσα, ανασύροντας παρόμοιες αναλογικές παρατηρήσεις, χωρίς να δίνουν την επαρκή σημασία στις ποιοτικές διαφορές που διέπουν τα δυο μέσα. Νεότεροι μελετητές συμμερίζονται τις απόψεις του Eisenstein. Ο Bluestone, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι: «Ο Griffith βρήκε στον Dickens στοιχεία για καθεμιά από τις μεγάλες του καινοτομίες»[9]. Ο Cohen, προχωρώντας παραπέρα, τονίζει «την λίγο ως πολύ καταφανή ομοιότητα των θεμάτων και του περιεχομένου στο αστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα»[10]. Πάντως, παρά την ιστορική σημασία αυτού του συσχετισμού, η σύνδεση του Dickens με τον Griffith έχει υπερεκτιμηθεί, ενώ φαίνεται ότι οι κριτικοί είχαν επιμείνει πάνω σε αυτό το ζήτημα προκειμένου να επιχειρηματολογήσουν για την αξία του κινηματογράφου και να εδραιώσουν τη θέση του ως τέχνη. Έτειναν έτσι να επικεντρώνονται στα θεματικά ενδιαφέροντα, στις αφηγηματικές φόρμες και στρατηγικές που μοιράζονταν οι δύο τέχνες, ενώ αμελούσαν να θέσουν ερωτήματα εκφοράς, ερωτήματα σχετικά με τις ομοιότητες και τις διαφορές των δυο σημειολογικών συστημάτων.

Ενώ, λοιπόν, ο κινηματογράφος ήρθε να αντικαταστήσει τη δημοτικότητα του αναπαραστατικού μυθιστορήματος, το πέτυχε αυτό μέσα

---

[9] G. Bluestone, *Novels into Film*, ό.π., σελ. 2.

[10] K. Cohen, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, ό.π., σελ.4.

από τεχνικές εφαρμοσμένες από συγγραφείς του τέλους του 19ου αιώνα. Ο Conrad, με την εμμονή του στο να κάνει τον αναγνώστη να «δει», και ο James, με την τεχνική της «περιορισμένης συνείδησης», χρησιμοποιώντας εμφανή συγγραφική διαμεσολάβηση προκειμένου να περιορίσουν την οπτική γωνία από την οποία παρατηρούνται οι πράξεις και τα αντικείμενα, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Κατ' αυτό τον τρόπο, μπορούμε να πούμε ότι έσπασαν την παράδοση της διαφάνειας του μυθιστορηματικού κόσμου, έτσι ώστε η διάθεση και η οπτική γωνία να αποτελούν μέρος του μυθιστορηματικού περιεχομένου όσο και το αναπαριστάμενο αντικείμενο που προσφέρεται προς παρατήρηση.

Ο κεντρικός ρόλος της αφήγησης

Σύμφωνα με τον Barthes, «το αφήγημα μπορεί να στηριχθεί στο αρθρωμένο γλωσσικό ιδίωμα, προφορικό είτε γραπτό, στην εικόνα, σταθερή είτε κινούμενη, στην κίνηση, και στην έλλογη ανάμιξη όλων αυτών των ουσιών»[11]. Κατά τον Bremond,[12] ο οποίος βασίζεται στον Propp,[13] η δομή μιας ιστορίας είναι ανεξάρτητη από τις τεχνικές που τη συνιστούν, η αφήγηση δεν είναι επικοινωνήσιμη παρά μόνο αν αντικατασταθεί από μια τεχνική αφήγησης, αυτή που χρησιμοποιεί το σύστημα και τα σημεία που της ταιριάζουν. Τα στοιχεία της αφήγησης, που θα προσδιορίσουμε παρακάτω, δρουν σε ένα συγκεκριμένο μέσο: γραφή, σχέδιο, ταινία ή άλλο. Σχετικά με αυτό ο Bremond παρατηρεί: «Αν η αφήγηση γίνεται εικόνα σε μια ταινία, αν ρηματοποιείται σε ένα μυθιστόρημα, αυτές οι μεταθέσεις δεν επηρεάζουν τη δομή της αφήγησης της οποίας τα σημαίνοντα μένουν ίδια σε κάθε περίπτωση. Επιπλέον, αν η ρηματική γλώσσα, αν η κινούμενη εικόνα, γίνονται αφήγηση, αν χρησιμεύουν στο να πουν μια ιστορία, πρέπει να υποτάξουν το εκφραστικό τους σύστημα σε μια χρονική δομή, να παραδοθούν σε ένα παιχνίδι άρθρωσης που αναπαράγεται, σε μια χρονικότητα.»[14]. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναρωτηθούμε αν είναι θεμιτό να θέσουμε ως αίτημα την ύπαρξη αφηγηματικών δομών που προϋπάρχουν της χρήσης τους από μια τεχνική. Η συζήτηση μας οδηγεί υποχρεωτικά σε ένα γενικό πρόβλημα τόσο της γλωσσολογίας, όσο και της σημειωτικής: εκείνο των σχέσεων ανάμεσα στη

[11] R. Barthes, "Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων", ό.π., σελ. 93.

[12] Βλ. Cl. Bremond, *Logique du récit*, Paris:Seuil, 1973.

[13] Βλ. V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris:Seuil, 1928.

[14] Cl. Bremond, *Logique du récit*, ό.π., σσ. 12, 46, 47.

σκέψη και στη γλώσσα.[15] Ο Benveniste[16], λόγου χάριν, καταλήγει στην ανεξαρτησία της σκέψης από συγκεκριμένες γλωσσικές δομές, (όχι όμως και από την ίδια τη γλώσσα) και στον υποχρεωτικό σύνδεσμο μεταξύ της δυνατότητας της σκέψης και της χρήσης των σημείων της γλώσσας. Θα μπορούσαμε ίσως να δούμε με τον ίδιο τρόπο τις σχέσεις ανάμεσα στην αφήγηση και τα μέσα της: ανεξαρτησία της αφήγησης από τις συγκεκριμένες τεχνικές, αναγκαιότητα όμως μιας τεχνικής που πραγματοποιεί την αφήγηση. Φαίνεται συνεπώς ενδιαφέρον να εξετάσουμε πώς η γραφή και η ταινία πραγματοποιούν την αφήγηση και υποτάσσονται στις αναγκαιότητές της. Καθεμιά από αυτές τις τεχνικές δίνει συγκεκριμένη απάντηση στα προβλήματα της δράσης των διαφόρων στοιχείων της αφήγησης.

Όσο μελετάμε το φαινόμενο της μεταφοράς και προσαρμογής του μυθιστορήματος στον κινηματογράφο, τόσο είμαστε υποχρεωμένοι να αναγνωρίσουμε την κεντρική σημασία της αφήγησης και στα δύο. Όποιες κι αν είναι οι ρίζες του κινηματογράφου, (ως εφεύρεσης, ως ψυχαγωγίας ή ως μέσου έκφρασης), και όποιες αβεβαιότητες κι αν εμφανίστηκαν τα τελευταία χρόνια για την ανάπτυξή του, την τεράστια και διαρκή απήχησή του την οφείλει σε εκείνο που μοιράζεται με το μυθιστόρημα . Αυτό είναι η ικανότητα αφήγησης. Από τη *Μεγάλη Ληστεία του Τρένου* και τη *Ζωή ενός Αμερικανού Πυροσβέστη*

---

[15] Την άμεση και στενή σχέση εξάρτησης μεταξύ νοήσεως (διανοίας) και γλώσσας (λόγου) τη βρίσκουμε ήδη διατυπωμένη στον Σοφιστή (263e) του Πλάτωνα, όπου ο «εσωτερικός λόγος» (η διανόηση) και ο «εξωτερικός λόγος» (η ομιλία) εμφανίζονται ως «ταυτόν». Η στενή αυτή αλληλεξάρτηση δηλώθηκε και γλωσσικά στην αρχαία ελληνική όπου τόσο η «λογική διανόηση» όσο και η «γλωσσική έκφραση» χαρακτηρίζονται με έναν κοινό όρο, τη λέξη «λόγος». Στη γλωσσολογία, ήδη από τον F. De Saussure έχει θεμελιωθεί με σαφήνεια η δυική διάκριση σκέψη – γλώσσα ως αδιάσπαστο σύνολο και βάση κάθε γλωσσικής ανάλυσης. Κάθε μεμονωμένη θεώρηση σκέψης και γλώσσας, περιεχομένου και γλωσσικής εκφράσεώς του νοείται μόνο ως προϊόν αφαίρεσης για μεθοδολογικούς σκοπούς. Σκέψη και γλώσσα, η μια χωριστά από την άλλη δεν υπάρχουν.
(Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική Γλωσσολογία*, Αθήνα, 1980.)

[16] Βλ. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966.

του Edwin Porter[17] (1903), όπου σκηνές, διαδραματιζόμενες σε διαφορετικές τοποθεσίες, συγκλίνουν για να πουν μια ιστορία, το μέλλον του κινηματογράφου ως αφηγηματική τέχνη εδραιώθηκε και καμιά περαιτέρω εξέλιξη της τεχνικής του δεν απείλησε την πρωταρχικότητα αυτής της λειτουργίας.

Ο Christian Metz, συζητώντας την αφηγηματική υφή της κινηματογραφικής γλώσσας, γράφει: «Η ταινία μας λέει συνεχείς ιστορίες. Λέει πράγματα που θα μπορούσαν επίσης να μεταφερθούν στη γλώσσα των λέξεων. Αλλά τα λέει με διαφορετικό τρόπο. Υπάρχει μια αιτία για τη δυνατότητα καθώς και για την αναγκαιότητα των προσαρμογών. Είναι η αξιολόγηση της ζήτησης για τη μυθοπλαστική ταινία, που ήταν μόνο ένα από τα πολλά εν δυνάμει γένη, η οποία όμως κυριάρχησε στην κινηματογραφική παραγωγή. Η βασική φόρμουλα, που δεν άλλαξε ποτέ, συνίσταται στη δημιουργία μιας μεγάλης, συνεχούς ενότητας η οποία λέει μια ιστορία και η οποία ονομάζεται ταινία»[18]. Όποιες άλλες χρήσεις κι αν βρήκε ο κινηματογράφος, είναι σαν αφηγητής ιστοριών που γνώρισε τη μεγαλύτερη δύναμη και το ευρύτερο κοινό. Η απήχησή του στην αστική τάξη τον οδήγησε μακριά από την επίδειξη τρυκ, από την καταγραφή θεαμάτων από music halls, και από την τάση προς την φυσική αναπαράσταση, που έφτασε στο υψηλότερο σημείο της με το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Ο κινηματογράφος συναντήθηκε με το τελευταίο, αναπτύχθηκε μέσα από αυτό, αλλά το αφομοίωσε και ακολούθησε τον δικό του δρόμο. Αυτό που παρέμεινε κοινό στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο είναι η αφηγηματική δυνατότητα.

---

[17] «Η Μεγάλη Ληστεία του Τρένου» και «Η Ζωή ενός Αμερικανού Πυροσβέστη» (1903) του Edwin Porter θεωρούνται από τους ιστορικούς ως οι πρώτες ταινίες που ανακάλυψαν και εδραίωσαν πολλά από τα στοιχειώδη και απαραίτητα στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης, όπως οι χρονικές ελλείψεις και η παράλληλη δράση.

[18] Ch. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, μτφρ. Michael Taylor, New York: Oxford Univ. Press, 1974, σσ. 44 - 45.

Ο κινηματογράφος, σύμφωνα με τον θεωρητικό D. Andrew[19] είναι ένα μέσο που το χαρακτηρίζει η περίσσεια, το περιττό. Η σημασία στον κινηματογράφο δημιουργείται μέσω του υπολογισμένου ή ιδεολογικού περιορισμού αυτής της περίσσειας. Αρχικά, η αντίληψη απορρέει από τους περιορισμούς που βάζουμε στη ρευστότητα των αισθήσεων, περιορισμοί που μας επιτρέπουν να βασιστούμε στη σταθερότητα μιας ορισμένης αισθητηριακής τακτοποίησης. Ο κινηματογραφικός μηχανισμός και οι ρητορικές στρατηγικές που εφαρμόζει μετατρέπουν τη ροή του φωτός και του χρώματος σε αναγνωρίσιμες εικόνες.

Στο επόμενο επίπεδο, αυτό της κατανόησης μιας ολόκληρης ταινίας, πραγματοποιείται μια παρόμοια επεξεργασία. Οι προσλαμβανόμενες εικόνες σχηματοποιούνται σε αναπαραστάσεις μιας συγκεκριμένης τάξης πραγμάτων, μέσα από διαδικασίες που επιλέγουν εκείνα τα στοιχεία της αντίληψής μας τα οποία είναι ικανά να συμμετάσχουν σε μια ανώτερη αντιληπτική οργάνωση.

Το ζήτημα της υπερβολής προκύπτει ακόμη και αν υιοθετήσουμε μια σημειολογική άποψη και προσπαθήσουμε να αντιμετωπίσουμε τη «σημασία» σαν μια αθροιστική διαδικασία όπου ελάχιστες διαφορές στα σημαίνοντα υλικά αρθρώνουν στοιχεία νοητικών αντιλήψεων, ώσπου μεγάλες σημασιολογικές ενότητες (σημεία) γίνονται αναγνωρίσιμες ή αρχίζουν να λειτουργούν. Γιατί, παρά την ουτοπική καθαρότητα που υπέθετε γι' αυτά ο Saussure, τα σημεία δεν αποτελούν το τέρμα της σημαντικής διαδικασίας, αλλά μάλλον ενδιάμεσα σημεία τα οποία προϋποθέτουν μια πληθώρα διανοητικών συλλήψεων από το απεριόριστο παιχνίδι της συμπαραδήλωσης.

Οι καταδηλώσεις αποτελούν το τελευταίο σκαλοπάτι σε μια συγκεκριμένη συμπαραδηλωτική τροχιά, και ορίζονται από αρχές του κινηματογραφικού γένους και των συμφραζομένων.

Πάντα, στη μελέτη του κινηματογράφου αναδύεται το ζήτημα της

---

[19] Βλ. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, New York:Oxford Univ. Press, 1984.

αφήγησης, όχι μόνο γιατί η μυθοπλαστική ταινία υπήρξε ιστορικά το κυρίαρχο είδος κινηματογραφικής παραγωγής, αλλά και γιατί η αφήγηση αποτελεί, πάνω απ' όλα, ένα εργαλείο δημιουργίας συμφραζομένων, μια λογική περιορισμού της έννοιας. Από τη στιγμή που η κινηματογραφική σημασία βασίζεται στον περιορισμό, η αφήγηση αποτελεί μια αναγκαιότητα, έναν κανόνα, όχι απλώς μια εναλλακτική λύση. Στον αναπαραστατικό κινηματογράφο μπορεί να επιδεικνύεται, να παρατηρείται ή να παρωδείται, αλλά δεν μπορεί ποτέ να απουσιάζει. Όπως παρατηρεί ο Mitry στο κείμενό του *Esthétique et psychologie du cinéma* (1964): «Η ταινία αποτελεί έναν κόσμο που οργανώνεται με τους όρους μιας ιστορίας», προκειμένου να τη διαφοροποιήσει από το μυθιστόρημα «το οποίο είναι μια ιστορία που οργανώνεται σε έναν κόσμο»[20]. Ενώ ο λογοτέχνης μπορεί να εργαστεί με μη αφηγηματικούς τρόπους, ο κινηματογραφιστής μοιάζει «καταδικασμένος» σε κάποιο είδος αφήγησης, απλώς και μόνο επειδή πρέπει να επιβληθεί στην καλπάζουσα συμπαραδήλωση της εικόνας.

Ο κινηματογράφος έχει επιβεβαιώσει ότι η αφήγηση είναι κάτι περισσότερο από μια ομάδα κειμένων ή ακόμα και από ένα συγκεκριμένο είδος κειμένου. Αποτελεί, πρώτα απ' όλα, μια εσωτερική ικανότητα, όπως η ίδια η γλώσσα, η οποία διαφαίνεται σε πολλές περιοχές της ανθρώπινης ζωής και δραστηριότητας, και κυριαρχεί σε ορισμένες από αυτές. Η αφηγηματική ικανότητα κρατάει τη σημασία προκειμένου να της προσδώσει τάξη και ώθηση.

Η μελέτη του κινηματογράφου, επομένως, έχει συνδεθεί με τις αφηγηματικές θεωρίες ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '60 και μετά, αξιοποιώντας την ανανέωση της κριτικής ανάγνωσης από τον δομισμό. Κορυφαίος μελετητής της κινηματογραφικής γλώσσας κατά την περίοδο αυτή

[20] Παρατίθεται στο: D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, ό.π., σελ. 76. Ο Jean Mitry εισάγει στην κινηματογραφική θεωρία την διαλεκτική σχέση μεταξύ ρεαλισμού και φορμαλισμού.

αναδείχθηκε ο Christian Metz, ο οποίος ανέπτυξε τη θεωρία του χρησιμοποιώντας μεθοδολογικά εργαλεία που προέκυψαν από τον διάλογό του με το έργο των: Roland Barthes, Al. Greimas, G. Genette, Tzvetan Todorov και Claude Bremond.

Μυθιστορηματική και κινηματογραφική αφήγηση

Αν κάποιος περιγράψει την αφήγηση ως αλυσίδα γεγονότων αιτιακά συνδεδεμένων, που περιέχει μια σειρά χαρακτήρων οι οποίοι επηρεάζουν και επηρεάζονται από την εξέλιξη της δράσης, συνειδητοποιεί ότι μια τέτοια περιγραφή ταιριάζει στην αφήγηση και του λογοτεχνικού και του κινηματογραφικού κειμένου.

Και ο κινηματογράφος και το μυθιστόρημα λένε ιστορίες με έναν μεγάλο πλούτο λεπτομερειών, και το κάνουν από την άποψη ενός αφηγητή. Ο,τιδήποτε μπορεί να ειπωθεί με λέξεις στο μυθιστόρημα μπορεί να ειπωθεί και με εικόνες σε μια ταινία. Οι διαφορές μεταξύ των δύο τεχνών, εκτός από την προφανή διαφορά ανάμεσα στην εικονική και στη ρηματική αφήγηση, επεκτείνονται βέβαια και σε άλλα επίπεδα.

Πρώτον, επειδή η ταινία λειτουργεί σε πραγματικό χρόνο, υπόκειται σε χρονικούς περιορισμούς. Το μυθιστόρημα τελειώνει μόνο όταν «νομίζει» ότι πρέπει να τελειώσει. Η ταινία είναι, γενικά, περιορισμένη σε εκείνο που ο Shakespear ονόμαζε «η δύο ωρών κίνηση στην σκηνή μας». Φημισμένα μυθιστορήματα έγιναν τα τελευταία χρόνια όχημα για τη δημιουργία ταινιών.[21] Στην πραγματικότητα, η οικονομική κατάσταση των μεγάλων εκδοτικών οίκων σήμερα είναι τέτοια που η δυνατότητα της ανακύκλωσης του υλικού σε μια ταινία είναι πρωταρχικού ενδιαφέροντος για τους περισσότερους εκδότες.

---

[21] Βλ. σχετικά J. Hitt, *Words and Shadows. Literature on the Screen*, New York: Citadel Press, 1992.

Την ίδια στιγμή που η ταινία περιορίζεται σε μια συνοπτικότερη αφήγηση, έχει τη δυνατότητα της εικόνας που το μυθιστόρημα σαφώς δεν διαθέτει. Σε αυτό έγκειται η σημαντικότερη διαφορά μεταξύ των δυο μέσων. Τα μυθιστορήματα γράφονται από έναν συγγραφέα. «Βλέπουμε» και «ακούμε» μόνο ό, τι εκείνος θέλει να δούμε ή να ακούσουμε. Οι ταινίες, κατά μια έννοια, εκφέρονται επίσης από κάποιο συγγραφέα (σκηνοθέτη) αλλά ακούμε και βλέπουμε πολύ περισσότερα από εκείνα που αρχικά αποτελούσαν πρόθεση του σκηνοθέτη (τουλάχιστον φαινομενικά). Θα αποτελούσε άτοπο εγχείρημα για έναν μυθιστοριογράφο να προσπαθήσει να περιγράψει μια σκηνή με τόση λεπτομέρεια που εμφανίζεται στον κινηματογράφο, όπου υπάρχει μεγάλη δυνατότητα επιλογής της μιας ή της άλλης λεπτομέρειας και απόδοσής της σε εικονικά συμφραζόμενα.

Η τάση του μυθιστορήματος είναι η ανάπτυξη σχέσεων ανάμεσα στα υλικά της ιστορίας, (πλοκή, χαρακτήρας, πλαίσιο, θέμα κ.τ.λ.) και η αφήγησή τους μέσω της γλώσσας. Αντιθέτως, η τάση του κινηματογράφου είναι η ανάπτυξη σχέσεων ανάμεσα στα υλικά της ιστορίας και την αντικειμενική φύση, (ή επίφαση) της εικόνας. Η τύχη παίζει σπουδαιότερο ρόλο και το τελικό αποτέλεσμα είναι ότι ο θεατής είναι ελεύθερος να συμμετάσχει στην εμπειρία περισσότερο ενεργά. Οι λέξεις πάνω στη σελίδα μένουν πάντα ίδιες, αλλά η εικόνα στην οθόνη αλλάζει συνεχώς καθώς ανακατανέμουμε την προσοχή μας. Βέβαια, είναι αλήθεια ότι σε αυτή την παρατήρηση δεν πρέπει ποτέ να εξομοιώνεται ο ρόλος του συγγραφέα με τον ρόλο του σκηνοθέτη. Υπάρχει μόνο μια μεγάλη ταινία, για παράδειγμα, που προσπάθησε να εφαρμόσει την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, αφήγηση τόσο προσφιλή στο μυθιστόρημα: *Η Κυρία της Λίμνης* (Lady in the Lake, 1946) του Robert Montgomery. Το αποτέλεσμα ήταν μια σπασμωδική αφήγηση και μια κλειστοφοβική εμπειρία. Βλέπουμε μόνο ό,τι βλέπει ο ήρωας. Αντί να μας δείχνει τον ήρωα, ο Montgomery καταφεύγει στη χρήση πολλών μικρών τεχνασμάτων. Η ταινία μπορεί να πλησιάσει τις ειρωνικές αποκλίσεις που αναπτύσσει το

μυθιστόρημα, αλλά δεν μπορεί ποτέ να τις αποτυπώσει.

Φυσικά, αργότερα, το μυθιστόρημα απάντησε στην πρόκληση του κινηματογράφου αναπτύσσοντας τη δραστηριότητά του ακριβώς σε αυτόν τον τομέα: τις λεπτές, περίπλοκες ειρωνείες της αφήγησης. Όπως η ζωγραφική, έτσι και η πεζή αφήγηση του εικοστού αιώνα απομακρύνθηκε από τη μίμηση και στράφηκε στη διερεύνηση των υποκειμένων και της γλώσσας. Ό,τι αποτελούσε τον προηγούμενο αιώνα μια ομοιογενή εμπειρία, την κυρίαρχη φόρμα της κοινωνικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, και την αγαπημένη τέχνη των μεσαίων τάξεων, χωρίστηκε αυτόν τον αιώνα σε δύο μορφές: στο best - seller που είναι τώρα στενά συνδεδεμένο με τον κινηματογράφο, και στο πειραματικό μυθιστόρημα το οποίο ορίζεται από τα ενδιαφέροντα της εκάστοτε avant-garde.

Κατά ποιόν άλλο τρόπο έγιναν αλλαγές στο μυθιστόρημα εξαιτίας του κινηματογράφου; Από τον καιρό του Defoe, μια από τις πρωταρχικές λειτουργίες του μυθιστορήματος, όπως και της ζωγραφικής, ήταν να μεταφέρει μια αίσθηση από άλλους τόπους και ανθρώπους. Την εποχή του Sir Walter Scott, αυτή η εικονογραφική λειτουργία έφτασε στο αποκορύφωμά της. Μετά από αυτό, και όταν η κινούμενη φωτογραφία άρχισε να επιτελεί αυτή τη λειτουργία, το περιγραφικό στοιχείο του μυθιστορήματος παρήκμασε.

Τέλος, το μυθιστόρημα αφηγείται με λέξεις. Οι ταινίες περιέχουν επίσης λέξεις, αλλά δεν τις χειρίζονται με τόση επιδεξιότητα ούτε με τέτοια ακριβή αίσθηση με την οποία τις εκμεταλλεύεται η πεζογραφία. Εάν η ζωγραφική, κάτω από την επιρροή του κινηματογράφου, στράφηκε προς το σχέδιο, το μυθιστόρημα πλησίασε την ποίηση καθώς επέτεινε την προσοχή στον εαυτό του και στην παρατήρηση της πρώτης του ύλης: της γλώσσας.

Η γραμμικότητα του μυθιστορήματος και η χωρικότητα της ταινίας

Σε μια πρώτη εμπειρική θεώρηση του μυθιστορήματος ως λογοτεχνικού είδους θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για παράθεση λέξεων και ομάδων λέξεων σε ακολουθία, όπως εμφανίζονται πάνω στην σελίδα. Προκειμένου να αντιληφθούμε, για παράδειγμα, μια σκηνή, δεν έχουμε άλλη επιλογή από το να ακολουθήσουμε γραμμικά τη δομή των συμβόλων που εμφανίζονται, συνήθως, σε οριζόντιες σειρές οι οποίες εξεικονίζουν τη γραμμικότητα της εμπειρίας. Η γραμμικότητα αυτή, σε συνδυασμό με τη συνήθη ανάγνωση ενός μυθιστορήματος, ευνοεί τη σταδιακή αύξηση των πληροφοριών σχετικά με τη δράση, τους χαρακτήρες, την ατμόσφαιρα και τις ιδέες. Αλλά και ο ίδιος ο τρόπος παρουσίασης επηρεάζει την προσλαμβάνουσα συνείδηση. Σε μια πρώτη ματιά μπορεί να φανεί ότι η κίνηση της ταινίας μέσα από τον προβολέα παράγει ανάλογο αποτέλεσμα. Ιδιαίτερα ο κλασικός αφηγηματικός κινηματογράφος φαίνεται να υποστηρίζει μια ισχυρή αιτιοκρατική γραμμικότητα. Ωστόσο, η ακολουθία των πλάνων δεν συνιστά μια ανάλογη εμπειρία με εκείνη της ακολουθίας των λέξεων του μυθιστορήματος. Υπάρχουν τουλάχιστον δυο αξιοσημείωτες διαφορές:

α) Το κάδρο, την ίδια και ανά πάσα στιγμή, παρέχει πληροφορίες μιας κατ' εξοχήν οπτικής πολυπλοκότητας, (που επιτείνεται συχνά από την προσθήκη ακουστικών και ρηματικών σημαινόντων), η οποία οφείλεται στη χωρική διάσταση του κάδρου.

β) Το κάδρο δεν εγγράφεται ποτέ σαν μια διακεκριμένη ολότητα, με τον τρόπο που εγγράφεται μια λέξη. Συνήθως, δεν παρακολουθούμε μια ταινία κάδρο πρός κάδρο, κατά τον τρόπο που διαβάζουμε ένα μυθιστόρημα λέξη προς λέξη.

Το γεγονός ότι εκτιθέμεθα πάντα σε μια πολλαπλότητα σημαινόντων που περιέχονται μέσα στο πλαίσιο ενός κάδρου, ή μιας σειράς κάδρων, παρεμβαίνει στην προσαρμογή του ρηματικού υλικού: για παράδειγμα κατά

την αναπαράσταση των χαρακτήρων και του περιβάλλοντος. Ό,τι προσλαμβάνουμε ως πληροφορία από την προβολή στην οθόνη είναι λιγότερο υποκείμενο στον προσωπικό έλεγχο του σκηνοθέτη, (εξαιτίας του ισχυρού χωρικού προσανατολισμού της ταινίας και της ταυτόχρονης παρουσίας πολλών κέντρων διεκδίκησης της προσοχής) από εκείνο που προσλαμβάνουμε από τη γραμμική παρουσίαση των λέξεων στη σελίδα.[22]

[22] Στα ζητήματα της γραμμικής διαδοχής και της χωρικότητας θα επανέλθουμε με τρόπο συστηματικότερο στο δεύτερο, αλλά κυρίως στο τρίτο κεφάλαιο.

Η κινηματογραφική αφήγηση ως γλώσσα

Ο κινηματογράφος δεν είναι με την αυστηρή έννοια γλώσσα, αλλά μοιάζει με γλώσσα, και εφόσον μοιάζει με γλώσσα, μερικές από τις μεθόδους που χρησιμοποιούμε για να μελετήσουμε τη γλώσσα μπορούν να εφαρμοστούν και στη μελέτη του κινηματογράφου. Στην πραγματικότητα, τα τελευταία τριάντα χρόνια, αυτή η προσέγγιση του κινηματογράφου, εμμέσως γλωσσολογική, έχει κερδίσει πολύ έδαφος. Από τη στιγμή όμως που ο κινηματογράφος δεν είναι γλώσσα, οι αυστηρά γλωσσολογικές έννοιες μπορεί να είναι παραπλανητικές. Από την αρχή της ιστορίας του κινηματογράφου, οι θεωρητικοί ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα να συγκρίνουν τον κινηματογράφο με τη ρηματική γλώσσα, αλλά μόνον όταν αναπτύχθηκε μια νέα ευρύτερη κατηγορία σκέψης στις δεκαετίες του πενήντα και του εξήντα, η πραγματική μελέτη του κινηματογράφου ως γλώσσα βρήκε ένα πεδίο ανάπτυξης. Αυτή η επιστήμη είναι η σημειωτική, η μελέτη των συστημάτων των σημείων. Οι σημειολόγοι δικαιολόγησαν τη μελέτη του κινηματογράφου ως γλώσσας μέσω του επαναπροσδιορισμού της έννοιας της προφορικής και γραπτής γλώσσας. Κάθε επικοινωνιακό σύστημα αποτελεί μια γλώσσα. Ο κινηματογράφος λοιπόν, μπορεί να είναι ένα είδος γλώσσας, δεν είναι όμως ένα καθαρά γλωσσικό σύστημα. Όπως σημειώνει ο Ch. Metz, δεν αντιλαμβανόμαστε μια ταινία επειδή έχουμε γνώση του συστήματός της, μάλλον πετυχαίνουμε μια κατανόηση του συστήματός της επειδή καταλαβαίνουμε την ταινία. Με άλλα λόγια, «δεν είναι επειδή ο κινηματογράφος είναι γλώσσα που μπορεί να πει ιστορίες, είναι μάλλον ότι έχει γίνει γλώσσα επειδή έχει πει τόσες ιστορίες»[23].

Για τους σημειολόγους, ένα σημείο πρέπει να αποτελείται από δύο

[23] Ch. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. μτφρ. M. Taylor, New York: Oxford Univ. Press, 1974, σελ. 47.

μέρη: το σημαίνον και το σημαινόμενο. Στη λογοτεχνία, η σχέση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο είναι ένας κοινός τόπος της τέχνης: ο ποιητής χειρίζεται τα σημεία τα οποία, από τη μια μεριά, συντίθενται από ήχους (σημαίνοντα) και, από την άλλη, από έννοιες (σημαινόμενα), και η σχέση μεταξύ των δύο μπορεί να είναι συναρπαστική. Στην πραγματικότητα, μεγάλο μέρος της γοητείας της ποίησης βρίσκεται ακριβώς εκεί, στον χορό των ήχων με τις έννοιες.

Στον κινηματογράφο όμως το σημαίνον και το σημαινόμενο αναπτύσσονται διαφορετικά. Το κινηματογραφικό σημείο αποτελεί ένα αυτοαναφορικό σημείο. Η εικόνα ενός βιβλίου είναι πιο κοντά στο βιβλίο από όσο είναι η λέξη «βιβλίο». Είναι αλήθεια ότι ίσως πρέπει να μάθουμε κατά τη διάρκεια της βρεφικής ή πρώιμης παιδικής ηλικίας να μεταφράζουμε την εικόνα ενός βιβλίου με την έννοια του βιβλίου, αλλά αυτό είναι πολύ ευκολότερο από το να μάθουμε να ερμηνεύουμε τα γράμματα ή τους ήχους της λέξης «βιβλίο» ως αυτό το οποίο σημαίνουν. Μια εικόνα διατηρεί άμεση σχέση με το σημαινόμενό της, ενώ μια λέξη πολύ σπάνια.

Αυτή η αυτοαναφορικότητα του σημείου είναι που κάνει την κινηματογραφική γλώσσα δύσκολη στη διαπραγμάτευση. Όπως γράφει ο Metz: «είναι δύσκολο να ερμηνεύσεις μια ταινία γιατί είναι εύκολο να την καταλάβεις»[24]. Η δύναμη των γλωσσικών συστημάτων βρίσκεται στο ότι υπάρχει μεγάλη απόσταση μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινομένου. Η δύναμη του κινηματογράφου βρίσκεται στο ότι αυτή η απόσταση δεν υπάρχει, ή έχει συντομευτεί.

Παρόλα αυτά, ο κινηματογράφος μοιάζει με γλώσσα. Βέβαια, η εικόνα ενός ανθρώπου για κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο δεν είναι η ίδια με εκείνη που έχει κάποιος άλλος για το ίδιο αντικείμενο. Αν δυο άνθρωποι διαβάσουν τη λέξη «τριαντάφυλλο», η εικόνα που θα σχηματιστεί στην αντίληψη του

[24] Ch. Metz., *Film Language*, ό.π., σελ. 47.

καθενός θα είναι διαφορετική. Στον κινηματογράφο όμως, βλέπουν και οι δύο το ίδιο τριαντάφυλλο, ενώ ο σκηνοθέτης μπορεί να έχει επιλέξει από μια απέραντη ποικιλία ένα τριαντάφυλλο, το οποίο θα φωτογραφήσει, επιλέγοντας ταυτόχρονα από μια απέραντη ποικιλία τρόπων. Η επιλογή του καλλιτέχνη στον κινηματογράφο είναι άπειρη, κάτι που δεν ισχύει για τη λογοτεχνία, ενώ ισχύει το αντίστροφο για τον παρατηρητή (αναγνώστη). Ο κινηματογράφος δεν προτείνει, καταδηλώνει. Ο αναγνώστης μιας σελίδας εφευρίσκει την εικόνα, ενώ ο αναγνώστης μιας ταινίας την έχει ήδη μπροστά του, και οι δυο όμως πρέπει να εργαστούν για να ερμηνεύσουν τα σημεία που προσλαμβάνουν, προκειμένου να ολοκληρωθεί η διανοητική διαδικασία .

Τα πρώτα θεωρητικά κείμενα για τον κινηματογράφο επιδιώκουν τη συστηματική σύγκριση του κινηματογράφου με τη γραπτή γλώσσα. Η κυριαρχούσα θεωρία εννοούσε ότι το πλάνο ήταν η κινηματογραφική λέξη, η σκηνή η πρόταση, και η σεκάνς η παράγραφος. Υπό την έννοια ότι αυτός ο διαχωρισμός εκφράζει μια ανιούσα τάξη περιπλοκότητας, μπορεί να είναι επαρκής. Όμως στην ανάλυση καταρρέει. Εάν υποθέσουμε ότι η λέξη αποτελεί τη μικρότερη εννοιολογική ενότητα, το πλάνο δεν ανταποκρίνεται στην αντιστοιχία, γιατί καταλαμβάνει χρόνο. Μέσα στη διάρκεια αυτή υπάρχει ένας συνεχής αριθμός εικόνων. Μπορεί μια μόνο εικόνα, το κάδρο, να αποτελέσει τη βασική εννοιολογική ενότητα της ταινίας; Η απάντηση εξακολουθεί να είναι αρνητική, από τη στιγμή που κάθε κάδρο περιλαμβάνει έναν δυνητικά απεριόριστο αριθμό οπτικών πληροφοριών, όπως και η ακουστική συνοδεία. Αν υποθέσουμε ακόμη ότι ένα κινηματογραφικό πλάνο μοιάζει με μια πρόταση, βρισκόμαστε μπροστά στο πρόβλημα ότι μια ταινία πιθανότατα δεν μπορεί να διαιρεθεί σε τόσο ευδιάκριτες μονάδες. Ενώ τεχνικά μπορούμε να ορίσουμε το πλάνο ως τη μικρότερη μονάδα, εννοιολογικά δεν συμβαίνει το ίδιο. Ένα πλάνο μπορεί να περιέχει άπειρα σημεία στίξης. Τι συμβαίνει με το πλάνο σεκάνς;

Ο πρώτος που διερεύνησε το ζήτημα της αντιστοιχίας πλάνου – λέξης

εκτεταμένα ήταν ο Chr. Metz στα πλαίσια της συζήτησης αν ο κινηματογράφος αποτελεί μια γλώσσα (langue), ή μια ιδιόλεκτο, ένα ιδιαίτερο σημειωτικό σύστημα (langage).[25] Ο ισχυρότερος λόγος για τον οποίο αρνείται να δεχτεί ότι ο κινηματογράφος αποτελεί γλώσσα (langue) είναι ο αυθαίρετος χαρακτήρας του γλωσσικού σημείου ο οποίος, όπως είδαμε, έρχεται σε αντίθεση με τη φύση του κινηματογραφικού σημείου. Προχωρώντας τον συλλογισμό του, ο Metz, απορρίπτει την άποψη ότι το πλάνο αποτελεί το ανάλογο της λέξης για τους εξής λόγους: 1) τα πλάνα είναι απεριόριστα σε αριθμό, σε αντίθεση με τις λέξεις (από τη στιγμή που υπάρχει στο λεξικό ένας προσδιορίσιμος αριθμός λέξεων), 2) το πλάνο αποτελεί δημιούργημα του σκηνοθέτη σε αντίθεση με τις λέξεις οι οποίες προϋπάρχουν, 3) το πλάνο, όπως είπαμε και προηγούμενα, περιέχει έναν απεριόριστο αριθμό πληροφοριών, 4) το πλάνο αποτελεί μια πραγματοποιημένη ενότητα, αντίθετα με τη λέξη που αποτελεί μια δυνητική λεξικολογική ενότητα, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί κατά τον τρόπο που επιθυμεί ο εκάστοτε ομιλητής, και 5) τα πλάνα δεν αποκτούν τη σημασία τους από την παραδειγματική αντίθεσή τους με άλλα πλάνα τα οποία θα μπορούσαν να βρίσκονται στην ίδια θέση της συνταγματικής αλυσίδας.[26]

---

[25] Ο Γ. Μπαμπινιώτης στη *Θεωρητική Γλωσσολογία* του (Αθήνα 1980), μεταφράζει τον όρο *langue* ως *λόγο*, και τον όρο *langage* ως *γλώσσα*. Δεν θα υιοθετήσουμε αυτή την απόδοση των όρων *langue* και *langage*, αλλά θα προτείνουμε τη μετάφραση του όρου *langue* ως *γλώσσα* και του όρου *langage* ως *ιδιόλεκτο* (που σημαίνει ένα *ιδιαίτερο γλωσσικό σύστημα*), αφενός διότι ο όρος «λόγος» δημιουργεί μια σύγχυση εξαιτίας του ότι παραπέμπει συνάμα στην αρχαιοελληνική σημασία του λόγου, αφετέρου, γιατί ο όρος «γλώσσα» θεωρούμε ότι ταιριάζει περισσότερο για να αποδώσει τον όρο langue, έτσι όπως τον ορίζει ο Saussure, ορισμό που ασπάζεται και ο ίδιος ο Μπαμπινιώτης: «κοινωνικό παράγωγο της ικανότητας του ανθρώπου να εκφράζεται γλωσσικά, και μαζί σύνολο απαραίτητων συμβάσεων που έχουν υιοθετηθεί από ένα κοινωνικό σώμα, ώστε να μπορούν τα άτομα της κοινότητας να ασκούν αυτή τη γλωσσική ικανότητα» (*Θεωρητική Γλωσσολογία*, κεφ.4).

Για την έννοια των όρων *langue*, *langage* και *parole*, βλέπε επίσης: L. Jackson, *The Poverty of Strusturalism: Litterature and Structuralistic Theory*, New York: Longman, 1991, σσ. 41-46.

[26] Οι ισχυρισμοί 1,2 και 4 του Metz, ανιχνεύονται και στις εξής παρατηρήσεις του P.P. Pasolini:

Ο Metz, τελικά, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος δεν αποτελεί γλώσσα (langue) αλλά ένα ιδιαίτερο σημειωτικό σύστημα, μια ιδιόλεκτο (langage).[27] [28]

Φαίνεται λοιπόν ότι μια πραγματική επιστήμη του κινηματογράφου θα ήταν εξαρτημένη από την ικανότητά μας να ορίσουμε την ελάχιστη δομική μονάδα.[29] Μπορούμε να το κάνουμε με όρους τεχνικούς ορίζοντας το κάδρο.

«Δέν υπάρχει ένα λεξικό των εικόνων. Δεν υπάρχει καμιά εικόνα κλεισμένη κάπου κι έτοιμη για χρήση. Εάν θελήσουμε να φανταστούμε ένα λεξικό των εικόνων, θα πρέπει να σκεφτούμε ένα λεξικό χωρίς τέλος όπως χωρίς τέλος θα ήταν και το λεξικό των *πιθανών* λέξεων». (*Ο Κινηματογράφος της Ποίησης*, μτφρ. Βασίλης Μωυσίδης, Αθήνα: Αιγόκερως, 1989, σελ. 12).

[27] Βλέπε:Chr. Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford Univ. Press, 1974. *Language and Cinema*, The Hague: Mouton, 1974.

[28] Ο G. Deleuze απορρίπτει την ιδέα ότι «αυτή η γλώσσα της πραγματικότητας», όπως αποκαλεί τον κινηματογράφο, αποτελεί μια *langage*. Κατά τη γνώμη του, αυτό το σύστημα εικόνων κίνησης (image-mouvement) ορίζεται από έναν κάθετο και έναν οριζόντιο άξονα οι οποίοι, στην πραγματικότητα, δεν έχουν τίποτα να κάνουν με το παράδειγμα και το σύνταγμα, ενώ συνιστούν δυο «διαδικασίες». Από τη μια μεριά, η εικόνα κίνησης (πλάνο) εκφράζει ένα σύνολο που αλλάζει, και εγκαθιδρύεται μεταξύ των αντικειμένων: πρόκειται για μια διαδικασία *διαφοροποίησης* (différenciation). Η εικόνα κίνησης έχει λοιπόν δύο όψεις: αφενός το όλον το οποίο εκφράζει, αφετέρου τα αντικείμενα μεταξύ των οποίων συμβαίνει. Από την άλλη, η εικόνα κίνησης περιλαμβάνει και κενά διαστήματα τα οποία εμφανίζουν διαφορετικά είδη εικόνων, με τα στοιχεία από τα οποία συντίθενται, καθεμιά ξεχωριστά και σε σχέση με τις υπόλοιπες. Πρόκειται λοιπόν για μια διαδικασία *ειδίκευσης* (spécification). Αυτά τα συστατικά της εικόνας κίνησης, από τη διπλή άποψη της ειδίκευσης και της διαφοροποίησης, συνιστούν μια *χαρακτηριστική ύλη* (matière signalétique).
(G. Deleuze, *L'image – temps*, Paris: Les éditions de minuit, 1985, σελ. 43).

[29] Ο P. P. Pasolini, επιχειρεί να προτείνει ένα κινηματογραφικό αντίστοιχο της σημειωτικής έννοιας της διπλής διάρθρωσης της γλώσσας, σύμφωνα με την οποία την απλούστερη μονάδα αποτελούν τα *φωνήματα* (φθόγγοι που έχουν διαφοροποιητική αξία για τη σημασία των λέξεων), τα οποία δομούνται σε *μορφήματα* (ελάχιστες σημασιολογικές μονάδες), τα μορφήματα σε λέξεις κ.ο.κ. (Βλέπε: Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική Γλωσσολογία*, ό.π., σσ. 26,27). Φαίνεται λοιπόν, ως αντίστοιχα των φωνημάτων και μορφημάτων να προτείνει εκείνα που ονομάζει *im-segni* (εικονικά σημεία) και τα οποία ταυτίζει μάλλον με τη φωτογραφική απεικόνιση των πραγματικών αντικειμένων, και εκείνα που ονομάζει «ιχφήματα» (stilema), τα οποία περιγράφει περίπου ως τη σύνθεση των προηγουμένων σε κάδρο. (Βλ. P. P. Pasolini, *Ο Κινηματογράφος της Ποίησης*, ό.π., σσ. 12-15).

Όχι όμως και με όρους σημασιολογικούς. Στην πραγματικότητα, ο κινηματογράφος, σε αντίθεση με τη γραπτή ή προφορική γλώσσα, δεν συντίθεται από μονάδες ή ενότητες, με την έννοια που αναφέραμε, αλλά αποτελεί μάλλον μια εννοιολογική συνέχεια. Ένα πλάνο περιέχει τόσες πληροφορίες όσες θέλουμε να διαβάσουμε, και οποιεσδήποτε ενότητες κι αν χαράξουμε μέσα στο πλάνο είναι αυθαίρετες.

Συνεπώς, ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως ένα ιδιαίτερο σημειωτικό σύστημα το οποίο:

1) αποτελείται από αυτοαναφορικά σημεία στα οποία το σημαίνον συμπίπτει σχεδόν με το σημαινόμενο, και

2) σχηματίζει ένα συνεχές, μη διακριτό σύστημα του οποίου δεν μπορούμε να απομονώσουμε τη βασική μονάδα και γι' αυτόν τον λόγο δεν μπορούμε να περιγράψουμε ποσοτικά. Το αποτέλεσμα είναι, όπως λέει ο Ch. Metz, ότι: «Μια εύκολη τέχνη, ο κινηματογράφος, αντιμετωπίζει συνεχώς τον κίνδυνο να πέσει θύμα της ευκολίας της »[30].

Καταδήλωση και συμπαραδήλωση[31]

Ο κινηματογράφος, καταφέρνει και μεταφέρει έννοιες. Αυτό το κάνει κυρίως με δύο διαφορετικούς τρόπους: με την καταδήλωση και με τη συμπαραδήλωση. Όπως η γραπτή γλώσσα, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό, μια κινηματογραφική εικόνα ή ήχος, έχει μια καταδηλωτική σημασία. Επειδή ο κινηματογράφος μπορεί να μας δώσει μια άμεση προσέγγιση της πραγματικότητας, έχει τη δυνατότητα να μεταφέρει ένα μήνυμα με τρόπο που

[30] Chr. Metz, *Film Language*, ό.π., σελ. 47.

[31] Για τους όρους αυτούς βλ. σχετικά : Umberto Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση, 1994, σσ. 92-95, R. Barthes, *Elements of Semiology*, London: J. Cape, 1972, σσ. 89-94 και R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π.

η γραπτή ή προφορική γλώσσα σπάνια καταφέρνει. Τα γλωσσικά συστήματα ίσως είναι περισσότερο ικανά στη διαχείριση αφηρημένων εννοιών, αλλά δεν μπορούν να μεταδώσουν ακριβείς πληροφορίες για φυσικές πραγματικότητες.

Από τη φύση της, η γραπτή (ή προφορική) γλώσσα αναλύει. Η πραγματική ουσία των γλωσσικών συστημάτων βρίσκεται όχι στην ικανότητα καταδήλωσης, αλλά στη συμπαραδηλωτική άποψη της γλώσσας: στον πλούτο των εννοιών που μπορούμε να προσδώσουμε σε μια λέξη και οι οποίες ξεπερνούν την καταδήλωσή της.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν την ισχυρή καταδηλωτική ικανότητα των κινηματογραφικών εικόνων και ήχων, είναι εντυπωσιακή η διαπίστωση μιας εξίσου ισχυρής ικανότητας συμπαραδήλωσης της κινηματογραφικής γλώσσας. Στην πραγματικότητα, μεγάλο μέρος της προέρχεται από την καταδηλωτική έννοια. Οπως έχουμε επισημάνει, ο κινηματογράφος μπορεί να εκμεταλλευτεί όλες τις υπόλοιπες τέχνες, απλώς και μόνο επειδή μπορεί να τις καταγράψει. Έτσι, όλοι οι συμπαραδηλωτικοί παράγοντες της προφορικής γλώσσας μπορούν να αποδοθούν σε μια κινηματογραφική ηχητική μπάντα, ενώ οι συμπαραδηλώσεις της γραπτής γλώσσας, μπορούν να συμπεριληφθούν σε τίτλους. Επειδή η ταινία αποτελεί ένα προϊόν πολιτισμού, διαθέτει αντηχήσεις που προχωρούν πέρα από εκείνο που οι σημειολόγοι αποκαλούν διήγηση (το σύνολο των καταδηλωτικών εννοιών).

Κατά τον Barthes, ο κώδικας συμπαραδήλωσης δεν είναι ούτε φυσικός ούτε τεχνητός αλλά «ιστορικός» ή «πολιτισμικός»[32]. Αυτό σημαίνει ότι τα σημεία είναι κινήσεις, στάσεις, εκφράσεις, προικισμένα με ορισμένες έννοιες εν ονόματι των ειωθότων μιας ορισμένης κοινωνίας. Η σύνδεση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, δηλαδή η σημασία, παραμένει αν όχι αναιτιολόγητη, τουλάχιστον καθ' όλα ιστορική. «Η σημασία είναι, με δυο λόγια, η διαλεκτική κίνηση που λύνει την αντίφαση ανάμεσα στον πολιτισμικό

[32] Βλ. R. Barthes., *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 37.

και τον φυσικό άνθρωπο»[33]. Χάρη στον κώδικα συμπαραδήλωσής της, η ανάγνωση της εικόνας είναι πάντα ιστορική. Εξαρτάται από τη γνώση του αναγνώστη σαν να επρόκειτο για μια πραγματική γλώσσα, κατανοητή μόνο αν έχει κανείς μάθει τα σημεία της. Αυτό που δεν σημειώνει ο Barthes είναι ότι ενώ στα γλωσσικά συστήματα η ανάγκη εκπαίδευσης για την ανάγνωση του σημείου υφίσταται τόσο για το συμπαραδηλωτικό επίπεδο όσο και για το καταδηλωτικό, όταν μιλάμε για τον κινηματογράφο, αυτή η ανάγκη εξαλείφεται σχεδόν ολοκληρωτικά στο επίπεδο της καταδήλωσης. Η παράλειψη ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι ο Barthes συμμερίζεται απόψεις που θέτουν υπό αμφισβήτηση την αυτοαναφορικότητα του κινηματογραφικού σημείου στο επίπεδο της καταδήλωσης. Πιο συγκεκριμένα ο Barthes αναφέρει: «Αν, σύμφωνα με ορισμένες υποθέσεις των Μπρύνερ και Πιαζέ, δεν υπάρχει αντιληπτικότητα χωρίς άμεση κατηγοριοποίηση, η εικόνα γλωσσικοποιείται τη στιγμή ακριβώς που γίνεται αντιληπτή. Ή, ακόμα καλύτερα, δεν γίνεται αντιληπτή παρά μόνο γλωσσικοποιημένη»[34]. Αν και το περίπλοκο αυτό ζήτημα δεν μπορεί να συζητηθεί εδώ, αφού θα μας ενέπλεκε με τη φυσιολογία της σκέψης, τους μηχανισμούς της αντίληψης, και των σχέσεων της σκέψης με τη γλώσσα (θέματα που δεν εμπίπτουν στους άμεσους στόχους αυτής της εργασίας), είναι φανερό πως προϋποτίθεται ο ορίζοντας της διαπίστωσης πως ακόμα και αν η καταδηλωτική ανάγνωση της κινηματογραφικής εικόνας περιέχει στοιχεία γνώσης ενός συμπαραδηλωτικού, πολιτισμικού κώδικα, η καταδηλωτική της έννοια είναι ισχυρότερη και αμεσότερη από εκείνη του γλωσσικού σημείου, στο οποίο η μετάβαση από το σημαίνον στο σημαινόμενο είναι σαφώς περισσότερο αυθαίρετη, κωδικοποιημένη και συμβατική από όσο στο κινηματογραφικό σημείο. Από αυτή την άποψη ο Barthes σαφώς διαφοροποιείται: «Κατ' αυτή την προοπτική, η εικόνα, συλλαμβανόμενη

[33] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 37.

[34] Αυτόθι, σελ. 38. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη θεωρία του Πιαζέ για τη σχέση γλώσσας – νόησης βλ. Ι. Παρασκευόπουλος, *Εξελικτική Ψυχολογία*, Αθήνα,τόμος 2ος, κεφ. 9.

αμέσως από μια εσωτερική μεταγλώσσα, που είναι η γλώσσα, δε γνωρίζει ίσως τελικά στην πραγματικότητα καμιά καταδηλούμενη κατάσταση. Δεν υπάρχει ίσως από κοινωνική άποψη, παρά μόνο βυθισμένη μέσα σε μια πρώτη συμπαραδήλωση, τη συμπαραδήλωση ακριβώς των κατηγοριών της γλώσσας. Και ξέρουμε ότι κάθε γλώσσα παίρνει θέση ως προς τα πράγματα, συμπαραδηλώνει το πραγματικό, έστω και μόνο τεμαχίζοντάς το. Οι συμπαραδηλώσεις λοιπόν της εικόνας συμπίπτουν ίσως χονδρικά, με τις γενικές γραμμές συμπαραδήλωσης της γλώσσας»[35]. Στο σημείο αυτό φαίνεται να ελλοχεύει ακριβώς ο κίνδυνος της αυτοαναίρεσης. Αν δεχτούμε ότι το πρώτο, μεταγλωσσικό επίπεδο του εικονικού σημείου είναι συμπαραδηλωτικό, γιατί δομείται από τον καταδηλωτικό κώδικα της γλώσσας, που αποτελεί την εσωτερική του μεταγλώσσα, μοιάζει λογικά αδύνατο να δεχτούμε ότι σε ένα δεύτερο επίπεδο, που ορίζεται από τις συμπαραδηλώσεις της γλώσσας, αυτές συμπίπτουν με τις εικονικές συμπαραδηλώσεις, που έχουν αρχίσει, κατά τον Barthes να δομούνται από το πρώτο κιόλας επίπεδο. Εφόσον δηλαδή η γλώσσα αποτελεί τη μεταγλώσσα του κινηματογραφικού σημείου, δεν φαίνεται λογικά δυνατόν να συμπίπτει η γλωσσική μεταγλώσσα με την εικονική, έστω και αν δεχτούμε ότι πραγματοποιείται μετάβαση σε άλλο επίπεδο, από το καταδηλωτικό (κατ' ευφημισμόν για τον κινηματογράφο σύμφωνα με τον Barthes), στο αμιγώς συμπαραδηλωτικό.

Στο σημείο αυτό είναι επίσης απαραίτητο να αναφερθούν οι κατηγορίες στις οποίες ο Barthes ενέταξε τις συμπαραδηλωτικές έννοιες. Όπως υποστηρίζει, εκτός από την υποθετική (όμως δυνατή), «αντιληπτική»[36] συμπαραδήλωση, συναντάμε και άλλες, πιο ιδιότυπες ίσως, μορφές συμπαραδήλωσης. Κατ' αρχάς τη «γνωστική» συμπαραδήλωση, της οποίας τα σημαίνοντα επιλέγονται και εντοπίζονται σε ορισμένα τμήματα του αναλόγου.

---

[35] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 38.

[36] Αυτόθι.

Αναφέρει ως παράδειγμα ότι μπροστά σε μια άποψη πόλης, ξέρω ότι είμαι σε μια χώρα της Βόρειας Αφρικής, αν δω αριστερά μια πινακίδα με αραβικούς χαρακτήρες, στο κέντρο έναν άντρα με κελεμπία κ.τ.λ. Δίπλα στην αντιληπτική και γνωστική συμπαραδήλωση τίθεται η «ιδεολογική» ή «ηθική»[37], εκείνη που εισάγει στην ανάγνωση αιτίες ή αξίες. Πρόκειται για μια ισχυρή συμπαραδήλωση, που απαιτεί ένα πολύ επεξεργασμένο, συνήθως συντακτικής τάξης σημαίνον.

Εκτός όμως από τις προαναφερθείσες γενικές, πολιτισμικές επιρροές, ο κινηματογράφος διαθέτει τη δική του ιδιαίτερη, εσωτερική, συμπαραδηλωτική ικανότητα. Γνωρίζουμε ότι ο σκηνοθέτης κάνει συγκεκριμένες επιλογές ως προς την παρουσίαση και κινηματογράφηση του αντικειμένου του. Υπάρχουν ιδιαίτερα εργαλεία της κινηματογραφικής συμπαραδήλωσης, και μολονότι η λογοτεχνία μπορεί να προσεγγίσει την αποτελεσματικότητά τους, δεν μπορεί να την επιτύχει με την κινηματογραφική ακρίβεια και επάρκεια. Όταν η συμπαραδηλωτική έννοια ενός συγκεκριμένου πλάνου εξαρτάται από το γεγονός ότι έχει επιλεγεί από μια σειρά άλλων πιθανών πλάνων, τότε μπορούμε να πούμε, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της σημειωτικής, ότι πρόκειται για μια *παραδειγματική* συμπαραδήλωση. Αυτό σημαίνει ότι η συμπαραδηλωτική έννοια που αντιλαμβανόμαστε απορρέει από τη σύγκριση, όχι αναγκαστικά συνειδητή, αυτού του πλάνου με όλα τα υπόλοιπα μη πραγματοποιημένα πλάνα του παραδείγματος ή με κάποιο γενικό μοντέλο αυτού του τύπου πλάνου.

Αντιστρόφως, όταν η σημασία του πλάνου εξαρτάται όχι από τη σύγκρισή του με άλλα δυνατά πλάνα, αλλά απορρέει από τη σύγκρισή του με τα υπάρχοντα πλάνα που προηγούνται ή έπονται, τότε μιλάμε για *συνταγματική* συμπαραδήλωση. Αυτά τα δύο διαφορετικά είδη συμπαραδήλωσης έχουν τα αντίστοιχά τους στη λογοτεχνία. Μια συγκεκριμένη λέξη στη σελίδα, από μόνη

[37] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 39.

της, δεν περιέχει κάποια συγκεκριμένη συμπαραδήλωση. Γνωρίζουμε τι σημαίνει, γνωρίζουμε επίσης τι θα μπορούσε πιθανώς να συμπαραδηλώνει, αλλά δεν μπορούμε να της προσδώσουμε τη συμπαραδηλωτική έννοια την οποία είχε ο συγγραφέας στο νου του, μέχρι να διαβάσουμε τα συμφραζόμενα. Μόνο τότε μπορούμε να αντιληφθούμε πραγματικά τη συμπαραδηλωτική της αξία, επειδή προσλαμβάνουμε την σημασία της μέσω της συνειδητής ή υποσυνείδητης σύγκρισής της με α) όλες τις συναφείς λέξεις που θα μπορούσαν να ταιριάζουν στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα αλλά δεν επελέγησαν, β) με τις λέξεις που προηγούνται ή έπονται αυτής.

Μια σημαντική διάκριση των διαφόρων ειδών καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης στον κινηματογράφο έχει γίνει απο τον Peter Wollen στο βιβλίο του *Η Σημειολογία του Κινηματογράφου* (Signs and Meaning in the Cinema). Δανειζόμενος τη γνωστή τριχοτόμηση του σημείου από τον Αμερικάνο φιλόσοφο Charles Peirce,[38] ο Wollen[39] πρότεινε ότι τα κινηματογραφικά σημεία είναι τριών ειδών:

Α) Η εικόνα: ένα σημείο όπου το σημαίνον αναπαριστά το σημαινόμενο απλώς και μόνο εξαιτίας της ομοιότητας ή της ταυτότητάς τους,

Β) Ο δείκτης: ο οποίος είναι σημείο δυνάμει ενός υπαρξιακού δεσμού ανάμεσα σε αυτόν και το αντικείμενο,

Γ) Το σύμβολο: ένα αυθαίρετο σημείο στο οποίο το σημαίνον δεν έχει ούτε άμεση ούτε ενδεικτική σχέση με το σημαινόμενο, αλλά μάλλον το αναπαριστά

---

[38] Τα γραπτά του Peirce, που υπήρξε σύγχρονος του Saussure, ταξινομήθηκαν και εκδόθηκαν από το 1931 έως το 1935 (είκοσι χρόνια μετά το θάνατό του το 1914). Ο Jakobson ήταν εκείνος που ανακίνησε το ενδιαφέρον για τη σημειολογία του Peirce, και κυρίως για τη «Θεωρητική Γραμματική» του. Για τη θεωρία του Peirce βλ. σχετικά K. Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1983, σσ. 14-25.

[39] Βλ. P. Wollen, *Η Σημειολογία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Πολυκ. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος, κεφ. 3.

μέσω μιας σύμβασης.[40]

Αν και ο Wollen δεν τα εντάσσει στις κατηγορίες καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης, η εικόνα, ο δείκτης και το σύμβολο μπορούν να θεωρηθούν κυρίως καταδηλωτικά. Τα πορτραίτα, φυσικά, είναι εικόνες, όπως επίσης και τα διαγράμματα στο σύστημα του Wollen και του Peirce. Οι δείκτες είναι πιο δύσκολο να οριστούν. Παραθέτοντας τον Peirce, ο Wollen διακρίνει δύο ειδών δείκτες, έναν τεχνικό (το ρολόι αποτελεί δείκτη για τον χρόνο), και έναν μεταφορικό (αυτό είναι το μόνο σημείο όπου οι κατηγορίες αυτές ρέπουν προς τη συμπαραδήλωση). Το σύμβολο έχει έναν πιο ευρύ ορισμό: οι λέξεις είναι σύμβολα, από τη στιγμή που το σημαίνον αναπαριστά το σημαινόμενο μέσω μιας σύμβασης παρά μέσω μιας ομοιότητας.

Αυτές οι τρείς κατηγορίες δεν είναι αποκλειστικές. Ιδιαίτερα στις φωτογραφικές εικόνες, ο εικονικός παράγοντας είναι πάντα πολύ ισχυρός, έστω κι αν πρόκειται για έναν δείκτη ή για ένα σύμβολο. Η γενική σημειωτική θεώρηση, ιδιαίτερα όπως εκφράστηκε στα γραπτά του Metz, καλύπτει τις

---

[40] Σχετικά με τη λειτουργία του συμβόλου στον κινηματογράφο βλ. και M. Martin, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου*. μτφρ. Ε. Χατζίκου,Αθήνα: Κάλβος, 1984, κεφ. VI. Εκεί, ο Martin παρατηρεί ότι, στο συμπαραδηλωτικό επίπεδο, στον κινηματογράφο υπάρχει σύμβολο, όταν η σημασία δεν πηγάζει από την αντιπαράθεση δύο εικόνων (όπως στη μεταφορά), αλλά ενυπάρχει στην ίδια την εικόνα. Αυτό μπορεί να συμβεί μέσω δύο διαφορετικών τεχνικών: α) Συμβολική σύνθεση της εικόνας: πρόκειται για μια εικόνα της οποίας η σύνθεση θα εναποθέσει ένα δεύτερο συμπαραδηλωτικό μήνυμα στο υλικό, οπτικό της περιεχόμενο. Αυτό γίνεται με τους ακόλουθους τρόπους: 1) πρόσωπο μπροστά σε σκηνικό, 2) πρόσωπο με αντικείμενο, 3) δύο ταυτόχρονες δράσεις, 4) δράση συνδυασμένη με ένα ακουστικό στοιχείο.

β) Υπονοούμενο ή καλυμμένο νόημα της εικόνας: πρόκειται, κατά τον Martin,για την πιο καθαρή και πιο ενδιαφέρουσα μορφή του συμβόλου. Συνίσταται σε μια εικόνα που ανήκει στη δράση και της οποίας η συμπαραδηλωτική σημασία δεν εντοπίζεται άμεσα σε κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο ή στοιχείο, αλλά προκύπτει από μια πιο αφηρημένη και ρευστή σύνθεσή της. Τα σύμβολα ο Martin τα χωρίζει σε τρεις κατηγορίες: 1) πλαστικά σύμβολα: πλάνα τα οποία περιέχουν κάποιο στοιχείο που προσδίδει συνήθως μια συναισθηματική εντύπωση στο περιεχόμενό τους, 2) δραματικά σύμβολα: παίζουν άμεσο ρόλο στη δράση προσφέροντας στο θεατή στοιχεία για την κατανόηση της αφήγησης, 3) ιδεολογικά σύμβολα: υποβάλλουν ιδέες που ξεπερνούν τα όρια της ιστορίας.

κατηγορίες της εικόνας και του συμβόλου επαρκώς. Η εικόνα, είναι το αυτοαναφορικό εκείνο σημείο που αποτελεί χαρακτηριστικό του κινηματογράφου. Το σύμβολο είναι εκείνο το αυθαίρετο ή συμβατικό σημείο που αποτελεί τη βάση της προφορικής και γραπτής γλώσσας. Η δεύτερη κατηγορία, εκείνη του δείκτη, μοιάζει η περισσότερο ασαφής στο σύστημα. Φαίνεται να αποτελεί ένα τρίτο μέσο, μεταξύ της κινηματογραφικής εικόνας και του γλωσσικού συμβόλου, στο οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να προσδώσει σημασία. Υπονοεί έναν τρίτο τύπο καταδήλωσης, ο οποίος τείνει προς τη συμπαραδήλωση, και που στην πραγματικότητα δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός χωρίς τη διάσταση της συμπαραδήλωσης.

Ο δείκτης μοιάζει να είναι ένας χρήσιμος τρόπος μέσω του οποίου ο κινηματογράφος μπορεί να χειριστεί άμεσα ιδέες, από τη στιγμή που ο δείκτης μας παρέχει ακριβείς αναπαραστάσεις τους. Πώς, για παράδειγμα, μπορούμε να μεταδώσουμε την αίσθηση της ζέστης στον κινηματογράφο; Η εικόνα ενός θερμομέτρου είναι εκείνη που θα αποτελέσει δείκτη της θερμοκρασίας. Μπορούν επίσης να υπάρξουν και περισσότερο διακριτικοί δείκτες. Ο ιδρώτας είναι ένας δείκτης, όπως και τα θερμά χρώματα. Αποτελεί μια αισθητική πραγματικότητα ότι οι μεταφορές είναι δύσκολες στον κινηματογράφο. Το να μεταδώσεις την έννοια του έρωτα με τριαντάφυλλα λειτουργεί στην λογοτεχνία, όμως κάτι αντίστοιχο στον κινηματογράφο δημιουργεί προβλήματα. Το τριαντάφυλλο, ο δεύτερος όρος της μεταφοράς, κατέχει μια παρουσία στην εικόνα, είναι πολύ πραγματικά παρόν. Ως αποτέλεσμα, οι κινηματογραφικές μεταφορές που βασίζονται στο λογοτεχνικό μοντέλο, φαίνονται σκληρές, εκβιασμένες και στατικές. Το σημείο του δείκτη μπορεί να προσφέρει μια διέξοδο από αυτό το δίλημμα. Εν προκειμένω, να δανείσει τη δική του μεταφορική δύναμη, την οποία οφείλει στην ελαστικότητα του κάδρου, στην ικανότητά του να λέει πολλά πράγματα την ίδια στιγμή.

Η έννοια του δείκτη μας οδηγεί επίσης σε ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τη συμπαραδήλωση. Πρέπει να έγινε σαφές από τα

προηγούμενα ότι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης δεν είναι επακριβώς προσδιορισμένη, αλλά υπάρχει μια συνέχεια. Στον κινηματογράφο, όπως και στη γραπτή γλώσσα, οι συμπαραδηλώσεις, αν γίνουν αρκετά ισχυρές, γίνονται τελικά αποδεκτές ως καταδηλωτικές έννοιες. Όπως είναι λοιπόν φυσικό, μεγάλο μέρος της συμπαραδηλωτικής δύναμης του κινηματογράφου εξαρτάται από στοιχεία που εμπίπτουν στην κατηγορία του δείκτη.[41]

Δύο όροι που προέρχονται από τις λογοτεχνικές σπουδές, στενά συνδεδεμένοι μεταξύ τους, χρησιμεύουν στο να περιγράψουμε τον επικρατέστερο τρόπο μέσω του οποίου ο κινηματογράφος μεταδίδει συμπαραδηλωτικές σημασίες. Η *μετωνυμία* αποτελεί έναν ρητορικό τρόπο κατά τον οποίο μια σχετική λεπτομέρεια χρησιμοποιείται εκ συναφείας για να αναπαρασταθεί μια ιδέα ή ένα αντικείμενο. Η *συνεκδοχή* είναι ένας ρητορικός τρόπος κατά τον οποίο το μέρος αντικαθιστά το όλο, ή το όλο αντικαθιστά το μέρος. Και οι δυο αυτοί τρόποι χρησιμοποιούνται ευρέως στον κινηματογράφο, αφού αποτελούν, κατά μια έννοια, σύμφυτες ιδιότητες της εικόνας. Προχωρώντας όμως παραπέρα, και λαμβάνοντας υπ' όψιν τους συσχετισμούς του Jakobson, δεν μπορούμε παρά να δεχτούμε ότι η κινηματογραφική λειτουργία και γλώσσα είναι κυρίως μεταφορική. Αντιπροσωπεύοντας μια μεγαλύτερη μετάβαση της μετωνυμικής, η *μεταφορά* αναφέρεται σε ένα ορισμένο σύνολο γλωσσικών διαδικασιών βάσει των οποίων, απόψεις ενός αντικειμένου μεταφέρονται ή μεταβιβάζονται σε ένα

[41] Από τους ευρωπαίους σημειολόγους, εκείνος που καταλήγει σε παρόμοια συμπεράσματα είναι ο R. Barthes, ενώ ο Ch. Metz είναι εκείνος που κάνει τη μεταφορά από τη φωτογραφία στον κινηματογράφο. Η αισθητική του Metz χρωστά πολλά στον André Bazin (*Τι είναι ο Κινηματογράφος*, τόμ. 1,2, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα: Αιγόκερως, 1988, 1989), τον σημαντικότερο υποστηρικτή του ρεαλισμού στον κινηματογράφο. Ο Bazin τονίζει συνεχώς τον υπαρξιακό δεσμό ανάμεσα στο σημείο και το αντικείμενο, που για τον Peirce είναι το καθοριστικό χαρακτηριστικό του δεικτικού σημείου. Ενώ όμως ο Peirce παρατηρεί τα πράγματα με σκοπό να εδραιώσει μια λογική, ο Bazin κάνει το ίδιο επιθυμώντας να εδραιώσει μια αισθητική.

άλλο αντικείμενο, έτσι ώστε να μιλάμε για το δεύτερο σαν να ήταν το πρώτο.[42] Δεδομένης της άποψης του Jakobson[43] ότι η μεταφορική λειτουργία αντλεί το περιεχόμενό της από την ύπαρξη των παραδειγματικών σειρών (ο Jakobson συνδέει τη μετωνυμία με τις συνταγματικές και τη μεταφορά με τις παραδειγματικές σειρές) και δεδομένων των όσων υποστηρίξαμε παραπάνω, ότι δηλαδή η ύπαρξη των παραδειγματικών σειρών στον κινηματογράφο είναι εκείνη που δημιουργεί κυρίως τις σημασίες του με τρόπο ισχυρότερο από ότι στη λογοτεχνία (στην οποία κυρίως λειτουργεί το σύνταγμα, με την εξαίρεση του ποιητικού λόγου, οπότε θα πρέπει να μιλάμε μάλλον για μυθιστοριογραφία), καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια εξ ορισμού μεταφορική γλώσσα, κατά τον τρόπο που μεταφορική είναι και η γλώσσα της ποίησης.[44]

Ο Ricoeur είναι εκείνος που στα βιβλία του *La métaphore vive* και *Temps et Récit* τονίζει την εγγύτητα της μεταφορικής με την αφηγηματική λειτουργία.

---

[42] Για τους ρητορικούς τρόπους της μεταφοράς και της μετωνυμίας, βλ. σχετικά K. Silverman, *The Subject of Semiotics*, ό.π. σσ. 109-122, R. Barthes, *Elements of Semiology*, ό.π., σσ. 60- 61. και L. Jackson, *The Poverty of Structuralism*, ό.π., σελ. 77.

[43] Βλ. P. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris:Minuit,1963.

[44] Σχετικά με τη λειτουργία της κινηματογραφικής μεταφοράς βλέπε: M. Martin, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου* , ό.π., κεφ. VI. Ο Martin, εντοπίζει τη δημιουργία της μεταφοράς, σε ένα δεύτερο επίπεδο (αυτό της συμπαραδήλωσης), στη σύνδεση δύο εικόνων των οποίων η αντιπαράθεση προκαλεί στην αντίληψη του θεατή ένα ερέθισμα το οποίο καλείται να ερμηνεύσει με συγκεκριμένο τρόπο συλλαμβάνοντας μια εντύπωση ή μια ιδέα την οποία θέλει να περάσει ο σκηνοθέτης. Διακρίνει τρεις κατηγορίες: 1) πλαστικές μεταφορές: βασίζονται σε ομοιότητα ή αναλογία δομής ή ψυχολογικού τόνου στο καθαρά αναπαραστατικό περιεχόμενο των εικόνων, 2) δραματικές μεταφορές: παίζουν πιο άμεσο ρόλο στη δράση, προσφέροντας ένα ερμηνευτικό στοιχείο χρήσιμο για τη συνέπεια και την κατανόηση της αφήγησης, 3) ιδεολογικές μεταφορές: σκοπό έχουν να γεννήσουν στη συνείδηση του θεατή μια ιδέα που ξεπερνά το εύρος της δράσης της ταινίας και εκφράζει μια πλατύτερη άποψη πάνω στα ανθρώπινα προβλήματα. Οι δύο τελευταίες κατηγορίες σηματοδοτούν την έκφραση του σοβιετικού μοντάζ των ατραξιόν, του οποίου κύριος εμπνευστής υπήρξε ο S. Eisenstein.

Σύμφωνα με τον Ricoeur,[45] μεταφορά υπάρχει εκεί όπου μπορούμε να συλλάβουμε, μέσω της νέας σημαντικής συνάφειας, την αντίσταση των λέξεων στη συνηθισμένη τους χρήση και γι' αυτόν τον λόγο, την ασυμβατότητά τους στο επίπεδο της κυριολεκτικής ερμηνείας της πρότασης. Η μεταφορά όμως, κατά τον Ricoeur, δεν περιορίζεται σε αυτή τη μετατόπιση της σημασίας των λέξεων στην οποία την εξαντλούσε η αρχαία ρητορική. Με την αφήγηση, η σημαντική καινοτομία βρίσκεται στην εφεύρεση μιας άλλης συνθετικής εργασίας – στην πλοκή. Μέσω της πλοκής, οι αιτίες, οι στόχοι και η τύχη συνδέονται στα πλαίσια της χρονικής ενότητας μιας ολοκληρωμένης πράξης. Είναι αυτή η σύνθεση των ετερογενών πραγμάτων που φέρνει την αφήγηση κοντά στη μεταφορά. Αν συνδέσουμε αυτή την άποψη του Ricoeur με όσα είπαμε προηγουμένως, καθώς και με την παρατήρηση του Mitry ότι η ταινία αποτελεί έναν κόσμο που οργανώνεται με τους όρους μιας ιστορίας, θα καταλάβουμε για ποιο λόγο η κινηματογραφική αφήγηση, πολύ περισσότερο από τη μυθιστορηματική, οργανώνεται με τους όρους της μεταφορικής φύσης της γλώσσας. Η μεταφορά βασίζεται στην αντίληψη των ομοιοτήτων, η οποία σημαίνει την εγκαθίδρυση μιας συνάφειας με το να έρχονται κοντά όροι που αρχικά έμοιαζαν μακρινοί. Αυτή η αλλαγή της απόστασης στον λογικό χώρο είναι η λειτουργία της αφηγηματικής παραγωγής. Η πλοκή της αφήγησης μοιάζει με αυτή τη δομική σύνθεση. Ενσωματώνει σε μια ιστορία πολλαπλά γεγονότα τα οποία αποδίδονται στην αφήγηση, σε ένα συγκροτημένο σύνολο σημείων.

Ο Ricoeur προχωρεί ακόμη περισσότερο τον παραλληλισμό μεταφοράς και αφήγησης. Η μελέτη της μεταφοράς τον οδηγεί να θέσει, πέρα από το πρόβλημα της δομής, αυτό της αναφορικότητας. Υποστηρίζει ότι η ποιητική λειτουργία της γλώσσας δεν περιορίζεται στον εορτασμό της καθαυτού φύσης

[45] Βλ. P. Ricoeur, *Η Ζωντανή Μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: Κριτική,1996, και *Time and Narrative* (τόμοι 2), μτφρ. Kathleen McLaughlin, David Pellauer, Chicago:Univ. of Chicago Press, 1984,1985.

της γλώσσας, σε βάρος της αναφορικής της λειτουργίας, η οποία κυριαρχεί στην περιγραφική γλώσσα. Η αναστολή αυτής της άμεσης, περιγραφικής λειτουργίας είναι μόνο η αντίθετη όψη μιας άλλης, περισσότερο καλυμμένης, υπερ-αναφορικής λειτουργίας του λόγου η οποία απελευθερώνεται από την αναστολή της περιγραφικής αξίας των δηλώσεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ποιητικός λόγος φέρνει στη γλώσσα στοιχεία, ποιότητες και αξίες της πραγματικότητας που δεν έχουν πρόσβαση στη γλώσσα που είναι άμεσα περιγραφική, και που μπορούν να προφερθούν μόνο μέσω της περίπλοκης αλληλόδρασης μεταξύ της μεταφορικής εκφοράς και της κανονιστικής υπέρβασης της κοινής σημασίας των λέξεων (ή, πολύ περισσότερο των εικόνων). Σε αυτό καταλήγει και η παρατήρηση του Ricoeur: «"seeing as", which sums up the power of metaphor, could be the revealer of a "being as" on the deepest ontological level»[46].

Η μιμητική λειτουργία της αφήγησης θέτει για τον Ricoeur ένα πρόβλημα ανάλογο με εκείνο της μεταφορικής σχέσης. Η πλοκή, κατά τον Αριστοτέλη, είναι η μίμηση μιας πράξης. Ο Ricoeur διαχωρίζει τρεις έννοιες για τον όρο μίμηση: μια αναφορά πίσω στην οικεία προ-κατανόηση της δομής των πράξεων, μια είσοδο στον κόσμο της ποιητικής σύνθεσης, και τέλος, μια νέα διαμόρφωση, μέσω της ποιητικής επαναδιάταξης, της δομής της πράξης που έχουμε ήδη συλλάβει. Μέσω αυτής της τελευταίας έννοιας, η μιμητική λειτουργία της πλοκής συνδέεται με τη μεταφορική σχέση.[47]

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθούμε σε ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής εικόνας με το οποίο ασχολείται αναλυτικά ο Barthes.[48] Το στοιχείο αυτό, το οποίο ονομάζει τρίτη ή αμβλεία

---

[46] (Το «οράν όπως», το οποίο περικλείει τη δύναμη της μεταφοράς, θα μπορούσε να αποτελεί την αποκάλυψη ενός «είναι όπως» στο βαθύτερο οντολογικό επίπεδο).

P. Ricoeur, *Time and Narrative*, ό.π., τόμος 1ος, σελ. xi.

[47] P. Ricoeur, *Time and Narrative*, ό.π., κεφ. 2, 3.

[48] Βλ. R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., κεφ. 3, "Η τρίτη έννοια".

έννοια, οφείλει μάλλον την ύπαρξή του στην αυτοαναφορικότητα του κινηματογραφικού σημείου και στην ισχυρή συμπαραδηλωτική ουσία των παραδειγματικών σειρών. Ο Barthes, προκειμένου να αναλύσει τον συλλογισμό του, εκμεταλλεύεται μια εικόνα από την ταινία *Ιβάν ο Τρομερός* του Eisenstein όπου δυο αυλικοί ρίχνουν χρυσάφι στο κεφάλι του νεαρού τσάρου. Εκεί ο Barthes ξεχωρίζει τρία επίπεδα εννοιών: α) ένα επίπεδο πληροφοριακό, το οποίο αποτελεί το επίπεδο της επικοινωνίας (αντιστοιχεί με την αναφορική από τις έξι γλωσσικές λειτουργίες του Jakobson), β) ένα επίπεδο συμβολικό, που είναι το χυμένο χρυσάφι, και αποτελεί το επίπεδο της σημασίας. Σύμφωνα με τον Barthes, η συμβολική έννοια είναι μια έννοια που αναζητά τον παραλήπτη του μηνύματος, Την ονομάζει επερχόμενη έννοια, και θα την αντιστοιχίσουμε με τη συγκινησιακή λειτουργία του Jakobson.[49] Στο τρίτο επίπεδο, ο Barthes διαβάζει, δέχεται, ολοφάνερη, πλανώμενη, επίμονη, μια τρίτη έννοια. Δεν ξέρει ποιο είναι το σημαινόμενό της, δεν καταφέρνει να του δώσει ένα όνομα, βλέπει όμως τα χαρακτηριστικά στοιχεία, «τα σημαίνοντα περιστατικά» από τα οποία το σημείο αυτό αποτελείται: «Είναι μια κάποια πυκνότητα του μακιγιαρίσματος των ηθοποιών, αλλού παχύρρευστου, έντονου, αλλού λείου, επίλεκτου. Είναι η χαζή μύτη του ενός, είναι η λεπτή σχεδίαση των φρυδιών του άλλου, η άνοστη ξανθότητά του, η λευκή, παλλαϊκή απόχρωση του προσώπου του, η φτιαχτή μετριότητα του χτενίσματός του, που μυρίζει ψεύτικα μαλλιά, η σύνδεσή τους με το λευκό σαν γύψο φόν ντε τέν... Δεν ξέρω αν η ανάγνωση αυτής της τρίτης έννοιας μπορεί να υποστηριχτεί, μου φαίνεται όμως ήδη ότι το σημαίνον της κατέχει μια θεωρητική ατομικότητα. Γιατί, αφενός δεν μπορεί να συγχέεται με το απλό είναι εκεί της σκηνής, υπερβαίνει την αντιγραφή του παραπεμπτικού θέματος, πειθαναγκάζει σε μια ερωτηματική ανάγνωση, και αφετέρου ούτε συνδέεται με την δραματική έννοια του επεισοδίου.... Σε αντίθεση με τα δύο πρώτα επίπεδα, το επίπεδο της

[49] Για τις κατηγορίες αυτές βλ. σχετικά: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, ό.π., Paris, 1965.

επικοινωνίας και το επίπεδο της σημασίας, αυτό το τρίτο επίπεδο, ακόμα και αν η ανάγνωσή του είναι ριψοκίνδυνη, είναι το επίπεδο της σημαινικότητας»[50]. Αυτή η αμβλεία έννοια δεν βρίσκεται μέσα στη γλώσσα, ούτε και μέσα στον λόγο, δεν είναι δομικά τοποθετημένη, είναι ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμενο. Θα μπορούσαμε ίσως να την τοποθετήσουμε κάπου ανάμεσα στη φατική και τη μεταγλωσσική λειτουργία του Jakobson. Κατά τον Barthes, «η αμβλεία έννοια διαταράσσει, θολώνει, στερεύει, είναι η μεταγλώσσα». Η αμβλεία έννοια δομεί διαφορετικά την ταινία, χωρίς να ανατρέπει την ιστορία: «Και εξ' αυτού, ίσως, στο επίπεδό της, και μόνο στο επίπεδό της, εμφανίζεται επιτέλους το *φιλμικό*. Το φιλμικό είναι μέσα στην ταινία ό,τι δεν μπορεί να περιγραφεί, είναι η αναπαράσταση η οποία δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Το φιλμικό αρχίζει μόνο εκεί που σταματά το γλωσσικό ιδίωμα.... Η τρίτη έννοια, που μπορούμε θεωρητικά να οριοθετήσουμε, όχι όμως και να περιγράψουμε, εμφανίζεται ως το πέρασμα από τη γλώσσα στη σημαινικότητα, και η ιδρυτική πράξη του ίδιου του φιλμικού»[51].

Τον διαχωρισμό κινηματογραφικού και φιλμικού γεγονότος έκανε ο Chr. Metz. Σύμφωνα με αυτόν, το κινηματογραφικό γεγονός αναφέρεται στον κινηματογραφικό θεσμό με την ευρεία έννοια, ως ένα πολυδιάστατο κοινωνικό-πολιτισμικό σύμπλεγμα, το οποίο εμπεριέχει προ-φιλμικά στοιχεία (τεχνολογία, οικονομική υποδομή), μετα-φιλμικά στοιχεία (διανομή, έκθεση, κοινωνικο-πολιτική επίδραση του φιλμ) και α-φιλμικά στοιχεία (τη σκηνογραφία, το κοινωνικό τυπικό της προβολής). Το φιλμικό γεγονός, αντίθετα, αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο λόγο, σε ένα κείμενο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Metz εισάγει τη διάκριση φιλμ / κινηματογράφος, ορίζοντας την κινηματογραφική ιδιαιτερότητα του φιλμικού ως το αντικείμενο μελέτης της

[50] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, ό.π., σελ. 62.

[51] Αυτόθι, σσ. 77, 78.



Ιβάν ο Τρομερός (Sergei Eisenstein, 1942-46).

κινηματογραφικής σημειωτικής ανάλυσης.[52]

Η κινηματογραφική αφήγηση ως μεταγλώσσα

Ο Colin MacCabe αντιμετωπίζει τον κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο ως σημασιολογικά ανάλογο του ρεαλιστικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα. Όπως υποστηρίζει, και τα δύο πλαισιώνουν τη γλώσσα των αντικειμένων με μια μεταγλώσσα: «Μια μεταγλώσσα μιλάει για τη γλώσσα των αντικειμένων και τη μετατρέπει σε περιεχόμενο ονοματίζοντας τη γλώσσα των αντικειμένων, και άρα καθιστώντας την ικανή να αναγνωρίσει και τη γλώσσα των αντικειμένων και την περιοχή της εφαρμογής της... Στο μυθιστόρημα, το αφηγηματικό κείμενο είναι μια μεταγλώσσα που μπορεί να εκθέσει όλες τις αλήθειες στη γλώσσα των αντικειμένων, και μπορεί να εξηγήσει επίσης τη σχέση ανάμεσα στη γλώσσα των αντικειμένων και τον κόσμο»[53]. Η μυθιστορηματική μεταγλώσσα έχει τρία χαρακτηριστικά: Πρώτον, περικλείοντας τις γλώσσες των αντικειμένων, δημιουργεί μια ιεραρχία λόγων. Δεύτερον, η μεταγλώσσα «λέει την αλήθεια» (η αλήθεια εκλαμβάνεται εδώ ως μια εμπειρική επάρκεια του πραγματικού). Τέλος, η μεταγλώσσα είναι «διάφανη» αφού φαίνεται να εκφέρεται από μη αναγνωρίσιμο ομιλητή .

Σύμφωνα με τον MacCabe, η ίδια ιεραρχία λόγων κυριαρχεί και στην αφήγηση των κλασικών ταινιών. Οι χαρακτήρες μιλούν, αλλά ο λόγος τους περικλείεται πάντα από ένα ισοδύναμο της αφηγηματικής μεταγλώσσας: την

---

[52] Ο ορισμός της έννοιας του φιλμικού από τους Metz και Barthes έρχεται σε αντίθεση με τον διαχωρισμό άλλων, γάλλων κυρίως, κριτικών. Σύμφωνα με εκείνους, το φιλμικό είναι εκείνη η άποψη της τέχνης που αφορά τη σχέση της με τον κόσμο που την περιβάλλει, ενώ το κινηματογραφικό αναφέρεται αυστηρά στην αισθητική και στην εσωτερική δομή της ταινίας. (Βλ. σχετικά J. Monaco, *How to Read a Film*, New York: Oxford Univ. Press, 1981, σελ. 195).

[53] C. MacCabe , *James Joyce and the Revolution of the Word*, London, 1978, σσ. 13, 14.

κάμερα. «Η κάμερα μας δείχνει τι συμβαίνει. Μας λέει την αλήθεια απέναντι στην οποία εμείς μπορούμε να αναμετρήσουμε τους λόγους»[54]. Η αφήγηση στην πλειοψηφία των ταινιών, λοιπόν, εξαρτάται από την αντιπαράθεση «ανάμεσα στους ρητούς λόγους που μπορεί και να προσληφθούν λανθασμένα, και σε έναν οπτικό λόγο που εγγυάται την αλήθεια και την αποκαλύπτει ολόκληρη»[55].

Παρά τα φαινόμενα, δεν είναι ο όρος «μεταγλώσσα» που σηματοδοτεί το χρέος του MacCabe στον στρουκτουραλισμό. Ενώ ο Barthes χρησιμοποιεί τον όρο για να περιγράψει τη σημειωτική διαδικασία όπου τα σημεία του ενός συστήματος γίνονται τα σημαινόμενα του άλλου, η χρήση του MacCabe είναι λίγο διαφορετική. Εμμένει στα επίπεδα κωδικοποίησης ενός κειμένου, υποστηρίζει ότι το γλωσσικό σημείο απαρτίζεται από διαφορικές λειτουργίες, και ορίζει τον λόγο κατά τον τρόπο του Lévi Strauss ως «μια σειρά σημαντικών αντιθέσεων»[56]. Γενικότερα, η ιδέα ενός σταθερού, σφραγισμένου κειμένου που κλειδώνει τους λόγους του σε διαμερίσματα και τους δένει μεταξύ τους με σαφήνεια, αποτελεί ένα αναλυτικό αξίωμα αντίθετο με εκείνο το «ευφορικό όνειρο της επιστημονικότητας» που ο Barthes ονόμασε κάποτε πρώιμο στρουκτουραλισμό.[57]

Η θεωρία του MacCabe, γενική και χαλαρή, έχει ορισμένα μειονεκτήματα. Πρώτον, δεν περιγράφει ένα ιδιαίτερο φαινόμενο της λογοτεχνίας, και πολύ περισσότερο του μυθιστορήματος. Τα βασικά του συμπεράσματα, (ότι το κλασικό κείμενο παίρνει την πραγματικότητα ως

---

[54] C. MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses", *Screen 15,2* (Καλοκαίρι 1974), σελ. 10. (Περιέχεται στο: J. Hollows, P. Hutchings, M. Jancovich (eds.), *The Film Studies Reader*, New York: Oxford Univ. Press (Arnold), 2000).

[55] C. MacCabe, "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure", *Screen 17,3* (Φθινόπωρο 1976) σελ.11. (Περιέχεται στο: G. Mast, M. Cohen, L. Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford Univ. Press. 1992).

[56] C. MacCabe, "Realism and the Cinema", ό.π., σελ. 15.

[57] R. Barthes, "Reponses", *Tel Quel 47* (Φθινόπωρο 1971), σελ. 97.

δεδομένη, από τη μια, με τη γλώσσα αμετάκλητη από την άλλη), ισχύουν και για άλλες κατηγορίες κειμένων. Επιπλέον, ο διαχωρισμός του για το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, δεν διακρίνει τα γένη (π. χ. το μυθιστόρημα τρόπων, το γοτθικό ρομάντζο) ή τις ποικίλες οπτικές γωνίες που μπορεί να προσανατολίζουν ένα μυθιστόρημα. Αλλά οι μεγαλύτερες δυσκολίες πηγάζουν από τη βασική θεωρητική σύλληψη της μεταγλώσσας και του λόγου.

Ο MacCabe ταυτίζει τη γλώσσα των αντικειμένων με τον ευθύ λόγο, («εκείνες οι λέξεις που μπαίνουν μέσα σε εισαγωγικά»[58]). Αντίστοιχα, η μεταγλώσσα είναι κάθε κομμάτι του κειμένου που δεν βρίσκεται μέσα σε εισαγωγικά. Αλλά αυτή η διάκριση είναι πολύ επιφανειακή. Πολλά μυθιστορήματα δεν διαθέτουν σαφή όρια μεταγλώσσας, αλλά διασπείρουν την πλοκή στη γραφή και στους χαρακτήρες. Πολλοί κριτικοί έχουν δείξει ότι τέτοιοι αφηγητές, είτε σε πρώτο είτε σε τρίτο πρόσωπο, δεν χρειάζεται να παρέχουν άμεση πρόσβαση στην αλήθεια, ότι ο συγγραφέας μπορεί να τους χρησιμοποιήσει για να παραπλανήσει, για να δημιουργήσει σύγχυση ή ειρωνεία, για να υπονομεύσει τις ίδιες τις συμβάσεις του είδους. Στην πραγματικότητα, κανένας αφηγητής δεν χρειάζεται να είναι παρών. Ο MacCabe, για παράδειγμα, ισχυρίζεται ότι το επιστολικό μυθιστόρημα δεν έχει μεταγλώσσα, από τη στιγμή που δεν αποτελείται από τίποτε άλλο παρά από γραμμένα λόγια χαρακτήρων. Η άποψη αυτή όμως είναι περιοριστική, και δεν αποδίδει και σε υφολογικό επίπεδο, αφού δεν ξεχωρίζει ανάμεσα στους διαφόρους βαθμούς αφηγηματικής παρουσίας που εκδηλώνονται σε τεχνικές όπως ο πλάγιος λόγος και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος.

Η αδυναμία της θεωρίας να αντιμετωπίσει τέτοια περίπλοκα ζητήματα εντοπίζεται στην αξιοσημείωτη έλλειψη σημαντικής διάστασης. Ο MacCabe φαίνεται να υπονοεί ότι η θεώρηση του λόγου ως ένα ζεύγος σημαντικών αντιθέσεων προσφέρει μια τέτοια σημαντική. Αλλά ένα ζεύγος σημαντικών

[58] C. MacCabe., "Realism and the Cinema", ό.π., σελ. 8.

αντιθέσεων δεν συμπίπτει αναγκαστικά με τον επιφανειακό διαχωρισμό ανάμεσα στα λόγια του χαρακτήρα και την αφηγηματική μεταγλώσσα. Εάν υπάρχει ζεύγος σημαντικών αντιθέσεων ανάμεσα στον λόγο του χαρακτήρα και στο λόγο του αφηγητή, θα έπρεπε ο MacCabe να το ονομάσει και εκείνο λόγο. Είτε ο MacCabe έχει ασύμβατες αντιλήψεις για την γλώσσα, είτε ορίζει τον λόγο με τόσο χαλαρό τρόπο που καλύπτει και αντιθέσεις σημαινομένων και χαρακτηριστικά σημαινόντων. Έτσι, καταλήγει στο ότι μπορεί κάποιος να αναγνωρίσει τη διαδικασία της αφήγησης εντοπίζοντας συγκεκριμένα κειμενικά σημεία. Αλλά η αφήγηση περιέχει τις δομικές σχέσεις ανάμεσα στο κείμενο και την ιστορία που αντιπροσωπεύει, και αυτές οι σχέσεις μπορούν να αποτυπωθούν με πολλούς τρόπους, ακόμα και στα κείμενα του 19ου αιώνα. Ο MacCabe αγνοεί τη σημαντική και συντακτική διάσταση του μυθοπλαστικού κειμένου και παραμερίζει τον τυπικό χειρισμό του χρόνου, του τόπου και της οπτικής γωνίας.

Οι απόψεις του MacCabe μπορεί να αντιπαρατεθούν στη θεωρία του Mikhail Bakhtin, ο οποίος επίσης βλέπει το μυθιστόρημα ως διαδοχή «λόγων». Ενώ ο MacCabe θεωρεί το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα μονολογικό, εγκλωβισμένο σε έναν κυρίαρχο λόγο, ο Bakhtin προτείνει ότι η κυρίαρχη μυθιστορηματική παράδοση είναι αυτή του διαλόγου ή της ετερογλωσσίας: «Το μυθιστόρημα είναι η έκφραση μιας γαλιλαϊκής αντίληψης της γλώσσας, μιας αντίληψης που αρνείται την απολυτότητα μίας και μοναδικής γλώσσας»[59]. Αντί να προβάλει μια αδιαμεσολάβητη, γραμμική αναπαράσταση της πραγματικότητας, το μυθιστόρημα ελέγχει τους «λόγους» που υποβαθμίζουν την πραγματικότητα με μονοφωνικούς τρόπους. Μετά από μια επισταμένη διερεύνηση της ιστορίας του μυθιστορήματος, ο Bakhtin δείχνει ότι η ρεαλιστική τάση, την οποία ο MacCabe θεωρεί ανθεκτική και μεγάλης

[59] M. Bakhtin , "Discourse in the Novel", στο *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. M. Holmquist, Univ. Of Texas Press, 1981, σελ. 366.

διάρκειας, αναδύθηκε από μια συγκεκριμένη φιλολογική πολεμική σχετικά με την έννοια του «πραγματικού», και δέχτηκε από τις αρχές του 19ου αιώνα σκληρή κριτική. Για τον Bakhtin, οι επεμβάσεις του αφηγητή στο έργο του Tolstoy ή της Eliot αποτελούν ετερογενείς αντιδράσεις στις διάφορες προκατασκευασμένες συλλήψεις της πραγματικότητας. Σε αυτά τα μυθιστορήματα, οι όψεις του κόσμου βρίσκονται σε διαρκή αντιπαράθεση.

Ο Bakhtin αρνείται ότι μπορεί να υπάρξει μια στατική ή σταθερή μεταγλώσσα. Υποστηρίζει λ.χ. πως το κωμικό μυθιστόρημα εγκαινίασε μια μέθοδο όπου οι λόγοι αναμιγνύονται όχι μόνο σε ανταλλαγές διαλόγων αλλά και μέσα στα αφηγηματικά συμφραζόμενα. Δείχνει επίσης πως ακόμη και στα πιο ρεαλιστικά μυθιστορήματα, η γλώσσα του αφηγητή αλληλοεπιδρά δυναμικά με πολλούς λόγους, χωρίς να μπορούν όλοι να αποδοθούν με ευθύ λόγο χαρακτήρων: «Ακόμη και αν αποκλείσουμε τους λόγους των χαρακτήρων και εισαγάγουμε γένη, η συγγραφική γλώσσα από μόνη της παραμένει ένα υφολογικό σύστημα γλωσσών. Μεγάλο μέρος από αυτούς τους λόγους θα πάρει το ύφος του από την γλώσσα των άλλων και αυτό το υφολογικό σύστημα ραντίζεται από τις λέξεις των άλλων (λόγων), λέξεις που δεν κλείνονται σε εισαγωγικά, που τυπικά ανήκουν στον συγγραφικό λόγο αλλά απέχουν καθαρά από το στόμα του συγγραφέα με έναν ειρωνικό, παρωδικό, πολεμικό ή άλλο τονισμό. Το να μεταθέσουμε όλους αυτούς τους μακρινούς, ενορχηστρωμένους λόγους στο μονοδιάστατο λεξιλόγιο του συγγραφέα, για να μεταθέσουμε τις σημαντικές και συντακτικές ιδιαιτερότητες αυτών των ενορχηστρωμένων λέξεων και τύπων στην ιδιαίτερη «σημαντική» και σύνταξη ενός συγγραφέα, δηλαδή το να αντιληφθούμε και να περιγράψουμε τα πάντα ως γλωσσικά στοιχεία που ανήκουν σε μια μοναδική συγγραφική γλώσσα, είναι τόσο παράλογο όσο το να μεμφθούμε τη γλώσσα του συγγραφέα για τα γραμματικά λάθη που έκανε για να σκιαγραφήσει έναν από τους χαρακτήρες του»[60] .

[60] M. Bakhtin , "Discourse in the Novel", ό.π., σσ. 415, 416.

Η βασική θεωρητική δυσκολία γίνεται εμφανής: ο MacCabe συγκρότησε την αντίληψή του περί μεταγλώσσας από διάσπαρτα επιφανειακά στοιχεία του κειμένου που δεν σηματοδοτούν απαραίτητα το υφολογικό σύστημα για το οποίο μιλάει ο Bakhtin, εκείνα δηλαδή τα «σημαντικά» πεδία που κινητοποιούνται στη γλώσσα της αφήγησης.

Αν η εκδοχή του MacCabe για το κλασικό ρεαλιστικό κείμενο τυποποιεί υπερβολικά την ιστορία του μυθιστορήματος, πολύ περισσότερο υποβαθμίζει τα όρια της φιλμικής αφήγησης. Ταυτίζοντας τη μεταγλώσσα με την κάμερα, ο MacCabe επιστρέφει στη σύμβαση του μοντέλου του αόρατου παρατηρητή: το πλεονέκτημα του έργου της κάμερας έναντι των άλλων κινηματογραφικών τεχνικών. Θυμίζουμε ότι όλα τα υλικά του κινηματογράφου λειτουργούν αφηγηματικά. Όχι μόνο η κάμερα, αλλά και ο λόγος, οι κινήσεις, η γραπτή γλώσσα, η μουσική, το χρώμα, οι οπτικές διαδικασίες, το φως, τα κοστούμια, ακόμη και ο χώρος εκτός κάδρου και ο ήχος εκτός κάδρου.

Ίσως όμως ο MacCabe δεν εννοεί να ταυτίσουμε την κάμερα με μια τεχνική. Ίσως εννοεί απλώς ότι αυτό που βλέπουμε σε μια τυπική μυθοπλαστική ταινία έχει μεγαλύτερη αφηγηματική δύναμη από εκείνο που ακούμε. Σε τέτοιες ταινίες, συχνά η αφήγηση είναι τόσο συμβατική όσο λέει ο MacCabe, αλλά αυτή η συμβατικότητα δεν έγκειται στο οριστικό κλείσιμο του λόγου, αλλά στην απροσδιοριστία ή στην ασάφειά του. Ο μόνος τρόπος να αναδειχθεί η ασάφεια είναι να δοθεί στην εικόνα και στον ήχο ίσο ερμηνευτικό βάρος. Αξιοποιώντας τη διαπίστωση του Bakhtin για τη λογοτεχνική αφήγηση, μπορούμε να πούμε ότι και η κινηματογραφική αφήγηση συχνά χαρακτηρίζεται από την αλληλόδραση των δυνητικά ισοδύναμων αφηγηματικών παραγόντων, παρά από την ισοπέδωση όλων των στοιχείων στα συμφραζόμενα μιας μονολιθικής μεταγλώσσας.

Η κινηματογραφική αφήγηση ως εκφορά λόγου

Τα δομικά στοιχεία της θεωρίας του MacCabe την καθιστούν αντιπροσωπευτική μιας τάσης στη διηγητική προσέγγιση της αφήγησης, περισσότερο, ωστόσο, διαδεδομένη υπήρξε, στο πλαίσιο αυτό, η εφαρμογή στον κινηματογράφο γλωσσολογικών κατηγοριών εκφοράς λόγου (enunciation), που εισήγαγε ο Emile Benveniste.[61] Βέβαια, η διάκριση ανάμεσα στην «ιστορία» και τον «λόγο» (histoire/discours) δεν έχει γίνει μέρος της κύριας γλωσσολογικής του θεωρίας, ενώ η διάκριση εκφερόμενου και εκφοράς (énoncé/énonciation) χρησιμοποιείται με ασαφή τρόπο. Επιπλέον, ο Benveniste δεν επεξεργάστηκε επαρκώς αυτές τις έννοιες, και η χρήση τους στη θεωρία του κινηματογράφου δεν είναι πάντοτε αποδοτική, παρά την επισταμένη υοιθέτησή τους από ορισμένους θεωρητικούς..[62]

Η πρωταρχική διάκριση γίνεται ανάμεσα στο εκφερόμενο (énoncé, enounced ή utterance), και στην εκφορά (énonciation ή enunciation). Το εκφερόμενο είναι μια έκταση κειμένου, μια σειρά λέξεων, φράσεων ή προτάσεων, που συνδέονται με τις αρχές της αλληλουχίας και θεωρούνται ότι κατασκευάζουν ένα σύνολο. Η εκφορά είναι η γενική διαδικασία που δημιουργεί τον εκφερόμενο λόγο. Σύμφωνα με τον Benveniste, η εκφορά συνίσταται αρχικά στην ίδια την πράξη της. Αυτό περικλείει τον πομπό που θέτει σε λειτουργία κάποιους γλωσσικούς κώδικες, τον δέκτη, καθώς και

---

[61] Βλ. E. Benveniste , *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966.

[62] Οι διακρίσεις αυτές σχετίζονται με τις παρατηρήσεις του Hegel σχετικά με τη διάκριση της γενικής έννοιας της γλώσσας σε λόγο (Rete) και σε ομιλία (Sprache). (Βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική Γλωσσολογία*, ό.π., σελ. 54) . Ένα ακόμη βήμα στη διάκριση εκφερομένου και εκφοράς έγινε με τη θεωρία του W. Von Humboldt ο οποίος διέκρινε τη γλώσσα σε «έργο» και «ενέργεια». «Η γλώσσα καθ' εαυτήν δεν είναι κανένα οριστικά συντελεσμένο προϊόν (έργον), αλλά δράση (ενέργεια)» (παρατίθεται στο Γ. Μπαμπινιώτης, ό.π.).

κάποιες αναφορές στον κόσμο που μοιράζονται. Η εκφορά επίσης περιλαμβάνει και την κατάσταση ή τα συμφραζόμενα του εκφερόμενου λόγου. Τέλος, βρίσκουμε στην εκφορά και κάποιες ιδιαίτερες γλωσσικές μορφές τις οποίες ο Benveniste ονομάζει «μέσα»: αντωνυμίες, το πρόσωπο και τον χρόνο των ρημάτων, συντακτικές δομές όπως η ερωτηματική και η προστακτική κ.τ.λ. Κάθε προφορική ή γραπτή εφαρμογή της γλώσσας περιέχει τον εκφερόμενο λόγο και την εκφορά του.

Ο Benveniste αρχικά συνέλαβε την εκφορά ως κάτι που καλύπτει γενικά την επικοινωνιακή διαδικασία (την πράξη, τα συμφραζόμενα και τις γλωσσικές μορφές). Αλλά η Catherine Kerbrat Orecchioni[63] έδειξε ότι οι γλωσσολόγοι που εφάρμοσαν τους όρους του Benveniste άρχισαν να περιορίζουν την ιδέα στη σχέση του πομπού με το προϊόν της πράξης του, στα ίχνη δηλαδή που φέρει ο εκφερόμενος λόγος από τη δράση του υποκειμένου της εκφοράς. Όπως τονίζει, η μελέτη της εκφοράς έγινε η μελέτη των γλωσσικών τεχνασμάτων μέσω των οποίων ο πομπός (συγγραφέας) αφήνει το στίγμα του στον εκφερόμενο λόγο, καταγράφει τον εαυτό του στο μήνυμα (ρητά ή άρρητα), και τοποθετεί τον εαυτό του σε σχέση με αυτό.

Προφανώς, κάποιοι εκφερόμενοι λόγοι φέρουν τα ίχνη της εκφοράς περισσότερο από άλλους. Η φράση «Μαρία, δώσε μου το βιβλίο μου» ρητά σηματοδοτεί την παρουσία ενός πομπού, ενός δέκτη και κάποιων συμφραζομένων, από τη χρήση του κύριου ονόματος, της πρωτοπρόσωπης κτητικής αντωνυμίας, της προστακτικής διάθεσης, της προσωπικής αντωνυμίας και του ενεστώτος χρόνου. Ο Benveniste ονομάζει αυτό τον τύπο της εκφοράς «λόγο» (discours). Πρόκειται για «εκφορά που υποθέτει έναν πομπό και έναν δέκτη, και στον πομπό την πρόθεση να επηρεάσει τον δέκτη με κάποιον τρόπο»[64]. Η μορφή που παραλείπει ισχυρά στοιχεία εκφοράς λέγεται ιστορία

[63] Βλ. Catherine Kerbat Orecchioni, *L' énonciation: De la subjectivité dans le langage*, Paris: Colin, 1980.

[64] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, ό.π., σελ. 242.

(histoire), και πρόκειται για την «παρουσίαση των γεγονότων που παρατηρήθηκαν σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή, χωρίς καμία παρέμβαση του πομπού στην ανασύνθεσή τους»[65].Στα γαλλικά, για τους αγγλικούς όρους story και history υπάρχει μόνο η λέξη histoire, έτσι το μυθοπλαστικό κείμενο και η ιστοριογραφία καλύπτουν τα κύρια παραδείγματα του Benveniste για την ιστορία (histoire).

Η ιδέα των μέσων εκφοράς του Benveniste προσέφερε μια μέθοδο για τον εντοπισμό στοιχείων υποκειμενικότητας στο κείμενο. Ο Barthes, για παράδειγμα, ανέπτυξε τις κατηγορίες του χρόνου, του προσώπου και της φωνής για να εντοπίσει το «γράφον υποκείμενο» ακόμη και σε κείμενα ιστορικού προσανατολισμού. Για να το κάνει αυτό έπρεπε να προχωρήσει πέρα από τον Benveniste και να αναδείξει μια ομόλογη ανάπτυξη ανάμεσα στη δομή της πρότασης και στη δομή του κειμένου. Παρομοίως και ο Genette πρότεινε τη λέξη «λόγο» ως τον γενικό και φυσικό τρόπο της γλώσσας, και την λέξη «ιστορία» (αυτό που ονομάζει «récit» ή histoire) ως ένα συγκεκριμένο υποσύνολο που χαρακτηρίζεται από αποκλεισμούς. Κάτι τέτοιο βέβαια διαφέρει από τις παράλληλες «κατηγορίες» που πρότεινε ο Benveniste.[66] Όπως ο Barthes, ο Genette συνιστά στους κριτικούς να στρέψουν την προσοχή τους

---

[65] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, ό.π., σελ. 239.

[66] Πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι γλωσσολογικές κατηγορίες της ιστορίας (histoire) και του λόγου (discours) δεν συγχέονται με τις αφηγηματικές κατηγορίες της ιστορίας (histoire) και του (αφηγηματικού) λόγου (discours). Οι γλωσσολογικοί όροι *histoire* και *discours* χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν δύο διαφορετικούς τύπους αφηγηματικού εκφερομένου λόγου οι οποίοι ανήκουν στο ίδιο επίπεδο, και θα λέγαμε ότι έχουν μεγαλύτερη σχέση με την αφηγηματική κατηγορία της απόστασης (θα την μελετήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο), με το κατά πόσον, δηλαδή, ο αφηγητής έχει αφήσει αναγνωρίσιμα σημάδια της παρουσίας του στον αφηγηματικό λόγο. Αντίθετα, οι αφηγηματικοί όροι της ιστορίας (histoire) και του αφηγηματικού λόγου (discours) αναφέρονται σε δύο διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα, τα οποία αντιστοιχούν στο fabula και το siuzhet των φορμαλιστών. Σε αντίθεση με τους γλωσσολογικούς όρους, οι αφηγηματικές κατηγορίες της ιστορίας και του αφηγηματικού λόγου δεν αποτελούν διαφορετικούς τρόπους ρύθμισης του αφηγηματικού μηνύματος, αλλά εμπλέκονται και οι δύο σε κάθε μυθοπλαστική αφήγηση.

στην ανάλυση των λεπτών σχέσεων ανάμεσα «στις απαιτήσεις της ιστορίας, ή της διήγησης, (récit) και τις αναγκαιότητες του λόγου (discours)»[67].

Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου που θέλησαν να χρησιμοποιήσουν την εργασία του Benveniste δυσκολεύτικαν ακριβώς να χρησιμοποιήσουν τις γλωσσολογικές έννοιες σε αυτό το πλαίσιο. Ας υποθέσουμε ότι μια ταινία ή ένα μέρος της είναι ένας εκφερόμενος λόγος. Πώς βρίσκουμε την εκφορά; Ποιός εκφέρει μια ταινία; Σε ποιόν απευθύνεται; Κάτω απο ποιές συνθήκες εκφέρεται; Ποιά είναι τα κινηματογραφικά ισοδύναμα του προσώπου, του χρόνου, της διάθεσης, και των άλλων μέσων εκφοράς;

Ορισμένες απαντήσεις δόθηκαν απο τον Ch. Metz. Στο βιβλίο του *Histoire / discours* υποστηρίζει ότι «ο κινηματογράφος ως θεσμός έχει μια διάσταση εκφοράς εξαιτίας των προθέσεων του δημιουργού της ταινίας, των επιρροών του πάνω στο κοινό κ.τ.λ.»[68]. Η παραδοσιακή ταινία παρουσιάζει τον εαυτό της ως ιστορία (histoire) διότι εξαφανίζει όλα τα ίχνη της εκφοράς.[69] Όπως το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, η ταινία παρουσιάζει τη δράση σε παρελθόντα χρόνο (αν και έχουμε την εντύπωση ότι εξελίσσεται μπροστά μας, στο παρόν) και με απρόσωπο τρόπο. Παρ' όλα αυτά, υποστηρίζει ο Metz, αυτή η εντύπωση για την ιστορία είναι παραπλανητική, γιατί η ταινία «μεταμφιέζεται» σε ιστορία. Σε μια παραδοσιακή ταινία, η κάμερα είναι ένας αόρατος αντιπρόσωπος της ομιλίας, αφού «βάζει κάτω την ιστορία (story) και μας την λέει»[70]. Στην πραγματικότητα, ισχυρίζεται ο Metz, ταυτιζόμαστε με αυτό το παντοδύναμο θέαμα, και έχουμε την εντύπωση ότι εμείς οι ίδιοι είμαστε τα υποκείμενα της εκφοράς. Η ταινία που δεν δείχνει να έχει αφηγητή,

---

[67] G. Genette, *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, σελ. 67.

[68] Ch. Metz, "The Imaginary Signifier", *Story/Discourse*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981, σελ.91. Περιέχεται στο: J. Hollows, P. Hutchings, M. Jancovich (eds.), *The Film Studies Reader*, New York: Oxford Univ. Press (Arnold), 2000.

[69] Αυτόθι, σελ. 96.

[70] Αυτόθι.

φαίνεται να εκφέρεται από εμάς.

Η μελέτη του Metz σκιαγραφεί έναν πυρήνα κοινών αντιλήψεων των κριτικών που προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα θεωρητικό οικοδόμημα βασισμένο στη γλωσσολογία και τη σημειωτική και να το εφαρμόσουν για την κινηματογραφική αφήγηση. Ο θεωρητικός πρέπει να εντοπίσει τα στοιχεία τα οποία ο εκφερόμενος λόγος μεταμφιέζει ως ιστορία, και να βρεί τον εκφορέα του λόγου πίσω από αυτό που δεν μοιάζει να έχει ειπωθεί.

Η χρήση, γενικά, της θεωρίας του Benveniste στην κινηματογραφική θεωρία παρουσιάζει τρεις δυσκολίες. Πρώτον, οι κριτικοί έχουν αλλοιώσει σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις του. Το *Histoire / discours* του Metz είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο Metz υποστηρίζει ότι ο θεσμός του κινηματογράφου εκφέρει λόγο, αλλά ο Benveniste δεν αναφέρει ότι η εκφορά μπορεί να γίνει από σύνολα, παρά μόνο από μονάδες. Επίσης, τι σχέση μπορεί να έχει ο θεσμός με την τέχνη του κινηματογράφου και την ουσία της ως αφηγηματικής πρακτικής; Όταν ο Metz λέει ότι η ταινία είναι «εκφορά» υπό την έννοια ότι αποσκοπεί στον επηρεασμό του κοινού, μετατρέπει μια προϋπόθεση των παραδοχών του Benveniste, σε μια ικανή συνθήκη για την εφαρμογή τους στον κινηματογράφο. Επιπλέον, η άποψη του Metz ότι ο κινηματογράφος είναι εκφορά εξαιτίας της πρόθεσης και της επιρροής, θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στη συγκρότηση της μυθοπλασίας και της ιστορίας (history), δραστηριότητες τις οποίες ο Benveniste αναγνωρίζει ως σαφή στοιχεία της ιστορίας (histoire), υποστηρίζοντας συνάμα ότι ο λόγος (discours) δεν μπορεί να μεταμφιεστεί σε ιστορία (histoire). Αν ένα κείμενο σβήσει τα σημάδια της εκφοράς, ο Benveniste το λέει απλώς ιστορία (histoire). Εδώ ο Metz συγχέει τον λόγο (discours) (τα ίχνη στον εκφερόμενο λόγο από την σχέση εκφορέα / δέκτη) με την ίδια την εκφορά (η οποία πάντα περιέχει έναν εκφορέα και έναν δέκτη). (Ο Genette, όταν πρόκειται για αφήγηση δίνει

τους όρους «αφηγητής» (narrateur) και «αφηγούμενος» (narrataire)[71].

Αυτό δεν θα αποτελούσε αξεπέραστη δυσκολία, αν η προσαρμογή της πρωτότυπης θεωρίας επέμενε περισσότερο στις λεπτομέρειες. Εκείνο που είναι περισσότερο σημαντικό στις θεωρίες εκφοράς λόγου της κινηματογραφικής αφήγησης είναι η απουσία δικαιολόγησης για την εφαρμογή γλωσσολογικών κατηγοριών. Αυτή είναι η δεύτερη δυσκολία της προσέγγισης. Γιατί να διαλέξουμε τη θεωρία του Benveniste ανάμεσα σε τόσες άλλες, πολλές εκ των οποίων είναι περισσότερο επεξεργασμένες; Η εφαρμογή λ.χ. των κατηγοριών του Benveniste είναι προβληματική, αφού επινοήθηκαν για να αντιμετωπίσουν συγκεκριμένα γλωσσολογικά ζητήματα. Έχουν ερμηνευτεί με ποικίλους τρόπους και δεν έχουν ακόμη κερδίσει πλήρη αποδοχή στους γλωσσολογικούς κύκλους. Επιπλέον, γιατί η εφαρμογή γλωσσολογικών συλλήψεων είναι αναγκαία συνθήκη για την ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης; Υποτίθεται πως η γλωσσολογία πρέπει να προσφέρει έναν δρόμο για την υποταγή του κινηματογράφου σε μια γενική σημειολογική θεώρηση; Ή είναι η γλωσσολογία απλώς μια αποθήκη εντοπισμένων και υποθετικών αναλογιών της κινηματογραφικής διαδικασίας; Τέτοιου είδους ερωτήματα πρέπει να απαντηθούν πριν θεωρήσουμε το βλέμμα ενός χαρακτήρα ισοδύναμο της πράξης της ομιλίας.

Μια τρίτη σειρά προβλημάτων προκύπτει όταν αναλυθεί συστηματικότερα η αναλογία κινηματογράφου και γλώσσας. Όσο περισσότερο μια θεωρία εκφοράς προσκολλάται στο γλωσσολογικό μοντέλο, τόσο πιο προβληματική γίνεται η εφαρμογή της στον κινηματογράφο. Κατά τον Nash, μόνο η κατηγορία του προσώπου έχει κινηματογραφικό αντίστοιχο. Όμως, ακόμα και αυτή η αναλογία αποτυγχάνει να βρει κινηματογραφικό ισοδύναμο της λειτουργίας του δευτέρου προσώπου. Υποστηρίζει ότι στον κινηματογράφο

[71] Βλ. G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 261-267. Η αγγλική μετάφραση των όρων είναι «narrator» και «narratee» (βλ. *Narrative Discourse*, ό.π., σσ. 255-262).

η λειτουργία του «εσύ» φέρει τα ίχνη του συγγραφέα στην προσπάθειά του να απευθυνθεί σε έναν υποθετικό αναγνώστη.[72] Πώς θα ήταν άραγε στην πραγματικότητα μια εικόνα σε δεύτερο πρόσωπο; Στην πραγματικότητα, κάθε πλάνο ή κόψιμο φέρει κάποιο σημάδι του συγγραφέα. Η αντωνυμία του δευτέρου προσώπου είναι αναγκαίο συστατικό της σύλληψης του λόγου (discours) από τον Benveniste: φέρνει στην επιφάνεια την παρουσία ενός ακροατή. Αλλά, αν κατά την ανάλυση μιας ταινίας δεν ξεχωρίζουμε ανάμεσα στον λόγο σε πρώτο πρόσωπο, (πλάνα που φέρουν τα ίχνη του συγγραφέα), και στον λόγο σε δεύτερο πρόσωπο (πλάνα που φέρουν τα προσωπικά ίχνη του θεατή), τότε η κατηγορία του προσώπου δεν έχει αντίστοιχο στον κινηματογράφο.

Ακριβώς επειδή τα θεμέλια μιας γλωσσολογικής θεώρησης της κινηματογραφικής αναπαράστασης δεν είναι στέρεα, οι κριτικοί έχουν καταφύγει σε έννοιες που προέρχονται από την μιμητική παράδοση. Η απουσία μιας σαφούς θεωρίας της εκφοράς οδηγεί σε μια διαισθητική αντίληψη για τον λόγο (discours). Η εργασία της κάμερας και της σύνταξης, οι δύο τεχνικές που ευνοούνται από το μοντέλο του αόρατου παρατηρητή, γίνονται οι κύριες βάσεις της εκφοράς, με τη διαφορά ότι ορισμένες εφαρμογές τους φέρουν ισχυρότερα τα ίχνη της. Ο Ropars[73] υποστηρίζει ότι με το ασυνεχές μοντάζ ο λόγος έρχεται στην προσοχή μας. Αντίθετα, ο Bellour[74] υποστηρίζει ότι η διακοπή της συνέχειας μπορεί επίσης να προδίδει ίχνη εκφοράς, τουλάχιστον όταν οργανώνεται σε αυστηρά ρυθμικές εναλλαγές. Ο Metz προχωράει περισσότερο, όταν ισχυρίζεται ότι κάθε είδους σύνταξη δημιουργεί ισχυρότερη παρέμβαση του κινηματογραφικού υποκειμένου από ό,τι ένα πλάνο σε μάκρος.[75] Αντίθετα, για τον Bellours και για άλλους, η κάμερα (ή μάλλον η

---

[72] Mark Nash, "*Vampyr* and the Fantastic", *Screen* 17, 3 (Φθινόπωρο 1976).

[73] Βλ. W. Ropars, *De la littérature au cinéma*, Paris:Colin, 1970.

[74] Βλ. R. Bellour, *L' analyse du film*, Paris:Albatros, 1979.

[75] Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, τομ.2, Paris, 1972, σελ. 96.

μεταβολή στην απόσταση ανάμεσα στην κάμερα και το αντικείμενο), μπορεί να δώσει πρόσβαση στην εκφορά.

Ο Stephen Heath έχει κάνει την πιο φιλόδοξη προσπάθεια να συγχωνεύσει την αφηγηματική δομή και την κινηματογραφική τεχνική σε μια θεωρία εκφοράς. Έχει αποφύγει τις εξειδικευμένες αναλογίες και έχει εργαστεί σε ένα περισσότερο αφηρημένο επίπεδο. Στα δοκίμιά του ο Heath υποστηρίζει ότι ολόκληρη η αναπαράσταση είναι «ζήτημα λόγου» (discours), ορίζοντας τον λόγο ως την «οργάνωση των εικόνων, την οριστικοποίηση των απόψεων (views), την κατασκευή τους»[76]. Ο Heath τότε καταφεύγει στην ιδέα της «θέσης» και τη χρησιμοποιεί με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους: (1) την προοπτική οργάνωση κάθε μεμονωμένου πλάνου, (2) τη γενική χωρική οργάνωση της ταινίας, θεωρούμενη ως ανταποκρινόμενη σε ένα είδος «ιδανικής θέσης θέασης», (3) τη θέση του αφηγητή, την οπτική του γωνία, και (4) τις «υποκειμενικές θέσεις» που διατίθενται στο θεατή μέσω άλλων λειτουργιών. Ο Heath στηρίζεται στο γεγονός ότι η γλώσσα προσφέρει το παράδειγμα για την εκφορά των θέσεων του υποκειμένου. Αν μπορέσει να δείξει τη λογική σχέση ανάμεσα στον χώρο (έννοιες 1 και 2), την αφήγηση (3), και τη θέση του υποκειμένου (4), τότε θα έχει προσαρμόσει το κινηματογραφικό ύφος και την κινηματογραφική αφήγηση στη γλωσσική διαδικασία.

Σύμφωνα με τον David Bordwell[77] η επιχειρηματολογία του Heath αποκαθιστά μόνο μια συσχέτιση όρων ανάμεσα στις τέσσερις έννοιες της θέσης. Αλλά οι θεωρητικές συνέπειες είναι πολύ διαφορετικές. Για παράδειγμα, η θέση προοπτικής (1) περιέχει αισθητηριακές δραστηριότητες που εναντιώνονται σε σαφείς τοπικότητες, ενώ η αφηγηματική θέση (3) είναι απλώς μια μεταφορά για την κατανόηση και τη συνέχεια που επιτυγχάνονται

[76] S. Heath, "Narrative Space" στο *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981.

[77] Βλ. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge, 1997.

κατά τη διαδικασία της αφηγηματικής πληροφόρησης. Στην πραγματικότητα, κατά τον Bordwell, οι έννοιες 2 μέχρι 4 είναι όλες μεταφορικές. Ακόμη όμως και αν η σχέση ανάμεσα σε αυτές τις θεωρίες είναι μεταφορική, ολόκληρο το οικοδόμημα δεν ξεφεύγει από μιμητικές υποθέσεις. Οι έννοιες 1 και 2 της θέσης προϋποθέτουν ότι τα πλάνα δημιουργούν αόρατους παρατηρητές, ενώ η σύνταξη ιδανικούς. Ίσως, πάντως, ο Heath να μην περιγράφει στην πραγματικότητα τα αποτελέσματα αλλά τους στόχους και τις αρχές της συμβατικής κινηματογραφικής δημιουργίας.

Η θεωρία της εκφοράς έδωσε μεγάλη ώθηση στην ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους. Όμως, επειδή η ταινία στερείται αντιστοιχιών για τα βασικότερα στοιχεία της ρηματικής δραστηριότητας, η θεωρία αυτή δεν προσφέρεται πια για μια αποδοτική αντιμετώπιση της κινηματογραφικής γλώσσας. Χρειαζόμαστε μια θεωρία για την αφήγηση που να μην χρησιμοποιεί γενικές γλωσσικές αναλογίες ανάμεσα στα αναπαραστατικά συστήματα, που να μην ευνοεί ορισμένες τεχνικές, και που να είναι αρκετά πλατιά ώστε να καλύπτει πολλές περιπτώσεις, αλλά και αρκετά εύκαμπτη ώστε να διακρίνει ανάμεσα σε τύπους, επίπεδα, και μορφές της αφήγησης. Η αναζήτηση μιας τέτοιας θεωρίας, που θα στηριχθεί σε αφηγηματολογικούς παρά σε γλωσσολογικούς και σημειωτικούς προσανατολισμούς, είναι το ζητούμενο αυτής της εργασίας.

Η αφηγηματική μελέτη του κινηματογραφικού λόγου

Η αφήγηση στον κινηματογράφο βασίζεται στην ικανότητά μας να κατασκευάζουμε έναν τρισδιάστατο κόσμο από ένα δυσδιάστατο κύμα φωτός και σκιάς. Το φως στην αφηγηματική ταινία, όπως και ο ήχος, γίνεται αντιληπτό με δύο τρόπους: ουσιαστικά ασχημάτιστο, πάνω σε μια οθόνη, όπως επίσης και κινούμενο προς έναν κόσμο που περιέχει αντικείμενα που δημιουργούν ήχους, τον οποίο αντανακλά και από τον οποίο προέρχεται. Αυτό σημαίνει ότι κάθε βασική χωρική και χρονική σχέση, όπως η οπτική γωνία ή η διάρκεια, έχει μια διπλή ερμηνεία. Ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με δύο αναφορικά πλαίσια στην ταινία: τον χώρο και τον χρόνο της οθόνης, όπως επίσης και με τον χώρο και τον χρόνο του κόσμου της ιστορίας.[78] Μαζί με αυτά, και η αιτιότητα έχει μια διπλή ερμηνεία, η οποία προέρχεται συνήθως από τη συνδυαστική αντίληψη των δυο προηγουμένων.

Η μορφή του φωτός και της κίνησης πάνω στην οθόνη, δεν καταδηλώνει, γι' αυτό δεν μπορεί να είναι αληθής ή ψευδής: είναι ολοκληρωτικά παρούσα. Επιπλέον, ο χρόνος στον οποίο αυτές οι μορφές είναι παρούσες στην οθόνη καθορίζεται αρχικά από τη μηχανή προβολής. Αντίθετα, μια ιστορία δημιουργεί περίπλοκα χωρικά και χρονικά συμφραζόμενα, αναφέρεται σε πράγματα που δεν είναι παρόντα, και επιτρέπει να εξαχθούν ευρύτερα συμπεράσματα σχετικά με τη διαδοχή των πράξεων. Ο χρόνος της ιστορίας μπορεί να είναι διαφορετικός από τον χρόνο προβολής.

Η αφήγηση αποτελεί έναν τρόπο κατανόησης του χώρου, του χρόνου

---

[78] Στην κινηματογραφική θεωρία χρησιμοποιούνται συχνά οι όροι "story time" και "screen time" προκειμένου να υποδηλώσουν τη δυαδικότητα του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφηγηματικής πράξης (temps de l' histoire – temps de la narration σύμφωνα με τον Genette). Σχετικά με τον όρο «screen time», πάντως, δεν είναι πάντοτε σαφές αν αυτός αναφέρεται πράγματι στο χρόνο της αφηγηματικής πράξης ή στον χρόνο της αφήγησης – του αφηγηματικού λόγου (temps du récit).

και της αιτιότητας. Από τη στιγμή που στην ταινία υπάρχουν δύο πλαίσια αναφοράς για την αντίληψη του χώρου, του χρόνου και της αιτιότητας, η κινηματογραφική αφήγηση είναι η αρχή σύμφωνα με την οποία τα δεδομένα μετατρέπονται, στο πλαίσιο της οθόνης, σε μια διήγηση[79] – έναν κόσμο – που πλαισιώνει μια συγκεκριμένη ιστορία, ή διαδοχή πράξεων, μέσα σε αυτόν τον κόσμο. Κατά τον ίδιο τρόπο, είναι η αρχή σύμφωνα με την οποία τα δεδομένα μετατρέπονται από ιστορία σε εικόνα στην οθόνη. Για τους σκοπούς μιας αφηγηματικής μελέτης του κινηματογράφου, η αφήγηση πρέπει να αναλυθεί σε μια σειρά δομικών σχέσεων:

- Η σχέση της διήγησης με την ιστορία πρέπει να αναλυθεί με τέτοιους αφηγηματικούς όρους όπως ο αφηγηματικός χρόνος και η διάθεση (σύμφωνα με τους όρους του Genette). Μπορεί επίσης να χρησιμοποιήσει φορμαλιστικές συλλήψεις (όπως αυτές που προτείνει ο Todorov). Οι αιτιακές αλυσίδες δεν εκλαμβάνονται μόνο ως διαδοχή γεγονότων, αλλά περιέχουν επίσης μια επιθυμία για τη σύνθεση των γεγονότων.
- Η σχέση διήγησης και οθόνης μπορεί να αναλυθεί με όρους όπως η αφηγηματική φωνή ή οι αφηγηματικές λειτουργίες, και με τη βοήθεια μέσων όπως η κινηματογραφική τεχνική, το πλάνο, το κινηματογραφικό ύφος. Με τους ίδιους περίπου όρους μπορεί να αναλυθεί και η σχέση μεταξύ ιστορίας και οθόνης.
- Μια τρίτη κατηγορία σχέσεων αναδύεται ανάμεσα στη διήγηση και σε εκείνα τα στοιχεία που λειτουργούν εξωτερικά. Τα στοιχεία αυτά ο Edward Branigan τα ονομάζει μη-διηγητικά.[80] Σύμφωνα με αυτόν διηγητικά είναι εκείνα τα στοιχεία που αναφέρονται σε ορισμένα γεγονότα που περιστοιχίζουν κάποιον χαρακτήρα, γεγονότα που έχουν συμβεί, ή

[79] Στη θεωρία του κινηματογράφου είναι πολύ σύνηθες το φαινόμενο να χρησιμοποιείται ο όρος «διήγηση» για να δηλώσει αυτό που στην αφηγηματολογία αναφέρεται συνήθως με τον όρο αφήγηση ή αφηγηματικός λόγος (narrative ή narrative discourse).

[80] Edw. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge, 1992, σελ. 35.

πρόκειται να συμβούν με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο, με μια συγκεκριμένη διαδοχή σε κάποια χρονική διάρκεια κ.λπ. Ο διηγητικός κόσμος εκτείνεται πέρα από εκείνα που φαίνονται σε ένα συγκεκριμένο πλάνο, ακόμα και σε ολόκληρη την ταινία, διότι δεν είναι δυνατόν ο χαρακτήρας να βλέπει και να ακούει μόνο όσα εμείς παρακολουθούμε να βλέπει και να ακούει. Εδώ έχουμε να κάνουμε κυρίως με προβλήματα αφηγηματικής διάθεσης και προοπτικής. Μη-διηγητικά ονομάζονται εκείνα τα στοιχεία που απευθύνονται κατ' ευθείαν στο θεατή (μουσική ή τεχνικές χρησιμοποιούμενες από τον avant-garde κινηματογράφο). Αυτά τα στοιχεία είτε είναι σχετικά με τον κόσμο κάποιου χαρακτήρα και έχουν σκοπό να βοηθήσουν το θεατή στην οργάνωση και ερμηνεία αυτού του κόσμου, είτε αποτελούν ένα είδος σχολίου που απευθύνει ο σκηνοθέτης στον θεατή.

Στα πλαίσια των σχέσεων μεταξύ διήγησης και οθόνης, και προκειμένου να απαντήσει στο ερώτημα πώς μετατρέπονται τα δεδομένα της οθόνης σε μια ιστορία, ο Branigan κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα στους δύο τύπους αντίληψης που λειτουργούν κατά την παρακολούθηση μιας ταινίας. Αυτοί οι δύο τύποι αντίληψης παράγουν διαφορετικές υποθέσεις για τον χώρο, τον χρόνο, και την αιτιότητα.

Ο Branigan χρησιμοποιεί μια θεμελιώδη διάκριση της γνωστικής ψυχολογίας προκειμένου να διαχωρίσει την αντίληψη σε δύο διαδικασίες, ανάλογα με την «κατεύθυνση» με την οποία λειτουργούν. Ορισμένες αντιληπτικές διαδικασίες λειτουργούν πάνω στα δεδομένα της οθόνης με έναν άμεσο τρόπο, από τη βάση της αντιληπτικής πυραμίδας προς τα επάνω (bottom – up), εξετάζοντας τα δεδομένα σε πολύ σύντομες χρονικές περιόδους (χρησιμοποιώντας ελάχιστη ή καθόλου συνδυαστική μνήμη), και οργανώνοντάς τα αυτόματα σε στοιχεία όπως το πλαίσιο, το χρώμα, το βάθος, η κίνηση κ.λπ. Η αντίληψη αυτού του τύπου είναι γραμμική και στηρίζεται στα δεδομένα, ενώ παράγει μόνο μικρής εμβέλειας αποτελέσματα. Αντίθετα, άλλες αντιληπτικές διαδικασίες βασίζονται σε κεκτημένη γνώση και οργάνωση, και

λειτουργούν από την κορυφή της αντιληπτικής πυραμίδας προς τα κάτω (top – down), χρησιμοποιώντας τις προσδοκίες και τους στόχους του θεατή ως αρχές οργάνωσης. Αυτού του είδους οι διαδικασίες είναι έμμεσες, με την έννοια ότι μπορεί να επαναπροσδιορίσουν τα δεδομένα με τρόπους εναλλακτικούς, ανεξάρτητους από τις συνθήκες που όριζαν την αρχική εμφάνιση των δεδομένων.

Ο Branigan υποστηρίζει ότι οι αντιληπτικές διαδικασίες που λειτουργούν κατά την αποκωδικοποίηση της κινηματογραφικής αφήγησης είναι κυρίως αυτής της δεύτερης κατηγορίας. Αυτό σημαίνει ότι δοκιμάζοντας διάφορες μεθόδους οργάνωσης των δεδομένων, ο θεατής εξάγει χωρικά, χρονικά και αιτιακά συμπεράσματα που δεν παράγονται άμεσα από τον χρόνο της οθόνης.[81]

Όπως υποστηρίζει ο David Bordwell, κατά την αποκωδικοποίηση της κινηματογραφικής αφήγησης, το νόημα που μπορεί να παραχθεί από τον θεατή είναι τεσσάρων πιθανών τύπων:[82]

1) Ο δέκτης μπορεί να κατασκευάσει έναν ευκρινή, σαφή κόσμο. Κατά τη δημιουργία σημασίας σε μια αφηγηματική ταινία, ο θεατής χτίζει μια εκδοχή της διήγησης (diegesis), έναν χωρο-χρονικό κόσμο, και δημιουργεί μια ιστορία (story ή fabula) που συμβαίνει μέσα σε αυτόν τον κόσμο. Κατά την κατασκευή του φιλμικού κόσμου, ο θεατής χρησιμοποιεί όχι μόνο τη γνώση των κινηματογραφικών συμβάσεων, αλλά και συλλήψεις σχετικά με την αιτιότητα, τον χώρο και τον χρόνο. Αυτό ο Bordwell το ονομάζει αναφορικό νόημα (referential meaning).

2) Ο δέκτης μπορεί να δράσει αφαιρετικά και να προσδώσει «φιλοσοφικό» νόημα στην ιστορία και διήγηση που κατασκευάζει. Μπορεί να αναζητήσει συγκεκριμένα στοιχεία, υποθέτωντας ότι η ταινία «εμπρόθετα»

---

[81] Βλ. Edw. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, ό.π., κεφ. 2.

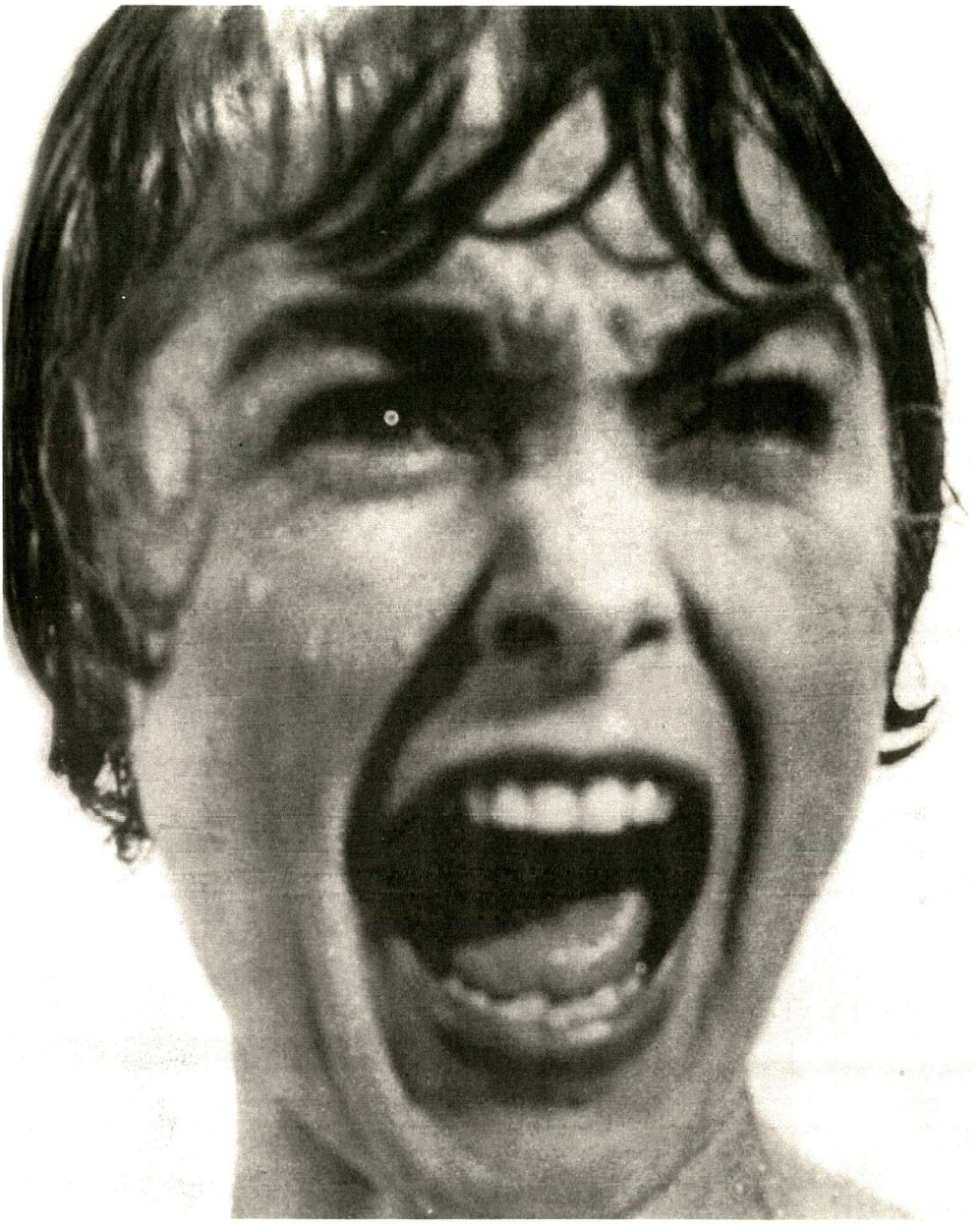
[82] Βλ. D. Bordwell,. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard Univ. Press, 1989, κεφ. 1.

υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να ερμηνευτεί. Η ταινία υποτίθεται ότι «μιλάει με άμεσο τρόπο». Όταν ο θεατής θεωρεί ότι η ταινία, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, «διατυπώνει» αφηρημένες έννοιες, κατασκευάζει εκείνο που ο Bordwell ονομάζει άμεσο νόημα (explicit meaning). Το αναφορικό και το άμεσο νόημα συγκροτούν αυτά που συνήθως θεωρούνται κυριολεκτικά νοήματα (literal meanings).

3) Ο δέκτης μπορεί επίσης να κατασκευάσει κρυφά, συμβολικά, ή έμμεσα νοήματα (implicit meanings). Η ταινία τώρα υποτίθεται ότι «μιλάει με έμμεσο τρόπο». Αναφέρεται στο παράδειγμα της ταινίας *Ψυχώ* (Alfr.Hitchcock, 1960), στην οποία το αναφορικό νόημα αποτελείται από την ιστορία και τη διήγησή της, (το ταξίδι της Marion Crane από το Phoenix στο Fairvale και όσα συμβαίνουν εκεί), ενώ ως άμεσο νόημα μπορεί να θεωρηθεί η ιδέα ότι τα όρια της τρέλας και της πνευματικής υγείας δεν μπορούν εύκολα να οριστούν.

Ο θεατής μπορεί να αποζητά την ανάσυρση τέτοιων νοημάτων όταν δεν μπορεί να βρει έναν τρόπο να συσχετίσει την παρουσία ενός φαινομενικά ασύμβατου στοιχείου με τα αναφορικά ή άμεσα στοιχεία της ταινίας. Μπορεί επίσης να ανασυρθεί μια «συμβολική παρόρμηση» για να δικαιολογήσει την υπόθεση ότι οποιοδήποτε στοιχείο, ασύμβατο ή όχι, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως βάση για έμμεσα νοήματα. Επιπλέον, ο θεατής, ή ο κριτικός, μπορεί να θεωρήσει ότι τα έμμεσα νοήματα είναι συνεπή, μέχρι ενός σημείου, με τα παραπεμπτικά ή σαφή νοήματα που αποδίδει στην ταινία, ή μπορεί, σαν μια διαδικασία ειρωνείας να θεωρήσει ότι έρχονται σε αντιπαράθεση με τα άλλα νοήματα. Για παράδειγμα, εάν υποτεθεί ότι τα τελευταία λόγια του ψυχιάτρου στο *Ψυχώ* χαράσσουν μια σαφή γραμμή ανάμεσα στην τρέλα και την πνευματική υγεία, μπορεί κάποιος να αναγνωρίσει στην ταινία μια υπονοούμενη άρνηση αυτού του διαχωρισμού δημιουργώντας ένα ειρωνικό αποτέλεσμα.

4) Κατά την κατασκευή των τριών πρώτων νοημάτων, ο θεατής



Ψυχώ (Alfred Hitchcock, 1960).

υποθέτει ότι η ταινία «ξέρει λίγο ως πολύ τι κάνει». Μπορεί όμως ο δέκτης να κατασκευάσει απωθημένα ή συμπτωματικά νοήματα (repressed ή symptomatic meanings), τα οποία η ταινία αποκαλύπτει «ακούσια». Εκλαμβανόμενο ως προσωπική έκφραση, το συμπτωματικό νόημα μπορεί να αντιμετωπιστεί ως συνέπεια των εμμονών του καλλιτέχνη (στο *Ψυχώ*, ως μια εκδοχή μιας φαντασίωσης του Hitchcock). Εκλαμβανόμενο ως μέρος μιας κοινωνικής δυναμικής, μπορεί να εντοπιστεί στην οικονομική, πολιτική, ή ιδεολογική διαδικασία (στο *Ψυχώ*, ως κάλυψη του αντρικού φόβου για τη γυναικεία σεξουαλικότητα).

Σύμφωνα με τον Bordwell, η πράξη της κατανόησης κατασκευάζει αναφορικά και άμεσα νοήματα, ενώ η διαδικασία της ερμηνείας κατασκευάζει υπονοούμενα και συμπτωματικά νοήματα. Είναι σαφές ότι η δομική ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης κινείται στα δυο πρώτα επίπεδα νοημάτων (στο πεδίο της κατανόησης), και λιγότερο (ή και καθόλου) στα δυο τελευταία του πεδίου της ερμηνείας.[83]

Τρεις διαφορετικοί τρόποι λειτουργίας της κινηματογραφικής αφήγησης

Ο Meir Sternberg[84] ήταν εκείνος που διατύπωσε τρεις πολύ χρήσιμες αρχές σχετικά με την υφολογική λειτουργία της κινηματογραφικής αφήγησης. Τις αρχές αυτές χαρακτήρισε με τους όρους: *γνώση* ή *ενημερότητα* (knowledge ή knowledgeability), *αυτοσυνείδηση* (self consciousness), και *μεταδοτικότητα ή*

[83] D. Bordwell, *Making Meaning*, ό.π., σελ. 9.

[84] Βλ. M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978. Ο Meir Sternberg υιοθετεί μια προσέγγιση που αξιολογεί την ανταπόκριση του αναγνώστη (δέκτη) στην αφήγηση. Ορίζει την αφήγηση ως ένα σύστημα «γεμίσματος κενών» (gap filling), και ελέγχου υποθέσεων και υποστηρίζει ότι η δομή του κειμένου πρέπει να μελετηθεί ως πρός τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται δυναμικά από τον αναγνώστη.

επικοινωνησιμότητα (communicativeness). Ο David Bordwell,[85] αναλύοντας τους όρους αυτούς, και χαρακτηρίζοντας την ιστορία ως fabula και την αφήγηση με τον όρο siuzhet, παρατηρεί ότι η απάντηση σε ερωτήματα σχετικά με το τι θα συμπεριλάβει η αφήγηση και το τι δεν θα συμπεριλάβει, με το πώς θα καθυστερήσει η αφήγηση ή με το πού χρειάζεται πλεονασμός, εξαρτάται από αφηγηματικές στρατηγικές που εμπίπτουν σε αυτές τις κατηγορίες.

Η κινηματογραφική αφήγηση μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο «ενήμερη» σχετικά με την ιστορία την οποία αναπαριστά. Κάθε ταινία χρησιμοποιεί κανόνες σχετικής γνώσης για τη δόμηση της ιστορίας. Σε μια ταινία μυστηρίου, η περιστασιακή πληροφόρηση σχετικά με παρελθόντα γεγονότα μπορεί να είναι δομικά περισσότερο κεντρική από την πληροφόρηση τη σχετική με την παρούσα διανοητική κατάσταση κάποιου χαρακτήρα. Αντίθετα, σε ένα μελόδραμα, αυτού του είδους οι πληροφορίες έχουν συνήθως προτεραιότητα. Γνωρίζουμε αυτές τις νόρμες μέσω της εξοικείωσής μας με τις συμβάσεις των κινηματογραφικών γενών, καθώς και μέσω ποιοτικών και ποσοτικών παραγόντων σε μια συγκεκριμένη ταινία. Αλλά η κατηγορία της γνώσης περιέχει επίσης και άλλα στοιχεία προς συζήτηση.

Πρώτον, την ποικιλία των πεδίων γνώσης που έχει η αφήγηση στη διάθεσή της. Η αφήγηση μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο περιορισμένη. Γενικά καθορίζεται από την οπτική γωνία του προσώπου, ή των προσώπων, που την προσανατολίζει. Η μυθοπλαστική ταινία, σπάνια περιορίζει την αφήγησή της σε όσα αποτελούν αντικείμενο γνώσης ενός μόνο προσώπου. Τις περισσότερες φορές τμήματα της αφήγησης θα προσεγγιστούν από την άποψη ενός χαρακτήρα, και άλλα τμήματα από την άποψη κάποιου άλλου χαρακτήρα ή του αφηγητή. Αυτοί οι περιορισμοί και διαχωρισμοί αναπόφευκτα δημιουργούν χάσματα στην ιστορία.

Το δεύτερο ερώτημα αφορά στο πόσο βαθιά είναι η γνώση η διαθέσιμη

[85] Βλ. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π.

στην αφήγηση. Αυτό έχει επίσης να κάνει με τους βαθμούς αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας. Η αφήγηση μπορεί να παρουσιάζει ολόκληρη την εσωτερική ζωή κάποιου χαρακτήρα, συνειδητή ή υποσυνείδητη, μπορεί να περιορίζεται στις οπτικοακουστικές εμπειρίες του χαρακτήρα, μπορεί να απέχει, παρέχοντας μόνο συμπεριφορικούς δείκτες ψυχολογικών καταστάσεων, μπορεί ακόμη και να τους ελαχιστοποιεί.

Από την άλλη μεριά, η αφήγηση σχετίζεται «ρητορικά» με τον δέκτη, και το γεγονός αυτό ανοίγει τη δεύτερη κατηγορία προβληματισμού. Την κατηγορία τη σχετική με τον βαθμό κατά τον οποίο η αφήγηση παρουσιάζει στοιχεία αναγνώρισης του γεγονότος ότι απευθύνεται σε κάποιο κοινό. Πρόκειται για τον βαθμό αυτοσυνείδησής της. Για παράδειγμα, οι ταινίες του Eisenstein συνήθως επιτείνουν μια συναισθηματική κλιμάκωση παρουσιάζοντας τους χαρακτήρες να μιλούν ή να χειρονομούν προς το κοινό. Κατά τον ίδιο τρόπο ένα αναδρομικό σχόλιο με φωνή εκτός πλάνου, ιδιαίτερα όταν δεν απευθύνεται σε κάποιον άλλον αφηγηματικό χαρακτήρα, μπορεί να ωθήσει την αφήγηση προς μεγαλύτερη αυτοσυνείδηση. Μπορούμε επίσης να δούμε πολλές τακτικές πλεονασμού, όπως η αφηγηματική επανάληψη πληροφοριών της ιστορίας (ζητήματα συχνότητας) ως ενδείξεις ενός βαθμού αυτοσυνείδησης. Η ιδέα της κατηγορίας αυτής σχετίζεται με θεωρίες εκφοράς, καθώς και με τις εφαρμογές των γραμματικών κατηγοριών του Benveniste. Ασφαλώς η αυτοσυνείδηση ποικίλει σε βαθμούς και λειτουργίες ανάλογα με τα γένη και τα είδη κινηματογραφικής πρακτικής.

Η τρίτη στρατηγική κατηγορία είναι αυτή της μεταδοτικότητας. Μολονότι κάθε αφήγηση έχει ένα συγκεκριμένο ποσό διαθέσιμης γνώσης, μπορεί να επικοινωνεί, να μεταδίδει, ή να μην μεταδίδει τις πληροφορίες αυτές. Στη λογοτεχνία, για παράδειγμα, ο συγγραφέας αφηγητής ενός ημερολογίου, μπορεί να διαθέτει πολύ περιορισμένη γνώση, αλλά να είναι την ίδια στιγμή εξαιρετικά μεταδοτικός σχετικά με όσα γνωρίζει. Όπως συμβαίνει και με την αυτοσυνείδηση, κάθε ταινία είναι μη επικοινωνιακή, τουλάχιστον σε έναν

μικρό βαθμό. Μπορεί να υπάρχει μια ταλαντευόμενη σχέση ανάμεσα στον συνολικό πληροφοριακό κανόνα μιας ταινίας και τον βαθμό απόκρυψης σε διάφορα σημεία της αφήγησης. Κατά μια έννοια κάθε εκτροπή από την εσωτερική, επικοινωνιακή νόρμα μιας ταινίας αποτελεί ένδειξη αποσιώπησης. Η αφήγηση θα μπορούσε να λέει περισσότερα αλλά δεν το κάνει. Διακειμενικές παρακινήσεις, πάντως, μπορούν να καταστήσουν την αποσιώπηση λιγότερο εμφανή. Αποτελεί λ. χ. σύμβαση των αστυνομικών ταινιών και των ταινιών μυστηρίου η αφήγηση να διαθέτει παραπλανητικές ενδείξεις, τις οποίες ο ήρωας δεν αναγνωρίζει προσωρινά, αφού πρέπει να μαθαίνει ή να συμπεραίνει τις πληροφορίες σταδιακά, και από τη στιγμή που η λύση του μυστηρίου δεν πρέπει να δοθεί πρώιμα. Μια διαφορετική μορφή μεταδοτικότητας συναντάμε στο μελόδραμα, όπου η αφήγηση τείνει να τονίσει την μεταδοτικότητά της, ώστε να επιδείξει ειρωνικές στιγμές παντογνωσίας τις οποίες οι χαρακτήρες αγνοούν. Η κριτική απάντηση στο πρόβλημα της μεταδοτικότητας αφορά στο στάθμισμα των διακειμενικών κανόνων απέναντι στις εγγενείς δομικές απαιτήσεις.

Οι κατηγορίες της «γνώσης», της «αυτοσυνείδησης» και της «μεταδοτικότητας», μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να φωτίσουν δύο κοινές αλλά εξίσου ανακριβείς κριτικές συλλήψεις. Στον κινηματογράφο, η ιδέα της οπτικής γωνίας χρησιμοποιήθηκε συνήθως χαλαρά, κυρίως στα πλαίσια της μιμητικής παράδοσης. Όταν οι κριτικοί μιλούν για την οπτική γωνία κάποιου χαρακτήρα, αναφέρονται συνήθως στην έκταση και το βάθος της γνώσης που του αποδίδει η αφήγηση. Όμως στο ζήτημα αυτό θα επιστρέψουμε στη συνέχεια για να το μελετήσουμε διεξοδικότερα.

Ως στρατηγικές μετάδοσης πληροφοριών, η γνώση, η αυτοσυνείδηση και η μεταδοτικότητα καθορίζονται από τον τρόπο με τον οποίο το

κινηματογραφικό ύφος και η αφηγηματική δομή χειρίζονται τον χρόνο,[86] τον χώρο και την αφηγηματική λογική, ώστε να καταστήσουν τον θεατή ικανό να κατασκευάσει μια συγκεκριμένη εξελισσόμενη ιστορία.

[86] Σε ό,τι αφορά στον χρόνο, η χρονική δομή της αφήγησης σχηματίζει την ταλαντευόμενη διαφάνειά της (overtness κατά τον όρο του D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., κεφ. 4). Όταν η αφήγηση προσαρμόζεται στη χρονολογική σειρά της ιστορίας και παραλείπει τις αιτιακά ασήμαντες χρονικές περιόδους γίνεται ιδιαίτερα επικοινωνήσιμη, μεταδόσιμη, και μη αυτοσυνείδητη. Ο πλεονασμός μπορεί να επιτευχθεί χωρίς να παραβιαστεί ο διηγητικός κόσμος, εάν η αφήγηση παρουσιάζει το ίδιο γεγονός πολλές φορές, μέσω μιας αναπαράστασης και πολλών εξιστορήσεων στους διαλόγους μεταξύ των χαρακτήρων. (Στους όρους enactment και recounting θα επανέλθουμε, καθώς και στο ζήτημα της αφηγηματικής συχνότητας).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

Ο Αφηγηματικός Χρόνος

Μυθιστορηματικός και κινηματογραφικός χρόνος

Το μυθιστόρημα και η Ιστορία σχετίζονταν άμεσα τον αιώνα που το μυθιστόρημα γνώρισε τη μεγαλύτερή του ανάπτυξη (19ος αι.). Όπως παρατηρεί ο Barthes,[1] εκείνο που κυρίως μοιράζονται είναι η δόμηση ενός αυτάρκη κόσμου, ο οποίος κατασκευάζει τις διαστάσεις του και τα όριά του, τοποθετώντας, μέσα σε αυτά, τον χώρο του, τον χρόνο του, τα πρόσωπα και τους μύθους του. Το μυθιστόρημα, ως αφηγηματικό είδος, υπήρξε η έκφραση μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής.

Κύριο χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος είναι ο αόριστος χρόνος, πράγμα που αποτελεί μέρος του τελετουργικού της λογοτεχνίας. Ο αόριστος δεν χρησιμοποιείται για να εκφράσει κάποιον ιδιαίτερο χρόνο. Αντιπροσωπεύοντας, σε κάθε περίπτωση, τη συντελεστική εντύπωση του μυθιστορηματικού κειμένου,[2] ο ρόλος του είναι «να αναγάγει την πραγματικότητα σε ένα σημείο και να ξεχωρίσει από την πολλαπλότητα των βιωμένων και αλληλοεπικαλυπτόμενων χρόνων μια αυθεντική ρηματική πράξη, απαλλαγμένη από τις υπαρξιακές ρίζες της εμπειρίας και προσανατολισμένη προς μια λογική σύνδεση με άλλες πράξεις, με άλλες διαδικασίες, προς μια γενική κίνηση του κόσμου: αποβλέπει στη διατήρηση μιας ιεραρχίας μέσα στην επικράτεια των γεγονότων»[3]. Με τον αόριστο (ως

[1] Βλ. R. Barthes, *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής*, μτφρ. Κατερίνα Παπαϊακώβου, Αθήνα:Ράππας, 1983.

[2] Το μυθιστορηματικό κείμενο, ακόμα και όταν δεν χρησιμοποιεί τον αόριστο ως ρηματικό χρόνο, δίνει, ως επί τω πλείστον, την εντύπωση της εκ των υστέρων εξιστόρησης ολοκληρωμένων πράξεων.

[3] R. Barthes, *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής*, ό. π., σελ. 34.

χρόνο του ρήματος αλλά και ως αποτέλεσμα της ψυχολογικής λειτουργίας του μυθιστορηματικού κειμένου), το ρήμα αποτελεί τμήμα μιας αιτιακής αλυσίδας, συμμετέχει σε ένα σύνολο πράξεων αλληλέγγυων και κατευθυνόμενων, προκαλεί μια ανέλιξη στην κατανόηση του αφηγήματος. Προϋποθέτει και συνθέτει έναν κόσμο δομημένο, επεξεργασμένο, που ανάγεται σε σημασιακούς πυρήνες. Πίσω από τον μυθιστορηματικό αόριστο κρύβεται πάντα ένας δημιουργός. Ο κόσμος δεν είναι ανεξήγητος όταν τον αφηγούμαστε, και η λειτουργία του αορίστου είναι να συνδέει όσο το δυνατόν αμεσότερα μια αιτία με ένα αποτέλεσμα. Χάρη σ' αυτόν, η πραγματικότητα δεν είναι ούτε μυστηριώδης ούτε παράλογη. Είναι ξεκάθαρη, σχεδόν οικεία, και μπορεί να χωρέσει κάθε στιγμή στο χέρι ενός δημιουργού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο αόριστος αποτελεί το σύστημα ασφάλειας της λογοτεχνίας. Επισημαίνει και επιβάλλει μια δημιουργία.

Σε αντίθεση με τη μυθιστορηματική εντύπωση εξιστόρησης παρελθόντων πράξεων, το κύριο χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής εικόνας είναι η παρουσία της. Για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Robbe-Grillet, «ενώ η λογοτεχνία έχει στη διάθεσή της μια γκάμα γραμματικών χρόνων, που επιτρέπει να τοποθετηθεί το ένα γεγονός σε σχέση με τα άλλα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην εικόνα, τα ρήματα είναι πάντα στον ενεστώτα»[4]. Το γεγονός αυτό έχει τις ρίζες του στην ψυχολογία της εικόνας. Σύμφωνα με τον Robbe-Grillet και πάλι «η φαντασία, αν είναι αρκετά ζωντανή, είναι πάντα στο παρόν». Η παρατήρηση αυτή, η οποία συνδέει τη μυθοπλαστική λειτουργία με το φιλμικό συνειδησιακό παρόν εικόνων, εντυπώσεων και γεγονότων, αναλύεται στο εξής: «Οι αναμνήσεις που «ξαναβλέπουμε», οι μακρινοί τόποι,... ή ακόμη και τα παρελθόντα επεισόδια τα οποία τακτοποιεί καθένας μέσα στο μυαλό του... υπάρχουν εκεί σαν μια

[4] Παρατίθεται στο: G. Genette, *Figures I*, Paris: Seuil, 1966, σελ. 80.

εσωτερική ταινία που ξετυλίγεται συνεχώς μέσα μας»[5]. [6]

Εκτός από την εντύπωση ότι τα γεγονότα εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του, παρακολουθώντας μια ταινία, ο θεατής υπόκειται σε μια προγραμματισμένη χρονική φόρμα. Κάτω από φυσιολογικές συνθήκες, η ταινία ελέγχει απόλυτα τη σειρά, τη συχνότητα και τη διάρκεια της παρουσίασης των γεγονότων. Δεν μπορείς να παρακάμψεις μια βαρετή σκηνή ή να μείνεις περισσότερο σε μια πιο ενδιαφέρουσα, να πας πίσω σε ένα προηγούμενο σημείο ή να αρχίσεις από το τέλος της ταινίας και να προχωρήσεις προς την αρχή. Εξαιτίας του γεγονότος αυτού, μια αφηγηματική ταινία λειτουργεί σχεδόν άμεσα πάνω στα όρια των αντιληπτικών και γνωστικών ικανοτήτων του θεατή. Μάλιστα, είναι προφανές ότι στον κινηματογράφο πολλές αφηγηματικές διαδικασίες εξαρτώνται από τον χειρισμό του χρόνου.

Ακόμα και στο επίπεδο της εικόνας, ο προγραμματισμός της διάρκειας και της σειράς επηρεάζει την εμπειρία του θεατή. Έτσι, φυσικά, ο θεατής εξετάζει την εικόνα στην αναζήτηση νοήματος, ενώ το πλάνο μπορεί να

---

[5] Παρατίθεται στο: G. Genette, *Figures I*, Paris: Seuil, 1966, σελ. 80.

[6] Ο G. Deleuze θα αμφισβητήσει την παραδοχή σύμφωνα με την οποία η κινηματογραφική εικόνα βρίσκεται στο παρόν, για δύο κυρίως λόγους: Από τη μια, δεν υπάρχει παρόν το οποίο δεν κατατρύχεται από ένα παρελθόν και ένα μέλλον, ένα παρελθόν το οποίο δεν συρρικνώνεται σε ένα αρχαίο παρόν, και ένα μέλλον το οποίο δεν συνίσταται σε ένα επερχόμενο παρόν. Η απλή διαδοχή επηρεάζει τα παρόντα που περνούν, αλλά κάθε παρόν συνυπάρχει με ένα παρελθόν και ένα μέλλον χωρίς τα οποία δεν θα πέρναγε το ίδιο. Κατά τη γνώμη του Deleuze, εναπόκειται στο σινεμά να συλλάβει αυτό το παρελθόν και το μέλλον τα οποία συνυπάρχουν μέσα στην παρούσα κινηματογραφική εικόνα. Να κινηματογραφήσει εκείνο που βρίσκεται πριν και εκείνο που βρίσκεται μετά. «Ίσως πρέπει να περάσουμε στο εσωτερικό της ταινίας εκείνο που βρίσκεται πριν την ταινία και μετά την ταινία, προκειμένου να βγούμε από αυτή την αλυσίδα των παρόντων». (Ως παράδειγμα της διαδικασίας αυτής, ο Deleuze φέρνει την κινηματογράφηση από τον Godard του «πριν» των προσώπων του). Από την άλλη, η εικόνα όχι μόνο παραμένει αδιαχώριστη από ένα πριν και ένα μετά, τα οποία αποτελούν ίδιά της, αλλά αιωρείται συνεχώς και η ίδια μέσα σε ένα παρελθόν και σε ένα μέλλον των οποίων το παρόν δεν αποτελεί παρά το ελάχιστο όριο.
(G. Deleuze, *L'image – temps*, Paris: Les éditions de minuit, 1985, σσ. 54, 55).

αποκρύπτει σημαντικά στοιχεία για τη χρονική του ανάπτυξη μέσα στην κατασκευή του.

Θα εξετάσουμε επισταμένως τα ζητήματα αυτά στη συνέχεια, αλλά αξίζει να προσέξουμε εδώ το σημείο στο οποίο η αντίληψη του κινηματογραφικού χώρου εξαρτάται από την ικανότητα του κινηματογράφου να ελέγξει τον ρυθμό της παρακολούθησής μας και άρα τον ρυθμό με τον οποίο προτείνουμε, ελέγχουμε και επαληθεύουμε υποθέσεις.

Οι χρονικοί εξαναγκασμοί της κατάστασης παρακολούθησης παραπέμπουν ευθέως στην κεντρική σημασία του ρυθμού στον κινηματογράφο. Οι γνωστικοί ψυχολόγοι έχουν υποστηρίξει ότι οι επαγωγικές λειτουργίες του μυαλού μπορούν να περιοριστούν από την ταχύτητα με την οποία το περιβάλλον απαιτεί αποφάσεις. Οι προληπτικοί μας σχεδιασμοί είναι έτοιμοι να συλλέξουν ορισμένου είδους δεδομένα, και ο ρυθμός με τον οποίο η πληροφορία παρουσιάζεται μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσουμε υποθέσεις.[7] Αν η αφηγηματική πληροφορία έρχεται συχνά και γρήγορα, ο θεατής θα αναζητήσει μια στρατηγική γρήγορης εξάλειψης που θα απορρίψει πολλές εναλλακτικές υποθέσεις. Αν ένα αφηγηματικό κομμάτι που έχει γρήγορο ρυθμό δεν παρέχει σαφή και αναγνωρίσιμα υποδείγματα, ο θεατής θα νιώσει ότι υπάρχουν πολλές αποφάσεις που πρέπει να παρθούν ταυτόχρονα, και θα δημιουργηθεί ένα αποτέλεσμα υπερφόρτωσης, το οποίο μπορεί να είναι ό,τι ακριβώς απαιτεί η αφήγηση για τη δημιουργία ασάφειας και αναξιοπιστίας. Αντίθετα, η αφήγηση που έχει αργό ρυθμό μπορεί να μην επιβεβαιώνει τον σχηματισμό αρκετά γρήγορα, εξαναγκάζοντας τον θεατή να επανεκτιμήσει την καταλληλότητα των αρχικών του προσμονών. Όταν ο Antonioni ή ο Ozu χρονοτριβούν σε ένα μέρος από το οποίο οι χαρακτήρες έχουν φύγει, όταν επιμένουν στο αργό περπάτημα του χαρακτήρα σε ένα δρόμο, ο θεατής πρέπει να αναπροσαρμόσει τις προσδοκίες του, να επαναθέσει

[7] Βλ. D. Bordwell , *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge, 1997.

την κλίμακα των σημασιών που τοποθετεί στο οικοδόμημα, και ίσως να παίξει με μια πιο ανοιχτή σειρά εναλλακτικών σχεδιασμών. Ο ρυθμός στον αφηγηματικό κινηματογράφο συνίσταται τελικά στο εξής: εξαναγκάζοντας τον θεατή να εξάγει συμπεράσματα με συγκεκριμένη συχνότητα και ταχύτητα, η αφήγηση ορίζει το πώς και το τι βγάζουμε ως συμπέρασμα. Το μοντάζ, ο βασικότερος παράγοντας της δημιουργίας του κινηματογραφικού ρυθμού, αποτελεί τη λειτουργία εκείνη η οποία ενοποιεί τις εικόνες κίνησης (τα πλάνα) – τις οποίες ο G. Deleuze αντιπαραθέτει στις εικόνες χρόνου[8] – σε ένα σύνολο το οποίο αποτελεί, κατά την έκφραση του Deleuze, την εικόνα του χρόνου. Τελικά, ο Deleuze, ορίζει το μοντάζ ως την έμμεση εικόνα της χρονικής διάρκειας.[9]

Η φαινομενολογία του χρόνου και ο αφηγηματικός λόγος

Ξεκινώντας τη μελέτη του για τη χρονικότητα της αφήγησης, ο P. Ricoeur[10] διαπιστώνει ότι η φαινομενολογία του χρόνου αναδύεται από ένα οντολογικό ερώτημα το οποίο απασχολεί τον Άγιο Αυγουστίνο στο 11ο βιβλίο των *Εξομολογήσεών* του: «Τί είναι αλήθεια ο χρόνος;»[11]. Θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα, ακολουθώντας τον συλλογισμό του Αυγουστίνου, ότι ο χρόνος δεν υφίσταται, από τη στιγμή που το μέλλον δεν *είναι* ακόμη, το παρελθόν δεν *είναι* πια, και το παρόν δεν παραμένει ούτε

[8] Ο G. Deleuze ορίζει τις εικόνες κίνησης ως κινητά τμήματα διάρκειας, ενώ τις εικόνες χρόνου ως εικόνες διάρκειας, εικόνες αλλαγής...οι οποίες βρίσκονται πέρα από την ίδια την κίνηση (Βλ. σχετικά G. Deleuze, *The movement-image*, μτφρ. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, London: The Athlone Press, 1992, σελ. 11).

[9] Αυτόθι, σελ. 29.

[10] Βλέπε: P. Ricoeur, *Time and Narrative*, μτφρ. Kathleen McLaughlin, David Pellauer, Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1984, τόμος 1ος, κεφ. 1ο.

[11] Αγίου Αυγουστίνου *Εξομολογήσεις*, βιβλίο 11ο, 14.17.

στιγμή ως τέτοιο. Παρ' όλα αυτά, μιλάμε για τον χρόνο, ως εάν να υπήρχε. «Και όμως, όταν μιλάμε, τίποτε δεν είναι τόσο οικείο και γνώριμο όσο ο χρόνος. Και όταν μιλάμε για τον χρόνο είναι βέβαιο ότι καταλαβαίνουμε για ποιο πράγμα μιλάμε, και καταλαβαίνουμε τι λένε και οι άλλοι όταν μιλούν γι' αυτόν»[12]. Είναι αξιοσημείωτο, ότι η καθημερινή χρήση της γλώσσας φαίνεται να είναι εκείνη η οποία υποστασιοποιεί τον χρόνο, ότι το στοιχείο του χρόνου, με άλλα λόγια, υπάρχει μέσω της αφήγησής του. Αλλά και στο πρόβλημα της μέτρησης του χρόνου, η απάντηση του Αγίου Αυγουστίνου είναι παρόμοια. Πώς μπορούμε να μετράμε κάτι το οποίο δεν υπάρχει; Και πάλι η αφηγηματική γλώσσα είναι εκείνη η οποία δίνει υπόσταση στον χρόνο, αφού μιλάμε για μικρά ή μεγάλα διαστήματα σαν να μπορούσαμε να παρατηρήσουμε και να μετρήσουμε τη διάρκειά τους.[13]

Η φαινομενολογική σχέση του αφηγηματικού λόγου με την οντολογία του χρόνου αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο από την απάντηση την οποία δίνει ο Άγιος Αυγουστίνος στο ερώτημα της δημιουργίας του χρόνου. Με τη δημιουργία του κόσμου, ο Θεός έφτιαξε και τον χρόνο. «Όλοι οι χρόνοι είναι έργο σου»[14]. Και με ποιόν τρόπο πραγματοποιήθηκε αυτή η δημιουργία; «Εσύ *είπες* λοιπόν και εγένοντο, και τα έφτιαξες όλα με τον Λόγο σου»[15]. Ο Λόγος λοιπόν του θεού έφτιαξε τον χρόνο, ο οποίος, έκτοτε, υφίσταται μέσω του λόγου του ανθρώπου: «Έφτιαξες το χρόνο. Αν δεν τον έφτιαχνες, πώς θα μιλούσαν γι' αυτό το «πριν»;»[16].

Ο Άγιος Αυγουστίνος, λοιπόν, καταλήγει: «Αλλά κι εκείνοι που αφηγούνται γεγονότα του παρελθόντος, πώς θα αφηγούνταν αληθινά γεγονότα, αν δεν τα διέκριναν με τα μάτια της ψυχής; Αν τα γεγονότα αυτά ήσαν

---

[12] Αγίου Αυγουστίνου *Εξομολογήσεις*, βιβλίο 11ο, 14.17.

[13] Αυτόθι, 15.18.

[14] Αυτόθι, 13.15.

[15] Αυτόθι, 5.7.

[16] Αυτόθι, 13.15.

ανύπαρκτα, θα ήταν δυνατό να τα έχουν δει; Άρα, παρελθόν και μέλλον αποτελούν πραγματικότητες»[17]. Και συνεχίζει: «Αν πράγματι μέλλον και παρελθόν αποτελούν πραγματικότητες, θέλω να μάθω πού βρίσκονται. Αν δεν είμαι σε θέση να βρω την απάντηση, γνωρίζω τουλάχιστον ότι, όπου κι αν βρίσκονται, δεν είναι εκεί ούτε ως μέλλον ούτε ως παρελθόν, αλλά ως παρόν. Γιατί αν βρίσκονται εκεί ως μέλλον, τότε δεν *είναι* ακόμη. Αν είναι εκεί ως παρελθόν, τότε επίσης δεν *είναι*. Όπου λοιπόν κι αν βρίσκονται, όποια κι αν είναι, *είναι* μόνο ως παρόν. Όταν αφηγούμαστε αληθινές ιστορίες από τα περασμένα, δεν αναδύονται από τη μνήμη μας τα ίδια τα γεγονότα, που έχουν πάψει να υπάρχουν, αλλά οι λέξεις, γεννημένες από τις εικόνες που έχουν χαραχτεί στο νού μας σαν σφραγίδες, μέσω των αισθήσεων... Να είναι άραγε ανάλογη η εξήγηση για τις προφητείες του μέλλοντος; Μήπως, δηλαδή, υπάρχουν και παρουσιάζονται εικόνες πραγμάτων που δεν έχουν ακόμη συμβεί;»[18]. Και εδώ βρίσκεται το σημείο όπου η φαινομενολογία του χρόνου μας φέρνει κοντά στην κινηματογραφική αφήγηση. Ο χρόνος υπάρχει μόνο ως εικόνα που μετράται μέσα μας: «Μέσα σου, πνεύμα μου, μετρώ το χρόνο!»[19]. Ο Άγιος Αυγουστίνος θα το ονομάσει αυτό διέκταση της ψυχής (distentio animi) και θα το περιγράψει ως εξής: «Ούτε το μέλλον *είναι*, ούτε το παρελθόν, και δεν είναι σωστό να λέμε ότι οι χρόνοι είναι τρεις, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Ίσως όμως, θα μπορούσε να πεί κανείς πιο σωστά: υπάρχουν τρεις χρόνοι, το παρόν του παρελθόντος, το παρόν του παρόντος, και το παρόν του μέλλοντος. Οι χρόνοι αυτοί, κατά κάποιο τρόπο, υπάρχουν στην ψυχή, και μόνο εκεί τους βλέπω: το παρόν του παρελθόντος είναι η μνήμη. Το παρόν του παρόντος είναι η άμεση αντίληψη, και το παρόν του μέλλοντος είναι η προσμονή... Το πνεύμα προσμένει, και προσέχει, και θυμάται. Δια της προσοχής μεταβιβάζει το αντικείμενο της προσδοκίας στην ανάμνηση. Το

[17] Αγίου Αυγουστίνου *Εξομολογήσεις*, βιβλίο 11ο, 17.22.

[18] Αυτόθι, 18.23.

[19] Αυτόθι, 26.33.

μέλλον δεν *είναι* ακόμη, ποιος θα το αρνιόταν; Όμως υπάρχει ήδη στο πνεύμα η προσδοκία για τα μελλοντικά. Το παρελθόν δεν *είναι* πια, ποιος θα το αρνιόταν; Όμως υπάρχει στο πνεύμα η ανάμνηση των περασμένων. Το παρόν στερείται εκτάσεως, γιατί περνάει αστραπιαία, ποιος το αρνείται; Όμως η προσοχή είναι διαρκώς τεταμένη, και από αυτήν περνάει κάθε μελλοντική παρουσία πρίν γίνει απουσία»[20]. Το distentio animi, λοιπόν, συνίσταται στην ένταση και στην κίνηση μεταξύ αυτών των τριών στοιχείων, της προσδοκίας, της προσοχής και της ανάμνησης, τα οποία, αποτελούν πάντα εικόνες του παρόντος.

Ο P. Ricoeur βρίσκει στην αριστοτελική έννοια του μύθου, την αντίστροφη απάντηση στη διέκταση ψυχής του Αυγουστίνου.[21] Ο τραγικός μύθος (η πλοκή), προτείνεται ως η ποιητική επίλυση του θεωρητικού παραδόξου του χρόνου. Ο ορισμός του μύθου ως οργάνωσης των γεγονότων,[22] δίνει, κατ' αρχάς, έμφαση στην αρμονία. Αυτή την αρμονία αποτελεί η μίμηση μιας «πλήρους και ολοκλήρου πράξεως, που έχει κάποιο μέγεθος»[23]. Η έννοια του όλου προϋποθέτει μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος για τον μύθο: «όλον δε εστίν το έχον αρχήν και μέσον και τελευτήν»[24]. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Αριστοτέλης υποστασιοποιεί τη χρονικότητα της εμπειρίας (από τη στιγμή που ο μύθος αποτελεί μίμησή της), προσδίδοντάς της μια λογική σειρά. Η λογικό-αιτιακή αυτή σχέση, η οποία, όπως θα δούμε , θα υποκαταστήσει ορισμένες φορές (ιδιαίτερα στα πλαίσια της κινηματογραφικής αφήγησης) την αφηγηματική χρονικότητα, καθιστά τον μύθο δημιουργό του χρόνου, συστηματοποιώντας τον. Οι έννοιες της αρχής, της μέσης και του τέλους δεν εξάγονται από την εμπειρία, επιβάλλονται σε αυτήν ως αποτέλεσμα της

---

[20] Αγίου Αυγουστίνου *Εξομολογήσεις*, βιβλίο 11ο, 20.26, 28.37.

[21] P. Ricoeur, *Time and Narrative*, ό.π., τόμος 1ος, κεφ. 2,3.

[22] Αριστοτέλους *Ποιητική*, 6/1450α.

[23] Αυτόθι, 7/1450b,23-25, μτφρ. Σίμος Μεναρδος, Ακαδημία Αθηνών, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1995.

[24] Αυτόθι, 7/1450b, 26-27.

ποιητικής οργάνωσης του μύθου.

Στη συνέχεια, ο Αριστοτέλης αποδίδει και τη χρονικότητα μιας ορισμένης διάρκειας στον μύθο, ορίζοντας ότι, εάν η έκτασή του είναι αρκετή ώστε να συμβεί μια μεταβολή από την κακοτυχία στην καλοτυχία ή από την καλοτυχία στην κακοτυχία μέσα από μια πιθανή ή αναγκαία ακολουθία των γεγονότων, τότε έχουμε ένα ικανοποιητικό μέγεθος.[25] Ασφαλώς, αυτή η έκταση, το «όριο του μεγέθους», πρέπει να είναι χρονική. Πρόκειται όμως για τη χρονικότητα του μύθου και όχι της ιστορίας.

Κατά τον Ricoeur, η λειτουργία του μύθου αντανακλά το αυγουστινιανό παράδοξο του χρόνου, την ίδια στιγμή που το επιλύει, όχι με έναν διανοητικό, αλλά μάλλον με έναν ποιητικό τρόπο. Η επίλυση αυτή είναι η ίδια η ποιητική πράξη, η οποία αποκαλύπτεται στον ακροατή ή αναγνώστη της ιστορίας μέσω της ικανότητάς του να την παρακολουθήσει. «Ο χρόνος γίνεται ανθρώπινος στον βαθμό κατά τον οποίο αρθρώνεται σε έναν αφηγηματικό λόγο, και η αφήγηση αποκτά την πλήρη σημασία της όταν γίνεται η προϋπόθεση της χρονικής ύπαρξης»[26]. Προκειμένου να επιλυθεί το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ χρόνου και αφήγησης, πρέπει να καταστήσουμε τον διαμεσολαβητικό ρόλο του μύθου (της πλοκής) μεταξύ της εμπειρίας, η οποία προηγείται, και κάτι διαφορετικού το οποίο έπεται. Τείνουμε να πιστέψουμε ότι αυτό το διαφορετικό είναι το αφηγηματικό κείμενο, και, πολύ περισσότερο, το κινηματογραφικό κείμενο. Ο Ricoeur επιχειρεί να αποδείξει ότι ο κύκλος της χρονικότητας και της αφηγηματικής πράξης δεν είναι ένας φαύλος αλλά ένας υγιής κύκλος. Η θεώρηση του χρόνου αποτελεί έναν αναπόδεικτο κυκλικό στοχασμό στον οποίο μόνο η αφηγηματική λειτουργία μπορεί να απαντήσει, με έναν τρόπο περισσότερο ποιητικό παρά θεωρητικό.[27] Υποστηρίζει επίσης, ότι

---

[25] Αριστοτέλους *Ποιητική*, 7/1451α,10-15.

[26] P. Ricoeur, *Time and Narrative*, ό.π., τόμος 1ος, σελ. 52.

[27] Ο P. Ricoeur παρατηρεί οτι η ιδέα του τέλους του κόσμου μας έρχεται μέσω ενός κειμένου με το οποίο, τουλάχιστον κατά τον βιβλικό κανόνα της χριστιανικής δύσης, τελειώνει η Βίβλος. Η

αν η κύρια τάση της σύγχρονης αφηγηματολογίας είναι η «αποχρονολόγηση» της αφήγησης, αυτό δεν σημαίνει μόνο την αποκατάσταση μιας αχρονικής λογικής, αλλά περισσότερο την εμβάθυνση σε μια αληθινή χρονικότητα.[28]

Η δυαδικότητα του αφηγηματικού χρόνου

Ο διαχωρισμός ανάμεσα σε αυτό που αποκαλείται χρόνος της ιστορίας και σε εκείνο που αποκαλείται αφηγηματικός χρόνος[29] πάει πίσω, στην Αναγέννηση και στη Νεοκλασική περίοδο, κατά τις οποίες εφαρμοζόταν ως κανονιστικό εργαλείο ελέγχου της πιστότητας των δραματουργών στη λεγόμενη αριστοτελική ενότητα του χρόνου. Το ενδιαφέρον για τις χρονικές αναλογίες αναβίωσε, μπορούμε να πούμε, στη σύγχρονη κριτική. Πολλοί γερμανοί μελετητές διαχώρισαν το *erzählte Zeit* από το *erzählzeit*.[30] Αυτοί οι όροι έχουν χρησιμοποιηθεί παραδοσιακά κυρίως για να δηλώσουν την αναλογία μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του αφηγηματικού χρόνου ενός έργου ως σύνολο – «το χρονικό διάστημα που καλύπτεται από το περιεχόμενο του μυθιστορήματος» σε αντιπαράθεση με «τον χρόνο που παίρνει η ανάγνωση του μυθιστορήματος». Χρησιμοποιήθηκαν για να αναδείξουν τις διαφορές ποικίλων αφηγημάτων σε σχέση με αυτό, σπανιότερα όμως για να αναδείξουν την ποικιλία στις χρονικές αναλογίες μέσα στο ίδιο αφήγημα. Η αναλογία αυτή (ο αφηγηματικός ρυθμός), είναι της ίδιας σημασίας, στον τρόπο κατά τον οποίο παίζει έναν βασικό ρόλο στην ερμηνεία του αφηγήματος, είτε πρόκειται για

Αποκάλυψη λοιπόν σημαίνει, την ίδια στιγμή, το τέλους του κόσμου, άρα της εμπειρίας και του χρόνου, και το τέλος του Βιβλίου. (*Time and Narrative*, ό.π., τόμος 2ος, σελ. 23).

[28] P. Ricoeur, *Time and Narrative*, ό.π., τόμος 1ος, σελ. 30.

[29] Story time – narrative time, Temps de l' histoire – temps du récit για τον Genette, Represented – representational time για πολλούς Αμερικανούς θεωρητικούς.

λογοτεχνικό, είτε για κινηματογραφικό.

Ο αναγνώστης, ή ο θεατής, αντιμετωπίζει πάντα ερωτήματα όπως: «Ποιος είναι ο πρωταγωνιστής ή το κέντρο ενδιαφέροντος του αφηγήματος;» «Ποια είναι η σχετική σημασία των διαφόρων χαρακτήρων και περιστατικών;» Είναι τότε υποχρεωμένος να ακολουθήσει τις διάφορες κειμενικές επαγωγές (τη δραματοποιημένη ρητορική του κειμένου), ως ιδιαίτερες αρχές επιλογής και συνδυαστικότητας προκειμένου να δημιουργήσει επαρκείς απαντήσεις. Ο ποσοτικός δείκτης, αποκαλύπτοντας τις αρχές επιλογής που λειτουργούν στο αφήγημα, αποτελεί έναν απαραίτητο οδηγό στη διαδικασία ερμηνείας με την έννοια ότι βοηθάει τον αναγνώστη ή θεατή να αντιληφθεί την ιδιαίτερη δόμηση της σημασίας στο κείμενο. Η χρονική αναλογία, ή αφηγηματικός ρυθμός, βρίσκεται σε αντιστοιχία με μια ερμηνευτική σχέση: ένα πρόσωπο ή περιστατικό για το οποίο ο αφηγηματικός χρόνος που αναλογεί ισούται με τον χρόνο της ιστορίας, είναι κεντρικότερης σημασίας από κάποιο άλλο για το οποίο η αναλογία γέρνει σε βάρος του αφηγηματικού χρόνου.

Κατά τον Metz, «η αφήγηση είναι μια διπλή χρονική ακολουθία». Υπάρχει ο χρόνος αυτού που λέγεται και ο χρόνος της αφήγησής του (ο χρόνος του σημαινομένου και ο χρόνος του σημαίνοντος). Αυτή η δυαδικότητα, όχι μόνο καθιστά δυνατές όλες τις χρονικές παραμορφώσεις, που αποτελούν κοινό τόπο στην αφήγηση, αλλά μας προκαλεί να θεωρήσουμε πως μια από τις λειτουργίες της αφήγησης είναι «να εφεύρει ένα χρονικό σχέδιο υπό τους όρους κάποιου άλλου»[31] .

Σύμφωνα με τον Genette,[32] η χρονική δυαδικότητα, που αναφέρεται από τους γερμανούς θεωρητικούς ως η αντιπαράθεση ανάμεσα στο «erzählte zeit» (story time) και στο «erzählzeit» (narrative time), είναι ένα τυπικό

---

[30] Βλέπε: Gunther Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit", *Festschrift für P. Kluckhohn und Hermann Schneider*, 1948. Rpt.:*Morphologische Poetik* (Tübingen, 1968).

[31] Ch. Metz, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford Univ. Press, 1974, σελ. 18.

[32] Βλ. G. Genette , *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, "Discours du recit".

χαρακτηριστικό όχι μόνο της κινηματογραφικής αφήγησης, αλλά και της προφορικής αφήγησης, σε όλα τα επίπεδα της αισθητικής επεξεργασίας, εμπεριέχοντας και το φιλολογικό επίπεδο της επικής απαγγελίας ή της δραματικής αφήγησης. Αυτή η δυαδικότητα είναι ίσως λιγότερο σχετική με άλλους τύπους αφηγηματικής έκφρασης, όπως το φωτορομάντζο ή το κόμικ, τα οποία, ενώ φτιάχνουν μια σειρά εικόνων που απαιτούν διαδοχική και διαχρονική ανάγνωση, αφήνονται επίσης σε ένα είδος σφαιρικού και συγχρονικού βλέμματος, ή τουλάχιστον σε ένα βλέμμα του οποίου η διεύθυνση δεν είναι πια καθορισμένη από την ακολουθία των εικόνων.[33] Τη θέση της γραπτής αφήγησης, υπό αυτή την έννοια, είναι ακόμη πιο δύσκολο να την καταστήσουμε. Όπως η προφορική ή η κινηματογραφική αφήγηση, μπορεί μόνο να καταναλωθεί, και γι' αυτό, να πραγματοποιηθεί σε έναν χρόνο που είναι προφανώς ο χρόνος της ανάγνωσης. Πάντως, δεν τίθεται ζήτημα ταύτισης της κατάστασης της γραπτής αφήγησης, (λογοτεχνικής ή όχι), με εκείνη της προφορικής αφήγησης. Η χρονικότητα της γραπτής αφήγησης είναι μέχρις ενός σημείου υποθετική ή συντελεστική. Αν και παράγεται στον χρόνο, όπως ο,τιδήποτε άλλο, η γραπτή αφήγηση υπάρχει και στον χώρο, και ως χώρος, ο χρόνος που απαιτείται για να τον καταναλώσουμε είναι ο χρόνος που απαιτείται για να τον «διατρέξουμε» ή για να τον «διασχίσουμε». «Το αφηγηματικό κείμενο, όπως κάθε άλλο κείμενο, δεν έχει άλλη χρονικότητα από εκείνη που μετωνυμικά δανείζεται από την ανάγνωσή του»[34].

Η βασική συνεισφορά του Genette συνίσταται στον διαχωριμό τριών χρόνων στην αφήγηση: υπάρχει ο χρόνος της ιστορίας, υπάρχει ο χρόνος των αφηγημένων γεγονότων και υπάρχει και ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης. Αν και η διαφορά των δύο τελευταίων δεν είναι πάντα ευδιάκριτη στην ανάλυση τού αφηγηματικού χρόνου, τα τρία επίπεδα προσδιορίζονται από τη

[33] Βλέπε σχετικά: R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley: Univ. of California Press, 1974, κεφ. VIII, "Simultaneity and Sequence".

[34] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 78.

σχέση τους με το ενδιάμεσο επίπεδο, αυτό της αφηγηματικής δήλωσης, το οποίο στη λογοτεχνία ταυτίζεται με το αφηγηματικό κείμενο.[35] Ο αφηγηματικός λόγος (discours du récit), όπως τελικά αποκαλεί αυτό το επίπεδο ο Genette, διατηρεί λοιπόν μια διπλή σχέση: πρώτα με την ιστορία, χωρίς την οποία δεν θα ήταν αφήγηση, και μετά με την αφηγηματική πράξη, χωρίς την οποία δεν θα ήταν λόγος. Η ανάλυσή του λοιπόν, πρέπει να μελετήσει τις σχέσεις: μεταξύ αφηγηματικής δήλωσης και ιστορίας, μεταξύ αφηγηματικής δήλωσης και αφηγηματικής πράξης ή εκφοράς, και μεταξύ ιστορίας και αφηγηματικής εκφοράς.[36] Στην πραγματικότητα, η έμφαση του Genette δίνεται

---

[35] Όταν ο Genette αναφέρεται στο αφηγηματικό «κείμενο» εννοεί το γραπτό αφηγηματικό κείμενο, δηλαδή το μυθιστόρημα. Αντίθετα με άλλους θεωρητικούς που χρησιμοποιούν τον όρο «κείμενο» και για το κινηματογραφικό, το οποίο, σύμφωνα με εκείνους (μεταξύ των οποίων και ο Metz) αποτελεί επίσης ένα αφηγηματικό κείμενο, ο Genette, σε ανύποπτο χρόνο, έχει υποτιμήσει την κειμενικότητα της κινηματογραφικής αφήγησης γράφοντας: «μπορεί κανείς να δει μια ταινία προς τα πίσω, εικόνα, εικόνα, μα δεν μπορεί να διαβάσει ένα κείμενο προς τα πίσω, γράμμα γράμμα, λέξη λέξη, ή ακόμη και πρόταση πρόταση, χωρίς αυτό να πάψει να είναι κείμενο» (*Figures III*, ό.π., σελ. 78). Αν όμως θεωρήσουμε ως απαραίτητη προϋπόθεση για τον χαρακτηρισμό μιας σειράς λέξεων ως «κείμενο» την παραγωγή λογικού νοήματος ή σημαινομένου, τότε, και το κινηματογραφικό σώμα μιας ταινίας παύει να είναι τέτοιο, δηλαδή κείμενο, αν το «τρέξουμε» προς τα πίσω. Θα απαντούσε κάποιος ότι η προς τα πίσω ανάγνωση πλάνο προς πλάνο κρύβει κάποιο αναπαραστατικό σημαινόμενο, με την έννοια ότι ακόμη και αν δεν βγάζουμε νόημα, αναγνωρίζουμε π.χ. ότι βλέπουμε ένα χέρι ή ένα δέντρο, ενώ η προς τα πίσω γράμμα προς γράμμα ανάγνωση δεν κρύβει απολύτως κανένα. Αλλά και πάλι, ποιος θα μπορούσε να αποφανθεί με σιγουριά ότι το πλάνο αποτελεί την ελάχιστη δυνατή γλωσσικά σημαίνουσα μονάδα της κινηματογραφικής αφήγησης; Γεγονός, πάντως, είναι, ότι σε μια μελέτη της μυθιστορηματικής αποκλειστικά αφήγησης, οι ελάχιστες αναφορές του Genette στη σχέση της με το κινηματογραφικό μέσο είναι σποραδικές και μη συστηματικές.

Αντίθετα με τον Genette, ο P. Ricoeur αναγνωρίζει στη διαχρονική φύση *κάθε* αφηγημένης ιστορίας, τη δυνατότητα της προς τα πίσω ανάγνωσης, η οποία, σύμφωνα με εκείνον, χαρακτηρίζει την πράξη επαναφήγησης (retelling): «Η συνταγματική τακτοποίηση του λόγου,..., συνεπάγεται τον αδιαμφισβήτητα διαχρονικό χαρακτήρα κάθε αφηγημένης ιστορίας. Ακόμα και αν αυτή η διαχρονία δεν εμποδίζει την προς τα πίσω ανάγνωση της αφήγησης, η οποία είναι χαρακτηριστική της πράξης της επαναφήγησης, αυτή η προς τα πίσω ανάγνωση από το τέλος προς την αρχή δεν καταργεί τη θεμελιώδη διαχρονία της αφήγησης». (*Time and Narrative*, ό.π., 1ος τόμος, σσ. 56 και 67).

[36] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 74.

περισσότερο στη σχέση μεταξύ αφηγημένου χρόνου και χρόνου της ιστορίας, εις βάρους του χρόνου της αφηγηματικής εκφοράς, ο οποίος αποκτά κάποια σημασία αφενός στα πλαίσια της μελέτης του αφηγηματικού ρυθμού ως ψευδο-χρόνος, αφετέρου στα πλαίσια της συζήτησης για την αφηγηματική φωνή (την οποία θα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο), σύμφωνα με τα σημάδια τα οποία αφήνει στο αφηγηματικό κείμενο.

Η κατάσταση, λοιπόν, που περιγράψαμε προηγουμένως, η πολλαπλότητα, τελικά, του χρόνου στην αφήγηση, δημιουργεί ορισμένα προβλήματα στη συζήτησή μας, και χρειάζεται πολλές φορές να διορθώσουμε, ή να προσπαθήσουμε να διορθώσουμε, τις συνέπειες της μετωνυμικής μετατόπισης. Πρέπει όμως πρώτα να τη δεχτούμε ως αναπόσπαστο στοιχείο του αφηγηματικού παιχνιδιού, και να θεωρήσουμε, όπως προτείνει ο Genette, αυτόν τον χρόνο της αφηγηματικής πράξης ως ψευδοχρόνο (pseudo-temps).[37]

Λαμβάνοντας αυτά υπ' όψιν, θα μελετήσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης, στη βάση τριών σημαντικών παραμέτρων:

1. Σχέσεις ανάμεσα στη χρονική σειρά της ακολουθίας των γεγονότων στην ιστορία και στη χρονική σειρά της παρουσίασής τους στην αφήγηση.
2. Σχέσεις ανάμεσα στη διάρκεια των γεγονότων στα μέρη της ιστορίας και στη διάρκεια της αφήγησής τους, ή αλλιώς σχέσεις ταχύτητας.
3. Σχέσεις συχνότητας, που σημαίνει σχέσεις ανάμεσα στην επαναληπτική ικανότητα της ιστορίας και εκείνη της αφήγησης.

[37] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 78.

Χρονική σειρά

Οι έννοιες της ταυτοχρονίας και της χρονικής διαδοχής στον κινηματογράφο

Ο David Bordwell παρατηρεί ότι στην ιστορία, τα γεγονότα συμβαίνουν είτε ταυτόχρονα, είτε διαδοχικά. Τα γεγονότα αυτά, μπορούν να παρουσιαστούν αφηγηματικά με οποιοδήποτε τρόπο. Αναγνωρίζει, λοιπόν, τέσσερις δυνατότητες[38] :

	Ιστορία	*Αφήγηση*
1)	ταυτόχρονα γεγονότα	ταυτόχρονη παρουσίαση
2)	διαδοχικά γεγονότα	ταυτόχρονη παρουσίαση
3)	ταυτόχρονα γεγονότα	διαδοχική παρουσίαση
4)	διαδοχικά γεγονότα	διαδοχική παρουσίαση

Ο πρώτος τύπος υφίσταται όταν συμπεραίνουμε ότι γεγονότα ταυτόχρονα παρόντα στον αφηγηματικό χρόνο αναφέρονται σε ταυτόχρονα γεγονότα της ιστορίας. Η κατασκευή του πλάνου σε βάθος πεδίου είναι ένα παράδειγμα. Αυτός ο τύπος μπορεί επίσης να παρουσιαστεί με διχοτομημένη οθόνη, ή άλλα υφολογικά μέσα. Ο δεύτερος τύπος είναι σπάνιος, αλλά μπορεί να παρατηρηθεί σε εκείνες τις περιπτώσεις όπου, λόγου χάρη, οι χαρακτήρες της ιστορίας παρακολουθούν μια ταινία ή ένα πρόγραμμα της τηλεόρασης που απεικονίζει προηγούμενα γεγονότα της ιστορίας. Η πράξη της παρακολούθησης και τα προηγούμενα γεγονότα παρουσιάζονται ταυτόχρονα στην αφήγηση. Περισσότερο αυτοσυνείδητα, η αφήγηση μπορεί να αναπαριστά διαδοχικά γεγονότα ως ταυτόχρονα, χρησιμοποιώντας τη διχοτομημένη οθόνη ή την ηχητική επικάλυψη, αφήνοντας τον διάλογο ή την

[38] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σελ. 77.

επερχόμενη σκηνή να γλιστρήσει κάτω από τις τελευταίες εικόνες της παρούσας. Ο τρίτος τύπος είναι ασφαλώς περισσότερο συνήθης. Εκεί, ταυτόχρονα γεγονότα της ιστορίας ξεδιπλώνονται διαδοχικά στην αφήγηση.

Συνήθως, η διαδοχικότητα της ιστορίας περνάει έτσι και στην αφήγηση (τέταρτος τύπος). Αλλά και σε αυτή την περίπτωση η αφήγηση μπορεί να έχει πολλές ελευθερίες. Η ιστορία αποτελείται από μια συγκεκριμένη σειρά πράξεων. Όπως έχουμε πει, η αφήγηση μπορεί να υποτάσσεται σε αυτή τη σειρά ή να την ανατρέπει. Το πιο κοινό παράδειγμα είναι η αναδρομή, ανάληψη, ή flashback, κατά το οποίο, ένα προηγούμενο γεγονός της ιστορίας τοποθετείται αργότερα στην αφήγηση. Η αντίθετη περίπτωση είναι η πρόληψη ή, στην κινηματογραφική γλώσσα, flashforward. Και είναι φανερό ότι η εικόνα και ο ήχος μπορούν να αποκλίνουν σε σχέση με τη σειρά της ιστορίας: η εικόνα μπορεί να βρίσκεται στο αφηγηματικό παρόν, ενώ ο ήχος στο παρελθόν (το ακουστικό flashback), ή και τα δύο να βρίσκονται στο παρελθόν.

Μπορεί να φαίνεται ότι στις περισσότερες ταινίες η αφήγηση αναπαριστά τα γεγονότα της ιστορίας σε χρονική σειρά. Τα flashback, και κυρίως τα flashforward, δεν αποτελούν ιδιαίτερα συνηθισμένες πρακτικές. Εδώ είναι χρήσιμος ένας διαχωρισμός που έχει προτείνει ο Seymour Chatman.[39] Όταν η αφήγηση παρουσιάζει τους χαρακτήρες να μεταδίδουν πληροφορίες για προηγούμενα γεγονότα με οποιοδήποτε μέσο (γραπτός ή προφορικός λόγος, παντομίμα, μαγνητοφωνημένες συνομιλίες κ.τ.λ.), έχουμε *εξιστόρηση* (recounting). Όταν η αφήγηση παρουσιάζει προηγούμενα γεγονότα σαν να συνέβαιναν στο παρόν, με άμεση, εικονική αναπαράσταση, έχουμε *αναπαράσταση* (enactment). Μια μεικτή περίπτωση είναι εκείνη της *αναπαριστάμενης εξιστόρησης* (enacted recounting), όπου ένας χαρακτήρας μιλάει για προηγούμενα γεγονότα, και μετά, ή ακόμη και ταυτόχρονα, η

[39] S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N.Y: Cornell Univ. Press, 1978, σελ. 32.

αφήγηση τα παρουσιάζει με ένα flashback. Είναι φανερό ότι αυτή η διάκριση του Chatman έχει άμεση σχέση με τους ευρύτερους όρους του φιλμικού και του κινηματογραφικού.

Διαφορετικοί χειρισμοί της χρονικής σειράς της ιστορίας προσφέρουν διαφορετικές αφηγηματικές δυνατότητες. Η στενή προσαρμογή στη χρονική σειρά της ιστορίας εστιάζει την προσοχή του θεατή στα επερχόμενα γεγονότα (πρόκειται για το λεγόμενο σασπένς που χαρακτηρίζει πολλές αφηγηματικές ταινίες). Το γεγονός αυτό βοηθάει τον θεατή να σχηματίσει υποθέσεις για το μέλλον. Με το να ακολουθεί τη σειρά της ιστορίας, η αφήγηση, ενθαρρύνει επίσης τη δημιουργία ενός αιτιακού, κυρίαρχου κέντρου, από τη στιγμή που κάθε πράξη ή κατάσταση μπορεί να θεωρηθεί σαν αλλαγή από εκείνη που έχουμε αρχικά δει. Αντίθετα, η ανατροπή της χρονικότητας της ιστορίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί ώστε να σπάσει αυτή την αιτιακή πρωτοκαθεδρία, ωθώντας τον θεατή να εκτιμήσει προηγούμενο υλικό υπό το φως νέων πληροφοριών σχετικά με προηγούμενα γεγονότα. Η καθυστέρηση της παρουσίασης γεγονότων της ιστορίας ερεθίζει επιπλέον την περιέργεια του θεατή. Η αναδιάταξη των γεγονότων της ιστορίας από την αφήγηση δημιουργεί ασφαλώς αφηγηματικά κενά τα οποία, σύμφωνα με τους όρους του Bordwell, μπορεί να είναι προσωρινά ή μόνιμα, εστιασμένα (μπορεί να θέλουμε να μάθουμε τι έγινε σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της ιστορίας) ή διάχυτα (έχουμε μια αόριστη εντύπωση ότι τα γεγονότα δεν βρίσκονται σε φυσιολογική σειρά), επιδεικνυόμενα (όταν υπάρχουν ενδείξεις για ένα flashback) ή αποσιωπούμενα (όταν δεν υπάρχουν τέτοιες ενδείξεις)[40].

Με λίγα λόγια, εξαιτίας της ανέκκλιτης ευθείας κίνησης της αφήγησης κάτω από ομαλές συνθήκες θέασης, τόσο το flashback, αλλά κυρίως το flashforward τείνουν να αποτελέσουν εξαιρετικά αυτοσυνείδητες τεχνικές, και αμφίβολα επικοινωνήσιμες. Για τον λόγο αυτό, ο κλασικός αφηγηματικός

[40] D. Borwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σελ. 78.

κινηματογράφος κάνει ελάχιστη χρήση του flashforward, που, αντιθέτως, συναντάται συχνά στον κινηματογράφο τέχνης στον οποίο η έμφαση στη συγγραφική παρέμβαση αποτελεί μια συνήθη πρακτική.

Προς το τέλος της δεκαετίας του '60, ο Christian Metz[41] προσπάθησε να συνδέσει διαφορετικές θεωρίες για το μοντάζ λαμβάνοντας υπ' όψιν και άλλους παράγοντες εκτός από την ταυτοχρονία και τη χρονική διαδοχή των γεγονότων και της αφήγησής τους. Κατασκεύασε έναν κατάλογο όπου έδειξε πώς οχτώ τύποι μοντάζ μπορούν να συνδυαστούν, ενσωματώνοντας τη χρονικότητα και τη λογική συνέπεια των γεγονότων. Να σημειώσουμε ότι ο Metz ενδιαφέρεται για αφηγηματικά στοιχεία – συντάγματα – τα οποία μπορούν να υπάρξουν μέσα στο ίδιο πλάνο όσο και στη σχέση μεταξύ των πλάνων, ένα σημαντικό στοιχείο από τη στιγμή που, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, τα αποτελέσματα πολλών τύπων μοντάζ μπορούν να επιτευχθούν μέσα στο ίδιο πλάνο.

Ο Metz ξεκινάει εστιάζοντας σε αυτόνομα τμήματα της ταινίας. Αυτά μπορεί να είναι αυτόνομα πλάνα – τα οποία είναι εντελώς ανεξάρτητα από εκείνο που προηγείται ή έπεται – ή αυτά που ονομάζει «συντάγματα» (syntagmas): δηλαδή ενότητες που έχουν σημαντική σχέση μεταξύ τους. (Θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε σκηνές ή σεκάνς, αλλά ο Metz περιγράφει με αυτούς τους όρους ιδιαίτερους τύπους συνταγμάτων). Σε κάθε στάδιο αυτού του συστήματος, γίνεται μια ακόμη διαφοροποίηση: στην πρώτη κατηγορία υπάρχει ο διαχωρισμός ανάμεσα σε αυτόνομα πλάνα και σε σχετικά πλάνα. Ένα πλάνο, είτε σχετίζεται με εκείνα που το περιστοιχίζουν, είτε όχι.

---

[41] Οι κατηγορίες αυτές αποτελούν μέρος της εισήγησης του Ch. Metz στη σηζήτηση στρογγυλής τραπέζης με θέμα «Για μια καινούργια κριτική συνείδηση της κινηματογραφικής γλώσσας» στο δεύτερο διεθνές φεστιβάλ νέου κινηματογράφου του Πέζαρο (28 Μαίου – 5 Ιουνίου 1966). Βλ. Chr. Metz, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford Univ. Press, 1974, σσ. 108 – 146. Δημοσιεύτηκαν επίσης στο περιοδικό *«Σύγχρονος Κινηματογράφος»*, No.21, Ιούλιος 1972.

Στη δεύτερη κατηγορία διαχωρίζονται τα συντάγματα που λειτουργούν χρονικά από εκείνα που δεν λειτουργούν χρονικά. Με άλλα λόγια, το μοντάζ είτε διηγείται μια ιστορία με χρονολογική σειρά, είτε όχι. Στο τρίτο επίπεδο, ο Metz κάνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο τύπους α-χρονολογικών συνταγμάτων : το παράλληλο σύνταγμα και το συζευκτικό σύνταγμα ή αγκύλη (parallel-bracket). Στη συνέχεια διαχωρίζει ανάμεσα σε δύο τύπους χρονικών συνταγμάτων: ένα σύνταγμα, είτε περιγράφει είτε αφηγείται. Εάν αφηγείται, μπορεί να το κάνει γραμμικά ή όχι. Εάν αφηγείται γραμμικά, έχουμε μια σκηνή ή μια σεκάνς. Τέλος, εάν πρόκειται για σεκάνς, αυτή μπορεί να είναι είτε επεισοδιακή είτε κοινή (episodic – ordinary).

Το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα σύστημα οχτώ τύπων μοντάζ ή οχτώ συνταγματικών τύπων :

Το *αυτόνομο πλάνο* (autonomous shot) (1), γνωστό επίσης ως πλάνο σεκάνς, το οποίο εντάχθηκε στην κινηματογραφική αισθητική κυρίως από το γαλλικό νέο κύμα (nouvelle vague), ενισχυμένο από την εμμονή του Bazin στη χωροχρονική κινηματογραφική ακεραιότητα και στον θαυμασμό του για σκηνοθέτες όπως οι Flaherty (*Ο Νανούκ του Βορρά*), Welles και Wyler. Στην κατηγορία του αυτόνομου πλάνου ο Metz εντάσσει ακόμα και εκείνες τις εικόνες που ονομάζονται ένθετες. Αυτές τις διαχωρίζει σε τέσσερις τύπους: α) τις εικόνες που δεν ανήκουν στη διήγηση (καθαρές μεταφορές), β) τις λεγόμενες υποκειμενικές εικόνες (ανάμνηση, όνειρο, ψευδαίσθηση κ.τ.λ), γ) τις «πραγματικές» εικόνες που ανήκουν μεν στη διήγηση αλλά είναι μετατοπισμένες (έχουν βγει από τη λογική τους θέση στην ταινία και έχουν μπει σε ένα ξένο σύνταγμα υποδοχής, π. χ στη μέση μιας σεκάνς με τους διώκτες παρεμβάλλεται μια μοναδική εικόνα των καταδιωκόμενων) και δ) τα επεξηγηματικά ένθετα (μεγεθυμένη λεπτομέρεια, εφφέ, όπου το θέμα βγαίνει από τον εμπειρικό του χώρο και μπαίνει στον αφηρημένο χώρο νόησής του – πολύ κοντινά πλάνα σε γράμματα, εφημερίδες, χάρτες κλπ). Όλα αυτά τα είδη

εικόνων δεν είναι ένθετα, παρά μόνο αν παρουσιάζονται μια μόνο φορά και στη μέση ενός ξένου συντάγματος.

Το *παράλληλο σύνταγμα* (parallel syntagma) (2) (ή παράλληλο μοντάζ), όπου οι πράξεις, που έρχονται δίπλα-δίπλα, δεν έχουν χρονική σχέση μεταξύ τους, αλλά δημιουργούν ένα είδος συμβολισμού (π. χ ο φτωχός και ο πλούσιος, η χαρά και η λύπη). Ένα τέτοιο είδος συντάγματος συναντάμε στη *Γέννηση ενός Έθνους* του Griffith (ο Griffith έκανε πολύ συχνή χρήση παράλληλων συνταγμάτων, ενώ θεωρείται ο πατέρας του παράλληλου μοντάζ), όπου εναλλάσσονται μη χρονικά συνδεόμενες εικόνες πολέμου και ειρήνης.

Το *συζευκτικό σύνταγμα* (bracket syntagma) (3) αποτελεί εξ' ολοκλήρου σύλληψη του Metz. Το προσδιορίζει ως «μια σειρά πολύ σύντομων σκηνών που αντιπροσωπεύουν συμβάντα τα οποία η ταινία παρουσιάζει ως τυπικά παραδείγματα μιας ίδιας τάξης πραγμάτων, χωρίς να τα συνδέει χρονικά. Ένα καλό παράδειγμα θα μπορούσε να είναι η συλλογή εικόνων με τις οποίες ξεκινάει ο Godard την ταινία *Μια Παντρεμένη Γυναίκα* (1964). Εκεί, όλες συγκλίνουν σε μια μοντέρνα αντίληψη για το σεξ. Στην πραγματικότητα, ο Godard σε πολλές ταινίες του χρησιμοποιεί αυτού του τύπου τα συντάγματα, πράγμα που προσδίδει στην ταινία ένα είδος δοκιμιακού ύφους.

Το *περιγραφικό σύνταγμα* (descriptive syntagma) (4) απλώς περιγράφει. Η σχέση μεταξύ των στοιχείων του είναι περισσότερο χωρική παρά χρονική. Με άλλα λόγια, είναι το μόνο σύνταγμα όπου οι χρονικές συναρμογές του σημαίνοντος δεν αντιστοιχούν σε καμία χρονική συναρμογή του σημαινομένου, αλλά μόνο σε χωρικές συναρμογές. Σχεδόν κάθε εισαγωγική σεκάνς αποτελεί παράδειγμα αυτού του τύπου.

Το *εναλλακτικό σύνταγμα* (alternate syntagma) (5) μοιάζει με το παράλληλο σύνταγμα, με τη μόνη διαφορά ότι στο παράλληλο σύνταγμα έχουμε δύο ξεχωριστές σκηνές ή σεκάνς που δεν έχουν αφηγηματική, χρονική σχέση, ενώ στο εναλλακτικό σύνταγμα έχουν. Το χαρακτηριστικό εδώ είναι η ταυτοχρονία, όπως στις σκηνές καταδίωξης όπου έχουμε εναλλακτικό μοντάζ

ανάμεσα σε πλάνα των καταδιωκτών και των καταδιωκώμενων. Συχνά, αναφερόμαστε σε αυτή την περίπτωση με τον όρο παράλληλη δράση.

Εάν τα γεγονότα δεν συμβαίνουν ταυτόχρονα αλλά διαδοχικά, ο Metz διακρίνει τρεις τύπους συνταγματικής τακτοποίησης (μοντάζ): τη *σκηνή* (6) και δύο τύπους σεκάνς, την *επεισοδιακή* (episodic) (7) και την *κοινή* (ordinary) (8).[42] Υπήρξε πάντα μια σύγχυση στο λεξιλόγιο της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής ανάμεσα στις έννοιες της σκηνής και της σεκάνς, και το σύστημα του Metz αποδεικνύεται χρήσιμο για τον ακριβή ορισμό που προσφέρει. Ο Metz αντλεί τον ορισμό του για τη σκηνή από τη θεατρική γλώσσα. Στη σκηνή, η χρονική διαδοχή των γεγονότων, η αφηγηματική ακολουθία, είναι συνεχής. Στη σεκάνς κομματιάζεται. Είναι και εκεί γραμμική, είναι αφηγηματική, είναι χρονική, αλλά δεν είναι συνεχής. Η σεκάνς κατασκευάζει μια φιλμική ενότητα, μια ενότητα σύνθετης δράσης που αναπτύσσεται σε πολλούς χώρους και παραλείπει τις άχρηστες στιγμές. Ο τελευταίος διαχωρισμός του Metz ανάμεσα στην επεισοδιακή και την κοινή σεκάνς είναι λίγο αυθαίρετος. Στην επεισοδιακή σεκάνς η ασυνέχεια είναι οργανωμένη, ενώ στην κοινή δεν είναι. Από αυτή την άποψη, ένα παράδειγμα επεισοδιακής σεκάνς αποτελεί εκείνη στον *Πολίτη Καίην* (1941) όπου ο Orson Welles αποδίδει τη σταδιακή παρακμή του γάμου του Καίην με μια σειρά διαδοχικών επεισοδίων στο τραπέζι του πρωινού.

Κάποιες από αυτές τις κατηγοριοποιήσεις μπορεί να παραμένουν ασαφείς. Για τους περισσότερους, οι έννοιες του συζευκτικού και του περιγραφικού συντάγματος μπορεί να είναι τόσο κοντινές που να συγχέονται

[42] Οι όροι αυτοί θυμίζουν τον διαχωρισμό του Αριστοτέλη μεταξύ επεισοδιακού και κοινού μύθου (πλοκής), ο οποίος στην *Ποιητική* του χαρακτηρίζει ως επεισοδιακή την πλοκή όπου η διαδοχή των επεισοδίων δεν είναι ούτε φυσική, ούτε αναγκαία, που σημαίνει ότι δεν διακρίνεται από μια αιτιακή σχέση. (9/1451b33 – 35).

στην πράξη (τα εισαγωγικά πλάνα στο *Ψυχώ* του Hitchcock)[43]. Όπως επίσης και οι περιπτώσεις του παράλληλου και εναλλακτικού συντάγματος, καθώς επίσης και των επεισοδιακών και κοινών σεκάνς. Πάντως, η «συνταγματική» του Metz παραμένει ένας χρήσιμος οδηγός για το περίπλοκο συντακτικό της κινηματογραφικής αφήγησης. Ανεξάρτητα από το αν αυτές οι οχτώ κατηγορίες μοιάζουν ασαφείς ή αποκλειστικές, οι παράγοντες διαφοροποίησης που τις ορίζουν είναι εξαιρετικά σημαντικοί και μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

- Κάποιο τμήμα της ταινίας είναι αυτόνομο ή δεν είναι.
- Είναι χρονικό ή δεν είναι.
- Είναι περιγραφικό ή αφηγηματικό.
- Είναι γραμμικό ή δεν είναι.
- Είναι συνεχές ή δεν είναι.
- Είναι οργανωμένο ή όχι.

Κινηματογραφική χωροχρονική δομή και αιτιότητα

Όπως παρατηρεί ο Edward Branigan[44], υπάρχει μια σεκάνς στην ταινία *Η Κυρία της Σαγκάης* (Orson Welles,1947), όπου τρεις διαφορετικές πράξεις διακόπτονται από δεκαπέντε πλάνα κατά τέτοιο τρόπο που φαίνεται ότι, όταν μια γυναίκα πατάει ένα κουμπί, ανοίγει μια πόρτα αφήνοντας έναν ετοιμοθάνατο άντρα να συρθεί μέσα σε ένα δωμάτιο. Όταν πατάει πάλι το

[43] Στα εισαγωγικά πλάνα του *Ψυχώ* υπάρχει ακριβής χρονική και χωρική ένδειξη (Φοίνιξ, Αριζόνα, Παρασκευή, 11 Δεκεμβρίου, 2.43 μ.μ), τη στιγμή που τα πανοραμικά πλάνα κυριαρχούνται από μια παράξενη τελολογική αίσθηση η οποία προδιαθέτει για την εμμονή της ταινίας σε ένα νοσηρό φαντασιακό, συσχετίζοντας, μεταφορικά, την εντύπωση της οπτικής γωνίας ενός πουλιού πάνω στην πόλη η οποία φέρει το όνομα ενός μυθικού πτηνού.

[44] Βλ. Edw. Branigan., *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge, 1992.



Η Κυρία της Σαγκάης (Orson Welles, 1947)

κουμπί, ένα αυτοκίνητο κατεβαίνει με ταχύτητα έναν δρόμο όταν ένα φορτηγό αποτραβιέται για να σταματήσει σε μια πινακίδα stop, και όταν πατάει το κουμπί μια τελευταία φορά, το αυτοκίνητο συντρίβεται στο πίσω μέρος του φορτηγού ενώ οι δυο άντρες στο αυτοκίνητο αντιδρούν με τρόμο αβοήθητοι σε αυτή την κατάσταση. Το πρόβλημα για τον θεατή αυτής της ταινίας είναι πώς να ερμηνεύσει αυτά τα γεγονότα που μπορεί να μην έχουν αιτιακή σχέση, παρουσιάζονται όμως σαν να είχαν, έτσι ώστε φαίνεται ότι το πάτημα ενός κουμπιού φέρνει έναν ετοιμοθάνατο άντρα μέσα σε ένα δωμάτιο και δημιουργεί ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Στην πραγματικότητα καλούμαστε να αποδεχτούμε έναν συγκεκριμένο τύπο μυθοπλασίας (ως εάν) μέσα στα πλαίσια μιας ήδη μυθοπλαστικής ιστορίας μυστηρίου.

Προκειμένου να επιλύσει αυτό το αιτιακό πρόβλημα, ο θεατής πρέπει να εκτιμήσει τους χρονικούς συσχετισμούς που τίθενται από αυτή τη σεκάνς. Τέσσερις σημαντικές αρχές αιτιακής λογικής είναι ότι: η αιτία πρέπει να προηγείται του αποτελέσματος, ένα αποτέλεσμα δεν μπορεί να λειτουργήσει προς τα πίσω στον χρόνο για να δημιουργήσει μια αιτία, ορισμένα πρότυπα επανάληψης γεγονότων κάνουν πιθανότερη μια αιτιακή σχέση, και ότι ένα προηγούμενο γεγονός που είναι χρονικά ή χωρικά πλησιέστερο στο αποτέλεσμα είναι πιθανότερο να είναι η αιτία του αποτελέσματος. Πολλά διαφορετικά είδη χρονικών συσχετίσεων, που φέρουν την κρίση μας για την αιτιότητα, μπορούν να δημιουργηθούν μέσω της αντιπαράθεσης χωρικών τμημάτων από διαφορετικά πλάνα. Όπως τόνισε ο Arnheim,[45] το γεγονός ότι δυο πράξεις ακολουθούν η μια την άλλη στην οθόνη, δεν υποδεικνύει ότι θα έπρεπε να γίνουν αντιληπτές ως χρονικά ακόλουθες. Ένα καταπληκτικό γεγονός σχετικά με τον φυσικό κόσμο είναι ότι δυνητικά όλα τα φαινόμενα μπορούν να ερμηνευτούν με όρους αλληλεπίδρασης μεταξύ δυο μερών που λαμβάνονται ταυτόχρονα. Σύμφωνα με τον Marvin Minsky, «θα μπορούσε

[45] R. Arnheim, *Film as Art*, Berkeley: Univ. Of California Press, 1957, σελ. 24.

κάποιος να συλλάβει ένα σύμπαν μέσα στο οποίο κάθε φορά που τρία αστέρια θα σχημάτιζαν ένα ισόπλευρο τρίγωνο, ένα από αυτά θα εξαφανιζόταν στιγμιαία, αλλά στην πραγματικότητα δεν έχει παρατηρηθεί ποτέ στον φυσικό κόσμο αλληλόδραση μεταξύ τριών μερών»[46]. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εξήγηση των φαινομένων κατασκευάζεται πάνω σε αυτή τη βάση. Ειδικότερα, ότι ο θεατής κατασκευάζει χρονικές, χωρικές και αιτιακές καταστάσεις, συστοιχίζοντας δύο μέρη τη φορά. Παρά το ότι η συζήτησή μας για το πρόβλημα της αιτιότητας επικεντρώθηκε στον χρόνο, είναι αναμφισβήτητο ότι ο χώρος (όπως θα δούμε σε άλλο σημείο της εργασίας), είναι το ίδιο σημαντικός για την επίλυση τέτοιων προβλημάτων. Πριν επιστρέψουμε όμως στο θέμα της αιτιότητας και του αφηγηματικού χρόνου, αξίζει τον κόπο να αναφερθούμε επιγραμματικά στο ζήτημα της ταυτοχρονίας.

Η κινηματογραφική αφήγηση δεν διαθέτει κανένα ίδιο μέσον ή τεχνική για να υποδηλώσει την ταυτόχρονη ύπαρξη ή εξέλιξη δύο καταστάσεων ή δράσεων. Δύο πράξεις που μπορεί να είναι χρονικά ταυτόχρονες, αναγκαστικά παρουσιάζονται αλληλοδιάδοχες στην οθόνη. Ενώ στο μυθιστόρημα η χρονική αυτή δομή μπορεί να δηλωθεί με τη χρήση απλά και μόνο κάποιων επιρρημάτων, αυτό που στην κινηματογραφική γλώσσα ονομάζουμε παράλληλη δράση (και που μπορεί κάλλιστα να είναι η περίπτωση και στη σεκάνς από το «The Lady from Shangai») δεν μπορεί να υποδηλωθεί με κανέναν άλλο τρόπο παρά με μέσα εξωκινηματογραφικά (ενδιάμεσοι τίτλοι κ.τ.λ.). Επανερχόμαστε, λοιπόν, και πάλι στο πρόβλημα της αιτιότητας, το οποίο φαινομενικά, ή ακόμη και δυνητικά, θα μπορούσε να φέρει κάθε παρουσίαση παράλληλης δράσης στην οθόνη. Από μία φιλοσοφική προοπτική θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η τέχνη της κινηματογραφικής αφήγησης, εξαιτίας της ασάφειας και της πολυπλοκότητας με την οποία περικλείει έννοιες όπως το τυχαίο, το στιγμιαίο, το ηθελημένο και το αθέλητο, το αίτιο και το

[46] Παρατίθεται στο: *Narrative Comprehension and Film*, ό.π., σελ. 40.

αιτιατό, προσδίδει ή ανασύρει μια μεταφυσική διάσταση στην αντανάκλαση της πραγματικής μας ζωής.

Θα επιστρέψουμε σε εκείνο το σημείο από την *Κυρία της Σαγκάης*, όπου φαίνεται ότι μια γυναίκα προκαλεί τη συντριβή ενός αυτοκινήτου σε ένα φορτηγό, πατώντας ένα κουμπί. Για να επεξεργαστεί αυτό το πρόβλημα αιτιότητας (όπως και το πρόβλημα της ταυτοχρονίας και την μεταξύ τους σχέση), ο θεατής πρέπει να εξαγάγει μια κρίση σχετικά με τον χρονικό συσχετισμό των τριών διακοπτόμενων πράξεων. Ένας αριθμός παραγόντων υποδεικνύουν κάποιου είδους συνέχεια ανάμεσα στις πράξεις: η γυναίκα δεν έχει σαφές κίνητρο για το πάτημα του κουμπιού (αναρωτιόμαστε επίσης τι κάνει), κοιτάζει στο κενό σαν να είναι απασχολημένη από μια σκέψη (φόβο;αγωνία;), είναι φανερό από προηγούμενα γεγονότα ότι κάποιο είδος σατανικού σχεδίου έχει μπει σε λειτουργία. Επίσης ο ρυθμός της εναλλαγής των πλάνων επιταχύνεται για να ταιριάξει με την ταχύτητα των διαφόρων πράξεων σαν αυτές να σχημάτιζαν μια ομάδα, ενώ η εξωδιηγητική μουσική, που αρχίζει με το πρώτο πάτημα του κουμπιού, συνεχίζει σε όλα τα μέρη και γρήγορα γίνεται μια δυνατή και κορυφούμενη κλίμακα που συμβαδίζει και αναδύεται από την πράξη της σύγκρουσης και το σπάσιμο των τζαμιών. Επιπλέον, τίποτα στην αναπαράσταση του χρόνου δεν αποκλείει μια αιτιακή σχέση ανάμεσα στα γεγονότα: τα υποτιθέμενα αποτελέσματα δεν προηγούνται της αιτίας, και ο χρόνος της αιτιακής αλληλόδρασης δεν παραβιάζει την υποτιθέμενη μέθοδο της αλληλόδρασης.

Περιγράψαμε εδώ την ερμηνευτική διαδικασία του θεατή η οποία λειτουργεί με φορά από την κορυφή της πυραμίδας της αντιληπτικής του ικανότητας, (γενικές αντιλήψεις για τον κόσμο, την αναπαράστασή του, την κινηματογραφική αφήγηση και τους νόμους που την διέπουν), προς τη βάση των δεδομένων της (top down)[47]. Η ώθηση για τη δημιουργία του χρόνου της

[47] Βλ. Edw. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, ό.π., κεφ.2.

ιστορίας, (story time), δεν παράγεται με απλό τρόπο από τον χρόνο της ταινίας στην οθόνη (screen time), αλλά μάλλον από διαδικασίες που ψάχνουν μια νέα τάξη η οποία θα είναι ευαίσθητη και σε άλλες παραμέτρους των δεδομένων. Ακόμα και η κρίση μας για κάποιο γεγονός ως χρονικά συνεχές, δεν βασίζεται στην αναγκαιότητα του να είναι φυσικά ολοκληρωμένο στην οθόνη. Οι αντιληπτικές αυταπάτες και βεβαιότητες δείχνουν ότι μπορούμε εύκολα να δούμε αυτό που δεν είναι παρόν, ή να αποτύχουμε να δούμε αυτό που είναι. Η φυσική συνέχεια στην οθόνη εξαρτάται από τη χρήση της τεχνικής (κάμερα, προβολέας), ενώ η αντίληψη της φυσικής συνέχειας στην οθόνη είναι ζήτημα διαδικασιών με αντίστροφη κατεύθυνση από αυτή που περιγράψαμε προηγούμενα (bottom up). Πάντως, η αντίληψη της αφηγηματικής συνέχειας είναι ένα διαφορετικό ζήτημα. Στην πραγματικότητα, φαίνεται ότι η καλύτερη αντίληψη της αφηγηματικής συνέχειας συχνά αποκτάται από ορισμένες παραβιάσεις της φυσικής συνέχειας, όταν ένα μέρος της πράξης παραλείπεται ή καμία φορά επαναλαμβάνεται.

Δεν υπάρχουν γενικοί κανόνες ή συνθήκες για τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να ερμηνεύεται η φυσική ακολουθία των γεγονότων της οθόνης. Η αντίληψη του συνεχούς ή ασυνεχούς χρόνου της οθόνης, (κατά τον Branigan), πρέπει να οδηγεί σε ανάλογες κρίσεις για τον συνεχή ή ασυνεχή χρόνο της ιστορίας (story time). Να σημειώσουμε εδώ ότι αυτό που ονομάζει ο Branigan «screen time», αντιστοιχεί με εκείνο που ονομάζει ο Genette για το μυθιστόρημα «temps du récit».

Σύμφωνα με τον Branigan, οι διαφορετικές στρατηγικές που χρησιμοποιεί ένα άτομο για τον χειρισμό αντιληπτικών προβλημάτων περιέχουν τη δημιουργία ιεραρχιών και μιας ιδανικής θέσης θέασης. Αυτές οι στρατηγικές έχουν αντιστοιχίες στην κατανόηση των αφηγηματικών κειμένων και στην κατασκευή ενός επαρκούς εαυτού σε σχέση με το κείμενο.[48]

[48] Edw. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, ό.π., κεφ. 2.

Αυτό που είναι σίγουρο, σχετικά με την κατανόηση, είναι ότι ο δέκτης πρέπει να ψάξει, να συγκρίνει, να ελέγξει, να διακρίνει, να θυμηθεί, και να εξετάσει ανάμεσα σε πολλά πεδία και φανταστικά συμφραζόμενα. Τα φαινόμενα της οθόνης δεν μπορούν να μιλήσουν για τον εαυτό τους, για το πώς μπορούμε να γνωρίζουμε τι υπονοείται, και για το ποια όρια μπορούν να υπάρξουν για κάποια δοσμένη μέθοδο ερμηνείας. Η στροφή σε μια καινούργια μέθοδο μπορεί να φανερώσει ότι τα δεδομένα με την παλιά μέθοδο ήταν ασταθή, αποσπασματικά, λανθασμένα ή απατηλά. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τις μυθοπλασίες που χρησιμοποιούν μια εσκεμμένη αναποφασιστικότητα στην ερμηνεία. Η απαραίτητη ατέλεια των δεδομένων υπό εναλλακτικές ερμηνείες φωτίζει ένα κρίσιμο σημείο: υπάρχει μια επιμονή σε απαγωγικές διαδικασίες (top down). Ο θεατής είναι πρόθυμος να συμπληρώσει κάποια δεδομένα ή να αγνοήσει άλλα προκειμένου να διατηρήσει ένα συγκεκριμένο χρονικό και χωρικό συμφραζόμενο. Οι ερμηνείες της αφήγησης εξαρτώνται, με κρίσιμο τρόπο, από τις κρίσεις που εξάγουμε για τον χώρο, τον χρόνο, και την αιτιότητα εργαζόμενοι απαγωγικά. Χρησιμοποιούμε υποθέσεις για τον χρόνο ψάχνοντας για την αιτιότητα, και υποθέσεις για την αιτιότητα προκειμένου να αποκαταστήσουμε μια χρονική τάξη. Η αναγνώριση κάποιου γεγονότος προϋποθέτει αναζήτηση μιας ισορροπίας ανάμεσα στις πιθανές «αξίες» του χώρου, του χρόνου και της αιτιότητας.

Προκειμένου να συνδέσουμε την κατανόησή μας της ταινίας με την κατανόησή μας του κόσμου, πρέπει να είμαστε ευαίσθητοι στις ειδικές τεχνικές του κινηματογράφου για την αναπαράσταση του χώρου, του χρόνου, και των αιτιακών σχέσεων. Παρακολουθώντας μια ταινία, για παράδειγμα, πρέπει να ανταποκρινόμαστε στις κινήσεις της μηχανής, στις σχέσεις προοπτικής, στις φωτοσκιάσεις, στις οπτικές μεταθέσεις, στην κατεύθυνση της οθόνης, στη χρήση του ήχου, στη φωνή εκτός κάδρου, (voix off) και σε πλήθος άλλες τεχνικές του μέσου. Αν και η αφήγηση μπορεί να πραγματοποιηθεί με κάθε μέσον, τα ιδιαίτερα υλικά και οι τεχνικές του δεδομένου μέσου καθορίζουν

μερικώς τον τρόπο με τον οποίο προσαρμόζουμε τη δεξιότητά μας κατασκευής χρόνου, χώρου και αιτιότητας.

Η επιλογή κάποιου στοιχείου για να ειδωθεί με τους όρους κάποιου άλλου, καταδεικνύει τη στενή σχέση ανάμεσα στη δημιουργία μεταφορών και στην κατασκευή αιτιότητας. Η ανακάλυψη μιας αιτίας, κατ' αυτή την έννοια, σημαίνει την αναγνώριση ότι η λογική της ομαδοποίησης ορισμένων γεγονότων, στη βάση κοινών ποιοτήτων, μπορεί να οδηγήσει σε μια υπογραμμιστική, διαπλαστική διαδικασία. Αυτή η διαπλαστική διαδικασία μπορεί να λειτουργήσει, μετατρέποντας αυτή την ποιότητα ώστε να προσελκύσει και άλλα γεγονότα. Ο Barthes υποστηρίζει ότι: «το κίνητρο της αφηγηματικής δραστηριότητας είναι η σύγχυση ακριβώς του συνεπόμενου και του συνεπούς, ό,τι έρχεται μετά διαβαλλόμενο στο αφήγημα ως προκληθέν από. Το αφήγημα είναι ίσως, στην περίπτωση αυτή, μια συστηματική εφαρμογή του λογικού σφάλματος που καταγγέλει η σχολαστική φιλοσοφία με τον ορισμό post hoc, ergo propter hoc»[49].

Χρονική διαδοχικότητα

Η μελέτη της χρονικής αφηγηματικής διαδοχής είναι η σύγκριση της σειράς με την οποία διευθετούνται τα γεγονότα ή τα χρονικά τμήματα μέσα στον αφηγηματικό λόγο, με τη σειρά ακολουθίας που τα ίδια γεγονότα έχουν μέσα στην ιστορία, στον βαθμό που η χρονική σειρά της ιστορίας υποδηλώνεται από το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο, (μυθιστορηματικό ή κινηματογραφικό), ή από άλλες έμμεσες πηγές. Αυτή η ανακατασκευή δεν είναι πάντα δυνατή, κυρίως όταν μιλάμε για τη μοντέρνα λογοτεχνία ή τον κινηματογράφο. Στην κλασική αφήγηση όμως είναι σχεδόν πάντα εφικτή και

[49] R. Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον, 1988, σελ. 107.

βασισμένη σε ευνόητα στοιχεία που δίνει το ίδιο το κείμενο.[50]

Η επισήμανση και η ανάλυση των αφηγηματικών αναχρονισμών,[51] (όπως ονομάζει ο Genette τους διάφορους τύπους ασυμφωνίας ανάμεσα στις δυο χρονικές διευθετήσεις, της ιστορίας και της αφήγησης), απαιτεί την ύπαρξη κάποιου βαθμού μηδέν, που θα ήταν η συνθήκη της τέλειας χρονικής αντιστοιχίας ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία. Αυτό το μηδενικό σημείο αναφοράς είναι περισσότερο υποθετικό παρά πραγματικό.[52] Η λαϊκή αφήγηση συνήθως συμμορφώνεται στη χρονολογική σειρά της ιστορίας, αλλά η δυτική λογοτεχνική παράδοση εγκαινιάστηκε με την εισαγωγή των αναχρονισμών. Το ότι η χρήση τους, βέβαια, αποτέλεσε πάγια λογοτεχνική πρακτική δεν πρέπει να μας οδηγήσει στο εσφαλμένο συμπέρασμα ότι αποτελούν μια καινούργια εφεύρεση. Η πρώτη περίφημη εφαρμογή της τεχνικής αυτής βρίσκεται στο έπος της *Ιλιάδας*, στον όγδοο στίχο, όταν ο ποιητής κάνει μια αναδρομή δέκα ημερών για να φανερώσει την αιτία της οργής του Αχιλλέα.

Σύμφωνα με τις κατηγοριοποιήσεις του Genette, θεωρείται: *πρόληψη*, κάθε χρονική αντιστοφή που συνίσταται στην εκ των προτέρων αφήγηση ενός γεγονότος που θα συμβεί αργότερα στην ιστορία, και *ανάληψη*, κάθε επαναφορά γεγονότος που έχει συμβεί σε προηγούμενο χρονικό σημείο της ιστορίας από αυτό που αφηγούμαστε.[53]

Στην κινηματογραφική γλώσσα έχει επικρατήσει ο όρος «flash back»

---

[50] Σε μακροχρονικό επίπεδο μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα σε:

1) Αφηγήσεις μη χρονολογημένες: α) αφηγήσεις που τοποθετούνται εξ αρχής εκτός χρόνου (παραμύθια, μυθολογικές αφηγήσεις, παραδοσιακοί θρύλοι), β) αφηγήσεις που μοιάζουν λίγο ως πολύ ρεαλιστικές, για τις οποίες όμως δεν υπάρχει ακριβής ιστορική τοποθέτηση.

2) Αφηγήσεις χρονολογημένες: α) με προφανείς ενδείξεις (ημερομηνίες κ.τ.λ), β) με υπονοούμενες ενδείξεις (αναφορά σε ιστορικά γεγονότα, απεικόνιση μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου).

[51] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 78.

[52] Αυτόθι, σελ. 79.

[53] Αυτόθι, σελ. 82.

αντί του όρου αναδρομή ή ανάληψη τον οποίο θα χρησιμοποιούμε στο εξής για κάθε αφηγηματικό κείμενο. Μια ανάληψη είναι αντικειμενική όταν δεν εισάγεται από κάποιον χαρακτήρα. Όταν η αλλαγή στη σειρά των γεγονότων γίνεται αντιληπτή αλλά δεν αποδίδεται στην σκέψη κάποιου χαρακτήρα. Όταν το παρελθόν γίνεται αφηγηματικό παρόν. Όταν η ανάληψη προκαλείται από μια σκέψη ή μια ανάμνηση του χαρακτήρα τότε λέγεται υποκειμενική.[54] Σε μια τυπική αφηγηματική ταινία μπορεί να γνωρίζουμε αυτό που σκέπτεται ο χαρακτήρας, και μπορεί επίσης να βλέπουμε το μακρινό αντικείμενο που αποτελεί το υποκείμενο της σκέψης του. Παρόλα αυτά, δεν είναι σίγουρο ότι ένα πλάνο του μακρινού αντικειμένου εννοεί να αναπαραστήσει το πραγματικό περιεχόμενο της σκέψης του. Όταν βλέπουμε εκείνο που πιστεύουμε ότι σκέπτεται ο χαρακτήρας, μπορεί να βλέπουμε μόνο το αντικείμενο της σκέψης του όπως υφίσταται, ανεξάρτητα στον κόσμο, ακόμη και αν μια έμμονη επιθυμία για το αντικείμενο εξακολουθεί να αναπαρίσταται. Ανάλογα, όταν κάποιος χαρακτήρας θυμάται το παρελθόν, μπορεί να βλέπουμε το παρελθόν όπως αναπαραστάθηκε νωρίτερα στην ιστορία όταν ο χαρακτήρας το ζούσε ως παρόν. Κατά τον Branigan[55] υπάρχουν και άλλες πιθανές εκδοχές ανάληψης, της οποίας οι αναπαραστατικές και σημαντικές δυνατότητες, πρέπει να πούμε, διογκώνονται από το κινηματογραφικό μέσο:

1) Βλέπουμε μια πραγματική, παροντική εικόνα ανάμνησης του χαρακτήρα (ο οποίος ξαναζεί την εμπειρία).

2) Βλέπουμε εκείνο που ο χαρακτήρας θυμάται ότι είχε θυμηθεί σε άλλη περίσταση (μια πνευματική εικόνα που δημιουργείται από επαναλαμβανόμενες

---

[54] Οι συνηθέστερες τεχνικές εισαγωγής της κινηματογραφικής υποκειμενικής ανάληψης είναι οι εξής: α) το τράβελινγκ εμπρός που σηματοδοτεί το πέρασμα στην εσωτερική ζωή ή σκέψη του χαρακτήρα, και β) το φοντύ ανσαινέ ή dissolve (βαθμιαίο σβήσιμο μιας εικόνας με ταυτόχρονη εμφάνιση της επόμενης), το οποίο υποβάλλει ψυχολογικά ένα είδος ρευστότητας ανάμεσα σε δυο πλάνα, σαν το παρελθόν να καταπίνει λίγο λίγο το παρόν της συνείδησης ενώ γίνεται εκείνο συνειδησιακό παρόν.

[55] Edw. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, ό.π., σελ. 176.

επαναφορές του παρελθόντος).[56]

3) Βλέπουμε μια περίληψη των παροντικών λόγων του χαρακτήρα, όπως γράφτηκαν, διαβάστηκαν, ή λέχθηκαν, δυνατά ή σιωπηλά, σε κάποιο μονόλογο ή διάλογο.

4) Ρίχνουμε αντικειμενικές ματιές (ανάμικτες με τους φόβους και τις επιθυμίες του ήρωα), σε γεγονότα στα οποία είναι βασισμένη η ανάμνηση.

Ο Genette έχει να επισημάνει άλλη μια σημαντική και πολύ ενδιαφέρουσα χρήση της ανάληψης: εκείνη κατά την οποία η ερμηνεία που είχε δοθεί σε κάποιο γεγονός όταν συνέβη, αντικαθίσταται από μια άλλη (όχι αναγκαστικά καλύτερη) ερμηνεία.[57] Άλλη εκδοχή της ίδιας χρήσης είναι όταν ο ήρωας καταλαβαίνει τώρα ότι, όταν είχε συμβεί το γεγονός, δεν είχε καταλάβει τίποτα.[58] Σύμφωνα πάλι με τον Genette, η σύγκριση ανάμεσα σε δυο καταστάσεις, που μπορεί να είναι παρόμοιες ή διαφορετικές, κινητοποιεί συχνά αναμνήσεις στις οποίες η ακούσια μνήμη δεν παίζει ρόλο. Εδώ η έμφαση δίνεται στην αναλογία ή στην αντίθεση, που αποτελούν και γενεσιουργό αιτία της ανάληψης, η οποία χαρακτηρίζεται συνήθως από μια έμμονη ακρίβεια.[59]

Ο Gilles Deleuze,[60] αναλύοντας τη σκέψη του Bergson, δίνει μια ενδιαφέρουσα διάσταση στο θέμα της μνήμης και, συνεπώς, της υποκειμενικής ανάληψης. Σύμφωνα με τον Bergson, το παρελθόν δεν συγχέεται με την

---

[56] Αυτές οι δυο περιπτώσεις (κυρίως η πρώτη αλλά και η δεύτερη), έχουν σχέση με εκείνο που ο Proust ονομάζει «ενσωματωμένο χρόνο» (*temps incorporé*, όπως παρατίθεται ο όρος στο *Figures I*, σελ.51), ο οποίος συνίσταται κατά τον Genette στο εξής: «Ο χρόνος, στην πραγματικότητα, μεταμορφώνει όχι μόνο τους χαρακτήρες, αλλά και τα πρόσωπα, τα κορμιά, τους ίδιους τους τόπους, και οι εντυπώσεις τους κατακάθονται στον χώρο για να δημιουργήσουν μια μπερδεμένη εικόνα της οποίας οι γραμμές ιππηλατούν σ' ένα παλίμψηστο μερικές φορές δυσανάγνωστο, σχεδόν πάντα διφορούμενο».
(G. Genette, *Figures I*, ό.π., σελ. 51).

[57] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 98.

[58] Αυτόθι σελ. 99.

[59] Αυτόθι, σελ.96.

πνευματική ύπαρξη των αναμνήσεων - εικόνων που πραγματοποιούνται μέσα μας. Είναι μέσα στον χρόνο που διατηρείται. Είναι το πιθανό στοιχείο μέσα στο οποίο εισχωρούμε για να ψάξουμε «την καθαρή ανάμνηση», που θα πραγματοποιηθεί σε μια ανάμνηση-εικόνα. Και αυτή δεν έχει κανένα ίχνος του παρελθόντος, αν δεν ήταν το παρελθόν αυτό μέσα στο οποίο βρισκόμαστε ψάχνοντας το σπέρμα της. Συμβαίνει ό,τι και με την αντίληψη: την ίδια στιγμή που αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα, εκεί που είναι παρόντα, μέσα στον χώρο, τα θυμόμαστε εκεί που είναι παρελθόντα, μέσα στον χρόνο, και δεν βγαίνουμε λιγότερο από τον εσωτερικό μας εαυτό στην μια περίπτωση από ό,τι στην άλλη. Η μνήμη δεν είναι μέσα μας, είμαστε εμείς που κινούμαστε μέσα σε μια οντολογική μνήμη, μέσα σε μια μνήμη του κόσμου. Το παρελθόν εμφανίζεται ως η πιο γενική φόρμα αυτού που βρίσκεται ήδη εδώ, μιας προϋπάρχουσας ύπαρξης που προϋποθέτουν οι αναμνήσεις μας. Από αυτή την άποψη, το ίδιο το παρόν δεν υφίσταται παρά ως ένα παρελθόν απείρως συνεσταλμένο που κατασκευάζεται στο οριακό σημείο αυτού που βρίσκεται ήδη εδώ. Το παρόν δεν θα περνούσε χωρίς αυτή τη συνθήκη. Δεν θα περνούσε αν δεν ήταν ο πιο συνεσταλμένος βαθμός του παρελθόντος. Είναι λοιπόν αξιοσημείωτο ότι το διαδοχικό δεν είναι το παρελθόν αλλά το παρόν που περνά. Αντίθετα, το παρελθόν εκδηλώνεται ως η συνύπαρξη κύκλων, περισσότερο ή λιγότερο διασταλμένων, περισσότερο ή λιγότερο συνεσταλμένων, ο καθένας από τους οποίους περιέχει όλους τους άλλους την ίδια στιγμή, και των οποίων το οριακό σημείο είναι το παρόν (ο μικρότερος κύκλος που περιέχει όλο το παρελθόν). Ανάμεσα στο παρελθόν ως γενικό προϋπάρχον, και στο παρόν ως απείρως συνεσταλμένο παρελθόν, βρίσκονται όλοι οι κύκλοι του παρελθόντος. Ακολουθώντας τη φύση της ανάμνησης που ψάχνουμε, πρέπει να εισχωρήσουμε μέσα σε αυτόν ή σε εκείνον τον κύκλο. Βέβαια, αυτοί οι κύκλοι (η παιδική ηλικία, η εφηβεία, η ωριμότητα κ.λ.π.) φαίνεται ότι είναι διαδοχικοί.

---

[60] Βλ. G. Deleuze, *L' image – temps*, Paris: Les éditions de minuit, 1985.

Αλλά δεν είναι, παρά μόνο από την άποψη των παλιών παρόντων που σημαδεύουν το όριο του καθενός. Αντίθετα συνυπάρχουν από την άποψη του πραγματικού παρόντος που αντιπροσωπεύει κάθε φορά το κοινό τους όριο ή τον πιο συνεσταλμένο κύκλο ανάμεσά τους.

Τι συμβαίνει λοιπόν όταν αναζητούμε μια ανάμνηση; Πρέπει να εγκατασταθούμε στο παρελθόν και μετά να ψάξουμε ανάμεσα στους κύκλους. Πρέπει να εισχωρήσουμε σε έναν κύκλο που επιλέξαμε, και να μην επιστρέψουμε στο παρόν αν η ανάμνηση που ψάχνουμε δεν μας απαντήσει και δεν ενσαρκωθεί σε μια ανάμνηση-εικόνα. Κατά τον Bergson, αυτή η εικόνα-χρόνος, επεκτείνεται με φυσικό τρόπο σε μια εικόνα-γλώσσα, και σε μια εικόνα-σκέψη. Αυτό που για τον χρόνο είναι το παρελθόν, είναι η έννοια για τη γλώσσα και η ιδέα για τη σκέψη.

Σύμφωνα με τον P. P. Pasolini : «Κάθε απόπειρα ανασυγκρότησης της μνήμης είναι μια «ακολουθία εικονικών σημείων», δηλαδή πρώτα και κύρια μια κινηματογραφική σεκάνς»[61].

Θα επανέλθουμε τώρα στη δομική, αφηγηματική μελέτη των φαινομένων αυτών, και καθώς η διάκριση του υποκειμενικού ή αντικειμενικού χαρακτήρα των αναλήψεων θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης του κεφαλαίου της διάθεσης, θα τις ουδετεροποιήσουμε προς το παρόν.

Ο Genette διακρίνει κατ' αρχάς όλους τους αναχρονισμούς σύμφωνα με την *εμβέλεια* (portée) και την *έκταση* ή ευρύτητα τους (amplitude)[62]. Η χρονική απόσταση που χωρίζει έναν αναχρονισμό από το παρόν της ιστορίας αποτελεί την εμβέλειά του, ενώ η διάρκεια του αναχρονιστικού γεγονότος αποτελεί την έκτασή του. Το χρονικό επίπεδο που αντιπροσωπεύει το παρόν της ιστορίας και με βάση το οποίο ορίζονται οι αναχρονισμοί, ονομάζεται από τον Genette «πρώτη αφήγηση» (récit premier). Σύμφωνα πάλι με τον Genette,

---

[61] P. P. Pasolini, *Ο Κινηματογράφος της Ποίησης*, μτφρ. Βασίλης Μωισίδης, Αθήνα: Αιγόκερως, 1989, σελ. 10.

[62] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 89, 90.

ένας αναχρονισμός μπορεί να αναλάβει τον ρόλο της πρώτης αφήγησης σε σχέση με κάποιον άλλον τον οποίο περιέχει.[63] Μπορούμε να ονομάσουμε *εξωτερική* την ανάληψη της οποίας ολόκληρη η έκταση παραμένει έξω από τα όρια της πρώτης αφήγησης. Αντίθετα, *εσωτερική* ονομάζουμε την ανάληψη της οποίας η έκταση βρίσκεται μέσα στα όρια της πρώτης αφήγησης. *Μικτή* είναι η ανάληψη της οποίας η εμβέλεια φτάνει πίσω, σε σημείο προηγούμενο της αρχής της πρώτης αφήγησης, αλλά εκτείνεται μέχρι σημείου μεταγενέστερου της αρχής της πρώτης αφήγησης. Αυτή η διάκριση δεν είναι τόσο επιφανειακή όσο φαίνεται. Στην πραγματικότητα, οι εξωτερικές και εσωτερικές αναλήψεις λειτουργούν με τελείως διαφορετικό τρόπο για τους σκοπούς της αφηγηματικής ανάλυσης. Οι εξωτερικές αναλήψεις δεν κινδυνεύουν ποτέ να αναμιχθούν με την πρώτη αφήγηση, γιατί η μόνη τους λειτουργία είναι να συμπληρώσουν την πρώτη αφήγηση διαφωτίζοντας τον αναγνώστη (ή τον θεατή) σχετικά με κάτι που έχει παλιότερα συμβεί. Η περίπτωση των εσωτερικών αναλήψεων είναι διαφορετική: από τη στιγμή που το χρονικό τους πεδίο περιέχεται μέσα στο χρονικό πεδίο της πρώτης αφήγησης, διαθέτουν έναν σοβαρό κίνδυνο πλεονασμού ή σύγχυσης. Πρέπει λοιπόν να εξετάσουμε το πρόβλημα της εννοιολογικής παρέμβασης προσεκτικά. Θα παραμερίσουμε τις εσωτερικές αναλήψεις τις οποίες ο Genette προτείνει να ονομάζουμε *ετεροδιηγητικές* (hétérodiégétiques), οι οποίες είναι αναλήψεις που ασχολούνται με ένα διηγητικό περιεχόμενο, διαφορετικό από εκείνο της πρώτης αφήγησης. Αυτές οι αναλήψεις ασχολούνται συνήθως με κάποιον χαρακτήρα που εισήχθη πρόσφατα και στου οποίου την «προϊστορία» θέλει ο αφηγητής να ρίξει φως, ή με κάποιο χαρακτήρα ο οποίος είχε λείψει για κάποιο διάστημα από την αφήγηση και πρέπει να ενημερωθούμε για το πρόσφατο παρελθόν του. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η χρονική σύμπτωση δεν σημαίνει και πραγματική αφηγηματική σύγχυση. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τις εσωτερικές

[63] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 90.

ομοδιηγητικές αναλήψεις (internes homodiégétiques). Αυτές είναι εσωτερικές αναλήψεις που ασχολούνται με την ίδια γραμμή δράσης της πρώτης αφήγησης. Στην περίπτωση αυτή, ο κίνδυνος σύγχυσης είναι προφανής, και πολλές φορές αναπόφευκτος. Και εδώ όμως πρέπει να διακρίνουμε δύο κατηγορίες: Στην πρώτη, που περιλαμβάνει αυτές που ονομάζουμε *συμπληρωματικές* αναλήψεις (complétives) ή *επιστροφές* (renvois), ανήκουν τα ανασκοπικά τμήματα που συμπληρώνουν, μετά το γεγονός, ένα προηγούμενο αφηγηματικό χάσμα. Αυτά τα χάσματα μπορεί να είναι απλές *ελλείψεις* (θα τις εξετάσουμε στο κεφάλαιο της διάρκειας), δηλαδή διαλείμματα στη χρονική συνέχεια. Υπάρχει όμως και ένας άλλος τύπος χάσματος, λιγότερο αυστηρά χρονικού χαρακτήρα, που δημιουργείται, όχι από την παράλειψη κάποιου χρονικού τμήματος αλλά από την παράλειψη κάποιου συστατικού στοιχείου μιας κατάστασης μιας περιόδου την οποία η αφήγηση καλύπτει. Αυτό το είδος έλλειψης το ονομάζουμε *παράλειψη* (paralipse). Όπως η χρονική έλλειψη, έτσι και η παράλειψη «αφήνεται » συχνά σε αναληπτικό συμπλήρωμα.

Μέχρι τώρα εξετάσαμε τον εντοπισμό αναλήψεων σαν να συνδέονται πάντα με ένα μοναδικό γεγονός που βρίσκεται σε ένα μοναδικό σημείο της παρελθούσης ιστορίας. Στην πραγματικότητα, ορισμένες αναλήψεις, αν και ασχολούνται με μεμονωμένα γεγονότα, μπορεί να αναφέρονται σε *συμπυκνωτικές ελλείψεις*, οι οποίες είναι ελλείψεις που δεν σχετίζονται με ένα μοναδικό σημείο παρελθόντος χρόνου, αλλά με πολλά σημεία που λαμβάνονται σαν να ήταν συναφή, και μέχρις ενός βαθμού επαναλαμβανόμενα. Ο δεύτερος τύπος εσωτερικής ομοδιηγητικής ανάληψης, ο οποίος περιέχει αυτές που ονομάζουμε *επαναληπτικές* αναλήψεις (répétitives) ή *επαναφορές* (rappels), δεν ξεφεύγει τον κίνδυνο του πλεονασμού, διότι εκεί η αφήγηση, ανοιχτά και πολλές φορές ρητά, επανιχνηλατεί τα ίδια της τα μονοπάτια.

Είδαμε με ποιόν τρόπο ο ορισμός της εμβέλειας μας επέτρεψε να διαχωρίσουμε τις αναλήψεις σε εξωτερικές και εσωτερικές. Η έκταση, που

ορίζει την κατηγορία της μικτής ανάληψης, θα αποτελέσει τη βάση και για τον επόμενο διαχωρισμό. Θα ονομάσουμε την ανάληψη, που τελειώνει σε μια έλλειψη χωρίς να συνδέεται με την πρώτη αφήγηση, *μερική* ανάληψη (partielle). Αυτή η ανάληψη διηγείται ένα γεγονός από το παρελθόν, το οποίο όμως μένει απομονωμένο και δεν επιδιώκεται να συνδεθεί με το παρόν καλύπτοντας την ενδιάμεση περίοδο. Αντίθετα, η *ολοκληρωμένη* ανάληψη (complète), συνδέεται με την πρώτη αφήγηση χωρίς να αφήνει χρονικό χάσμα ανάμεσα στα δύο τμήματα της ιστορίας.[64] Είναι σαφές ότι σε αυτές τις δυο τελευταίες περιπτώσεις πρόκειται για εξωτερική ανάληψη. Μια μικτή όμως ανάληψη μπορεί επίσης να είναι ολοκληρωμένη, αλλά με διαφορετική έννοια. Με την έννοια που έχουμε ήδη επισημάνει, επειδή, δηλαδή, συνδέεται με την πρώτη αφήγηση, όχι όμως με την αρχή της αλλά με το σημείο που διακόπηκε για να αρχίσει αυτή η ανάληψη. Με άλλα λόγια, η εμβέλεια της ανάληψης είναι ακριβώς ίση με την έκτασή της, και η αφηγηματική κίνηση πραγματοποιεί έναν ολόκληρο κύκλο. Με αυτή την έννοια μπορούμε να μιλήσουμε ακόμη και για ολοκληρωμένες εσωτερικές αναλήψεις. Η σημαντική λειτουργία της μερικής ανάληψης στον Balzac λ.χ. επικράτησε να ορίζεται με τη χαρακτηριστική φράση «voici pourquoi »[65].

Στη νουβέλα του Thomas Mann *Θάνατος στη Βενετία* βρίσκουμε δύο μεγάλες αναλήψεις. Η πρώτη βρίσκεται στην αρχή σχεδόν του αφηγήματος, είναι εξωτερική, ολοκληρωμένη ανάληψη, γιατί δεν αφήνει χρονικό χάσμα με την πρώτη αφήγηση, και σκοπό έχει να φωτίσει το παρελθόν του κεντρικού χαρακτήρα από την παιδική του ηλικία μέχρι τη στιγμή σχεδόν που αρχίζει η πρώτη αφήγηση. Πρώτη αφήγηση θεωρούμε τη χρονική εκείνη περίοδο που αρχίζει με την αναχώρηση του ήρωα για το ταξίδι του στη Βενετία, και

[64] Για τις κατηγορίες αυτές βλ. σχετικά: G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 90 - 105.

[65] Αυτόθι, σελ. 102.

τελειώνει εκεί που τελειώνει και το αφήγημα, στον θάνατό του. Η ανάληψη αυτή διακόπτεται από αφηγηματικά μέρη τα οποία εκθέτουν απόψεις και ιδέες του συγγραφέα αφηγητή, ο οποίος αναλαμβάνει και την ανάληψη, χωρίς να προχωρούν την ιστορία. Η δεύτερη ανάληψη είναι μικτή, ολοκληρωμένη, πρόκειται για εκείνη την ιδιάζουσα περίπτωση που αναφέραμε προηγούμενα, και αναλαμβάνεται επίσης από τον αφηγητή.

Στην ομώνυμη ταινία του Visconti (1971) βρίσκουμε οχτώ αναλήψεις. Και οι οχτώ είναι εξωτερικές, μερικές αναλήψεις, «βουτάνε» δηλαδή σε απομονωμένα τμήματα του παρελθόντος του ήρωα χωρίς να επιδιώκουν να τα συνδέσουν χρονικά με την πρώτη αφήγηση. Πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι η ταινία αρχίζει από το σημείο 4 της αφήγησης του βιβλίου, που αντιστοιχεί με το σημείο 4 της ιστορίας, περιλαμβάνει, δηλαδή, μόνο εκείνο που για τη νουβέλα ονομάσαμε πρώτη αφήγηση και αρχίζει με την αναχώρηση του ήρωα.

Το πρώτο σοβαρό στοιχείο σε σχέση με την νουβέλα, είναι ότι οι αναλήψεις εδώ, οι οποίες δεν αποτελούν μεγάλες αφηγηματικές ενότητες που θα διέκοπταν σοβαρά την αφηγηματική συνέχεια, είναι υποκειμενικές του χαρακτήρα. Το δεύτερο στοιχείο που αξίζει να προσέξουμε βρίσκεται στη σημαντική λειτουργία των αναλήψεων. Γενικά μπορούμε να τις χωρίσουμε σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν πέντε αναλήψεις οι οποίες έχουν σκοπό να φωτίσουν κάποιες πτυχές του παρελθόντος και του χαρακτήρα του ήρωα. Με άλλα λόγια, η λειτουργία της πρώτης μεγάλης ανάληψης του αφηγητή του βιβλίου επιτελείται τώρα από αυτές τις αναλήψεις που παρουσιάζονται με τη μορφή αναμνήσεων του ήρωα, και διασκορπίζονται σε ολόκληρο το κινηματογραφικό κείμενο. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δεύτερη κατηγορία στην οποία ανήκουν τρεις αναλήψεις. Στα σημεία όπου συναντώνται αυτές, ο ήρωας της ταινίας φέρνει στο μυαλό του κάποιους διαλόγους ανάμεσα σε εκείνον και σε κάποιον φίλο του, ενώ ταυτόχρονα, οι διάλογοι αυτοί δραματοποιούνται. Το σημαντικό είναι ότι κατά τη διάρκειά τους, αναφέρονται ζητήματα και απόψεις που υπάρχουν και στο βιβλίο ως

προβληματισμοί του ίδιου του συγγραφέα. Είπαμε πριν ότι η πρώτη ανάληψη του βιβλίου διακόπτεται από την άμεση έκθεση κάποιων απόψεων εκ μέρους του συγγραφέα. Αυτή είναι μια πρακτική που ακολουθεί ο Thomas Mann καθ' όλη την έκταση του αφηγήματός του. Διακόπτει συχνά τη χρονική, αφηγηματική συνέχεια του κειμένου του, προκειμένου να αναπτύξει ζητήματα των οποίων η πραγμάτευση δίνει στο κείμενό του, κάπου κάπου, ένα δοκιμιακό ύφος. Προκειμένου να θίξει ο Visconti τις ίδιες προβληματικές, καταφεύγει στο τέχνασμα της έκθεσης στην οθόνη αυτών των συλλογισμών μέσω των διαλόγων των χαρακτήρων της ιστορίας. Το γεγονός ότι οι διάλογοι αυτοί παρουσιάζονται με τη μορφή αναμνήσεων του κεντρικού χαρακτήρα, εντείνει την αίσθηση της μοναξιάς του ήρωα, αφού η παρουσία κάποιας συντροφιάς θα μπορούσε να θέσει τις προϋποθέσεις ώστε οι διάλογοι να τοποθετηθούν στο παρόν και να αποτελέσουν κομμάτι της ευθύγραμμης εξέλιξης της αφήγησης. Το πιο χαρακτηριστικό και ενδιαφέρον δείγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί η ανάληψη εκείνη στην οποία παρουσιάζεται ένας διάλογος του ήρωα με τον φίλο του, και ακούγονται απόψεις (σχεδόν αυτολεξεί) που αναφέρονται στις σελίδες 70 και 109 του βιβλίου ως προβληματισμοί του συγγραφέα. Εντυπωσιακό είναι επίσης το γεγονός ότι στο ίδιο αφηγηματικό σημείο που στην ταινία παρεμβάλλεται η ανάμνηση-διάλογος (κατά την διάρκεια που ο Άχενμπαχ παρακολουθεί τον νεαρό Θάδιο στο δείπνο του ξενοδοχείου), στο ίδιο αφηγηματικό σημείο της νουβέλας αναφέρεται ότι ο ήρωας έκανε μερικές σκέψεις, χωρίς να αναφέρεται το περιεχόμενο των σκέψεων αυτών που παρεμβάλλεται αργότερα στη νουβέλα ως σκέψεις του συγγραφέα. Πιο αναλυτικά: Στην σελίδα 45 του βιβλίου διαβάζουμε: «Κουρασμένος, και εντούτοις εγκεφαλικά συγκινημένος, περνούσε την ώρα του, σε ολόκληρη την, κάθε άλλο παρά σύντομη διάρκεια του φαγητού, με αφηρημένα, και μάλιστα μεταφυσικά πράγματα, ζητούσε να βρει τη μυστηριώδη σχέση που συνδέει το γενικό με το ατομικό, για να γεννηθεί η ανθρώπινη ομορφιά, κι ύστερα πέρασε στο γενικό πρόβλημα της μορφής και της τέχνης, και στο τέλος βρήκε πως οι



Θάνατος στη Βενετία (L. Visconti, 1971)

σκέψεις του και τα ευρήματά του έμοιαζαν με ορισμένες φαινομενικά ευτυχείς εμπνεύσεις του ονείρου, που όταν τις σκέφτεσαι με καθαρό μυαλό αποδείχνονται έωλες και άχρηστες». Στο ίδιο αφηγηματικό σημείο της ταινίας, κατά την «κάθε άλλο παρά σύντομη διάρκεια του φαγητού» και λίγο αργότερα, βλέπουμε την ανάμνηση του χαρακτήρα σε έναν δραματοποιημένο διάλογο με τον φίλο του. Εκεί αναφέρονται σκέψεις που εκτίθενται διάσπαρτες κυρίως στις σελίδες 70 και 109.

Τέλος, αξίζει να επισημάνουμε ότι το περιεχόμενο της δεύτερης ανάληψης του έργου του Thomas Mann ,η εξιστόρηση από τον συγγραφέα της εμφάνισης και της εξάπλωσης της χολέρας και στην Ευρώπη, υπάρχει ως σημαινόμενο στην ταινία με την μορφή διαλόγου του ήρωα με κάποιον κάτοικο της Βενετίας. Πρόκειται, δηλαδή, για μια εξιστορούμενη, και όχι για μια αναπαριστάμενη ανάληψη.

Στο μυθιστόρημα του Balzac *Συνταγματάρχης Σαμπέρ*, βρίσκουμε έξι συνολικά αναλήψεις. Η πρώτη είναι εξωτερική, μερική ανάληψη και αναλαμβάνεται από τον Συνταγματάρχη κατά τη διάρκεια διαλόγου του με τον δικηγόρο Ντερβίλ. Εκεί ο Συνταγματάρχης του εξηγεί την ιστορία της μάχης του Εϊλό και τον τρόπο με τον οποίο διασώθηκε. Η δεύτερη ανάληψη αναλαμβάνεται και αυτή κατά τον ίδιο τρόπο, έχει παρόμοιο περιεχόμενο, με τη μόνη διαφορά ότι είναι ολοκληρωμένη, ο Συνταγματάρχης δηλαδή, εξιστορώντας το παρελθόν του, φτάνει την εξιστόρηση ως την αρχή της πρώτης αφήγησης, ως το χρονικό σημείο που πήγε στο δικηγορικό γραφείο του Ντερβίλ. Η τρίτη ανάληψη είναι εξωτερική, μερική και αναλαμβάνεται από έναν ασκούμενο του Ντερβίλ, κατά τη διάρκεια διαλόγου του με τον Ντερβίλ. Η τέταρτη, είναι επίσης εξωτερική, μερική ανάληψη, και αποτελεί την εξιστόρηση στον Σαμπέρ, εκ μέρους του Ντερβίλ, του τρόπου με τον οποίο χάθηκε η περιουσία του. Η πέμπτη ανάληψη είναι εσωτερική αλλά ετεροδιηγητική. Αναλαμβάνεται από τον αγελαδοτρόφο που φιλοξενούσε τον

Συνταγματάρχη σε συζήτησή του με τον δικηγόρο. Η τελευταία ανάληψη είναι μικτή, ολοκληρωμένη και εντάσσεται στην περίπτωση εκείνου που αποκαλεί ο Genette «voici pourquoi» του Balzac. Είναι χαρακτηριστική η φράση με την οποία εισάγεται στην αφήγηση η ανάληψη αυτή: «Εδώ είναι αναγκαίο να ρίξουμε μια ματιά στην κατάσταση του κόμη Φερό και της γυναίκας του για να καταλάβουμε την εξυπνάδα του δικηγόρου».

Η ομότιτλη ταινία του Yves Angelo περιέχει επίσης έξι αναλήψεις, με διαφορετικό όμως χαρακτήρα, υποκειμενικές όλες του ήρωα. Κάποιες από αυτές παρουσιάζουν αναμνήσεις του από το σπίτι του και την συζυγική του ζωή. Οι υπόλοιπες παρεμβάλλονται στις συζητήσεις του με τον δικηγόρο, και έχουν το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο με εκείνο του μυθιστορήματος. Υπάρχει όμως μια μικρή διαφορά. Από τη στιγμή που ακούγεται η φωνή του Συνταγματάρχη, ταυτόχρονα με την εικόνα, να διηγείται τα γεγονότα της μάχης, η οπτική εξεικόνιση των ίδιων γεγονότων μοιάζει περιττή για τις ανάγκες της εξιστόρησης, τη στιγμή μάλιστα που δεν φαίνεται να έχει πραγματική αναπαραστατική αξία (τα γεγονότα παρουσιάζονται κατά κάποιον ονειρικό τρόπο μάλλον παρά υπό τη μορφή ιστορικών ντοκουμέντων, ενώ πουθενά δεν φαίνεται το πρόσωπο του Σαμπέρ). Η μόνη αξία της οπτικής αναπαράστασής τους είναι βαθύτατα ψυχολογική, και κατά κανέναν τρόπο γνωστική, άρα αναλαμβάνουν το ρόλο της ανάμνησης. Μπορεί, με άλλα λόγια, οι αναλήψεις αυτές να ταυτίζονται στη φωνή με εκείνες του μυθιστορήματος (είναι υποκειμενικές αναλήψεις του ήρωα) αλλά διαφέρουν στη διάθεση. Επιπλέον, ακόμη και αν οι αναλήψεις αυτές δεν αποδίδονται στην οθόνη με τις ίδιες ακριβώς εικόνες, δίνουν την εντύπωση ότι είναι επαναληπτικές, ότι, δηλαδή, παρουσιάζονται πολλές φορές οι συγκεκριμένες πάντα αναμνήσεις του Συνταγματάρχη από τη μάχη, αλλά για λόγους διατήρησης του ενδιαφέροντος ο σκηνοθέτης επιλέγει να δείξει κάθε φορά ελαφρώς διαφορετικές εικόνες, που δεν διαθέτουν όμως αυτόνομη αφηγηματική αξία.



Ο Gerard Depardieu ως Συνταγματάρχης Σαμπέρ
(Yves Angelo, 1994).

Το μυθιστόρημα του Ken Kesey *Στη Φωλιά του Κούκου* παρουσιάζει μια εξαιρετικά περίπλοκη χρονική δομή. Αρχικά, πρέπει να σημειώσουμε ότι τον ρόλο του αφηγητή αναλαμβάνει ένας χαρακτήρας του αφηγήματος, και ότι ως πρώτη αφήγηση εκλαμβάνουμε την εξιστόρηση, εκ μέρους του χαρακτήρα αυτού, των γεγονότων της ιστορίας, τα οποία τοποθετούνται όλα στο παρελθόν Το παρόν του αφηγητή δηλώνεται στην σελίδα 15 του βιβλίου με τις εξής πολύ ενδιαφέρουσες φράσεις: «Έτσι ακριβώς θα με καίει κι εμένα, όταν τα πω τελικά όλα αυτά, για το νοσοκομείο και γι' αυτήν, και για τα παιδιά και για τον Μακ Μέρφι. Έμεινα σιωπηλός για τόσο καιρό που τώρα θα βγουν όλα από μέσα μου με μουγκρητά σαν αυτά που κάνουν τα νερά πλημμύρας, και θα νομίζεις ότι ο τύπος που τα λέει αυτά λέει ασυναρτησίες και τρελά πράγματα Θεέ μου. Νομίζεις ότι αυτά είναι πολύ τρομερά για νά' χουν πραγματικά συμβεί, ότι είναι πολύ φοβερά για να είναι η αλήθεια. Αλλά παρακαλώ. Ακόμα μου είναι δύσκολο να τα σκέφτομαι με καθαρό μυαλό. Είναι όμως η αλήθεια, ακόμα κι αν δεν συνέβησαν». Από εκεί και πέρα, ο αφηγητής-χαρακτήρας συνεχίζει να εξιστορεί «όλα αυτά» των οποίων την εξιστόρηση έχει ήδη αρχίσει. Γίνεται λοιπόν μια μεγάλη ανάληψη των γεγονότων του νοσοκομείου, η οποία τελειώνει πιθανώς σε σημείο, χρονικά, λίγο νωρίτερο του δοσμένου παρόντος του αφηγητή (στην απόδραση του αφηγητή), και η οποία θα εκληφθεί ως πρώτη αφήγηση σε σχέση με τις αναλήψεις που θα επισημάνουμε στην συνέχεια. Πρόκειται για την περίπτωση που περιγράφει ο Genette ως εξής: «une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu' elle supporte»[66]. Στην περίπτωση που εξετάζουμε η ανάληψη παίρνει τον ρόλο της πρώτης αφήγησης, όχι μόνο λειτουργικά και μεθοδολογικά, όπως περιγράφει ο Genette, αλλά και σημασιολογικά.

Ανάμεσα στις πολλές αναλήψεις που συναντάμε στο μυθιστόρημα, αξίζει να αναφερθούμε διεξοδικότερα σε τρεις ενδιαφέρουσες κατηγορίες:

---

[66] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 90.

1) Εδώ βρίσκουμε υποκειμενικές αναλήψεις του αφηγητή (όλες είναι υποκειμενικές με την έννοια ότι αναλαμβάνονται από τον αφηγητή χαρακτήρα που εξιστορεί τα γεγονότα, αλλά στην κατηγορία αυτή ανήκουν εκείνες που είναι υποκειμενικές και στη διάθεση όχι πια του ρόλου του αφηγητή αλλά του ρόλου του χαρακτήρα), σε ενεστώτα χρόνο. Πρόκειται για την περίπτωση κατά την οποία η ανάμνηση του χρονικού παρελθόντος του χαρακτήρα εξαιτίας του έντονου χαρακτήρα της, γίνεται συνειδησιακό του παρόν. Αναφέρουμε τρεις αναλήψεις αυτού του τύπου για να γίνει αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν:

σσ. 13, 14, 15: «Κρύβομαι στο ντουλάπι με τις σφουγγαρίστρες κι ακούω την καρδιά μου να χτυπάει στο σκοτάδι, και προσπαθώ να μην φοβηθώ, προσπαθώ να κρατήσω τις σκέψεις μου μακριά, σε κάτι άλλο, προσπαθώ να πάω την σκέψη μου πίσω και να θυμηθώ διάφορα για το χωριό μου, και το μεγάλο ποτάμι Κολούμπια, να σκεφτώ, α, μια φορά που ο μπαμπάς κι εγώ κυνηγούσαμε πουλιά σ' ένα μέρος με κέδρους κοντά στο Ντέιλς... Ο μπαμπάς μου λέει να μείνω ακίνητος, μου λέει ότι ο σκύλος νιώθει κάπου πολύ κοντά ένα πουλί... Ένα κυνηγόσκυλο αλυχτά εκεί έξω στην ομίχλη ενώ τρέχει φοβισμένο και χαμένο επειδή δεν μπορεί να δεί... »

σσ. 216 - 221: «Στο στρατό, όποιος είχε πιο πολλά γαλόνια μου φερόταν με αυτό τον τρόπο... Ακόμα και πολύ παλιά, στο δημοτικό σχολείο, θυμάμαι που οι άλλοι έλεγαν ότι είχαν την εντύπωση πως δεν άκουγα, γι αυτό κι εκείνοι σταμάτησαν να ακούν όσα τους έλεγα. Ξαπλωμένος εκεί, στο κρεβάτι, προσπαθούσα να θυμηθώ πότε το πρωτοπαρατήρησα. Νομίζω πως ήταν μια φορά τότε που ακόμα ζούσαμε στο χωριό στην Κολούμπια. Ήταν καλοκαίρι... και είμαι περίπου δέκα χρονών και είμαι μπροστά στην καλύβα...»

σσ. 292 - 296: « Ο άντρας σκύβει από πάνω μου, φέρνει δυο σίδερα προς τον κρίκο στο κεφάλι μου. η μηχανή σκύβει πάνω μου. Αεροπορική επίθεση. Αρχίζει ο καλπασμός κάτω στην κατηφοριά. Ούτε πίσω, ούτε μπρος, κοίτα κάτω κι είσαι νεκρός, νεκρός, νεκρός. Βγαίνουμε από τις καλαμιές δίπλα

στις ράγες του σιδηροδρόμου. Ακουμπώ το αυτί μου σε μια ράγα και μου καίει το μάγουλο...Ένας άντρας κυνηγάει κάποιον μ' ένα σφυρί και θα τον πιάσει αν επιμείνει...Τι να γίνω μπαμπά ;...»

2) Υπάρχουν αναλήψεις σε αόριστο οι οποίες, όταν, όπως λέει ο Genette, παρωθούνται από μια αναλογία ή αντίθεση με μια παρελθούσα κατάσταση, ανασύρουν μια ηθελημένη ανάμνηση. Στις περιπτώσεις τις οποίες θα εκθέσουμε ενδεικτικά, όπως και σε όλες τις αναλήψεις αυτού του τύπου στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, η ανάμνηση βασίζεται στην αναλογία:

σελ. 46: «Ο θάλαμος βουίζει όπως το εργοστάσιο επεξεργασίας βαμβακιού που είχα ακούσει να βουίζει κάποτε, όταν η ομάδα του φούτμπολ έπαιζε μ' ένα λύκειο στην Καλιφόρνια...Όταν φτάσαμε στην πόλη έπρεπε να επισκεφτούμε κάποια τοπική βιομηχανία...Ο προπονητής...Ήταν το χνούδι από το βαμβάκι που ξέφευγε στον αέρα... »

σσ. 173-179: «Τ' αστέρια ψηλά, κοντά στο φεγγάρι ήταν χλομά. Γίνονταν πιο λαμπερά και πιο γενναία όσο ξέφευγαν από τον κύκλο φωτός που εξουσίαζε το φεγγάρι. Μου ήρθε στο νου πως παρατήρησα ακριβώς το ίδιο πράγμα τότε που είχα πάει για κυνήγι με τον μπαμπά και τους θείους κι είχα ξαπλώσει στις κουβέρτες,.. Έβλεπα εκείνο το μεγάλο φεγγάρι... Έμενα ξύπνιος και το κοιτούσα... »

σελ. 205: «Ακόμα και στην καντίνα συνέχιζα ν' ακούω τον ήχο, που η καρδιά μου έκανε να κουδουνίζει μέσα στο κεφάλι μου, αν και η καρδιά μου είχε φτάσει στον κανονικό της ρυθμό. Ο ήχος μου θύμιζε πώς ένιωθα παλιά, κάθε κρύα νύχτα της Παρασκευής του φθινοπώρου, στο γήπεδο το φούτμπολ, περιμένοντας να κλωτσήσουν την μπάλα και ν' αρχίσει το παιχνίδι...Το κουδούνισμα γινόταν όλο και πιο δυνατό... »

3) Στην τρίτη κατηγορία συναντάμε αναλήψεις σε συμπυκνωτικές ελλείψεις (ellipses itératives), δηλαδή σε ελλείψεις όχι ενός μοναδικού γεγονότος, αλλά μιας σειράς γεγονότων που είναι παρόμοια ή επαναλαμβανόμενα. Τέτοιες είναι οι αναλήψεις στις σελίδες 15 και 172:

σελ. 15: «Θυμάμαι που με βγάλανε από το δωμάτιο του ξυρίσματος και μ' έκλεισαν στην απομόνωση. Δεν θυμάμαι αν έφαγα πρωινό ή όχι. Μάλλον όχι. Μπορώ να φέρω στο μυαλό μου μερικά πρωινά που έμενα κλεισμένος στην απομόνωση ενώ τα μαύρα αγόρια έφερναν συνέχεια δεύτερες μερίδες απ' όλα. »

σελ. 172: «Τις περισσότερες νύχτες, πρίν με πάνε στο κρεβάτι, μου έδιναν εκείνο το χάπι, μ' έκαναν να χάσω τις αισθήσεις μου και μ' άφηναν έτσι... Αλλά τούτη τη νύχτα, λίγες βραδιές μετά τη μεγάλη συνεδρίαση... .»

Θα τολμήσουμε, με αφορμή το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, να θίξουμε, και σε αυτό το κεφάλαιο, που ασχολείται με την χρονική σειρά του αφηγηματικού κειμένου και ιδιαίτερα με την ανάληψη, ένα θέμα το οποίο ο Genette εξετάζει στο κεφάλαιο της συχνότητας. Πρόκειται για το θέμα του ψευδο-συμπυκνωτικού (pseudo-itératif). Με τον όρο αυτό ο Genette χαρακτηρίζει αφηγηματικά κομμάτια που παρουσιάζονται ως συμπυκνωτικά (σαν να παρουσιάζουν μία φορά κάποιο γεγονός που συνέβαινε επανειλημμένα), τη στιγμή που ο πλούτος και η ακρίβεια των λεπτομερειών που περιέχουν βεβαιώνουν ότι κανένας αναγνώστης δεν θα μπορούσε πραγματικά να πιστέψει ότι συμβαίνουν και ξανασυμβαίνουν πολλές φορές χωρίς καμιά παραλλαγή.[67] Στα κομμάτια που θα παραθέσουμε, ο πλούτος και η ακρίβεια των λεπτομερειών συνίστανται στην παρεμβολή ευθέων λόγων σε εισαγωγικά μέσα στο επαναληπτικό κείμενο. Ορισμένες χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι οι εξής:

σσ. 34 - 50: Πρόκειται για μια μεγάλη ενότητα που έχει καθ' ολοκληρίαν συμπυκνωτικό χαρακτήρα. Μέσα στην ενότητα αυτή διαβάζουμε: «... γιατροί κάθε ηλικίας και είδους, έρχονται και υψώνονται μπροστά της (στην μεγάλη νοσοκόμα) με δικές τους ιδέες... κι αυτή ακινητοποιεί τους γιατρούς αυτούς μ' εκείνα τα σαν ξερός πάγος μάτια της, κάθε μέρα που

[67] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 152.

έρχεται και φεύγει, μέχρι που αποσύρονται με φυσικές ανατριχίλες: «σας λέω δεν ξέρω τι είναι αυτό» λένε στον τύπο που είναι υπεύθυνος για το προσωπικό. «Αφότου άρχισα να δουλεύω σ' αυτό το θάλαμο μ' αυτή τη γυναίκα, νιώθω σαν να τρέχει στις φλέβες μου αμμωνία. Ανατριχιάζω συνέχεια, τα παιδιά μου δεν κάθονται στην αγκαλιά μου, η γυναίκα μου δεν κοιμάται μαζί μου. Επιμένω να με μεταθέσετε. Νευρολογική αποθήκη, δεξαμενή αλκαλίων, παιδιατρικά, ούτε που με νοιάζει»». Ή: «Δέκα και μισή έρχεται αυτός των δημοσίων σχέσεων, ακολουθούμενος από κάποια λέσχη κυριών. Χτυπάει παλαμάκια με τα χοντρά του χέρια καθώς αντικρίζει την πόρτα του πρωινού δωματίου. «Α, γεια σας παιδιά. Μην παραπονιέστε, μην παραπονιέστε. Ρίξτε μια ματιά γύρω κορίτσια, είδατε τί καθαρά, πόσο λαμπερά; Αυτή είναι η δεσποινίς Ρέιτσιντ. Διάλεξα αυτό το θάλαμο γιατί είναι ο δικός της θάλαμος. Εκείνη είναι κορίτσια σαν μητέρα. Όχι δηλαδή στην ηλικία, αλλά εσείς κορίτσια καταλαβαίνετε... » »

σελ. 72: «Το ευγενικό της χτύπημα στην πόρτα, το καλάθι με την κορδέλα... Το νεαρό ζευγάρι ξεχειλίζει από χαρά... Εκείνη (η μεγάλη νοσοκόμα) παινεύει το σπιτικό τους. Υπόσχεται να τους στείλει χρήματα... Κι όταν ο άγγελός μας φεύγει... Σταματώντας στην πόρτα, παίρνει το ντροπαλό, νεαρό ζευγάρι παράμερα, και του προσφέρει είκοσι δικά της δολάρια. «Πήγαινε φτωχό, άτυχο, υποσιτισμένο παιδί, πήγαινε κι αγόρασε ένα φουστάνι της προκοπής. Καταλαβαίνω ότι ο άντρας σου δεν μπορεί να σου το παρέχει, αλλά νά, πάρε αυτό και πήγαινε». Και το ζευγάρι μένει για πάντα υποχρεωμένο σ' εκείνη για την φιλανθρωπία της. ».

Στις περιπτώσεις αυτές το κείμενο παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά της ψευδο-συμπύκνωσης, έτσι ώστε τα κομμάτια αυτά να μπορούν, και πραγματικά μπορούν, να χαρακτηριστούν ψευδο-συμπυκνωτικά. Παρουσιάζονται, δηλαδή, μια φορά γεγονότα που συνέβησαν πολλές φορές, είναι αδύνατον όμως να συνέβησαν όλες με αυτόν ακριβώς τον τρόπο. Ούτε οι γιατροί, ούτε ο κύριος των δημοσίων σχέσεων, ούτε η νοσοκόμα, δεν είναι

δυνατόν να λένε τις ίδιες ακριβώς λέξεις κάθε φορά που βρίσκονται στην κατάσταση που περιγράφεται. Το να μπορούν όμως να παρατεθούν αυτές οι λέξεις από τον αφηγητή, σημαίνει ότι κάποια στιγμή στο παρελθόν, σε παρόμοια κατάσταση, ειπώθηκαν πραγματικά έτσι ακριβώς όπως είναι διατυπωμένες. Εδώ βρίσκεται, κατά την άποψή μας, το κρίσιμο σημείο. Κάθε κομμάτι κειμένου που είναι pseudo-itératif περιέχει κάτι, ή χαρακτηρίζεται από κάτι, που αποτελεί ανάληψη. Αν δεν συμβαίνει αυτό με όλες τις περιπτώσεις, αν δεν συμβαίνει δηλαδή συνολικά με εκείνες που χαρακτηρίζονται από περιγραφικό πλούτο και ακρίβεια, συμβαίνει σίγουρα, τουλάχιστον με όσες περιέχουν ευθύ λόγο κατά την έννοια των παραδειγμάτων.

Μελετώντας τη χρονική δομή του μυθιστορήματος, αλλά και την εσωτερική χρονική και σημαντική δομή των αναλήψεων που σημειώσαμε, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το κείμενο αποτελεί την υποκειμενική αφήγηση ενός χαρακτήρα του, ο οποίος τυγχάνει να είναι τρόφιμος ψυχιατρείου. Ίσως εκεί οφείλεται το γεγονός ότι το μυθιστόρημα έχει μια τόσο περίπλοκη χρονική δομή, καθώς και το γεγονός ότι η αντίστοιχη ταινία του Milos Forman της οποίας η αφήγηση, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, αναλαμβάνεται αντικειμενικά από τον συγγραφέα - αφηγητή, δεν περιλαμβάνει καν αναλήψεις και ακολουθεί μια απλή, αντικειμενική και ευθεία αφηγηματική γραμμή.



Στη Φωλιά του Κούκου (Milos Forman, 1975)

Διάρκεια

Ανισοχρονίες

Έχουμε προαναφέρει τις δυσκολίες που προκύπτουν στην κατανόηση και ανάλυση του αφηγηματικού κειμένου από την έννοια του «χρόνου της αφήγησης» σχετικά με τη σειρά. Ωστόσο, αυτές οι δυσκολίες γίνονται ισχυρότερες όταν πάμε να συζητήσουμε προβλήματα διάρκειας. Το να πούμε ότι το επεισόδιο Α έρχεται μετά το επεισόδιο Β, βασίζεται σε μια συνταγματική τακτοποίηση του αφηγηματικού κειμένου. Η σύγκριση όμως της διάρκειας της αφήγησης με εκείνη της ιστορίας αποτελεί μια περισσότερο περίπλοκη υπόθεση, για τον απλό λόγο ότι κανένας δεν μπορεί να μετρήσει τη διάρκεια μιας αφήγησης. Σχετικά με το λογοτεχνικό κείμενο, σύμφωνα με τον Genette, αυτό που αποκαλούμε αφηγηματικό χρόνο δεν είναι τίποτα περισσότερο από τον χρόνο ανάγνωσης. Ο Genette παρατηρεί ότι και αυτός όμως διαφέρει ανάλογα με τις συνθήκες, και ότι, αντίθετα από εκείνο που συμβαίνει στον κινηματογράφο, τίποτα στη λογοτεχνία δεν μας επιτρέπει να ορίσουμε μια κανονική ταχύτητα «εκτέλεσης»[68]. Παρακάτω, και αναλύοντας ιδιαίτερα θέματα της κινηματογραφικής διάρκειας, θα δούμε ότι μάλλον, αυτό που ορίζει ο Genette ως χρόνο ανάγνωσης, στην πραγματικότητα δεν συμπίπτει με τον χρόνο ή τη διάρκεια, της αφήγησης, αλλά πρόκειται για έναν τρίτο χρόνο που έχει πολλά κοινά στοιχεία με εκείνο που στην κινηματογραφική ορολογία αναφέρεται συνήθως ως χρόνος προβολής (screen time). Θα λέγαμε λοιπόν ότι, μελετώντας το θέμα της διάρκειας, έχουμε να αντιμετωπίσουμε μια επιπλέον πλευρά της έννοιας του χρόνου, η οποία δεν μας απασχόλησε στα ζητήματα της αφηγηματικής σειράς, και της οποίας η ύπαρξη ή λειτουργία, αγνοήθηκε από τον Genette, αποτέλεσε όμως μεθοδολογική προσθήκη των

[68] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 122.

μελετητών του κινηματογράφου.

Όπως παρατηρεί ο Genette, το σημείο αναφοράς ή ο βαθμός μηδέν, που στα θέματα της σειράς αποτελούσε η σύμπτωση ανάμεσα στη διαδοχικότητα της ιστορίας και στη διαδοχικότητα της αφήγησης, τώρα απουσιάζει, ακόμη και αν ισχύει αυτό που σημειώνει ο Jean Ricardou, ότι μια σκηνή με διάλογο χαρακτηρίζεται από ένα είδος ισότητας ανάμεσα στην ιστορική και την αφηγηματική διάρκεια.[69] Και αν αυτό ισχύει στον κινηματογράφο, το μόνο που μπορούμε να πούμε για ένα τέτοιο αφηγηματικό λογοτεχνικό κομμάτι είναι ότι αναφέρει όλα όσα ειπώθηκαν, δεν υπάρχει έλλειψη, χωρίς να προσθέτει τίποτα. Δεν καταδεικνύει την ταχύτητα με την οποία προφέρθηκαν οι λέξεις, ούτε τις σιωπές και τους πιθανούς νεκρούς χρόνους της συζήτησης. Δεν μπορεί λοιπόν να παίξει τον ρόλο χρονικού δείκτη, έχοντας μόνο μια συμβατική ισότητα ανάμεσα σε ιστορία και αφήγηση.[70]

Για τον λόγο αυτό, ο Genette θεωρεί ότι πρέπει να παραιτηθούμε από την ιδέα της μέτρησης διαφορών διάρκειας σύμφωνα με μια ανέφικτη, εξαιτίας του ότι είναι μη επαληθεύσιμη, χρονική ισότητα ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση. Ο μόνος τρόπος τον οποίο προτείνει είναι να οριστεί η ισοχρονία μιας αφήγησης συγκρίνοντας τη διάρκειά της με εκείνη της ιστορίας της, με έναν τρόπο περισσότερο απόλυτο και αυτόνομο, που είναι η σταθερότητα της ταχύτητας. Με τον όρο ταχύτητα εννοεί τη σχέση ανάμεσα σε μια χρονική και

---

[69] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 122.

[70] «Το κριτήριο είναι ο χρόνος που διαρκούν οι λέξεις τη στιγμή που προφέρονται. Λέμε λοιπόν: "Αυτό το ποίημα είναι μεγάλο, γιατί εκτείνεται σε τόσους στίχους, οι στίχοι είναι μεγάλοι γιατί εκτείνονται σε τόσους πόδες, οι πόδες είναι μεγάλοι γιατί εκτείνονται σε τόσες συλλαβές. Η μακρά συλλαβή είναι μεγαλύτερη από τη βραχεία, γιατί είναι διπλή. Ωστόσο, ούτε και με αυτό τον τρόπο μπορούμε να έχουμε ένα ασφαλές μέτρο για τον χρόνο, διότι αν ένας βραχύτερος στίχος απαγγελθεί αργά, μπορεί να εκταθεί σε μεγαλύτερο διάστημα από έναν μακρύτερο, διαβασμένο ταχύτερα. Και το ίδιο γίνεται μ' ένα ποίημα, μ' έναν πόδα, με μια συλλαβή...».(Αγίου Αυγουστίνου *Εξομολογήσεις*, βιβλίο 11ο, 26.33).

μια χωρική διάσταση.[71] Η ταχύτητα μιας αφήγησης θα οριστεί από τη σχέση ανάμεσα στη διάρκεια της ιστορίας (μετρημένη σε λεπτά, ώρες, μέρες κ.τ.λ) και το μάκρος του κειμένου (μετρημένο σε γραμμές, σελίδες). Στον κινηματογράφο, φυσικά, θα προκύψουν, όπως θα δούμε, άλλου είδους σχέσεις, δεδομένων, αφενός της απουσίας του χωρικού στοιχείου και της αντιστοιχίας της χρονικής διάστασης με χρονική, και αφετέρου, της ύπαρξης μιας σταθερής, μετρήσιμης, απόλυτης χρονικής διάρκειας, εκείνης της προβολής. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή την έννοια, αναφορικά με τη λογοτεχνία, η ισόχρονη αφήγηση, η υποθετική μηδενική αναφορά, θα είναι μια αφήγηση με αναλλοίωτη ταχύτητα, όπου η σχέση της διάρκειας της ιστορίας με το μήκος του αφηγηματικού κειμένου θα παραμένει σταθερή. Είναι προφανές βέβαια ότι μια τέτοια αφήγηση δεν είναι υπαρκτή. Μια αφήγηση χωρίς αναχρονισμούς μπορεί να υπάρξει, όχι όμως μια αφήγηση χωρίς ανισοχρονίες, ή, όπως λέει ο Genette, ρυθμικά εφφέ.

Η λογοτεχνική πρακτική έχει καθιερώσει τέσσερις βασικούς τύπους σχέσεων, κατά το παράδειγμα μάλλον της μουσικής παράδοσης,[72] των οποίων η αναλογία διαδοχών και αλλαγών κυριαρχούσε σε δομές σαν αυτές της σονάτας, της συμφωνίας ή του κονσέρτου, για δύο περίπου αιώνες. Αυτοί οι τέσσερις βασικοί τρόποι αφηγηματικής κίνησης είναι: τα δυο οριακά σημεία, τα οποία ο Genette ονομάζει *έλλειψη* (ellipse) και περιγραφική *παύση* (pause),

---

[71] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 123.

[72] Ο Thomas Mann, στο *Μαγικό βουνό* (στο 7ο κεφάλαιο που ξεκινάει με την ερώτηση: «μπορεί κανείς να διηγηθεί το χρόνο..;») παραλληλίζει την αφηγηματική χρονική διάρκεια με εκείνη της μουσικής, και εντοπίζει μάλιστα ότι η αφηγηματική διάρκεια διαφέρει από τη μουσική ακριβώς ως προς τη δυαδικότητα του αφηγηματικού και πραγματικού χρόνου («Αντίθετα η διήγηση περιέχει δύο διαφορετικούς χρόνους: πρώτα – πρώτα τον ίδιο της τον χρόνο, τη μουσικοπραγματική της διάρκεια που καθορίζει τη ροή και την ύπαρξή της, και κατά δεύτερο λόγο τον χρόνο του περιεχομένου της, που είναι προοπτικός και μάλιστα με τόσο διαφορετικό όγκο, ώστε ο φανταστικός χρόνος της διήγησης μπορεί σχεδόν, όχι, όχι σχεδόν αλλά απόλυτα, να συμπέσει με τη μουσική της διάρκεια, ή και ν'

και δυο ενδιάμεσα: η *σκηνή* (scène) η οποία συναντάται στον διάλογο και πραγματοποιεί μια συμβατική, όπως είπαμε, χρονική ισότητα ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση, και η *περίληψη* (sommaire), μια μορφή με ποικίλο ρυθμό, η οποία με μεγάλη ελαστικότητα καλύπτει ολόκληρο το πεδίο ανάμεσα στη σκηνή και την έλλειψη.

Ο Genette σχηματοποιεί αυτά τα τέσσερα φαινόμενα διάρκειας ως εξής :[73]

Παύση : ΧΑ = ν , ΧΙ = 0. Άρα ΧΑ ∞ > ΧΙ .

Σκηνή : ΧΑ = ΧΙ .

Περίληψη : ΧΑ < ΧΙ .

Έλλειψη : ΧΑ = 0 , ΧΙ = ν . Άρα ΧΑ < ∞ ΧΙ .

(όπου ΧΙ ο χρόνος της ιστορίας και ΧΑ ο χρόνος της αφήγησης).

Μια απλή ανάγνωση αυτού του καταλόγου φανερώνει μια ασυμμετρία, που είναι η απουσία μιας φόρμας με ποικίλο ρυθμό, συμμετρικής της περίληψης, της οποίας η φόρμουλα θα ήταν ΧΑ > ΧΙ. Αυτό θα ήταν ένα είδος σκηνής σε αργή κίνηση, και ο Genette αναφέρει ως παράδειγμα τις μακριές σκηνές του Proust, η ανάγνωση των οποίων μοιάζει συχνά να παίρνει πολύ περισσότερο από τον διηγητικό χρόνο που υποτίθεται ότι καλύπτουν. Πρόκειται όμως για σκηνές, οι οποίες διαστέλλονται από εξωδιηγητικά στοιχεία, ή διακόπτονται από περιγραφικές παύσεις.

Περίληψη: Ο J. L. Borges θεωρεί την τεχνική της περίληψης ως ένα βασικό στοιχείο της αντίθεσης στην λογοτεχνία ανάμεσα στην κλασική αφαίρεση και στη μοντέρνα εκφραστικότητα, σύμφωνα με τους όρους που χρησιμοποιεί.[74] Δεν θα μπορούσε κανείς, βέβαια, να υποστηρίξει ότι τα κείμενα αυτού του είδους αποτελούν την πλειοψηφία της παγκόσμιας

απομακρυνθεί άπειρα απ' αυτήν»). (*Το Μαγικό βουνό*, τόμος β', μτφρ. Άρης Δικταίος, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989, σσ.295, 296).

[73] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 129.

[74] J. L. Borges, *Discussions*, Paris, 1966, σσ. 51,52.

λογοτεχνίας, για τον απλό λόγο ότι η βραχύτητα της περίληψης της δίνει σχεδόν παντού μια ποσοτική κατωτερότητα σε σχέση με τα περιγραφικά και δραματικά κομμάτια των κειμένων. Για τον λόγο αυτό η περίληψη, πιθανότατα, καταλαμβάνει περιορισμένο χώρο στο συνολικό αφηγηματικό σώμα, ακόμη και της κλασικής αφήγησης. Από την άλλη, όμως, είναι φανερό ότι η περίληψη παρέμεινε, μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, η πιο συχνή μετάβαση ανάμεσα σε δυο σκηνές, και γι' αυτό ο συνδετικός ιστός της μυθιστορηματικής αφήγησης, της οποίας ο θεμελιώδης ρυθμός ορίζεται από την εναλλαγή περίληψης και σκηνής. Πρέπει να προσθέσουμε, ότι τα αναδρομικά αφηγηματικά τμήματα, και κυρίως εκείνα που ονομάσαμε ολοκληρωμένες αναλήψεις, ανήκουν σε αυτόν τον τύπο αφήγησης.

Παύση : Τις περισσότερες φορές μιλάμε για περιγραφικές παύσεις. Και σε αυτό το σημείο ο Genette φέρνει δυο παραδείγματα, χαρακτηριστικά δυο διαφορετικών τύπων περιγραφικών παύσεων.[75] Από τη μια μεριά υπάρχει ο Proust, στις περιγραφές του οποίου συναντάται το εξής φαινόμενο: ακόμα και όταν το αντικείμενο που περιγράφεται συναντάται μία φορά, ή όταν η περιγραφή αφορά μόνο μία από τις εμφανίσεις του, η περιγραφή αυτή δεν προκαλεί ποτέ μια παύση στην αφήγηση. Στην πραγματικότητα, η αφήγηση του Proust δεν ακινητοποιείται ποτέ πάνω σε ένα αντικείμενο ή σε μια θέαση, εκτός αν η παύση αυτή ανταποκρίνεται σε μια στοχαστική παύση του ίδιου του ήρωα, και για τον λόγο αυτό, το περιγραφικό κομμάτι δεν ξεφεύγει από τη χρονικότητα της ιστορίας. Στον αντίποδα βρίσκεται ο Balzac, του οποίου η μυθιστορηματική πρακτική καθιερώνει έναν τυπικά εξωχρονικό περιγραφικό κανόνα, έναν κανόνα όπου ο αφηγητής ασχολείται αποκλειστικά, και για την πληροφόρηση του αναγνώστη, με την περιγραφή ενός αντικειμένου, ενός χώρου, μιας σκηνής. Αυτού του είδους τις περιγραφές θα χαρακτηρίσει ο Deleuze, συζητώντας για τον κινηματογράφο, με τον όρο *οργανικές*

[75] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 133, 134.

(descriptions organiques), αντιπαραβάλλοντάς τες με εκείνες που αποκαλεί *κρυστάλλινες* περιγραφές (descriptions cristallinnes).[76] Την εκτενή χρήση των πρώτων θα την εντοπίσει στον λεγόμενο κλασικό (αμερικάνικο κυρίως) κινηματογράφο, ενώ τη δημιουργία του δεύτερου περιγραφικού κανόνα θα την αποδώσει στην πρακτική, κυρίως, της γαλλικής nouvelle vague.[77]

Έλλειψη : Ασφαλώς, ασχολούμαστε εδώ με τις χρονικές ελλείψεις, και όχι με εκείνο τον τύπο νοηματικού, αφηγηματικού κενού που ονομάσαμε παράλειψη.

Από χρονική άποψη, η ανάλυση των ελλείψων συνίσταται στη θεώρηση του χρόνου της ιστορίας που έχει παραλειφθεί, και το πρώτο ερώτημα είναι εάν η διάρκειά του υποδηλώνεται, οπότε μιλάμε για καθορισμένες ελλείψεις (ellipses déterminées), ή αν δεν υποδηλώνεται, οπότε έχουμε ακαθόριστες ελλείψεις (ellipses indéterminées).

Από τυπολογική άποψη, μπορούμε ακόμη να προχωρήσουμε στις ακόλουθες διακρίσεις:[78]

1) *Ρητές ελλείψεις* (ellipses explicites): Πρόκειται για εκείνες που δημιουργούνται, είτε από μια ένδειξη του χρόνου που έχει περάσει και παραλείπεται, γεγονός που τις εξομοιώνει με πολύ σύντομες περιλήψεις του τύπου «πέρασαν μερικά χρόνια», είτε από την απλή παράλειψή του, μόνο που σε αυτή την περίπτωση, όταν η αφήγηση ξαναρχίζει υπάρχει μια ένδειξη του τύπου «δύο χρόνια αργότερα». Και οι δυο αυτοί τύποι μπορούν να εμπλουτίσουν την καθαρά χρονική ένδειξη με κάποια πληροφορία διηγητικού περιεχομένου όπως «πέρασαν μερικά χρόνια ευτυχίας», ή «μετά από μερικά χρόνια ευτυχίας». Αυτές, ο Genette τις ονομάζει *χαρακτηριστικές ελλείψεις* (ellipses qualifiées).

---

[76] G. Deleuze, *L'image – temps*, Paris: Les éditions de minuit, 1985, σσ. 165,166.

[77] Το ζήτημα των δύο διαφορετικών τύπων περιγραφής εγείρει επίσης θέματα αφηγηματικής διάθεσης και προοπτικής τα οποία θα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

[78] Για τις κατηγορίες αυτές βλ. σχετικά: G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 139-141.

2) *Άρρητες ή υπονοούμενες ελλείψεις* (ellipses implicites): Πρόκειται για εκείνες τις ελλείψεις των οποίων η ύπαρξη δεν δηλώνεται στο κείμενο, και τις οποίες μπορεί να συμπεράνει ο αναγνώστης μόνο εξαιτίας κάποιου χρονικού χάσματος της αφήγησης.

3) Τέλος, ο περισσότερο άδηλος τύπος έλλειψης είναι η *υποθετική έλλειψη* (ellipse hypothétique), η οποία είναι αδύνατο να εντοπιστεί, και φανερώνεται μετά το γεγονός από μια ανάληψη.

Ενώ η έλλειψη χρησιμοποιείται συνήθως για τους σκοπούς της αφηγηματικής κατανόησης, ορισμένοι κινηματογραφικοί δημιουργοί χρησιμοποιούν την έλλειψη με έναν ιδιαίτερα εκφραστικό και συμβολικό τρόπο, (μεταξύ αυτών οι Roberto Rossellini και Bernardo Bertolucci), στις ταινίες των οποίων η χρονική ασυνέχεια χρησιμοποιείται προκειμένου να διατυπώσει ένα λογικό επιχείρημα. Στην ταινία *1900* του Bertolucci, για παράδειγμα, η έλλειψη αποτελεί ένα από τα κύρια μέσα ιστορικής ανάλυσης και ερμηνείας, συνδέοντας διαφορετικές στιγμές του ιστορικού παρελθόντος κατά τρόπο που να προκύπτει μια διαλεκτική μεταξύ τους σχέση.

Σκηνή : Στη μυθιστορηματική αφήγηση, η ρυθμική αντίθεση ανάμεσα στη σκηνή και στην περίληψη, σχεδόν πάντα αντανακλούσε μια διηγητική αντίθεση ανάμεσα σε δραματικά και μη δραματικά κομμάτια. Η εναλλαγή των μη δραματικών περιλήψεων λειτουργούσε ως αναμονή και σύνδεση, όπως είπαμε, με τις δραματικές σκηνές, των οποίων ο ρόλος στην εξέλιξη ήταν αποφασιστικός.

Σχετικά με τη λειτουργία της αφηγηματικής διάρκειας στον κινηματογράφο, ο David Bordwell παρατηρεί ότι, όταν αυτή εστιάζεται σε ένα ή λίγα τμήματα του χρόνου της ιστορίας, τείνουμε να θεωρούμε τη διάρκεια της ιστορίας τονισμένη με έναν τρόπο που θυμίζει την μετά-Ίψεν δραματουργία των ιστοριών του 20ου αιώνα.[79] Από την άλλη, στον βαθμό που

[79] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σελ. 80.

ο αφηγηματικός χρόνος καλύπτει πολλά και εκτενή τμήματα της διάρκειας της ιστορίας, η δομή της πλοκής φαίνεται να θυμίζει το επικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Δεν χρειάζεται βέβαια να πούμε ότι η διάρκεια και της αφήγησης και της ιστορίας μπορεί να είναι απροσδιόριστες, είτε εξαιτίας της απόκρυψης στοιχείων, είτε εξαιτίας μιας άρνησης να προσαρμοστούμε σε μια «κανονική» διάρκεια.

Η διάρκεια της ιστορίας και η διάρκεια της αφήγησης δεν ενσωματώνονται στο κινηματογραφικό σύστημα, αντίθετα με ένα άλλο είδος διάρκειας, εκείνη που λέγεται διάρκεια προβολής. (Ο Bordwell αναφέρει τους όρους screen duration ή projection time [80]). Από τη στιγμή που η διάρκεια προβολής αποτελεί συστατικό του κινηματογραφικού μέσου, όλες οι κινηματογραφικές τεχνικές συμβάλλουν στη δημιουργία της.

Αλλά η διάρκεια λειτουργεί επίσης με αποφασιστικό τρόπο σε ένα περισσότερο εντοπισμένο επίπεδο. Αυτό αφορά τη σχέση των αφηγηματικών μερών με τα τμήματα του χρόνου προβολής. Η ανάγκη μελέτης αυτών των σχέσεων γίνεται ευκρινέστερη αν λάβουμε υπ' όψιν τις βασικές αντιλήψεις και συμπεράσματα του θεατή για ένα «κανονικό» φιλμ. Στο επίπεδο του συνόλου, η διάρκεια της ιστορίας αναμένεται να είναι μεγαλύτερη από εκείνη της αφήγησης, και η διάρκεια της αφήγησης μεγαλύτερη από εκείνη της προβολής. Αυτό συμβαίνει γιατί ελάχιστες αφηγήσεις παρουσιάζουν ολόκληρο τον χρόνο της δράσης. Στο επίπεδο των μερών όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Λόγοι αφηγηματικής σκοπιμότητας, αλλά και υφολογικοί παράγοντες παρεμβαίνουν αποφασιστικά. Υπό κανονικές συνθήκες, η διάρκεια ενός μόνο πλάνου τείνει να θεωρείται ίση με τη διάρκεια της δράσης που αναπαριστά. Οι σκηνές που παρουσιάζονται σε χωροχρονική συνέχεια, γίνονται, κατά τον ίδιο τρόπο, αντιληπτές σαν να αναπαριστούσαν πιστά τις διάρκειες της αφήγησης και της ιστορίας. Αντίθετα, άλλες τεχνικές θεωρούνται ως δυνατότητες χειρισμού της

[80] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σελ. 81.

διάρκειας της ιστορίας. Οι σκηνές καταδίωξης, λόγου χάρη, ερμηνεύονται ως περιπτώσεις όπου η διάρκεια της ιστορίας ξεπερνά σίγουρα τις δύο άλλες. Με λίγα λόγια, η φύση του αφηγηματικού τμήματος σχηματίζει του θεατή την κατασκευή της διάρκειας της ιστορίας.

Δεν χρειάζεται ίσως να διευκρινίσουμε ότι αυτές οι διαπιστώσεις βασίζονται σε συμβάσεις του κυρίαρχου αφηγηματικού κινηματογράφου. Μπορούν να ξεπεραστούν με τη βοήθεια διαφόρων μέσων. Είναι πιθανό, για παράδειγμα, ένα πλάνο να υπονοεί μεγαλύτερη διάρκεια αφήγησης και ιστορίας από εκείνη που καταλαμβάνει στον χρόνο προβολής. Για να το καταφέρει αυτό, η αφήγηση τοποθετεί έναν υπότιτλο στο πλάνο. Η ηχητική ζώνη είναι επίσης χρήσιμη στην αμφισβήτηση κοινών υποθέσεων: ο διάλογος ή το σχόλιο πάνω στο πλάνο (voice over) μπορεί να υπονοήσει ότι μια δράση που παρουσιάζεται σε δευτερόλεπτα καταλαμβάνει ώρες στην ιστορία ή (σπανιότατη περίπτωση) το αντίστροφο. Επίσης, και η αντίληψη της υφολογικής συνέχειας, ως ενδεικτικής για τη διάρκεια της ιστορίας, μπορεί να ανατραπεί. Με την αποσιώπηση ενός χάσματος, η αφήγηση μπορεί να παρουσιάσει σε μερικά λεπτά γεγονότα που συμβαίνουν σε μερικά (υποκειμενικά) δευτερόλεπτα στην ιστορία. Στα κατάλληλα συμφραζόμενα, κάθε κινηματογραφική τεχνική μπορεί να χειριστεί ή να υποβαθμίσει την τάση του θεατή να υποθέτει ότι στο επίπεδο του πλάνου ή της σκηνής, ο χρόνος της ιστορίας είναι μεγαλύτερος ή ίσος του χρόνου προβολής.

Ο Bordwell, με δεδομένες τρείς πιθανές σχέσεις διάρκειας, την ισότητα (equality), τη διαστολή (expansion), και τη συστολή (contraction), καταρτίζει εννέα κατηγορίες πιθανών σχέσεων[81] ανάμεσα στους χρόνους της ιστορίας, της αφήγησης και της προβολής, ή του ύφους όπως το ονομάζει. Ευτυχώς, αυτές μπορούν να συμπτυχθούν. Υπάρχει η ισοδυναμία (equivalence), όπου η διάρκεια της ιστορίας ισοδυναμεί με τις διάρκειες της

[81] Σχετικά με τις κατηγορίες αυτές βλέπε: D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σσ. 81 – 85.

αφήγησης και της προβολής. Υπάρχει αυτό που ονομάζει μείωση (reduction), όπου η διάρκεια της ιστορίας παρουσιάζεται με συντομευμένο ή συγκεκομμένο τρόπο. Και υπάρχει και η διαστολή (expansion), όπου η διάρκεια της ιστορίας παρουσιάζεται με επαυξημένο τρόπο. Ορισμένες δυνατότητες είναι βέβαια περισσότερο συχνές και γι' αυτό τον λόγο, από την άποψη του θεατή, περισσότερο πιθανές από άλλες.

Στο επίπεδο ολόκληρης της ταινίας, η ισοδυναμία στις διάρκειες της ιστορίας, της αφήγησης και της προβολής μπορεί να βρεθεί σχεδόν αποκλειστικά σε πολύ απλές αφηγήσεις, όπως τα πρωτόλεια φιλμ. Υπάρχει ωστόσο το παράδειγμα μιας ταινίας του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου που παρουσιάζει αυτή τη μορφή ισοδυναμίας: πρόκειται για την ταινία *Η Θηλειά* του Hithcock (1948). Συνήθως, η ιστορία συντίθεται από περισσότερες δράσεις των αναπαριστάμενων. Για τον λόγο αυτό, η διάρκεια της αφήγησης τείνει να ισοδυναμεί περίπου με εκείνη της προβολής, και η διάρκεια της ιστορίας τείνει να τις ξεπερνά και τις δύο.

Στο επίπεδο κάθε συγκεκριμένου τμήματος, αντίθετα, η ισοδυναμία στις διάρκειες της ιστορίας, της αφήγησης και της προβολής είναι δυνατή, και συχνά, όπως είπαμε, θεωρείται δεδομένη. Μια δράση που παρουσιάζεται στην οθόνη σαν να διαρκεί ένα λεπτό, γίνεται αντιληπτή σαν να έχει διαρκέσει τόσο και στην αφήγηση και στην ιστορία. Η αναπαράσταση μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω ενός μόνο πλάνου, μέσω μιας συνεχούς σύνταξης των πλάνων ή πάνω στην ηχητική ζώνη, μέσω οποιασδήποτε τεχνικής.

Η κινηματογραφική αφήγηση μπορεί επίσης να μειώσει τον χρόνο της ιστορίας. Αυτή αποτελεί την πιο κοινή διαδικασία στο επίπεδο του συνόλου. Ορισμένα τμήματα της ταινίας μπορούν επίσης να περιορίσουν τον χρόνο της ιστορίας, συνήθως τοποθετώντας μια εξίσωση της διάρκειας της ιστορίας και της αφήγησης, αλλά αποδίδοντας στη συνέχεια αυτή τη χρονική διάρκεια σε περισσότερο συνοπτικό χρόνο προβολής. Μια σκηνή, μπορεί να γίνεται αντιληπτό από τα συμφραζόμενα, ότι καταλαμβάνει πέντε λεπτά στην ιστορία

και στην αφήγηση, αλλά με τα κοψίματα και άλλα μέσα, μπορεί να παρουσιάζεται σε χρόνο τριών λεπτών στην οθόνη. Η γρήγορη κίνηση αποτελεί μια άλλη τεχνική η οποία περιορίζει τη διάρκεια προβολής, χωρίς απαραίτητα να οδηγεί τον θεατή στο συμπέρασμα ότι η διάρκεια της ιστορίας και εκείνη της αφήγησης διαφέρουν.

Όλες αυτές οι τεχνικές αποκαλούνται συνήθως ελλείψεις, αλλά η αρχική μας διάκριση φανερώνει ότι υπάρχουν ουσιαστικά δύο διαφορετικοί τρόποι μείωσης της διάρκειας της ιστορίας. Η μια περίπτωση, στην οποία ο Bordwell δίνει τον όρο *ίδιες ελλείψεις* (ellipsis proper), συμβαίνει όταν η αφήγηση παραλείπει διακριτά τμήματα του χρόνου της ιστορίας. Εδώ, η διάρκεια της προβολής είναι ίση με τη διάρκεια της αφήγησης, ενώ υφολογικοί παράγοντες περιλαμβάνουν συμβατικά στοιχεία για την έλλειψη. Η σεκάνς με μοντάζ, τυπική τεχνική της χολλυγουντιανής αφήγησης, αποτελεί ένα παράδειγμα στο οποίο, τα τμήματα μιας διαδικασίας αποδίδονται μέσω εμβληματικών εικόνων που συνδέονται με διάφορες μορφές στίξης. Ο θεατής το εκλαμβάνει αυτό ως μια συνοπτική περίληψη μιας μακρύτερης σειράς γεγονότων, και διακρίνει τα τμήματα του χρόνου της ιστορίας (αν και όχι πάντα ακριβώς προσδιορίσιμα), τα οποία έχουν παραλειφθεί.

Ο χρόνος της ιστορίας μπορεί επίσης να περιοριστεί χωρίς την παρουσία ελλείψεων. Η διάρκειες της ιστορίας και της αφήγησης μπορεί να είναι μεγαλύτερες του χρόνου προβολής, αλλά ο χρόνος προβολής να παρουσιάζει μια σειρά δράσεων στην οποία δεν μπορούν να εντοπιστούν απόντες χρόνοι. Από τη στιγμή που εδώ ο χρόνος δεν παραλείπεται αλλά συμπυκνώνεται, συνοψίζεται, ο Bordwell ονομάζει την διαδικασία αυτή *συμπύκνωση* (compression).

Η συμπύκνωση δεν είναι σπάνια, αλλά η έλλειψη είναι σαφώς συνηθέστερη, και οι αφηγηματικές της λειτουργίες ποικίλουν. Αναλύοντας τη χρήση του χρόνου σε μια ταινία, θα πρέπει να θεωρήσουμε τον βαθμό στον οποίο ο χρόνος της ιστορίας που παραλείπεται είναι προσδιορίσιμος, καθώς και

τη λειτουργία των ελλείψεων για τους αφηγηματικούς στόχους. Προφανώς, οι ελλείψεις αφήνουν κενά, και αυτά μπορεί να είναι προσωρινά ή μόνιμα, εντοπισμένα ή διάχυτα, προφανή ή αποσιωπούμενα. Οι ελλείψεις συχνά λειτουργούν αντίθετα στη χρονοτριβή (παραλείπεται χρόνος προκειμένου να προχωρήσει η αφήγηση στο επόμενο σημαντικό γεγονός), έτσι ώστε μια εξαιρετικά ελλειπτική αφήγηση μπορεί να απαιτεί πολύπλοκες γραμμές δράσης για να καθυστερήσει την εξέλιξη. Αν ο χρόνος που παραλείπεται περιέχει σημαντικές πληροφορίες, η έλλειψη μπορεί να δημιουργήσει μια αποσιωπούμενη αφήγηση που κινητοποιεί τον σχηματισμό υποθέσεων.

Στο επίπεδο ολόκληρης της ταινίας, καθώς και στο επίπεδο των μερών της, η αφήγηση μπορεί επίσης να διαστείλει τη διάρκεια της ιστορίας. Και εδώ, μπορούμε να διακρίνουμε, σύμφωνα με τις κατηγορίες του Bordwell, δύο είδη διαστολής. Υπάρχει η *διαστολή μέσω της παρεμβολής*, (expansion by insertion), η οποία, χοντρικά παραλληλίζεται με την έλλειψη. Σε αυτή την περίπτωση, ο χρόνος της ιστορίας διαστέλλεται από την αφήγηση και το ύφος με τη βοήθεια προσθηκών. Εάν σε μια ταινία, βλέπουμε έναν άντρα που διασχίζει μια διασταύρωση, μεσολαβεί ένα πλάνο μιας δράσης που συμβαίνει στην άλλη άκρη του δρόμου, και επιστρέψει το πλάνο στον άντρα που συνεχίζει να διασχίζει την διασταύρωση, έχουμε διαστολή του χρόνου της δράσης μέσω της παρεμβολής ενός άλλου χρόνου. Στην κατηγορία αυτή υπάγεται το χαρακτηριστικό εκείνο είδος σεκάνς όπου μια δράση διαστέλλεται από την παρεμβολή μιας εκτεταμένης σειράς υποκειμενικών πλάνων.

Στο δεύτερο είδος ο Bordwell δίνει τον όρο *πλάτυνση ή διαστολή* (dilation). Κατά έναν τρόπο ανάλογο της συμπύκνωσης, αυτή η τακτική επεκτείνει μια συνεχώς αναπαριστάμενη δράση. Εδώ, οι διάρκειες της ιστορίας και της αφήγησης είναι ίσες. Μόνο η διάρκεια της προβολής διαστέλλει τον χρόνο. Το πιο συχνό παράδειγμα είναι η κινηματογράφηση σε αργή κίνηση. Συγκεκριμένα στοιχεία επίσης στην κατασκευή του πλάνου (φωτισμός, κοστούμια κ.τ.λ.) ή στην ηχητική μπάντα (σχόλιο με φωνή πάνω στο πλάνο, ή

τα πειράματα του Jean Epstein με αργή κίνηση των ηχητικών εφφέ), μπορούν να θέσουν υπό αμφισβήτηση τα συνήθη συμπεράσματά μας ότι ένα συγκεκριμένο γεγονός διαρκεί τόσο στην ιστορία όσο και στην οθόνη.

Οι θεμελιώδεις τρόποι με τους οποίους η κινηματογραφική αφήγηση μπορεί να χειριστεί τη διάρκεια της ιστορίας μπορούν συνοπτικά να κατηγοριοποιηθούν ως εξής:

Ισοδυναμία (equivalence): Η διάρκεια της ιστορίας ισούται με τη διάρκεια της αφήγησης , η οποία ισούται με τη διάρκεια προβολής.

Μείωση (reduction): Η διάρκεια της ιστορίας περιορίζεται.

Α . *Έλλειψη (ellipsis).* Η διάρκεια της ιστορίας είναι μεγαλύτερη της διάρκειας της αφήγησης, η οποία είναι ίση με τη διάρκεια προβολής. Μια ασυνέχεια στην αφήγηση σηματοδοτεί ένα τμήμα της διάρκειας της ιστορίας που έχει παραλειφθεί.

Β . *Συμπύκνωση (compression).* Η διάρκεια της ιστορίας ισούται με τη διάρκεια της αφήγησης, οι οποίες υπερβαίνουν τη διάρκεια προβολής. Δεν υπάρχει ασυνέχεια στην αφήγηση, αλλά η διάρκεια προβολής συρρικνώνει τον χρόνο της ιστορίας και της αφήγησης.

Διαστολή (expansion): Ο χρόνος της ιστορίας διαστέλλεται. Η φόρμα αυτή αποτελεί το κινηματογραφικό συμμετρικό ανάλογο της περίληψης, εκείνο που θα συμβολιζόταν με τον τύπο: ΧΑ > ΧΙ.

Α . *Παρεμβολή (insertion).* Η διάρκεια της ιστορίας είναι μικρότερη της διάρκειας της αφήγησης, η οποία ισούται με τη διάρκεια προβολής. Μια ασυνέχεια στην αφήγηση σηματοδοτεί την παρουσία προστιθέμενου υλικού.

Β . *Πλάτυνση (dilation).* Η διάρκεια της ιστορίας είναι ίση με τη διάρκεια της αφήγησης, οι οποίες είναι μικρότερες της διάρκειας προβολής. Δεν υπάρχει ασυνέχεια στην αφήγηση, αλλά η διάρκεια προβολής διαστέλλει τον χρόνο της ιστορίας και της αφήγησης.

Οι διακρίσεις αυτές μας βοηθούν να αναλύσουμε δυο σημαντικές τεχνικές του κινηματογραφικού ύφους, οι οποίες με τη σειρά τους θα φωτίσουν

όσα παρατηρήσαμε σχετικά με τις δυνατότητες χειρισμού της κινηματογραφικής διάρκειας.

Η πρώτη από αυτές είναι το μοντάζ σε παράλληλη δράση. Στην περίπτωση αυτή, η αφήγηση παρουσιάζει με εναλλασσόμενα πλάνα δύο ή περισσότερες γραμμές δράσης. Το γεγονός αυτό εγείρει ερωτήματα σειράς αλλά και αιτιότητας όπως έχουμε δει. Αλλά δημιουργεί επίσης και προβλήματα διάρκειας.

Σε αφηγηματικούς όρους, κάθε κόψιμο (αλλαγή πλάνου) σε μια άλλη σειρά δράσης δημιουργεί μια ισχυρή εντύπωση καθυστέρησης. Σε ένα πιο μικροσκοπικό επίπεδο πάντως, όπως παρατηρεί ο Bordwell, οι ασυνέχειες του μοντάζ δημιουργούν μια περίεργη εντύπωση διάρκειας, κατά την οποία παράγεται έλλειψη σε ορισμένες σειρές δράσης και διαστολή σε άλλες.

Μια δεύτερη τεχνική κινηματογραφικού χειρισμού της διάρκειας αποτελεί το επικαλυπτόμενο μοντάζ (overlapping editing), όπου παρουσιάζονται μαζί πλάνα της ίδιας δράσης (π. χ από διαφορετικές απόψεις ή οπτικές γωνίες), ώστε να διασταλεί ο χρόνος προβολής. Αυτό χρησιμοποιείται συνήθως για λόγους έμφασης.

Διήγηση / Μίμηση - Περίληψη / Σκηνή

Ο Andre Gaudreault χρησιμοποιεί μια ευρέως αξιοποιημένη διάκριση στην αφηγηματική θεωρία για να προτείνει την ύπαρξη δύο κύριων τρόπων κινηματογραφικής αφήγησης. Ενώ η ρηματική αφήγηση χρησιμοποιεί μόνο την εξιστόρηση, και η θεατρική αφήγηση μόνο την αναπαράσταση, (πρόκειται για την αναβίωση των πλατωνικών όρων διήγηση και μίμηση, narration και representation για τον Todorov,[82] telling και showing για τους Αμερικάνους

[82] Βλ. T. Todorov , *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1971.

κριτικούς), ο κινηματογράφος, εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης του επιτρέπει τη χρήση και των δύο που ο Gaudreault[83] ονομάζει αφήγηση (narration) και κατάδειξη (monstration). Η αφήγηση προϋποθέτει έναν αφηγητή, ο οποίος τοποθετεί τα γεγονότα στο παρελθόν, ή δημιουργεί κάποια άλλη, μη παροντική χρονική έγκλιση, όπως την υποτακτική. Ο κινηματογραφικός αφηγητής λειτουργεί μόνο μέσω του μοντάζ. Η αναπαράσταση υποθέτει έναν καταδείξαντα (monstrator και όχι narrator), ο οποίος τοποθετεί τα γεγονότα μπροστά στον θεατή σε παρόντα χρόνο. Ο καταδείξας λειτουργεί μόνο κατά τη διάρκεια της διαδικασίας κινηματογράφησης του φιλμ. Μεταθέτει δύναμη στην κάμερα να καταλάβει τη θέση του θεατή στη σκηνή της δράσης η οποία θα καταγραφεί. Ο Gaudreault υποστηρίζει ότι η πραγματική πράξη εκφοράς λόγου του καταδείξαντος συμβαίνει μόνο κατά τη διάρκεια της προβολής της ταινίας κατά την οποία δημιουργεί μια ψευδαίσθηση παρόντος στον θεατή, παραθέτοντας όσα καταγράφηκαν στο παρελθόν, χωρίς να αναγνωρίζει ότι πρόκειται για παράθεση. Είναι φανερό ότι η επιτυχία της θεωρίας του Gaudreault θα εξαρτιόταν από μια ευρύτερη και προσεκτικότερη ανάπτυξη του θέματος του κινηματογραφικού χρόνου, της άλυτης σχέσης της γλώσσας και της ομιλίας στην εικόνα, και της φύσης της κεκαλυμμένης κατάδειξης (covert monstration).

Η άποψη του Gaudreault για την κατάδειξη μοιάζει να έχει επινοηθεί προκειμένου να συμπεριλάβει ιδέες όπως αυτές του Bazin[84] και του Moreno.[85] Η κατάδειξη επιτρέπει σε κάποιον να φανταστεί μια αφηγηματική σκηνή σαν ένα γεγονός που συμβαίνει μπροστά στην κάμερα, παρά σαν κάτι ήδη

---

[83] Βλ. A. Gaudreault, "Narration and Monstration in the Cinema", *The Journal of Film and Video*, τομ. 39. No.2. (Άνοιξη 1987).

[84] Βλ. A. Bazin, *Τι είναι ο Κινηματογράφος* 1, 2, μτφρ.Κώστας Σφήκας, Αθήνα: Αιγόκερως, 1988, 1989.

[85] Βλ. J. Moreno, "Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person", *Quarterly of Film, Radio and Television.7*, 1952 – 1953.

επινοημένο και αφηγημένο (π.χ ήδη ειπωμένο). Η κατάδειξη υφίσταται μόνο σε παρόντα χρόνο. Το αποτέλεσμα της άποψης του Gaudreault είναι ότι ένα από τα δύο συστατικά της κινηματογραφικής εμπειρίας, η κατάδειξη, μπορεί να γίνει αντιληπτή από τον θεατή σαν να έχει υπάρξει ανεξάρτητα από την κάμερα, και επιπλέον, μπορεί να την αναβιώσει αναζητώντας αιτιακές σχέσεις στην κινηματογραφική εικόνα. Από την άλλη μεριά, η άποψη του Gaudreault για την εξιστόρηση (ή αφήγηση) επιδιώκει να εξηγήσει την άλλη μεγάλη παράδοση στην κινηματογραφική θεωρία, αυτή που συνδέεται με τον Eisenstein και δίνει έμφαση στην ενεργή εμπλοκή του θεατή σε μια διαδικασία σκέψης και συναισθήματος, παραδοσιακά συνδεόμενη με το μοντάζ (των ατραξιόν), παράγοντας ένα είδος πνευματικού ρεαλισμού. Για τον λόγο αυτό, η φύση του μοντάζ για τον Gaudreault μοιάζει να καταλήγει σε ένα πολύπλοκο είδος έλλειψης: ένα σπάσιμο και μια παράλειψη, μια περίληψη μιας προϋπάρχουσας σκηνής ή σκηνών, η οποία λειτουργεί για να χρωματίσει κάτι παλιό ή να κατασκευάσει κάτι καινούργιο. Ο Gaudreault επιμένει ότι η αντίθεση ανάμεσα στην εξιστόρηση, ή αφήγηση, και την κατάδειξη, ή αναπαράσταση, (telling και showing), είναι ακριβώς η αντίθεση ανάμεσα στην σύνταξη (μοντάζ) και την κινηματογράφηση μιας ταινίας (editing και shooting). Η απορρέουσα θεωρία αποτελεί ένα υβρίδιο ιδεών που επιτυγχάνει πλάτος και εμπειρική ακρίβεια με κόστος μια συγκεκριμένη ακαμψία, η οποία, αν δεν παραβιάζει την αρχή του διαχωρισμού του υλικού (και της τεχνικής) από τη δομή, τουλάχιστον μειώνει την απόσταση ανάμεσα στο υλικό και τη λειτουργία του σε ένα στενάχωρο ελάχιστο. Αυτό οδηγεί σε ορισμένα ερωτήματα σχετικά με τον σχεδιασμό του Gaudreault:

Τι ακριβώς καταγράφει η κάμερα: έναν ηθοποιό ή έναν χαρακτήρα που είναι ήδη μυθοπλαστικός, ή και τα δύο; Η κατάδειξη εμπεριέχει ένα συνολικό σχέδιο, την κατασκευή της εικόνας, τις κινήσεις της μηχανής, τις ερμηνείες, τον ήχο; Ο χώρος εκτός κάδρου είναι απλώς εκείνο που δεν αναπαρίσταται επί του παρόντος, ή αποτελεί έναν χώρο ο οποίος αποκρύπτεται στην εξιστόρηση

ενός γεγονότος; Αυτά τα προβλήματα μπορεί να μην είναι αξεπέραστα. Όμως, η χαλάρωση του ορισμού της αφήγησης και της αναπαράστασης μπορεί να επιτρέψει μεγαλύτερη ευκαμψία στην περιγραφή των εντυπώσεων και αποτελεσμάτων στον θεατή, ενώ θα τείνει επίσης να σύρει τη θεωρία του Gaudreault πίσω στις παραδόσεις του Eisenstein και του Bazin, χωρίς να καθορίζει τη μεταξύ τους σχέση.

Η σύνδεση που κάνει ο Gaudreault της αναπαράστασης με τη σκηνή οδηγεί και σε μια άλλη, άμεσα σχετική αντίθεση, την οποία έχουμε ήδη επισημάνει, εκείνη της σκηνής με την περίληψη. Η κλασική κινηματογραφική αφήγηση, όπως και το κλασικό μυθιστόρημα, φαίνεται να στηρίζεται στις εναλλαγές της σκηνής με την περίληψη. Η βασική ιδέα πίσω από αυτή τη διχοτόμηση είναι ότι ο θεατής πρέπει να υποθέσει πως ένας αφηγητής λειτουργεί ώστε να πει την ιστορία, όταν αυτή εμφανίζεται σε συμπυκνωμένη μορφή, αλλά δεν χρειάζεται να φανταστεί την ύπαρξη ενός τέτοιου αφηγητή όταν ο χώρος, ο τόπος και η αιτιότητα αναπαρίστανται σε σταθερή μορφή (σκηνή), η οποία φαίνεται να σέβεται τη διάρκεια, την αληθοφάνεια και την ακρίβειά της (στα ζητήματα αυτά θα επανέλθουμε στο κεφάλαιο περί αφηγηματικού προσώπου). Για τον Gaudreault υπάρχει μια σταθερή ευθυγράμμιση ανάμεσα στη σκηνή, την αναπαράσταση, την κινηματογράφηση, την απουσία και τον παρόντα χρόνο, η οποία αντιτίθεται βήμα προς βήμα σε μια δεύτερη ευθυγράμμιση, αυτή ανάμεσα στην περίληψη, την αφήγηση, τη σύνταξη (μοντάζ), την παρουσία και τον μη παρόντα χρόνο. Συγγραφείς όπως ο Bazin και ο Eisenstein, είναι πιο μετριοπαθείς στις θεωρίες τους από ό,τι ο Gaudreault, εισάγοντας πρόσθετες ιδέες προκειμένου να διευρύνουν τον διαχωρισμό ανάμεσα στο υλικό και τη δομή. Για παράδειγμα, μπορούν να οριστούν διαφορετικά είδη σκηνών και περιλήψεων ή η σκηνή και η περίληψη να γίνουν στοιχεία ενός σχεδιασμού που θα περιλαμβάνει και άλλες μορφές δραματικής αναπαράστασης. Χρησιμοποιώντας συλλήψεις κατά το

μεγαλύτερο μέρος διαφορετικές μεταξύ τους, ο Genette[86] βρίσκει ένα σύνολο τεσσάρων δραματικών μορφών, ο Chatman[87] και ο Wollen[88] βρίσκουν πέντε, ο Metz[89] οχτώ, ο Bordwell[90] εννέα, και ο Burch[91] δεκαπέντε. Ο λόγος για τον οποίο η μορφή της σκηνής μπορεί να πολλαπλασιάζεται είναι ότι μια σκηνή δε μπορεί απλώς να ταυτιστεί με την παρουσία του διαλόγου, αλλά πρέπει να περιλαμβάνει και άλλα ενδεχόμενα, τα οποία επιλέγονται από έναν θεωρητικό, και σχετίζονται, για παράδειγμα, με την ποσότητα και την αληθοφάνεια των πληροφοριών, την απουσία «ανοιχτής» αφήγησης, ή τον χειρισμό του χρόνου.

Προκειμένου να σκιαγραφήσει κάποιος τα είδη της δραματικής μορφής, πρέπει να συγκρίνει τη διάρκεια ενός αφηγηματικού τμήματος με εκείνη του γεγονότος της ιστορίας που αναπαριστά. Η εξίσωση των δύο, όπως είδαμε, δίνει το αποτέλεσμα της σκηνής. Ο Genette ισχυρίζεται ότι ο υπολογισμός της διάρκειας στη λογοτεχνία αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα, διότι ο πραγματικός χρόνος ανάγνωσης εξαρτάται από το υποκείμενο που διαβάζει. Για τον λόγο αυτό προτείνει ως εναλλακτικό όρο της διάρκειας την ταχύτητα. Υποθέτει επίσης ότι σε άλλες μορφές τέχνης, όπως η μουσική και ο κινηματογράφος μπορεί να υπάρξει ένας πιο αντικειμενικός τρόπος καθορισμού της περισσότερο απόλυτης έννοιας της διάρκειας.[92] Ο Bordwell επεξεργάστηκε αυτή την ιδέα της σύγκρισης πραγματικού χρόνου με πραγματικό, και κατέληξε στη διαπίστωση ότι στον κινηματογράφο, όλες οι απόψεις του χρόνου, συμπεριλαμβανομένης και της διάρκειας, κυβερνώνται αυστηρά από την μηχανή προβολής. Για τον Bordwell, η σημασία του χρόνου προβολής έγκειται στο γεγονός ότι καθιστά την αφήγηση εξαρτημένη από τη

---

[86] Βλ. G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 122 - 130.

[87] Βλ. S. Chatman, *Story and Discourse*, ό.π., σσ. 67 – 78.

[88] Βλ. P. Wollen, *Film Reader* 1 (1975), σσ. 9 – 15.

[89] Βλ. Ch. Metz, *Film Language.A Semiotics of the Cinema*, ό.π., σσ. 108 – 146.

[90] Βλ. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σσ. 80 – 88.

[91] Βλ. N. Burch, *Theory of Film Practice*, μτφρ. Helen R. Lane, Princeton Univ. Press, 1981, σσ. 3 - 16.

[92] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 122, 123, και 129.

φύση του μέσου.[93] Κατά συνέπεια, ο Bordwell τοποθετεί την αντικειμενικότητα, την οποία ο Bazin και ο Moreno εντόπισαν στην κινηματογραφική εικόνα και ο Gaudreault στον χρόνο κινηματογράφησης της αναπαράστασης, στον μηχανισμό της προβολής. Ο στόχος του, πάντως, είναι να δώσει βάρος και προτεραιότητα στο ύφος, μέσω των διακριτικών υλικών του μέσου. Συνδέοντας το ύφος με τον χρόνο προβολής, το ύφος γίνεται ένα βασικό συστατικό του κινηματογράφου, ένας τρόπος μέσω του οποίου το μέσο ελέγχει την αφήγηση και την αντίληψη του θεατή για την πλοκή και την ιστορία. Το ύφος, λοιπόν, διαχωρισμένο από το προ-φιλμικό, είναι ελεύθερο να υπάρχει μόνο για τον εαυτό του, σαν μια αμοιγώς καλλιτεχνική και αυθαίρετη εκδήλωση του κινηματογραφικού μέσου ως μέσο. Επιπλέον, το ύφος γίνεται καθαυτό άξιο μελέτης. Αυτή η άποψη γεννά μια τάξη αφηγηματικών θεωριών, διαφορετική από τις αντιληπτικές θεωρίες, ακόμη και αν το ύφος δεν αποσπάται εντελώς από άλλους κειμενικούς και ιστορικούς παράγοντες. Για τους δικούς μας στόχους θα υιοθετήσουμε μια άποψη που θα θεωρεί το ύφος ως διακριτικό χαρακτηριστικό του μέσου, αλλά θα το εντάσσει στις ανάγκες της αφηγηματικής λειτουργίας, η οποία έχει ως στόχο τον χειρισμό και την καθοδήγηση της αντίληψης του θεατή (ή αναγνώστη).

Η χρονική διάκριση του Genette ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, αν συνδεθεί με την έμφαση του Bordwell στη σημασία της ιδιαιτερότητας του μέσου για την αφήγηση, μπορεί να διαχωρίσει και να απομακρύνει τα δύο μέσα δραματικά. Η συμβατική φύση της εξίσωσης ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης και τον χρόνο της ιστορίας στη λογοτεχνία, που τονίζεται από τον Genette, μπορεί να ισχύσει και για τον κινηματογράφο. Ο χρόνος προβολής μπορεί να θέτει ορισμένα όρια, αλλά ο βαθμός στον οποίο ορίζει ή κυβερνά την αφηγηματική αντίληψη παραμένει ένα ανοιχτό ζήτημα. Σε διαφορετικά συμφραζόμενα, ο Bordwell παρατηρεί για τον χώρο:

[93] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σσ. 80, 81 και 74-76.

«χρησιμοποιώντας συμβατικούς μηχανισμούς προκειμένου να παράγει και να ελέγξει υποθέσεις σχετικά με μια σειρά πλάνων, ο θεατής γνωρίζει συχνά τις ιδιαίτερες χωρικές πληροφορίες κάθε πλάνου, πριν αυτό εμφανιστεί.»[94] Ως ενός σημείου, η άποψη αυτή μπορεί να εφαρμοστεί επίσης και για τον χρόνο. Ο θεατής, σύμφωνα με τον Branigan,[95] πρέπει να είναι σε θέση να περιμένει, να ελέγχει, ή να κατασκευάζει τον χρόνο, μέσα από διαδικασίες που δεν σχετίζονται με τον χρόνο προβολής. Ακόμα και αν θεωρήσουμε αυτή την άποψη υπερβολικά ίσως αναλογική και εξισωτική, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο κινηματογραφικός χρόνος διέπεται από μια εγγενή μάλλον σύγχυση της αφηγηματικής διάρκειας με τη διάρκεια της προβολής.

[94] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, ό.π., σελ. 112.

[95] Βλ. Edw. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, ό.π., κεφ. 5.

Χρονική συχνότητα

Ενικό - Επαναληπτικό - Συμπυκνωτικό

Εκείνο που αποκαλεί ο Genette αφηγηματική συχνότητα[96] (fréquence narrative), που είναι οι σχέσεις συχνότητας (ή πιο απλά επαναληπτικότητας) ανάμεσα στα γεγονότα της ιστορίας και της αφήγησης που τα αναλαμβάνει, έχει μελετηθεί λιγότερο από τους θεωρητικούς και κριτικούς σε σχέση με άλλα φαινόμενα χρονικότητας όσον αφορά στο μυθιστόρημα. Αποτελεί παρόλα αυτά ένα από τα σημαντικότερα θέματα αφηγηματικής χρονικότητας, γνωστό στους αφηγηματολόγους κυρίως υπό την κατηγορία της αφηγηματικής άποψης (narrative aspect).

Κάποιο γεγονός μπορεί απλώς να συμβεί, μπορεί όμως και να ξανασυμβεί ή να επαναλαμβάνεται. Ο ήλιος ανατέλλει κάθε μέρα, σύμφωνα με το παράδειγμα του Genette. Ασφαλώς, σύμφωνα με τον ίδιο πάλι, η ομοιότητα αυτού του πολλαπλού συμβάντος είναι συζητήσιμη. Ο ήλιος που ανατέλλει κάθε πρωί δεν είναι ακριβώς ο ίδιος από τη μια μέρα στην άλλη. Αυτό σημαίνει ότι η «επανάληψη» είναι στην πραγματικότητα μια διανοητική κατασκευή, η οποία εξαλείφει από κάθε, υποθετικά, επαναληπτικό συμβάν καθετί που του ανήκει με έναν ιδιαίτερο τρόπο, προκειμένου να διατηρήσει μόνο εκείνα τα στοιχεία που μοιράζεται με όλα τα υπόλοιπα, τα οποία ανήκουν στην ίδια τάξη, πράγμα που αποτελεί μια αφαίρεση. Με άλλα λόγια, αυτό που θα ονομάσουμε ταυτόσημα γεγονότα ή επανάληψη του ίδιου γεγονότος, είναι στην πραγματικότητα μια σειρά παρεμφερών συμβάντων νοουμένων υπό τους όρους της προσομοίωσής τους.

---

[96] Βλ. G. Genette, *Figures III*, ό.π., "Discours du récit", κεφ. 3.

Κατά τρόπο συμμετρικό με την προηγούμενη παρατήρηση, μια αφηγηματική αναφορά μπορεί απλώς να γίνει, αλλά μπορεί και να ξαναγίνει ή να επαναληφθεί μία ή περισσότερες φορές μέσα στο κείμενο. Στην περίπτωση αυτή, η ομοιότητα, άρα η επανάληψη, είναι πάλι αποτέλεσμα αφαίρεσης. Φωνητικά, γραφικά ή γλωσσικά, καμιά από τις αναφορές δεν είναι ταυτόσημη με την προηγούμενη, εξαιτίας του απλού λόγου της συνύπαρξης και διαδοχής τους, που διαφοροποιεί αυτές τις αναφορές σε μια πρώτη, μια επόμενη και μια τελευταία.

Ένα σύστημα σχέσεων εγκαθιδρύεται από τον Genette ανάμεσα σε αυτή τη δυνατότητα επανάληψης των αφηγούμενων γεγονότων (της ιστορίας) και των αφηγηματικών αναφορών (του κειμένου). Αυτό το σύστημα το συνοψίζει σε τέσσερις τύπους που δημιουργούνται από τον πολλαπλασιασμό των δύο δυνατοτήτων, μια από κάθε πλευρά: το γεγονός επαναλαμβανόμενο ή μη, η αναφορά του επαναλαμβανόμενη ή μη. Σχηματικά, θα λέγαμε ότι η αφήγηση μπορεί να αναφέρει *μία φορά αυτό που συνέβη μία φορά, πολλές φορές* (εννοούμε πάνω από μία) *αυτό που συνέβη πολλές φορές, πολλές φορές αυτό που συνέβη μία φορά, μία φορά αυτό που συνέβη πολλές φορές.*[97]

Το κείμενο αφηγείται μία φορά αυτό που συνέβη μία φορά: Αυτή η αφηγηματική φόρμα όπου η μοναδικότητα της αφηγηματικής αναφοράς αντιστοιχεί στη μοναδικότητα του αφηγούμενου γεγονότος, είναι σαφέστατα η πιο κοινή και συνηθισμένη. Ο Genette, προκειμένου να τονίσει ότι έχουμε να κάνουμε με μια δυνατότητα μεταξύ πολλών, την ονομάζει *ενική* αφήγηση (récit singulatif).[98] [99]

Το κείμενο αφηγείται πολλές φορές αυτό που συνέβη πολλές φορές: Από την άποψη που μας ενδιαφέρει εδώ, αυτή η περίπτωση εμπίπτει στην

---

[97] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 146.

[98] Αυτόθι.

[99] Η απόδοση του όρου ως «ενική αφήγηση» ανήκει στην Αγγέλα Καστρινάκη στη μετάφρασή της της *Ποιητικής* του Todorov (Αθήνα: Γνώση, 1989).

προηγούμενη κατηγορία, από τη στιγμή που η επαναληπτικότητα της αφήγησης αντιστοιχεί σε επαναληπτικότητα της ιστορίας. Γι' αυτόν τον λόγο, εκείνο που ονομάσαμε ενικό δεν προσδιορίζεται από τον αριθμό των εμφανίσεων και από τις δυο πλευρές (του γεγονότος στην ιστορία και της αναφοράς του στην αφήγηση), αλλά από την ισότητα αυτού του αριθμού.

Το κείμενο αφηγείται πολλές φορές αυτό που συνέβη μία φορά: Αυτή η φόρμα μπορεί να μοιάζει σπάνια ή ακόμη και αρκετά υποθετική σε σχέση με το μυθιστόρημα. Ας μην παραβλέπουμε όμως το γεγονός ότι το ίδιο γεγονός μπορεί να αναφερθεί πάνω από μια φορά μέσα στο ίδιο κείμενο, όχι μόνο με αλλαγή στο ύφος αλλά και στην αφηγηματική άποψη (point of view). Το επιστολικό μυθιστόρημα του 18ου αιώνα ήταν ήδη εξοικειωμένο με τέτοιου είδους αντιπαραθέσεις, και ασφαλώς οι επαναληπτικοί αναχρονισμοί (κυρίως αναλήψεις), που θίξαμε στο κεφάλαιο της αφηγηματικής χρονικής σειράς, ανήκουν σε αυτόν τον τύπο αφηγηματικότητας. Στον κινηματογράφο, το χαρακτηριστικότερο δείγμα αυτού του αφηγηματικού τύπου αποτελεί το *Rashomon* του Kurosawa με τις επαναλαμβανόμενες και αποκλίνουσες αναφορές του βιασμού και του φόνου στο δάσος. Αυτόν τον τύπο, στον οποίο η επανάληψη της αφηγηματικής αναφοράς δεν ανταποκρίνεται σε επανάληψη του γεγονότος, θα τον ονομάσουμε *επαναληπτική* αφήγηση.[100]

Τέλος, *το κείμενο μπορεί να αναφέρει μία φορά αυτό που συνέβη πολλές φορές*:

Ας πάμε πίσω στο δεύτερο τύπο αφηγηματικής συχνότητας, και ας θεωρήσουμε μια αναφορά σαν την εξής: «Τη Δευτέρα κοιμήθηκα νωρίς, την

[100] Ο R. Bellour (*L'analyse du film*, Paris: Albatros, 1979), αναφερόμενος κυρίως στον κλασικό αμερικάνικο κινηματογράφο, εστιάζει την προσοχή του στη σημασία της επαναληπτικότητας για τη δημιουργία εκείνου που ονομάζει «κειμενικό όγκο», τη διαδικασία επανάληψης και εναλλαγής εκεί όπου ο κινηματογραφικός λόγος προχωρά χάρη σε διαφοροποιητικές προσαυξήσεις οι οποίες επαναλαμβάνουν κωδικοποιημένα στοιχεία έτσι ώστε να παράξουν τόσο συνέχεια (άρα και κατανόηση), όσο και ασυνέχεια (άρα ενδιαφέρον).

Τρίτη κοιμήθηκα νωρίς, την Τετάρτη κοιμήθηκα νωρίς κ.τ.λ.». Πολλές φορές, όταν τέτοια φαινόμενα επανάληψης συμβαίνουν στην ιστορία, η αφήγηση δεν υποχρεούται να τα αναπαράγει σαν να ήταν ανίκανη για την παραμικρή αφαίρεση και σύνθεση. Στην πραγματικότητα, αν εξαιρέσουμε τις περιπτώσεις ηθελημένου υφολογικού αποτελέσματος, η αφήγηση μπορεί να βρει μια ολιστική φόρμα του τύπου «κάθε μέρα», ή «όλη την εβδομάδα», ή «κάθε μέρα την προηγούμενη εβδομάδα, κοιμόμουν νωρίς». Αυτός ο τύπος αφήγησης, όπου μια μόνο αφηγηματική αναφορά αναλαμβάνει την διήγηση πολλαπλών ομοίων γεγονότων της ιστορίας, θα την ονομάσουμε *συμπυκνωτική* αφήγηση (récit itératif κατά τον Genette[101]).[102] Πρόκειται για μια γλωσσική διαδικασία που, με διαφοροποιήσεις βέβαια, είναι εξαιρετικά συχνή και παραδοσιακή, της οποίας βρίσκουμε παραδείγματα από τον Όμηρο έως και την παράδοση του κλασικού και του μοντέρνου μυθιστορήματος.

Εάν θέλαμε να δώσουμε μια σχηματική απεικόνιση των κατηγοριών του Genette για την αφηγηματική συχνότητα, θα προέκυπτε ο εξής κατάλογος :

Ενική αφήγηση	:	1A - 1I (récit singulatif)
		νA - νI ”
Επαναληπτική αφήγηση	:	νA - 1I (récit répétitif)
Συμπυκνωτική αφήγηση	:	1A - νI (récit itératif)

(όπου : I = ιστορία , A = αφήγηση και ν = τόσες – όσες φορές).

Στην κλασική αφήγηση, όπως για παράδειγμα στον Balzac, τα συμπυκνωτικά τμήματα της αφήγησης είναι σχεδόν πάντα υποκείμενα ενικών σκηνών, για τις οποίες τα συμπυκνωτικά τμήματα παρέχουν ένα είδος πληροφοριακού πλαισίου ή φόντου. Η κλασική λειτουργία της συμπυκνωτικής

[101] G.Genette, *Figures III*, ό.π., σσ. 147, 148.

[102] *Συμπεριληπτική* αφήγηση, σύμφωνα με τη μετάφραση του όρου από την Αγγέλα Καστρινάκη της *Ποιητικής* του Todorov (Αθήνα: Γνώση, 1989).

αφήγησης είναι, άρα, πολύ κοντά σε εκείνη της περιγραφής με την οποία διατηρεί πολλές αναλογίες. Το «ηθικό πορτραίτο», για παράδειγμα, (ή ηθογραφικό μυθιστόρημα ή διήγημα), το οποίο αποτελεί μια από τις ποικιλίες του περιγραφικού γένους, λειτουργεί πολλές φορές μέσω της συσσώρευσης επαναληπτικών στοιχείων. Ο πρώτος μυθιστοριογράφος που ανέλαβε να ελευθερώσει το συμπυκνωτικό από τη λειτουργική εξάρτησή του είναι ο Flaubert στη *Madame Bovary*. Εκεί, οι σελίδες που αφηγούνται τη ζωή της Έμμα στο μοναστήρι,τη ζωή της στο Tostes, ή τις Πέμπτες στη Ρουέν με τον Λεόν, έχουν μια ασυνήθιστη πληρότητα και αυτονομία. Όμως, δεν υπάρχει μυθιστορηματική δουλειά που να έχει χειριστεί τον τύπο της συμπυκνωτικής αφήγησης, (από την άποψη της κειμενικής σκοπιάς, της θεματικής σπουδαιότητας, του βαθμού της τεχνικής και υφολογικής επεξεργασίας), με τρόπο παρόμοιο με εκείνον του Proust στο *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο*.

Εκεί, μπορούμε αρχικά να παρατηρήσουμε την παρουσία συμπυκνωτικών τμημάτων μέσα σε ενικές σκηνές. Σε αυτή την περίπτωση, το χρονικό πεδίο που καλύπτεται από το συμπυκνωτικό τμήμα εκτείνεται πέραν των χρονικών ορίων της σκηνής μέσα στην οποία έχει ενσωματωθεί. Το συμπυκνωτικό, σε κάποιο βαθμό, ανοίγει ένα παράθυρο προς μια εξωτερική χρονική περίοδο. Ο Genette ονομάζει αυτού του είδους τις παρενθέσεις *γενικευτικές συμπυκνώσεις* (itérations généralisantes), ή *εξωτερικές συμπυκνώσεις* (itérations externes)[103]. Μια άλλη, λιγότερο κλασική λειτουργία του συμπυκνωτικού μέσα σε μια ενική σκηνή είναι η αντιμετώπιση της ίδιας της διάρκειας της σκηνής ως μια συμπυκνωτική φόρμα, όπου η σκηνή συντίθεται από ένα είδος παραδειγματικής κατηγοριοποίησης των γεγονότων που την συνθέτουν. Την περίπτωση αυτή την βρίσκουμε στην τελευταία σκηνή του *Ξανακερδισμένου Χρόνου*, η οποία παρουσιάζεται διαρκώς σε συμπυκνωτική φόρμα. Αυτό που διατρέχει τη σύνθεση του κειμένου δεν είναι

[103] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 150.

το διαχρονικό ξεδίπλωμα της δεξίωσης στης πριγκίπισσας, στην διαδοχή των γεγονότων που την απαρτίζουν, αλλά περισσότερο η απαρίθμηση ενός συγκεκριμένου αριθμού τάξεων συμβάντων, καθεμιά εκ των οποίων συνθέτει πολλά γεγονότα που είναι στην πραγματικότητα διασκορπισμένα μέσα στην διάρκεια του πρωινού. Αυτόν τον τύπο αφηγηματικότητας ο Genette τον ονομάζει *εσωτερική ή συνθετική συμπύκνωση* (itération interne ou synthétisante)[104], με την έννοια ότι η συμπυκνωτική σύλληψη δεν εκτείνεται σε μια ευρύτερη χρονική περίοδο αλλά στην χρονική διάρκεια της ίδιας της σκηνής.

Σε γενικές γραμμές, στον Proust, οι ενικές σκηνές δεν είναι ξένες από ένα είδος συμπύκνωσης που πολλές φορές στηρίζεται σε παραδειγματικές σειρές που ανασύρει μια ακούσια μνήμη ή ανάμνηση, η οποία έχει την τάση να εξομοιώνει περιστατικά και εντυπώσεις που θεωρεί στο σύνολό τους όμοια. Η σημασία αυτού του τύπου, ή μάλλον αυτής της αφηγηματικής άποψης, τονίζεται περισσότερο από τη χαρακτηριστική παρουσία εκείνου που ο Genette ονομάζει *ψευδο-συμπυκνωτικό* (pseudo-itératif)[105]. Πρόκειται για σκηνές οι οποίες παρουσιάζονται ως συμπυκνωτικές, κυρίως λόγω της γραμματικής απόδοσης του χρόνου, ενώ ο πλούτος και η ακρίβεια των λεπτομερειών τους κάνει απίθανο το να πιστέψουμε ότι συνέβησαν και ξανασυνέβησαν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο χωρίς καμία παραλλαγή. Στο κεφάλαιο της αφηγηματικής χρονικής σειράς είδαμε παραδείγματα μιας ιδιαίτερης φόρμας αυτού του τύπου, την οποία θα ονομάσουμε *ψευδο-συμπυκνωτική ανάληψη*, στο μυθιστόρημα *Στη Φωλιά του Κούκου*. Εκεί, ο πλούτος και η ακρίβεια στην παρουσίαση των υποκειμενικών αναλήψεων, κυρίως στα διαλογικά τους τμήματα, μας αποτρέπει από το να πιστέψουμε ότι συνέβαιναν κάθε φορά με τον ίδιο ακριβώς, πολύ συγκεκριμένο τρόπο, με τον οποίο μας παρουσιάζονται.

---

[104] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 150.

[105] Αυτόθι, σελ. 152.

Πρόκειται, γενικά, για μια λογοτεχνική σύμβαση (ή για μια αφηγηματική άδεια, κατά τον ίδιο τρόπο που λέμε ποιητική άδεια), η οποία προϋποθέτει μεγάλη προθυμία εκ μέρους του αναγνώστη, ή, σύμφωνα με την έκφραση του Coleridge, μια ηθελημένη αναστολή της δυσπιστίας του. Με λίγα λόγια, στην κλασική αφήγηση το ψευδο-συμπυκνωτικό δημιουργεί μια μορφή αφηγηματικής ρητορικής η οποία δεν απαιτεί να εκλαμβάνεται κυριολεκτικά, αλλά μάλλον το αντίθετο. Η αφήγηση σημειώνει «αυτό συνέβαινε κάθε μέρα», για να γίνει αντιληπτό ως «κάθε μέρα κάτι τέτοιο συνέβαινε, εκ των οποίων αυτή είναι μια περίπτωση ανάμεσα στις άλλες».

Στον Proust, η σύμβαση του ψευδο-συμπυκνωτικού δεν λειτουργεί ακριβώς με τον ίδιο υφολογικό τρόπο που λειτουργεί στην κλασική αφήγηση. Στην αφήγηση του Proust, η χαρακτηριστική τάση προς το συμπυκνωτικό προτίθεται να γίνει αντιληπτή στην αδύνατη κυριολεξία της ή στην παραδοξότητά της. Ο συγγραφέας, πολλές φορές βιώνει τα περιστατικά με μια ένταση που τον κάνει να ξεχνάει τις λεπτές διαφορές στις μεταξύ τους κάθε φορά αποχρώσεις. Αυτή η σύγχυση αντανακλά, κατά την άποψη του Genette, μια «έξη με τη συμπύκνωση» (ivresse de l' itération)[106]. Η διάσταση αυτή συνδέεται με ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ψυχολογίας του Proust, να βιώνει μια εξαιρετικά οξεία αίσθηση συνήθειας και επανάληψης, μια εντύπωση αναλογίας ανάμεσα στις χρονικές στιγμές. Η σύλληψή του είναι τόσο λίγο ευαίσθητη στη μοναδικότητα των στιγμών όσο και στην μοναδικότητα των τόπων. Οι στιγμές στον Proust έχουν μια ισχυρή τάση να μοιάζουν και να συγχέονται μεταξύ τους, και το γεγονός αυτό αποτελεί την πρώτη ικανή συνθήκη της εμπειρίας της ακούσιας ανάμνησης (involuntary memory).

Ο David Bordwell στο βιβλίο του *Narration in the Fiction Film*, συζητώντας φαινόμενα αφηγηματικής συχνότητας σχετικά με την

[106] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 153.

κινηματογραφική αφήγηση, παραλείπει τις περιπτώσεις 2 και 4 της κατηγοριοποίησης του Genette (την δεύτερη περίπτωση του ενικού, δηλαδή την πολλαπλότητά του, καθώς και την περίπτωση του επαναληπτικού), και αναφέρει ότι: «Ο θεατής υποθέτει ότι τα γεγονότα της ιστορίας αποτελούν μοναδικά συμβάντα, αλλά καθένα από αυτά μπορεί να παρουσιαστεί από την αφήγηση οσεσδήποτε φορές»[107]. Αυτό σημαίνει ότι η αφήγηση μπορεί να παρουσιάσει κάποιο γεγονός της ιστορίας μια φορά (1), περισσότερες από μια φορές (1+), ή να μην το παρουσιάσει καθόλου. Χρησιμοποιώντας τη διάκριση εξιστόρησης και αναπαράστασης (recounting – enactment), καταλήγει σε εννέα δυνατότητες αφηγηματικής αναπαραγωγής των γεγονότων της ιστορίας. Έτσι προκύπτει η παρακάτω σχηματοποίηση:

Το γεγονός της ιστορίας είναι	:	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Εξιστόρηση (φορές)	:	0	0	0	1	1	1	1+	1+	1+
Αναπαράσταση (φορές):		0	1	1+	0	1	1+	0	1	1+

Η περίπτωση Α τονίζει την σημασία της σχηματικής σύλληψης της ιστορίας. Ακόμα και αν κάποιο γεγονός δεν αναπαρίσταται ούτε εξιστορείται, μπορούμε να υποθέσουμε ότι έχει συμβεί. Η περίπτωση αυτή παραλείφθηκε από τον Genette, θεωρούμενη ίσως ως αυτονόητη. Η μνεία της από τον Bordwell θα μπορούσε, με αυτές τις προϋποθέσεις, να θεωρηθεί ίσως περιττή, δεδομένης της φύσης του κινηματογραφικού μέσου, όπως και άλλη φορά έχουμε αναφέρει, ως της κατ' εξοχήν τέχνης της έλλειψης. Αποτελεί τυπική πρακτική τα λιγότερο ενδιαφέροντα σημεία της ιστορίας να γίνονται αντικείμενα τέτοιου είδους ελλειπτικών χειρισμών.

[107] D. Bordwell, *Narration in the Fiction* Film, ό.π., σελ. 79.

Η δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία ένα γεγονός δεν εξιστορείται αλλά αναπαρίσταται μία φορά, είναι αναμφισβήτητα η συνηθέστερη περίπτωση, αλλά σε ορισμένες ταινίες, όπως σε αυτές του πριν το 1908 αφηγηματικού κινηματογράφου, η εξιστόρηση απουσιάζει εντελώς και η εξέλιξη της ιστορίας αναλαμβάνεται αποκλειστικά από την κινηματογραφική της αναπαράσταση.

Στον κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο πολλά γεγονότα αναφέρονται μία ή περισσότερες φορές χωρίς να δραματοποιούνται ποτέ (περιπτώσεις D και G). Η κλασική αφήγηση, επίσης, συνηθίζει να αναπαριστά κάποιο σημαντικό γεγονός μία φορά και να το εξιστορεί μία ή περισσότερες φορές (περιπτώσεις Ε και Η). Σε γενικές γραμμές, είναι πιο σπάνιο ένα γεγονός να δραματοποιείται περισσότερες από μία φορές, όπως στις περιπτώσεις C, F και I. Ωστόσο, δεν είναι και τόσο σπάνιο, όταν αυτό γίνεται με την έννοια της υποκειμενικής ανάληψης ή της διαφορετικής, σε αφηγηματική άποψη, προσωπικής εκδοχής.

Όταν η αφήγηση του Eisenstein επαναλαμβάνει μια πράξη χωρίς να βάζει τους χαρακτήρες να την εξιστορούν, έχουμε την περίπτωση C, μια καθόλου σπάνια περίπτωση, ιδιαίτερα στις αστυνομικές ταινίες όπου συμβαίνει πολλές φορές η εικόνα, για παράδειγμα, της δολοφονίας να επανέρχεται ξανά και ξανά κατά τη διάρκεια της ταινίας. Κάποιο γεγονός μπορεί επίσης να εξιστορείται στον διάλογο μεταξύ των χαρακτήρων μια ή περισσότερες φορές και, παρ' όλα αυτά, να δραματοποιείται πολλές φορές (περιπτώσεις F και I).

Επειδή η θεώρηση του χρόνου θέτει περιορισμούς στη μνήμη, η ικανότητα του θεατή να κατασκευάσει μια ιστορία με συνοχή εξαρτάται από την επαναλαμβανόμενη αναφορά των γεγονότων της ιστορίας. Προκειμένου να διατηρήσει το βασικό σχήμα της δράσης σαφές και να εξασφαλίσει ότι εξάγονται πιθανές υποθέσεις, η αφήγηση πρέπει να επαναφέρει τις βασικές αιτιακές, χρονικές και χωρικές συντεταγμένες της ιστορίας. Η επανάληψη μπορεί να αυξήσει την περιέργεια, την αγωνία και το σασπένς, μπορεί να

δημιουργήσει ή να κλείσει κενά και χάσματα, να οδηγήσει τον θεατή προς τις περισσότερο ή λιγότερο πιθανές υποθέσεις, να καθυστερήσει την εξαγωγή των συμπερασμάτων και αποτελεσμάτων, και να εξασφαλίσει ότι η ποσότητα των νέων αφηγηματικών πληροφοριών δεν είναι υπερβολικά μεγάλη.

Πάντως, μόνο ορισμένες μορφές επανάληψης είναι κοινές στον κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο (διευκρινίζουμε το γεγονός ότι δεν συμπεριλαμβάνουμε εδώ άλλες μορφές όπως τις κινηματογραφικές πρωτοπορίες). Κάποιο γεγονός μπορεί να εξιστορείται οσεσδήποτε φορές, όμως συνήθως δραματοποιείται μόνο μία (περίπτωση Η). Αυτό σημαίνει ότι η επανάληψη κυρίως συμβαίνει στον κόσμο της ιστορίας, μόνο όπως αυτή σχετίζεται με την αφήγησή της (οι χαρακτήρες επανειλημμένως συζητούν ή αναφέρονται στο ίδιο γεγονός). Αν το γεγονός πράγματι δραματοποιείται, η επανάληψη υπόκειται σε αυστηρούς αφηγηματικούς κανόνες. Πρέπει να υποκινείται ρεαλιστικά, κυρίως μέσω της υποκειμενικότητας κάποιου χαρακτήρα ως ανάμνηση. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η επανειλημμένη αναπαράσταση μπορεί να δικαιολογείται με την έννοια ότι φέρνει στο φως νέες πληροφορίες για κάποιο γεγονός σε σχέση με προηγούμενη αναπαράστασή του (περίπτωση συνηθισμένη στην αστυνομική και γκαγκστερική ταινία). Η επανειλημμένη δραματοποίηση γεγονότων της ιστορίας χωρίς ρεαλιστικό κίνητρο δημιουργεί μια εξαιρετικά αυτοσύνειδη αφήγηση, ελάχιστα επικοινωνήσιμη, που μπορεί να παραμερίσει τους νόμους του κόσμου της ιστορίας και να διατρέξει οποιοδήποτε κάθε φορά αφηγηματικό τμήμα κατά βούληση. Αυτή είναι η περίπτωση των σκηνοθετών του σοβιετικού μοντάζ της δεκαετίας του ΄20.

Αν θέλαμε να καταρτίσουμε έναν συνολικό πίνακα που να σχηματοποιεί τα φαινόμενα επαναληπτικότητας ή συχνότητας, σχετικά με την κινηματογραφική αφήγηση (λαμβάνοντας υπ' όψιν τις τέσσερις κατηγορίες του

Genette, καθώς και τη διάκριση εξιστόρησης-αναπαράστασης του Bordwell) θα προέκυπτε ο εξής, ενδεικτικός όλων των πιθανοτήτων, κατάλογος:

Γεγονότα της ιστορίας :	1	1	1	1	1	1	1	1	1	ν	ν	ν	ν	ν	ν	ν	ν	ν
Εξιστόρηση :	0	0	1	1	0	1	ν	ν	ν	0	0	1	1	0	1	ν	ν	ν
Αναπαράσταση:	0	1	0	1	ν	ν	1	0	ν	0	1	0	1	ν	ν	1	0	ν

Προσδιορισμός , Καθορισμός , Έκταση

Κάθε συμπυκνωτικό αφηγηματικό τμήμα αποτελεί μια συνθετική αφήγηση γεγονότων που συμβαίνουν και ξανασυμβαίνουν κατά τη διάρκεια μιας επαναληπτικής ακολουθίας που συντίθεται από έναν αριθμό μεμονωμένων ενοτήτων. Ας πάρουμε το εξής παράδειγμα: Κυριακές του καλοκαιριού του 1890. Αυτό αποτελείται από δώδεκα πραγματικά, μεμονωμένα περιστατικά. Η ακολουθία αυτή ορίζεται, κατά πρώτον, από τα διαχρονικά της όρια (μεταξύ Ιουνίου και Σεπτεμβρίου του 1890) και, κατά δεύτερον, από τον ρυθμό της επανάληψης των συμβάντων (μια μέρα στις εφτά). Το πρώτο από τα δύο χαρακτηριστικά αφηγηματικής συχνότητας ο Genette το ονομάζει *προσδιορισμό* (détermination), και το δεύτερο *καθορισμό* (spécification). Τέλος, τη διάρκεια του κάθε μεμονωμένου περιστατικού, άρα της καθεμιάς συνθετικής μονάδος, την ονομάζει *έκταση* (extension)[108] (στο παράδειγμά μας μπορεί να είναι 24 ώρες).

Προσδιορισμός: Τα διαχρονικά όρια του συνόλου των συμπυκνωμένων γεγονότων μπορεί να μένουν απροσδιόριστα, ιδιαίτερα όταν έχουμε να κάνουμε με επαναλήψεις που στην πράξη μπορεί να είναι απεριόριστες.

[108] G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 157.

Σχετικά με την φράση: «ο ήλιος ανατέλλει κάθε πρωί», είναι άτοπο να θελήσω να προσδιορίσω από πότε μέχρι πότε. Συνήθως, τα γεγονότα που παρουσιάζονται συμπυκνωμένα στη μυθιστορηματική αφήγηση δεν είναι αυτού του τύπου, που σημαίνει ότι σε γενικές γραμμές υπάρχει μια ένδειξη σχετική με την αρχή και το τέλος τους, η οποία, ωστόσο, μπορεί να παραμένει απροσδιόριστη.

Καθορισμός: Και αυτός μπορεί να μένει απροσδιόριστος, να σημειώνεται δηλαδή με ενδείξεις του τύπου: μερικές φορές, συχνά κ.τ.λ. Μπορεί, επίσης, να είναι περισσότερο περίπλοκος, όπως, για παράδειγμα, σε περιπτώσεις όπου δύο ή περισσότεροι νόμοι συχνότητας συγχέονται: η συχνότητα «κάθε Μάιο», και η συχνότητα «κάθε Κυριακή», συνδυάζονται σε έναν πιο περίπλοκο καθορισμό «κάθε Κυριακή το Μάιο».

Έκταση: Μια συμπυκνωτική μονάδα μπορεί να έχει τόσο μικρή διάρκεια που δεν μπορούμε να μιλάμε για αφηγηματική έκταση. Για παράδειγμα, μια αναφορά του τύπου «κάθε βράδυ κοιμάμαι νωρίς». Τέτοιες επαναληπτικότητες είναι, μέχρις ενός σημείου, στιγμιαίες. Συμβαίνει επίσης, να εισέρχονται *εσωτερικοί προσδιορισμοί και καθορισμοί* συχνότητας σε μια συμπυκνωτική ακολουθία, δημιουργώντας ένα μέσο διαφοροποίησης. Ένας προσδιορισμός συχνότητας μπορεί, για παράδειγμα να μην σημαδεύει μόνο τα εξωτερικά χρονικά πλαίσια μιας συμπυκνωτικής ακολουθίας, αλλά και τα στάδιά της, και να τη χωρίζει σε υπο-ακολουθίες. Πολλές φορές συμβαίνει, η εισαγωγή ενός ενικού συμβάντος να υποβάλει τον προσδιορισμό συχνότητας της συμπυκνωτικής ακολουθίας. Το συμβάν αυτό όμως μπορεί, από την άλλη, να αποτελεί μια μεμονωμένη περίπτωση ή μια εξαίρεση. Αυτό σημαίνει ότι, ανάμεσα στα ενικά επεισόδια που παρεμβάλλονται σε μια συμπυκνωτική σειρά, πρέπει να ξεχωρίσουμε εκείνα που έχουν μια προσδιοριστική λειτουργία, από εκείνα που δεν έχουν.

Η αφήγηση στον Proust δίνει την εντύπωση ότι έχει υποκαταστήσει την περίληψη, η οποία λειτουργεί ως μια συνθετική μορφή αφήγησης στο κλασικό

μυθιστόρημα, με μια άλλη συνθετική φόρμα, αυτή του συμπυκνωτικού. Σύνθεση που δεν προκύπτει από την επιτάχυνση, αλλά από την αφομοίωση και την αφαίρεση. Για τον λόγο αυτό, ο αφηγηματικός του ρυθμός δεν βασίζεται στην εναλλαγή περίληψης-σκηνής, όπως στο κλασσικό μυθιστόρημα, αλλά στην εναλλαγή ενικού-συμπυκνωτικού. Υπάρχουν φορές, όπου η αφήγηση περνά χωρίς προειδοποίηση από μια συνήθεια σε ένα μεμονωμένο συμβάν, ως εάν, αντί το συμβάν να τοποθετείται σε κάποια σχέση με τη συνήθεια, η συνήθεια μπορούσε να γίνει -ή στην πραγματικότητα είναι την ίδια στιγμή- ένα μοναδικό γεγονός, πράγμα που είναι ασύλληπτο στην κυριολεξία του και, στην αφήγηση του Proust, εντελώς μη ρεαλιστικό. Πάντως, τις περισσότερες φορές, αυτά τα σημεία σύζευξης μεταξύ ενικού και συμπυκνωτικού, χωρίς συγκεκριμένη χρονική συσχέτιση, καλύπτονται, εσκεμμένα ή μη, από την παρεμβολή ουδέτερων τμημάτων των οποίων η αφηγηματική άποψη είναι απροσδιόριστη και των οποίων η λειτουργία φαίνεται να είναι η παρεμπόδιση του θεατή να στρέψει την προσοχή του στην αλλαγή της άποψης. Αυτά τα ουδέτερα αφηγηματικά τμήματα μπορεί να είναι τριών ειδών: μπορεί να είναι μεταβατικά, κάπως ασυνάρτητα, κομμάτια σε ενεστώτα χρόνο. Αυτός ο τύπος έχει συνήθως εξωδιηγητικό χαρακτήρα. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τον δεύτερο τύπο, ο οποίος συνίσταται σε διάλογο χωρίς εισαγωγικό ρήμα. Ο τρίτος τύπος είναι περισσότερο λεπτός και περίπλοκος, διότι εδώ το ουδέτερο τμήμα αποτελεί στην πραγματικότητα ένα ανάμικτο ή, καλύτερα, ένα διφορούμενο σημείο: συνίσταται στην παρεμβολή, μεταξύ ενικού και συμπυκνωτικού, αορίστων, των οποίων η αφηγηματική άποψη μένει απροσδιόριστη.

Μένει ακόμη κάτι να πούμε σχετικά με την κατηγορία του αφηγηματικού χρόνου ως σύνολο. Πολλές φορές είμαστε σε θέση να παρατηρήσουμε τη στενή συνέχεια ποικίλων χρονικών φαινομένων, τα οποία έπρεπε να διαχωρίσουμε για τους σκοπούς της κατηγοριοποίησής τους. Για παράδειγμα, στην κλασική αφήγηση η ανάληψη (στοιχείο της χρονικής σειράς)

πολύ συχνά παίρνει τη μορφή της περίληψης (στοιχείο διάρκειας ή ταχύτητας). Η περίληψη πηγάζει, συχνά, από τις ανάγκες συμπυκνωτικών λειτουργιών (στοιχείο συχνότητας). Η περιγραφή είναι σχεδόν πάντα, την ίδια στιγμή, μεμονωμένη, διαρκής και συμπυκνωτική, χωρίς να αποκλείει ποτέ αρχές διαχρονικής κίνησης. Υπάρχουν ελλειπτικές μορφές συχνότητας. Η συμπυκνωτική σύλληψη δεν αποτελεί μόνο φαινόμενο συχνότητας, επηρεάζει και τη χρονική σειρά (εκεί που η σύνθεση ενός συμπυκνωτικού γεγονότος από ένα σύνολο «παρόμοιων» συμβάντων καταργεί τη διαδοχικότητά τους), όπως επίσης και τη διάρκεια (από τη στιγμή που εξαλείφει τα χρονικά μεταξύ τους διαστήματα). Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να προσδιορίσουμε τη χρονικότητα μιας αφήγησης μόνο λαμβάνοντας υπ' όψιν ταυτόχρονα όλες τις σχέσεις που εγκαθιδρύει μεταξύ της χρονικότητάς της και της χρονικότητας της ιστορίας την οποία αφηγείται.