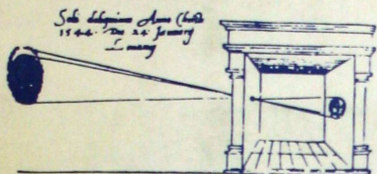
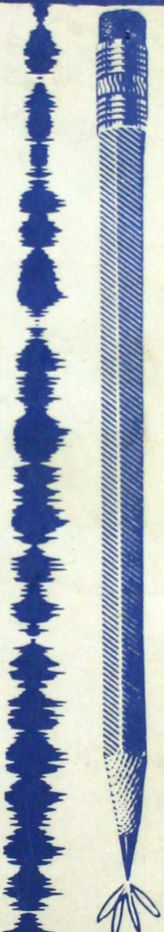
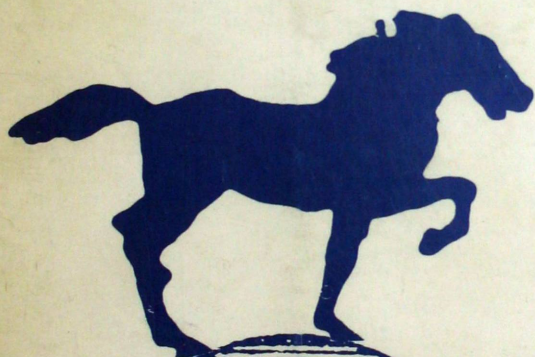


ΦΙΛΜ

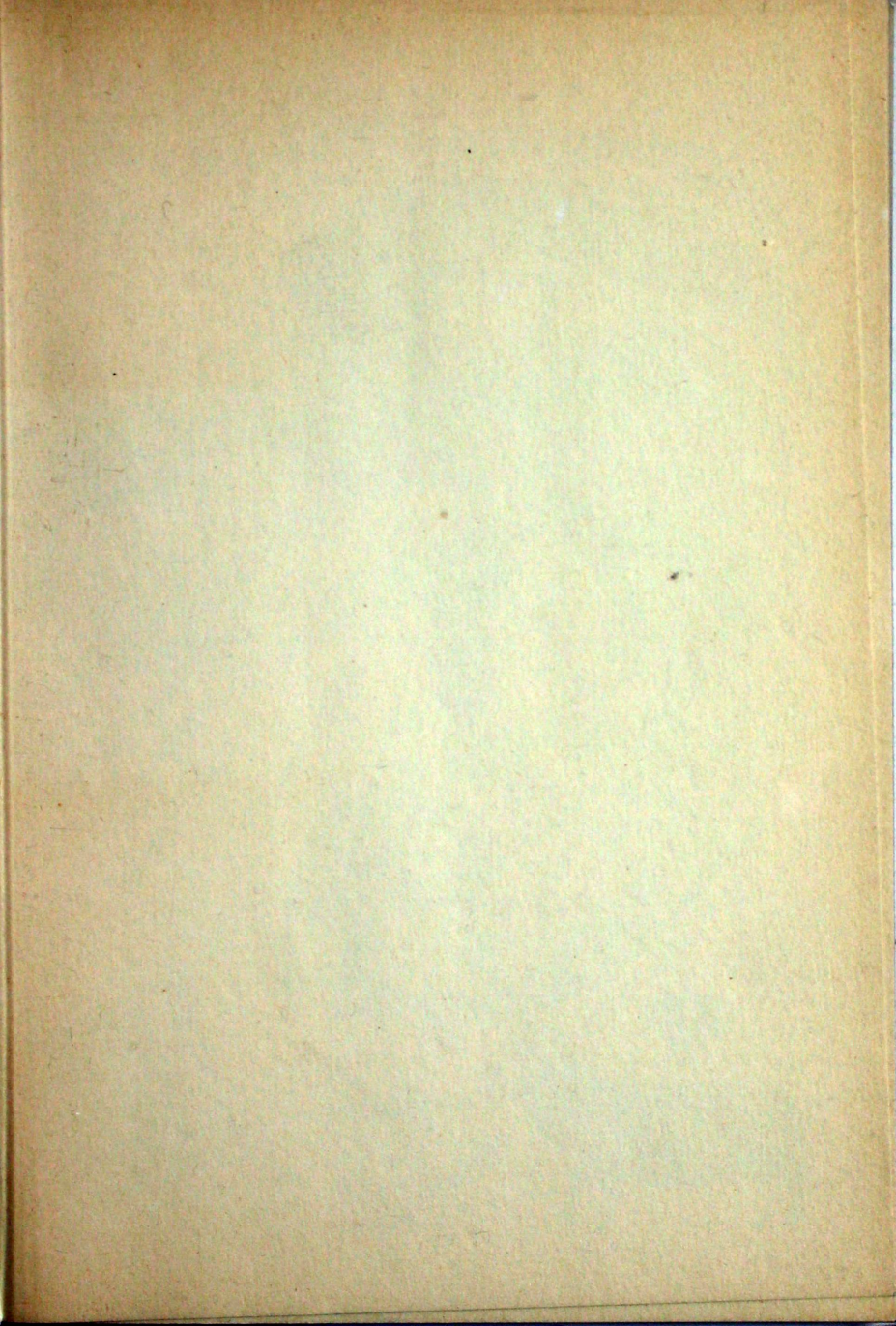


Κινηματογράφος
-Αφήγηση-
Αναπαράσταση





II-000000000423





Αναπαράσταση Κινηματογράφος
Αφήγηση



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΑΦΗΓΗΣΗ
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΑΦΗΓΗΣΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



Αναπαράσταση

Κινηματογράφος



έχετε γραφομηχανή στο σπίτι;

Αν δεν έχετε, αγοράστε σήμερα μια brother.

Είναι ένα μικρό αλλά απαραίτητο εφόδιο στη σταδιοδρομία των παιδιών σας. Είναι ένα δώρο για είκοσι και πλέον χρόνια.

Φορητές, ημιφορητές, ηλεκτρικές, σε 14 τύπους, από 9.400 έως 39.500

Θα τις βρείτε παντού

έχετε γραφομηχανή στο γραφείο;

Ακόμα κι αν έχετε, υπάρχει η δίγλωσση ηλεκτρονική brother CE 60 με μαργαρίτα που υπερέχει... στα σημεία.

- Μαργαρίτα σε κασέτα ○ Τρεις πικνότερες γραφές ○ Μνήμη διάρθρωσης μιας σειράς (165 χαρακτήρες) ○ Αυτόματη υπογράμμιση ○ Αυτόματο κεντράρισμα ○ Δεκαδικός και απλός σπηλογώνοντας ○ Αυτόματη επιστροφή ○ Προγραμματισμός του τέλους της φράσης στο δεξί περιθώριο
- Χρήση τεσσάρων διαφορετικών ταινιών ○ Δυνατότητα σύνδεσης με computer.

brother®

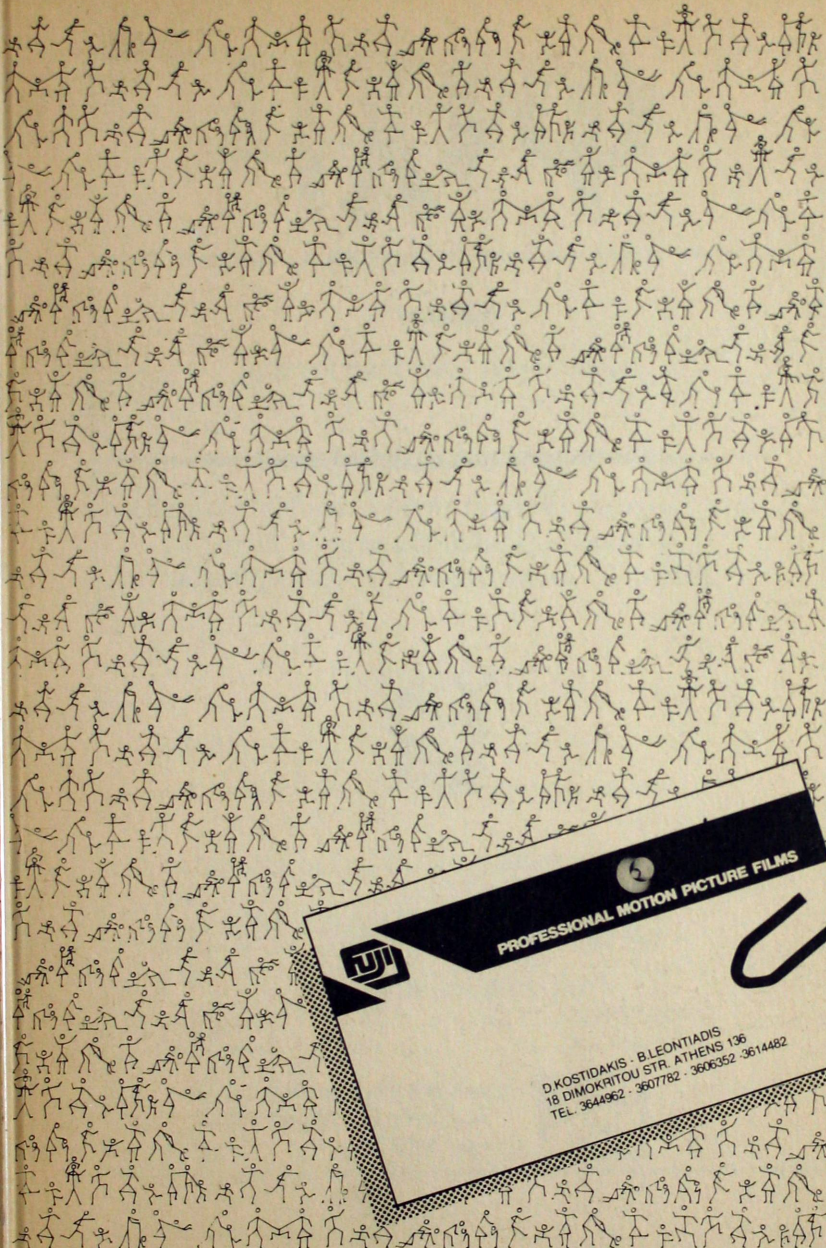
Οι επίσημες γραφομηχανές των Ολυμπιακών Αγώνων του 1984


ΝΤΑΚΟΣ ΑΕ

ΖΑΪΜΗ 20, ΑΘΗΝΑ 148
ΤΗΛ.: 88.41.411-3



Διγλωσσές με μπράκκι ή μαργαρίτα σε 6 τύπους από 46.700 έως 165.000



 **PROFESSIONAL MOTION PICTURE FILMS**

D. KOSTIDAKIS - BLEONTIADIS
18 DIMOKRITOU STR. ATHENS 136
TEL. 3644962 - 3607782 - 3606352 - 3614482

ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρήσης του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Φοίβος Ευαγγελάτος,
Χρυσούλα Πλάλα, Εμμανουήλ Ζάχος
Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Δάφνη Ρόκου



ΤΕΥΧΟΣ 25 ○ ΙΟΥΛΗΣ 1983

Τιμή τεύχους Δρχ. 150

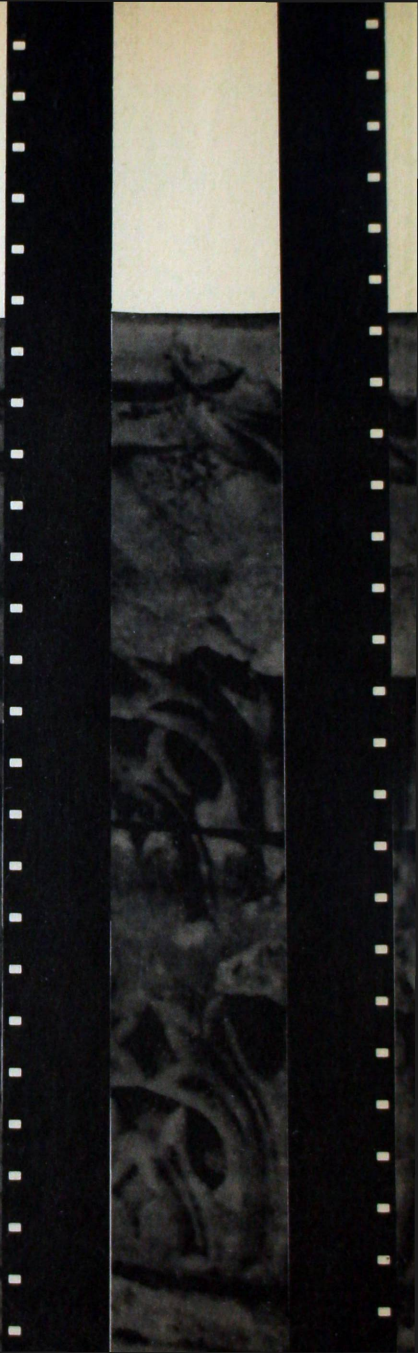


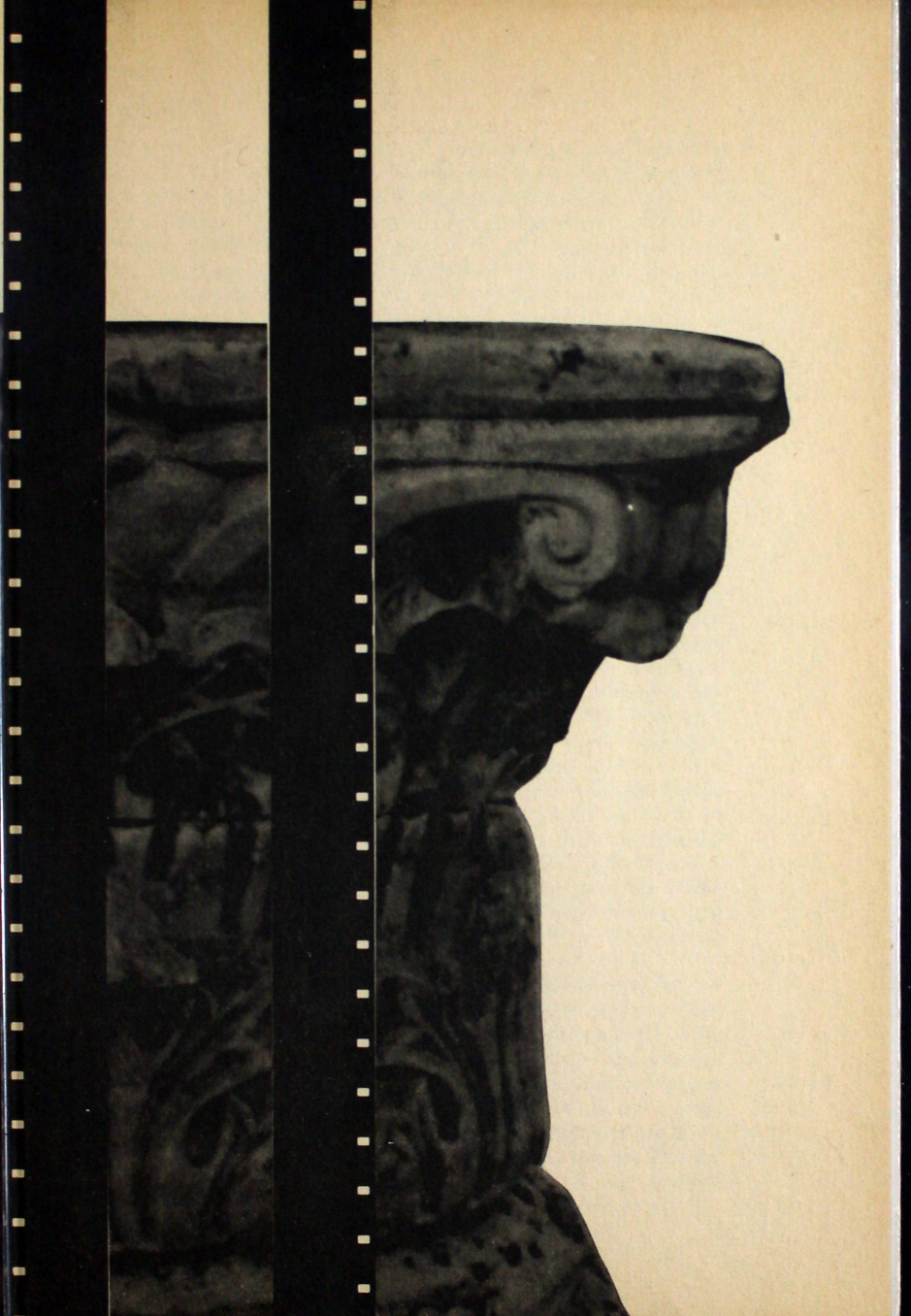
έκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγῆς 3, Ἀθήνα 142
τηλ. 3603 234

ΦΙΛΜ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΦΗΜΕΡΑ	10
J. L. SCHEFER – Στο περιθώριο μιας σημειολογίας της εικόνας	19
UMBERTO ECO – Κινηματογράφος και Λογοτεχνία	31
PHILLIP DRUMMOND – Ρεαλισμός και Αφηγηματικότητα	42
CHRISTIAN METZ – Στίξεις και οριοθετήσεις στην ταινία διήγησης	60
J. P. SIMON – Αναφορά και κατονομασία	95





ΕΦΗΜΕΡΑ

Ο ΝΕΟΣ ΝΟΜΟΣ

Επί τέλους, με καθυστέρηση ενός χρόνου έφτασε στα χέρια μας ένα σχέδιο νόμου που φέρει τον τίτλο ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ. Από μια πρώτη ανάγνωση δεν φαίνεται ικανοποιητικό όχι μόνο γιατί δεν ανταποκρίνεται στις επιθυμίες του κινηματογραφικού κόσμου έτσι όπως λίγο πολύ έχουν διατυπωθεί σε μια σειρά από προτάσεις αλλά κυρίως γιατί είναι ένα νομοσχέδιο που 'χει στραμένο τό βλέμμα του στο παρελθόν. Στο σύνολό του διαπνέεται από ένα πνεύμα *αναπλήρωσης* και όχι *πρόβλεψης* όπως θα όφειλε. Επιμένει ιδιαίτερα σε πράγματα που θα 'πρεπε να 'χουν γίνει εδώ και πολλά χρόνια κι αγνοεί εντελώς τις νέες πραγματικότητες που συνιστούν το σήμερα και αχνοδιαγράφουν τις μελλοντικές προοπτικές. Όμως ότι δεν έγινε την δεκαετία του '50 δεν είναι δυνατόν ν' *αναπληρωθεί* σήμερα, αυτό που απαιτείται είναι μια ουσιαστική αντιμετώπιση του παρόντος και του προβλεπτού μέλλοντος μέσα από ευφάνταστες θεσμικές και λειτουργικές επινοήσεις κι όχι επιδιορθώσεις. Μια ανοιχτή και πιθανολογική *πρόβλεψη* είναι το αιτούμενο όχι ο αναπρογραμματισμός της υπανάπτυξης.

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Πάλι φέτος τα ίδια, αλλά γιατί;

Γιατί απλούστατα δεν υπάρχει διάθεση αλλαγής από μια ρουτίνα που κόλλησε στο '75 κι αδυνατεί να σηκώσει άγκυρα για το '85. Οι δικαιολογίες βέβαια είναι πολλές και κυρίως ο χρόνος, ο οποίος όμως χρόνος και σε ποιον ανήκει; Ο χρόνος δεν είναι λίγος, λίγοι είναι αυτοί που τον ακινητοποιούν γιατί δεν μπορούν να τον αξιοποιήσουν για το κοινό όφελος. Όμως ο χρόνος δεν τους ανήκει, περνάει απλώς άσκοπα.

ΤΟ ΦΙΑΣΚΟ ΤΩΝ ΚΑΝΝΩΝ

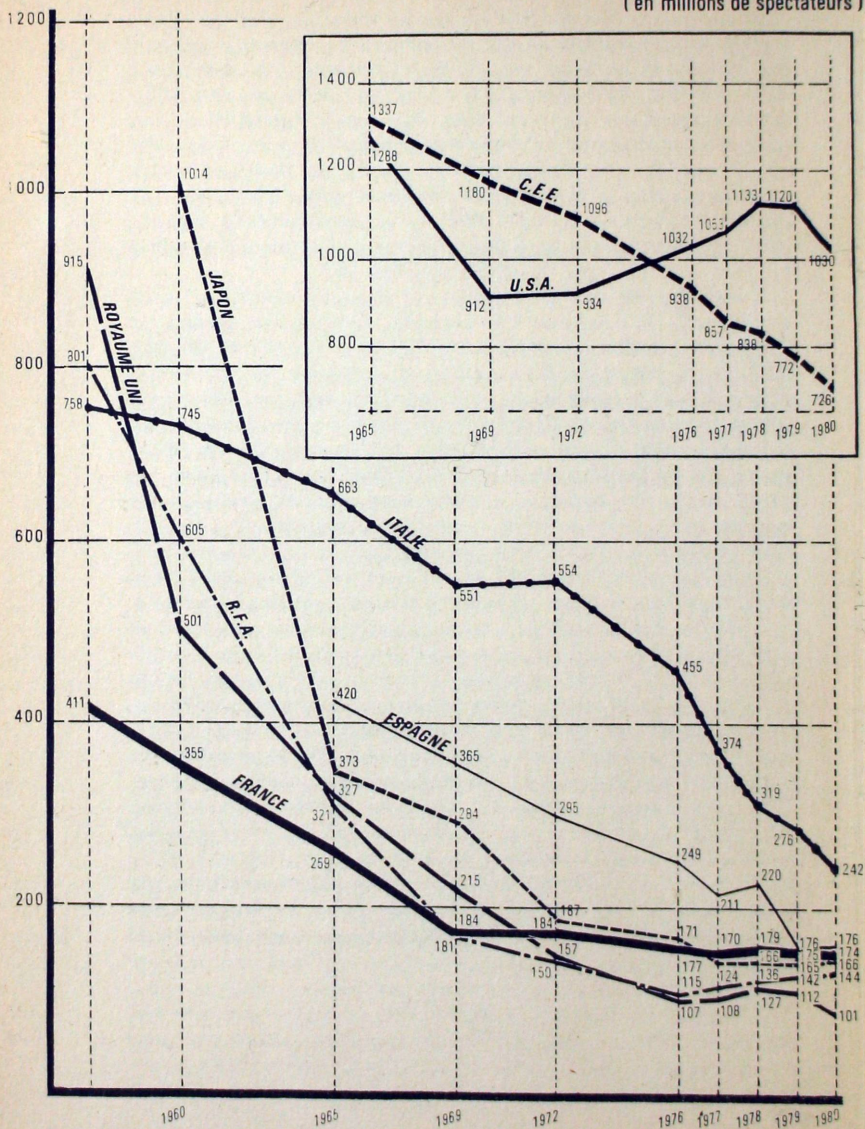
Το φτεινόν φιάσκο των Καννών δεν ήταν εντελώς απρόσμενο ούτε τυχαίο. Ο κινηματογράφος του χιλιόμετρου της «χρυσής» μετριότητας θριάμβευσε σε βάρος φυσικά της ουσιαστικής δημιουργίας και της αναζήτησης. Η τυποποίηση κι ο πληθωρισμός σειρών από αυτοεπαναλαμβανόμενα προϊόντα (και όχι έργα) δημιούργησαν μια ασφυκτική ατμόσφαιρα απ' όπου είχε μεθοδικά εξοριστεί η δημιουργία. Οι παρουσίες του Bresson και του Ταρκόφσκι έμοιαζαν εντελώς παράταιρες μέσα σ' ένα συρφετό άνούσιων κατασκευασμάτων. Το στήσιμο δεν ήταν γι' αυτούς, ούτε και για κανέναν άλλο, σχετικό, αλλά αποκλειστικά και μόνο για μετριότητες, μετριότητες, μετριότητες...

Τι συμβαίνει τα τελευταία χρόνια στο χώρο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου; Τι συμβαίνει στα φεστιβάλ; Αναδίπλωση, *ripulso*, *retrogression*, *rétroflexion*, *RETRO*, *ReTRO*, *REtRO*, *RETrO*, *REtro*, *RETRO*. Η γενική *αναδίπλωση* που παρατηρείται σαν ένα γενικό φαινόμενο μιας αρχικά αθώας νοσταλγίας που την ακολούθησε η μεθοδική αναπαραγωγή του παρελθόντος μέσα στο παρόν, ένα είδος πολιτικό-αισθητικής νεκροφιλίας, πέρα απ' τα αίτια της που δεν είναι εύγερο να διαπιστωθούν μηχανικά μπορεί να κατανοηθούν σαν συνακόλουθο και οργανικό στοιχείο μιας αντίρρησης κίνησης στις προκύπτουσες πραγματικότητες, αυτές που παράγονται από έναν αβίαστο και γόνιμο διάλογο της συνείδησης με το περιβάλλον της στο σημερινό ιστορικό πλαίσιο. Μ' άλλα λόγια αυτό που συμβαίνει (όχι μόνο στον κινηματογράφο) είναι μια παλινδρόμηση που χαρακτηρίζεται απ' την εμμονή να βλέπει το παρόν μέσα απ' το παρελθόν. Το αντίθετο θα 'ταν καταστροφικό για ένα *status* που 'χει συνείδηση των ορίων του και λίγο πολύ γνωρίζει ποιος είναι ο εχθρός του. Επίσης γνωρίζει στη δοσμένη τουλάχιστον φάση τις δυνατότητες αντίδρασης μιας διάνοησης που 'ναι αρκετά συγκαταβατική και ναρκισσευόμενη έτσι ώστε ν' αρκείται να σνομπάρει γεγονότα σαν το φεστιβάλ των Καννών αλλά να μην τα καταγγέλλει και συνεπώς να μην τα μάχεται.

Βέβαια όλο αυτό το κύμα αντίδρασης που κατέκλυσε όλο το φάσμα της σύγχρονης κουλτούρας και περιθωριοποίησε σε σύντομο χρονικό διάστημα ένα πλήθος αληθινών δημιουργών χωρίς ωστόσο ποτέ να τους κτυπήσει κατά μέτωπο αλλά μάλλον τους κολάκευε, αρχίζει επιτέλους μετά από δέκα χρόνια να γίνεται αισθητό κι αυτό είναι ένα παρήγορο σημάδι ώστε νά μην οδηγηθούμε στη σιωπή ή την διατεταγμένη ρητορία.

Evolution de la fréquentation cinématographique

(en millions de spectateurs)



ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Απο τις 14 έως 24 Μάρτη έγινε στο Γαλλικό Ινστιτούτο μια παρουσίαση 8 ταινιών παραγωγής 1982 με τίτλο. «Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου». Επίσης έγινε συζήτηση με θέμα την «πορεία του Σύγχρονου Κινηματογράφου» στη Γαλλία και αλλού με την συμμετοχή των Glande Jade, Coline Serreau, Τάκη Κανδύλη Pierre Schoendoerffer, Jaques Poitrenand και Μάνου Ζαχαρία.

Οι ταινίες που παίχτηκαν δείχνουν τις τάσεις του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου και η παρουσιάσή τους είναι αξιοσημείωτη γιατί δεν έχουν ακόμα προβληθεί από το εμπορικό κύκλωμα. Επίσης έδωσε αφοργή για να επισημανθούν για άλλη μια φορά τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο σύγχρονος κινηματογράφος και που είναι κύρια οικονομικά και αφορούν την παραγωγή, την διανομή την κίνηση των ταινιών στο εξωτερικό, την διάδοση του κινηματογράφου μέσα από το «παράλληλο κύκλωμα» κ.α.

Το Γαλλικό Κέντρο Κινηματογράφου λειτουργεί από το 1946 με πολλές και σημαντικές δραστηριότητες. Επιχορηγεί την κινηματογραφική παραγωγή με δυο τρόπους: α) με την λεγόμενη «αυτόματη δοθήθεια» δηλ. επιστροφή του 87% του ειδικού πρόσθετου φόρου του εισιτηρίου στον παραγωγό). β) με την «κατ' επιλογή δοθήθεια (δηλ. επιχορήγηση προκαταβαλλόμενη σε παραγωγούς που προτείνουν ταινίες καλλιτεχνικές σύμφωνα με την κρίση ειδικής επιτροπής που κρίνει την ποιοτική αξία). Ενισχύει δημιουργούς για την συγγραφή σεναρίου, επιχορηγεί τους διανομείς, και τις αίθουσες για εκσυγχρονισμό του εξοπλισμού τους και την προβολή ταινιών τέχνης. Συντονίζει την έρευνα και την εκπαίδευση και έχει άμεση σχέση με τα Φεστιβάλ, την Unifrance και το Ινστιτούτο Ανωτάτων Κινηματογραφικών Σπουδών.

Παρ' όλα αυτά ο κινηματογράφος στη Γαλλία περνάει κρίση. Το 1960 ο αριθμός των θεατών ήταν 373.000.000 για να περιοριστεί το 1977 σε 170.000.000 το δε 1981 να ανέδει λίγο στα 187.600.000*. (βλ. πίνακα) Βέβαια αυτό δεν είναι φαινόμενο μόνο της Γαλλίας. Οι κινηματογράφοι όλων των χωρών της Ε.Ο.Κ. σημειώνουν την τελευταία 15ετία συνεχόμενη πτώση. Η κρίση δεν έγκειται μόνο σε πτώση των εισιτηρίων αλλά κυρίως στη διεύθυνση του Αμερικάνικου κεφάλαιου μέσω των συμπαραγωγών και της εγκαθίδρυσης θυγατρικών εταιρειών, διανομής, εκμετάλλευσης σ' όλες τις χώρες. Όλες αυτές εμφανίζονται σύμφωνα με το νόμο ικανές να πετύχουν όλα τα ευεργετήματα υπέρ του Εθνικού κινηματογράφου με αποτέλεσμα τα κέρδη να καταλήξουν τα περισσότερα στην μητρόπολη.

Με αφορμή την παρουσία στην Αθήνα των Γάλλων σκηνοθετών είχαμε μια συζήτηση με τον Pierre Schoendoerffer ο οποίος έχει γυρίσει 8 ταινίες μεγάλου μήκους. Έχει επανειλημμένα θραυτευθεί για τις ταινίες του που είναι είτε μυθοπλαστικές με θέματα την ανθρωπίνη

υπευθυνότητα και ευσυνειδησία είτε ντοκυμανταίρ για τους πολέμους της Ινδοκίνας, του Βιετνάμ κ.α.

– Βρίσκεσθε στην Ελλάδα για την παρουσίαση της ταινίας σας «L' Honneur d' un capitaine» στο Γαλλικό Ινστιτούτο που αποτελεί συγκεκριμένο χώρο και απευθύνεται σ' ένα κοινό περιορισμένο έξω από το εμπορικό κύκλωμα. Θα ήθελα να συζητήσουμε για τις δυνατότητες διανομής της Γαλλικής ταινίας στο εξωτερικό.

– Δυστυχώς τα τελευταία χρόνια υπάρχει μείωση του γαλλικού κινηματογράφου στο εξωτερικό. Αντίθετα έχουμε μια έκρηξη των αμερικανικών φιλμ που κάθε χρόνο μεγαλώνει. Βέβαια μέσα στη Γαλλία τα Γαλλικά φιλμ συγκεντρώνουν ποσοστό μεγαλύτερο από το 50% των εισητηρίων. Εκεί όμως παίζει κύριο ρόλο και η γλώσσα. Η μείωση αυτή είναι ανησυχητική αν σκεφτεί κανένας ότι οι προϋπολογισμοί των ταινιών μέρα με την μέρα γίνονται και πιο υψηλοί. Οι εσωτερικές αγορές των χωρών δεν αρκούν τις περισσότερες φορές ούτε και να αποσβεσθή το κεφάλαιο. Ιδιαίτερα χώρες μικρές όπως η Ελλάδα και η Σουηδία πρέπει σίγουρα να ανοίξουν προς τις αγορές άλλων χωρών. Η Ελλάδα σίγουρα π.χ. θα μπορούσε να στραφεί προς τις χώρες που ζουν πολλοί Έλληνες της διασποράς, όπως π.χ. η Αυστραλία ή ο Καναδάς, Η.Π.Α. Αυτό όμως χρειάζεται κρατική παρέμβαση. Ήδη οι Σουηδοί με τις ταινίες του Μπέργκαν κυρίως το προσπαθούν με επιτυχία θα έλεγα.

– Στη Γαλλία υπάρχει κάποιος οργανισμός που προωθεί τη Γαλλική ταινία στο εξωτερικό, πώς δουλεύει;

– Βέβαια η «Unifrance», επίσημος οργανισμός με μοναδικό σκοπό την διανομή στο εξωτερικό. Είναι ο ίδιος που οργάνωσε και την δομάδα στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Στοχεύει συγχρόνως στο Εμπορικό κύκλωμα αλλά και τη διάδοση μέσω του «παράλληλου κυκλώματος», κινηματογράφων τέχνης, λεσχών κ.λ.π. Εγώ παρ' όλο που όσο αφορά την παραγωγή είμαι ανεξάρτητος χωρίς ποτέ να έχω χρηματοδοτηθεί από το Γαλλικό Κέντρο Κινηματογράφου ή κάποιο άλλο κρατικό φορέα διανέμω τις ταινίες μου στο εξωτερικό μέσω της «Unifrance». Ήδη έχουν παιχθεί σ' όλη την Ευρώπη και την Αμερική τόσο σε εμπορικές αίθουσες όσο και σε εκδηλώσεις ή cine-clubs. Πέρα όμως από την οικονομική ανάγκη η προώθηση ενός φιλμ στο εξωτερικό καλύπτει και κάποτε άλλες εξ ίσου σημαντικές ανάγκες του δημιουργού για μια όσο το δυνατόν μεγαλύτερη επικοινωνία με περισσότερο αριθμό θεατών. Ο καλλιτέχνης ξέροντας ότι δεν υπάρχει στην ουσία το «αιώνιο» προσπαθεί να βρει όσο το δυνατό κάποια κοινά σημεία κάποια «κοινή φλόγα» με τους άλλους ανθρώπους. Αυτή όμως η παγκοσμιότητα βγαίνει στο έργο μέσα από την ευαισθησία και την κουλτούρα της δικιάς του ταυτότητας, της δικιάς του γλώσσας. Πιστεύω ότι η γλώσσα είναι σημαντικό μέσο επικοινωνίας. Κρύβει μέσα της τη ζωή ενός λαού, την παιδεία του. Είναι ένα πλαίσιο για τη σκέψη.

– Αυτό σημαίνει για σας ότι θα πρέπει να εξακολουθήσουν να ενισχύονται οι εθνικές κινηματογραφίες ακόμα και μέσα στα πλαίσια της Ε.Ο.Κ;

– Βεβαίως, είναι ο μοναδικός τρόπος να αντιταχθούμε στην ισοπεδωτική αμερινάκινη επικράτηση, οικονομική και ιδεολογική. Η πολυμορφία της Ευρωπαϊκής κουλτούρας είναι το μοναδικό μέσο για να επιδιώσει η τέχνη και ο πολιτισμός της μέσα στη σημερινή κρίση ιδεών και αξιών. Για να αντιταχθούμε στο αμερικάνικο μονοπώλιο θα μπορούσαμε να επιτύχουμε οικονομικές διευκολύσεις στη διανομή και εκμετάλλευση των ταινιών μεταξύ των χωρών της Ε.Ο.Κ. Μπορούμε διατηρώντας την πολύπλευρη πολιτική έκφραση και ταυτότητα κάθε χώρας παράλληλα να ενισχύσουμε την διακίνηση και γνωριμία του έργου της μιας χώρας στις άλλες. Υπάρχουν ταινίες που ξεπερνούν τα όρια της χώρας τους χάρις ακριδώς στην ιδιαιτερότητά τους π.χ. ο *Θίασος*. Έπειτα και από την δικιά μου εμπειρία ξεκινώντας σας πληροφορώ ότι το ελληνικό κοινό είδε πιο αντικειμενικά και πιο πλατιά την ταινία μου απ' ότι οι Γάλλοι. Επειδή αναφέρεται στις σχέσεις Γαλλίας-Αλγερίας ο υποκειμενισμός εμποδίζει αρκετούς Γάλλους να δουν πίσω απ' αυτό την σχέση εξουσίας – την σχέση Κρέοντα-Αντιγόνης, πράγμα που κατάφεραν οι Έλληνες θεατές απ' ότι φάνηκε από τη συζήτηση. Γι' αυτό πολλές φορές οι συζητήσεις είναι απαραίτητες για τον δημιουργό. Έχει ανάγκη από μια άμεση σχέση με το κοινό.

– *Είσαστε και λογοτέχνης παράλληλα. Ποιά είναι η σχέση που έχει η λογοτεχνία με τον κινηματογράφο σαν μεσο καλλιτεχνικής δημιουργίας για σας προσωπικά. Ποιες ανάγκες έκφρασης καλύπτονται μέσα από το γύρισμα ενός φιλμ και ποιες μέσα από την έκδοση ενός βιβλίου.*

– Αν μιλήσουμε ψυχρά οικονομικά πολλές φορές όταν με συγκινεί ένα θέμα για να το κάνω ταινία και δε βρίσκω παραγωγό το γράφω σε βιβλίο. Όπως αυτή τη στιγμή π.χ. θα γράψω ένα βιβλίο για την προσωπική επανάσταση ενός ανθρώπου που η κρίση του πολιτισμού του οδηγεί και σε προσωπική κρίση και αδιέξοδο. Θα με ενδιέφερε να γίνει ταινία αλλά ήδη το 1982 έχω γυρίσει μια ταινία και είναι οικονομικά αδύνατο νά κάνω μιά άλλη τόσο σύντομα. Γενικότερα όμως η λογοτεχνία έχει μεγάλη επίδραση στη ζωή μου. Υπήρξαν βιβλία που με έχουν επηρεάσει βαθύτατα. Σαν δημιουργός έχω συχνά την ανάγκη να εκφρασθώ μέσα από ένα βιβλίο. Με γοητεύει η μουσική δουλειά του συγγραφέα. Από την άλλη ο κινηματογράφος μου καλύπτει μια άλλη ανάγκη για συλλογική δουλειά. Ο κινηματογράφος κρύβει μέσα του την από κοινού προσπάθεια πολλών ατόμων για ένα εξ ίσου σημαντικό αποτέλεσμα που είναι ένα φιλμ.

– *Αναφερθήκατε στις δυσκολίες χρηματοδότησης ενός φιλμ. Με τι κεφάλαια έγινε η παραγωγή των ταινιών σας;*

– Εγώ λειτουργώ λίγο «περιθωριακά» σχετικά με άλλους Γάλλους

σκηνοθέτες. Όπως σας είπα και πριν δεν έχω πάρει χρήματα από το Κέντρο Κινηματογράφου ποτέ. Κάνω ταινίες με δικά μου χρήματα ή με μεμονωμένους παραγωγούς. Αυτό έχει σαν συνέπεια να υπάρχουν τεράστια χρονικά διαστήματα ανάμεσα στις ταινίες μου. Είτε γιατί μου προτείνονται θέματα που δεν με ενδιαφέρουν είτε γιατί αυτά που έχω στο νου κοστίζουν πολλά χρήματα. Αναγκάζομαι παράλληλα να εργάζομαι και σαν δημοσιογράφος σαν άμεσο βιοποριστικό μου επάγγελμα. Δυστυχώς ο κινηματογράφος χρειάζεται χρήματα γιατί η παραγωγή υπακούει στους νόμους του εμπορίου. Σε νόμους που είναι ιδιαίτερα σκληροί για ταινίες που δεν είναι «εμπορικές» ή είναι ντοκυμανταίρ. Παρ' όλα αυτά ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που μιλά κατευθείαν στην καρδιά και στη συγκίνηση όπως εξ άλλου και στο νου και τη λογική. Γι' αυτό θα συνεχίσω να κάνω ταινίες.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ



L
4
4
G
E
V
F
V
A
E
R

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



JEAN-LOUIS SCHEFER

Στο περιθώριο μιας σημειολογίας της εικόνας

Ανασκευάζοντας την ιστορία του Vico, ο Ερνέστος Ρενάν (*Για την καταγωγή της γλώσσας, Γενική ιστορία και συγκριτικό σύστημα των σημιτικών γλωσσών*) πρότεινε να βλέπουμε σε μια ιστορία της γλώσσας τη συγκρότηση του θείου βασισμένη στις πεθαμένες γλώσσες. Η γλωσσολογική ιστορία (σύμφωνα με μια παράσταση της που παραμένει σαν παράσταση του Cassirer τό 1924) μοιάζει να είναι το αποτέλεσμα ενός γενικευμένου εφημερισμού. Παρατηρούμε σ' αυτήν πάνω σ' ένα παραδειγματικό άξονα σχετικά με το φαινόμενο θάνατος, την ίδια μυθικο-ιστορική πρόοδο που υπάρχει και στο έργο του Vico. Η δύναμη του κειμένου του Vico συνίσταται εδώ στο ότι τα παραδείγματα δεν είναι ποτέ αναμνησιακά άλλα καταμνησιακά. Αποτελούν συνταγματικές αλυσίδες που μεταθέτουν διαχρονικά το συμβολικό πάνω στο πραγματικό. Π.χ. η ποιητική οικονομία και η ιστορική οικονομία κατά το ότι η καθεμιά τους δεν είναι ποτέ τίποτ' άλλο από μια προδιαγραφή συμβολικής ανάγνωσης, της πιο αρμόζουσας ιδεολογικά («μνημειώδικα») στη συμβολική της αποδοτικότητα. Η αλήθεια στο Vico είναι ότι ο τόνος του αρμόζοντος, του κωδικού χαρακτηρισμού θεωρείται πάντα ο τόνος του πλειοψηφούντος τρόπου συμβολικής παραγωγής και ότι προσδιορίζει έτσι την ιστορία σαν αλυσίδα, σαν αναδρομή των ιδεολογιών. Αυτό που ίσως δεν επαναλήφτηκε από τη «Νέα Επιστήμη», είναι αυτή η τάση να κατεβάξει τις αλυσίδες της εφημεριστικής ανάμνησης (ανθρώπους, ήρωες, θεούς) και να παρουσιάζει σαν ιστορία τη συμβολική τους διαχρονία.

Αυτό το κάνει ιδιαίτερα στην ιστορία του δικαίου, ξαναπιάνοντας σε τομή στο πιο ευαίσθητο ιδεολογικό σημείο, την ιδέα μιας εναλλαγής στο σημαίνον, ανάμεσα στη μυθώδη αφα-

σία της ανθρωπότητας και στο λόγο, στη φόρμουλα πρέπει να υπήρχε μια χειρονομία.

Οι εποχές του δικαίου, οι δώδεκα Πλάκες, η συμμόρφωση του δικαίου και των επιπέδων πολιτισμού (η ιδέα της ομοιογένειας στο έργο του Vico είναι: μη χρονολογική καταπάτηση της ιδεολογίας).

Αλλά η κύρια θέση του Vico είναι ότι η ιστορία δέν είναι δυνατή, δεν δεσμεύει διαδοχικά πολλές χρονικές περιόδους, παρά μονάχα γιατί η γλώσσα υφίσταται κορεσμό από τον ίδιο τον εαυτό της κατά «εποχές» σχετικά με την παραγωγή των υποκειμένων της, αποκλειστικών υποκειμένων. Έτσι από το ρωμαϊκό δίκαιο του οποίου το καθολικό δίδαγμα (και έχουμε εδώ την καταγωγή της Νέας Επιστήμης) είναι πως ταυτολογεί.

«Βλέπουμε ότι τα αίτια που είχαν κατ' αρχήν συσταθεί σε «φόρμουλες» των οποίων η εγγύηση ενέκειτο στην ακρίβεια των λόγων «causae», (αίτια) είναι μια βραχυγραφία του «cavissae» παράγωγου του «cavendo», (προνοητόν) έγιναν με την πρόοδο του πολιτισμού, την εγκατάσταση των «τάξεων του λαού» κι ύστερα της μοναρχίας, η ύλη η ίδια των συμφωνομένων υποθέσεων στα πλαίσια των καινούργιων συμβάσεων κλπ. (παράγραφος 1044).

Υπάρχει εδώ μια θαυμαστή επιστροφή στα θεμέλια της σχέσης του δικαίου και της ρητορικής. Για πρώτη φορά η νομοθεσία του Κικέρωνα πάνω στη ρητορική παύει με μεγάλη δύναμη να υπάρχει. Το μετακείμενο του Κικέρωνα συγκροτείται εδώ πάνω σ' ένα σύστημα ιστορικό, ετυμολογικό. Σ' αυτό τον τομέα η δύναμη του κειμένου να παρασύρει έγκειται χωρίς αμφιβολία σε μια παγκόσμια περιοδικοποίηση του σημαίνοντος (περιοδικοποίηση που το οικοδομεί χάριν των εφαρμόσιμων αποτελεσμάτων του). Ο Βίκο αποκαθιστά έτσι κυριολεκτικά την άρθρωση της συνέχειας ανάμεσα στη χειρονομία και στο λόγο στο επίπεδο του δικαίου (δηλαδή στο επίπεδο του φορμαλισμού) με την αντικατάσταση ή τη συσσωρευτική βοήθεια, των «leges actionis», (ισχυόντων νόμων) που κατάγονται από τις 12 πλάκες του νόμου, κατά μια νέα διαδικασία αποτελούμενη από γραφτούς μορφότυπους (διαδικασία in jure. «Οι ρωμαίοι δικαστικοί δεν προσδιόρισαν νέους νόμους, έφτιαξαν νέους μορφότυπους για να προασπίσουν τις νέες νομικές καταστάσεις» Gillard. 1938, τόμ. 1, σελ. 136). Αλλά εδώ βρίσκειται ο μορφότυπος που παίζει ρόλο μοχλού της ιστορίας:

«Ας πούμε ακόμα ότι ο άνθρωπος εφ' όσον είναι από τη

φύση του πνεύμα, σώμα και λόγος, *κι αφού ο λόγος χρησιμεύει σαν μεσάζων ανάμεσα στο πνεύμα και στο σώμα*, η δεβαιότητα στον τομέα του δικαίου εδραιώνεται πρώτα – σε μια στιγμή όπου ο λόγος δεν υπάρχει ακόμα – πάνω στις σωματικές πράξεις. Με την εμφάνιση του έναρθρου λόγου φτάσαμε στις δεβαιωμένες ιδέες χάρις στη χρησιμοποίηση του μορφότυπου. Τέλος όταν το πνεύμα έφτασε στην πλήρη ωρίμανσή του, η δικαιοσύνη βρέθηκε βασισμένη πάνω σε αληθινές ιδέες, δημιουργήματα της λογικής και σχετικές με τις πιο εξειδικευμένες περιστάσεις. «Αυτή η αλήθεια είναι σαν ένας μορφότυπος απομορφωποιημένος από κάθε ιδιαίτερη μορφή» (*ch'è una forma in forma d'ogni forma particolare*), η «*gormula naturae*» («μορφότυπος φύσεως») του μεγάλου *Vagron*. Όμοια με το φως μας πληροφορεί, όπως το είπαμε στα Στοιχεία στην αρχή, για τα πιο μικρά κομμάτια της επιφάνειας αυτών των αληθινών αδιαφανών σωμάτων, των γεγονότων (*ch' a guisa di luce, di sé informa in tutte le ultime minutissime parti della lor superficie i corpi de fatti sopra quali ella a diffusa*)» παράγραφος 1045.

Το δίκαιον, ως προς την απίθανα διακινδυνευμένη πλευρά μιας γενικής άποψης της ιστορίας, συμβάλλει στο να συγκροτηθεί σαν μια διαφορική κρίση του λόγου, του μορφότυπου. Τα γεγονότα δεν είναι τίποτ' άλλο από καταληκτικές «ρίζες» ενός διχοτομικού δέντρου, κι αυτά τα σημεία εντάσσονται ακόμα στην επιφάνεια. Σύμπτωση διαφανοποίησης του λόγου πάνω στο σώμα, ανάλογα με τις ανέκφραστες αναλογίες ενός τρίτου όρου, σύνταξη ταυτόχρονη, ταυτολογική μορφότυπων και συγκρότηση ενός αληθινού σώματος παραρτήματος, βοηθητικού μέσα στο μορφότυπο, που διορθώνει το λόγο στην επιδράδυνση των φαινομένων της παραγωγής, της έκφρασης του σώματος σαν μέσου και σταθμού κάθε κίνησης. Το πρόβλημα του σημαίνοντος είναι εδώ ένα έκβρασμα (φυγόκεντρο) που ξανάρχεται να πελεκίσει στο κέντρο τους (εκρηξίκεντρο) την αντιστάθμιση των αδιαφανών σωμάτων (πάνω σ' αυτό ήδη μιλάει το «*De antiquissima Italorum sapientia*» (Περί της αρχαιοτάτης σοφίας των Ιταλών). Όπως κάθε φαινόμενο ιστορικο-φιλολογικό στο έργο του Βίκο, το δίκαιον εκλαμβάνεται σαν έκθεση και σα σύνταξη επί της κινήσεως αυτής.

Η ανάληψη σ' αυτό το ίδιο κείμενο του ζητήματος των κληρονομιών – που θα εκθέσει το κίνητρο μιας συνέχισης του δικαίου – εκλαμβάνεται σαν επίδραση πάνω στο γεγονός μιας αναγκαστικής μεταβίβασης μιας συνέχειας σημαινόντων. Σχε-

τικά μ' αυτό το κεντρικό πρόβλημα του «συστήματος» του Βίκο, στο ότι δεν υπάρχει ταυτόχρονα στις τοπικές ιστορίες και στα «είδη» του σημαίνοντος σταθερό σύστημα για να φτιάνει κανείς κατάλογο. Αυτό που υπάρχει προσδιορίζει την ιστορία, πέρα από το θεματικό πρόβλημα των αναδρομών και των περιοδικοτήτων, μ' άλλα λόγια το έδαφος της ιστορίας είναι λουκρητιανό. Είναι ένας παρασυρμός, μια συνεχής κίνηση, είναι η εξοικονομημένη εργασία στην ανθρωπότητα και γενικά σε κάθε σώμα (κανένα σώμα δε φτάνει ποτέ στην άκρη της μεταφορικής του αλυσίδας). Εξ ου και το «ανακάτεμα» των κατηγοριών και των ειδών που φτιάχνει η ιστορία του Βίκο. Αυτή η διεργασία (η ιστορία) πάνω σε κάθε στάθμιση (και γι' αυτό σύμφωνα με τους νόμους της φυσικής ισορροπίας όλες οι εποχές θρίσκονται σε παλινδρομία η μιά πάνω στην άλλη) παρουσιάζεται σε τομή ως εξής: ο λόγος είναι μια εξωτερική περιπέτεια που συντέμνει με μια κεντρική σύμπτωση τον τόπο τροχιάς των σωμάτων, και κατ' αρχήν ο λόγος δεν υπήρξε μαζί, δίπλα ή μέσα στο σώμα. Το δίκαιον είναι λοιπόν εδώ μια στιγμή της ιστορίας (αντιλαμβάνεται κανείς πως μπορεί ταυτόχρονα να σταματήσει και να ξαναρχίσει, όπως κάθε τι στο έργο του Βίκο). Η κατάσταση του πλήρως ομολογική προς την ιδεολογία (η ρητορική σε αναδρομή ως προς την οικονομία έκφρασης) συνίσταται σ' ένα μορφότυπο πού «καλύπτει» έξοχα τον Κικέρωνα μέσα στην λογοσκοπική σχέση του με τηνπραχτική, σε ότι περιέχεται «σε μορφοτυπα» η αντίθεση της ύπαρξης ολόκληρου του λόγου. Ο λόγος στην ιστορική του λειτουργικότητα είναι αυτό που διορθώνει, όπως λέει ο Βίκο, την τροχιά έκφρασης των σωμάτων, και τα ξελαφρώνει. Το δίκαιον δεν είναι τίποτε άλλο από την αντίθεση αυτού του νόμου που κάνει από κει και πέρα την ιστορία να κυλάει πάνω στην εξαφάνιση των σωμάτων.

Αν θελήσουμε να σημειώσουμε τις διακλαδώσεις του κειμένου του Βίκο, τη μετατόπιση αυτού του μέτρου της ιστορικής αναπαράστασης από ένα περιθωριακό αποτέλεσμα, τότε παρουσιάζεται το δευτερογενές ζευγάρι μιας ιδεολογικής επιλογής που τείνει να αναποδογυρίσει κάθε σχέση απλού καθορισμού πάνω στη μορφοποίηση. Θα παρέμενε ένα αποτέλεσμα του παραμικρού διαχρονισμού μιας ιδεολογικής επιλογής πάνω στην ιδέα μια επεκτατικότητας της συνταγματικής δομής. Δομή πού από το «De antiquissima» (κι ακόμα και στο έργο του Λερούα-Γκουράν) παραμένει το πρότυπο της ση-

μειωτικής γενίκευσης. Ο Χέγγελ λέει: Για το ρωμαϊκό δίκαιο δεν υπάρχουν παρά μόνο άτομα υπό σύμβαση. Η σύμβαση, κατά την ετυμολογία του Βίκο, είναι εδώ μια μορφή, η πρωτόγονη διαδικασία που γίνεται το ίδιο το περιεχόμενο της νομολογίας. Το υποκείμενο είναι η αλλοπρόσαλλη συνθήκη (ποτέ το αίτιο) της δεδομένης αρνητικής κι αφηρημένης στιγμής μιας κατάστασης του δικαίου. Ή ακόμα «το ζώο είναι άρρωστο, αλλά η αρρώστια του αντιπροσωπεύει το γίνεσθαι του πνευματος» (Χέγγελ) σύμφωνα μ' αυτό ακριβώς που συνεπάγει αυτή τη «*formola in forma d'ogni forma particolare*» (το απομορφισμένο μορφότυπο από κάθε ιδιαίτερη μορφή) που ψιλοκεντάει με ακρίβεια αυτή την εργασία της ιδέας σαν αλήθειας της ιστορίας. Ή ακόμα η επίκληση αυτού του «οικονομικού ρήγματος» που παράγει στο Φρόνντ το ζων από το μη-ζων. Αυτό το ρήγμα έχει μια πρωτογενή παραπομπή, την παραπομπή του συμπτώματός του, που παραμένει στο έργο του Βίκο το επίτευδο της σημειωτικής μη παραπεμπτικής αναπαράστασης στη δυναμική του λόγου. Βάση ικανοποίησης, κάθε «μορφοποιητικότητα», ή ακόμα στο έργο του Ferenczi η εργασία του παλμού σαν ρήγματος της «ζωικής οικονομίας» για την οποία μιλούσε ο Buffon. Πάνω σ' αυτό η ιστορία του Βίκο είναι πρώτα η ιστορία της ίδιας της αναδρομικότητάς της: Οι εποχές της ανθρωπότητας, οι εποχές του λόγου (υπέροχη αρχή μέσ' απ' το παράλογο: η γραφή είναι ένα γεγονός λόγου μέσα στα ιερογλυφικά). Η ιδεολογία. Το δίκαιον σα μια ιστολογική τομή στην ιστορία της ανθρωπότητας είναι συντεθιμένο από μία στάση του λόγου πάνω στις καταστάσεις του. Οι διαδικασίες μιας πρώτης εποχής (οι *causae*) γίνονται διαδοχικά η ίδια η δικανική ύλη. Διπλός σημειολογικός κλάδος, ταυτόχρονα ο Χέγγελ και το άνοιγμα (πάνω στο στήριγμα ενός ιστορικού μύθου) ενός προβλήματος, λογικού και ιστορικού των σημαίνουσών τροπολογιών.

Αυτό υπολογίζει και την ανάκληση κάθε προοπτικής αναλογικού καθορισμού της εικόνας. Η συστηματική διαφοροποίηση είναι μια σύζευξη που μορφοποιεί μια ιστορική κρίση. Η εικόνα έχει επομένως τη θέση ενός στρες (απότομου τραυματισμού) του σημαίνοντος. Και μάλιστα ακριβώς γι' αυτό συνεχίζει να δρα σαν αρχικό στρες μέσα στη μυθογραφική ιστορία του λόγου στο έργο του Βίκο.

Πράγμα που περιτριγυρίζει ακόμα την αρχαία προδιαγραφή του «δικαίου των εικόνων».

Ο ρωμαϊκός τάφος. Σε πόσο χρονικό διάστημα υπάρχει sepulcrum (τάφος) ρωτάει ο Κικέρων (στο De legibus, περί νόμων). Σ' αυτή την ερώτηση, δεν υπάρχει απάντηση, αλλά μια υπεκφυγή. Το sepulcrum καθορίζεται από μια τελετουργία καθοσίωσης, είναι το αντικείμενο περιβλήμα της τελετουργίας, ταυτόχρονα αυτό απ' το οποίο εξαρτάται η τελετουργία κι αυτό που είναι διατεθειμένο να την απορροφήσει. Μ' αυτό το νόημα η τελετουργική πρακτική βρίσκει στο sepulcrum ένα είδος τόπου πρακτικής ακύρωσης – η ιερή επένδυση είναι πάντα άκυρη από την άποψη αυτή. Η εξαγγελία των μορφότυπων, των χειρονομιών καθοσίωσης, να ο τάφος, κατά κάποιον τρόπο η άφεις η τελευταία καθιέρωση. Είναι η ταυτολογία (αυτή που θεμελιώνει το δίκαιον για το Βίκο) που ξανακλείνει σαν ένας χώρος γεμάτος, φορτισμένος. Η δύναμη καθιέρωσης, δηλαδή διαχωρισμού, διαφύλαξης, οδηγεί στη δημιουργία των μη παραγωγικών χώρων (formola informa d'ogni forma particolare: δηλαδή γυμνωμένη από κάθε ιδιότυπο περιεχόμενο, όπως για το Βίκο).

Ας θυμηθούμε μ' αυτή την ευκαιρία ότι στο αρχαίο ρωμαϊκό δίκαιο (ακόμα και στις δώδεκα πλάκες) το hereditum, ο κλήρος, καθορίζει σαν αγαθό μη διαθέσιμο (ο πυρήνας ο ίδιος της κλειρονομιάς) το σπίτι και το περίφραγμά του (το hortus conclusus) δηλαδή τον τόπο κατοικίας και τον τόπο ταφής θεωρημένους μέσα στο ίδιο κλείσιμο. Ο αγρός, οι καλλιεργήσιμες γαίες, η ενότητα εργασίας δεν εμπεριέχονται αρχικά στο hereditum, είναι εκμισθώσεις του ρωμαϊκού λαού. Το hereditum έτσι περιχομμένο από το ιερόν παρουσιάζεται σαν ένα παράδειγμα δυο σπιτιών, του σπιτιού του ζωντανού και του σπιτιού του νεκρού περιχαρακωμένων στον ίδιο κλήρο.

Ίσως σ' αυτό τον κουβά θα λειτουργούσε ο μύθος που παρουσιάζει ο Πιγκανιόλ (Η ρωμαϊκή κατάκτηση, Παρίσι 1927) μιας διπλής εθνογλωσσικής κίνησης πληθυσμών ιταλικής καταγωγής, των «αποτεφρωτών» και των «ενταφιαστών» κι αυτή η αντίθεση επιστρέφει μέσα στη Ρώμη σαν μιά πάλη μέσα στη μόρφωση (και στην ιδεολογία). Και πάνω σ' αυτό το σημείο αρθρώνονται δύο κείμενα του 1ου αιώνα πριν τη χρονολογία μας, το «De natura deorum» (Περί θεών φύσεως) του Κικέρωνα και το «De natura rerum» (Περί φύσεως πραγμάτων) του Λουκρήτιου. Ο μεγάλος συμβολικός διαχωρισμός στο Λουκρήτιο είναι και η δύναμη απορρόφησης, ακύρωσης των θεών μέσα στις ποιητικές λειτουργίες – μπορούμε να μιλήσουμε, κα-

τά το δίδαγμα του Benveniste για το *venus, venerari* όπου *Venus* είναι πριν απ' όλα μια προσφώνηση στο ποίημα· – και να παίξουμε με πολλή ακρίβεια πάνω στην επαναφορά μιας απαγόρευσης της αποτέφρωσης που αναφέρει ο Κικέρωνας: 'Όχι πια ολοκαυτώματα μέσα στις πόλεις (γιατί τι θά έφεραν αυτές οι σπίθες, αυτές οι στάχτες, και τι πυρκαϊές δε θ' άναβαν;)
Η ταφή θεμελιώνει το δίκαιον και μέσα σ' αυτό τη δυνατότητα να περιχαρακωθεί τοπογραφικά το θείον. Το θείον – ειδικά στα κείμενα του κανονικού δικαίου – δεν είναι τίποτε άλλο από περίδλημα και περικοπή μιας εξαγγελίας καθοσίωσης («ιεροί χώροι είναι εκείνοι που προορίζονται στη θεία λατρεία και στην ταφή των πιστών, και που δέχτηκαν προς τούτο την καθιέρωση ή την ευλογία, όπως τις προκαθορίζουν τα παραδεδωγμένα λειτουργικά βιβλία σαν το Ποντιφικάτον και το Ρωμαϊκόν Λειτουργικόν. Κώδικας κανονικού δικαίου, τομ. 3 Παρίσι 1952). Σημειώστε ότι από μιά καθαρή ετεροχρονική συνέχιση ολόκληρου του ρωμαϊκού δικαίου (που δε θα ασχοληθεί με το ιδιωτικό δίκαιο παρά γύρω απ' αυτή τη διπλή επιφύλαξη) το κανονικό δίκαιο προτείνει μια κατατομή του θείου σ' ένα κοινωνικό χώρο αδιαφοροποίητο. Πρόκειται και πάλι να περιοσθεί κατά κάποιον τρόπο η αυτονομία του δικαίου, η ιδεολογία του σαν ακτινοβολία της λειτουργίας έξω από κάθε *de facto* περιεχόμενο, έξω από την ιστορία και τις καταστάσεις της παραγωγής την οποία ένα τέτοιο δίκαιο δεν είχε να τη γνωρίζει κατ' αποτέλεσμα – αφού το δίκαιο σ' αυτή την περίπτωση αποτελείται ολόκληρο από ένα αποτέλεσμα θανάτου της ιστορίας. Έτσι όπως το παρουσιάζει ακόμα πάνω στο ιδιαίτερό του αποτέλεσμα το ιδιωτικό δίκαιο στο ζήτημα της κληρονομίας: Ο θάνατος δεν είναι παρά ένας μύθος μεταβατικός, και μια σύμβαση, δε σβύνεται ποτέ ολοκληρωτικά. Μπορεί πάντα να μεταβάλλεται ή να ανανεώνεται. Σαν ένα είδος εντόπιου καταφυγίου του ρωμαϊκού δικαίου, το κανονικό δίκαιο κατατέμνει πράγματι δύο παραμέτρους για κάθε δυνατό ορισμό του θείου: είναι το αντικείμενο μιας διπλής εκθετικότητας της επιδράδυνσης της πράξης και του εκφωνήματος που καθιερώνουν: τους ιερούς χώρους και χρόνους. Είναι κατά κάποιον τρόπο το σύστημα της «*intercalatio*» (εμβολιμαίας ημέρας) του ρωμαϊκού ημερολογίου που έγινε λειτουργικό γεγονός νόμιμο και κωδικό κατ' εξοχήν. Ο κανονικός βίος είναι ένα ψευδότυπο νομικό και καταχρονικό του κάθε τι που συνιστούσε από τον καιρό του Κικέρωνα τις νομικές αμηχανίες,

τις επιπτώσεις της παπικής εξουσίας πάνω στην πολιτική ζωή. Αμχανίες που διακανονίστηκαν στη Ρώμη φορμαλιστικά σαν ένα πρόβλημα τάξεων και όχι όπως στις ελληνικές δημοκρατίες σαν ένας ορισμός των τάξεων πάνω στα περιστατικά της παραγωγής. Έτσι – είναι ένας απ' τους λόγους της διάκρισης των νόμων του Σόλωνα από τις 12 πλάκες – αυτό που είναι ιδιαίτερα ρωμαϊκό είναι η θεμελίωση του δικαίου πάνω σε μια δευτερεύουσα διάκριση του *de facto* και του *de jure*.

Θα μπορούσαμε έτσι να δούμε στη ρωμαϊκή αρχαιότητα (τουλάχιστο στον 5ο αιώνα πριν απ' τη χρονολογία μας) μια σημαντική διάκριση ανάμεσα στο αμεταποίητο *heredium*, την προδιαιεμένη από το θείο ενότητα – το σπίτι / τον τάφο – και στον *ager publicus* (το δημόσιο αγρό) που δεν είναι αντικείμενο κληρονομίας αλλά που διατίθεται προς ενοικίαση από το ρωμαϊκό λαό. Υπάρχει εδώ μια αρκετά βαθειά διάκριση ανάμεσα στο σύστημα του έγγειου αγαθού και στο σύστημα της επικρατείας που θα αποτελέσει την πηγή των πολλαπλών επιπλοκών στο ζήτημα της κληρονομίας (ιδιαίτερα το πρόβλημα της «*usucapio*» (του εκ μακράς χρήσεως δικαίωμα ιδιοκτησίας) και της κατοχής καθώς και τους διαδοχικούς διακανονισμούς της *agnatio* (εξ αρένων πλαγίας συγγενείας) και της *mancipatio* (εκουσίας εκχωρήσεως κτήματος) από τη στιγμή που η εικονική πώληση *per aes et libram* (ζυγισμένη και σταθμευμένη) της κληρονομιάς/της διαθήκης δε θα φτάνει πια για να νομοθετήσει πάνω στα πεπραγμένα των πολύμορφων κατοχών που ήδη μεταβλήθηκαν βαθειά από τις συμβασιακές υποχρεώσεις.

Σ' αυτή τη διαίρεση του ιερού και του ευσεβούς (κατά την ορολογία του κανονικού δικαίου) αντιστοιχεί ίσως το κληρονομικό δικαίωμα (για το ιπποτικό τάγμα) να κατέχει κανείς και να φέρει τις «*imagines*» (τις εικόνες) κατά τη διάρκεια των νεκρικών λιτανειών. Σαν ένα είδος επιδερμίδας που προσδένει το δίκαιο στον τάφο.

Θα ήταν ένας απ' τους λόγους που θα μας οδηγούσε να σκεφτούμε ότι το ιδιωτικό δίκαιο εδραιώθηκε πάνω σε ένα προοδευτικό σχίσμα του δημοσίου δικαίου που συνέβη στο διπλό ζήτημα των υποχρεώσεων και της κληρονομίας, πάνω στο πρόβλημα των μεταβιβάσεών τους. Τον αδιάσπαστον χαρακτήρα της φυλής και του *gens* (γένους) ακολούθησε μια υποδιαίρεση της οικογένειας στο ζήτημα τελείως θεολογική, της τελευταίας υπολόγου κεφαλής. Σ' αυτό το σημείο σαν «*famili-*

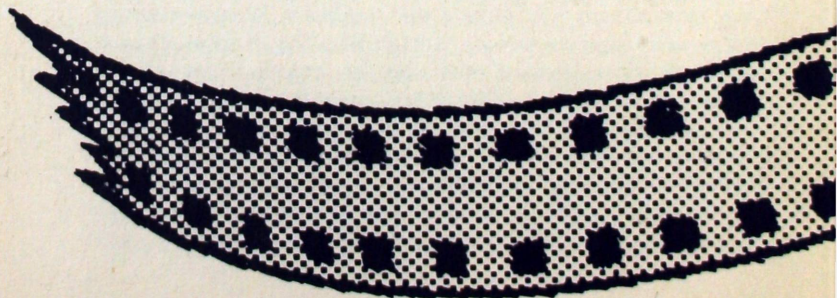
Ius» (φαμέγιος) ο μη απελευθερωμένος δούλος θα παίζει έναν αποφασιστικό ρόλο. Σε περίπτωση εξαλείψεως της κληρονομίας γίνεται από την ίδια του την ιδιωτική ανυπαρξία οδηγός κληρονομίας (άρα και υποχρεώσεων). Αυτός που αντιπροσωπεύει σε ορισμένες συνθήκες του ποινικού δικαίου το ίδιο το σώμα του εγκλήματος (γιατί αποτελεί μόνο έναν ενεστώτα, και κυριολεκτικά έναν *ενιστάμενο οικονομικής καταπίεσης*, τον ενεστώτα της εργασίας χωρίς κέρδος) για τους ίδιους λόγους που κάνουν αυτό το σώμα της εγκληματικής ένστασης να δίνει αδιάκοπα λαβή στο μύθο της μεταβίβασης, είναι ολοκληρωτικά ποτισμένο από μία δύναμη περάσματος ενός αγαθού μαζί με το οποίο αποκομίζεται και ο ίδιος. Σαν ένα χάλκινο σύρμα που φέρει το ηλεκτρικό ρεύμα, μπορεί να οδηγήσει το συμβόλαιο από τη μια κεφαλή στην άλλη, το χρέος ή το αγαθό μαζί με το οποίο πουλιέται σ' ένα μόνο κλήρο. Οι μεγάλες μεταβολές του ρωμαϊκού δικαίου οδηγήθηκαν έτσι πάντα στην εισαγωγή μύθων των οποίων το άμεσο τέλος συνίστατο στο να γυρογράφουν την αρνητικότητα (την αφηρημένη αρνητική στιγμή της οικονομικής παραγωγής στην εργασία) θεσμοποιημένη επάνω στα σώματα. Αλλά εδώ ακόμα, μια θαθεία τομή ανατέμνει θεατρικά αυτή τη μιμητική των μορφοποιήσεων που δεν πραγματοποιείται παρά απ' αυτή την ιδεολογία της αναπαράστασης. Και πολύ αισθητά στο δίκαιον των *imagiens* (εικόνων)

α) Η *imago* (η εικόνα) είναι των νεκρών, των προγόνων (πράμα που σήμανε ότι οι πρόγονοι *είναι νεκροί* και όχι ότι πέθαναν. β) Οι ευγενείς τάξεις μπορούν μόνες να έχουν εικόνες και να τις κρεμάνε στο *atrium* (στην εστία) γ) η έξοδος τους σε λιτανεία (η οικογένεια είναι η νεκρόσιμη λιτανεία όπου η πομπή των νεκρών και η πομπή των ζωντανών που συνοδεύουν τους νεκρούς διαφορούνται) δ) κατά τις λιτανείες αυτές, οι εικόνες ζωντανεύουν από μίμους, από σαλτιμπάγκους που κάνουν γκριμάτσες των οποίων η λειτουργικότητα δεν είναι να χλευάσουν απλώς το θάνατο, αλλά να σημάνουν, μέσα από μια οικονομία παράστασης – πριν από την εξειδίκευση του θεάτρου – την επάνοδο και την ανάληψη του νεκρού σαν χλεύη προς το ζωντανό προς τις μανιακές του χειρονομίες. Η φωνή κατά μίαν άλλη διαίρεση, αναποδογυρισμένη, αναδιπλώνεται στο λαρυγγόφωνο σύστημα της μοιρολογίστρας. Στο σύστημά της η εικόνα δεν έχει σκοπό να αναπαράγει αλλά να αναπαριστάνει τη μή-επάνοδο μιας μορφής (και

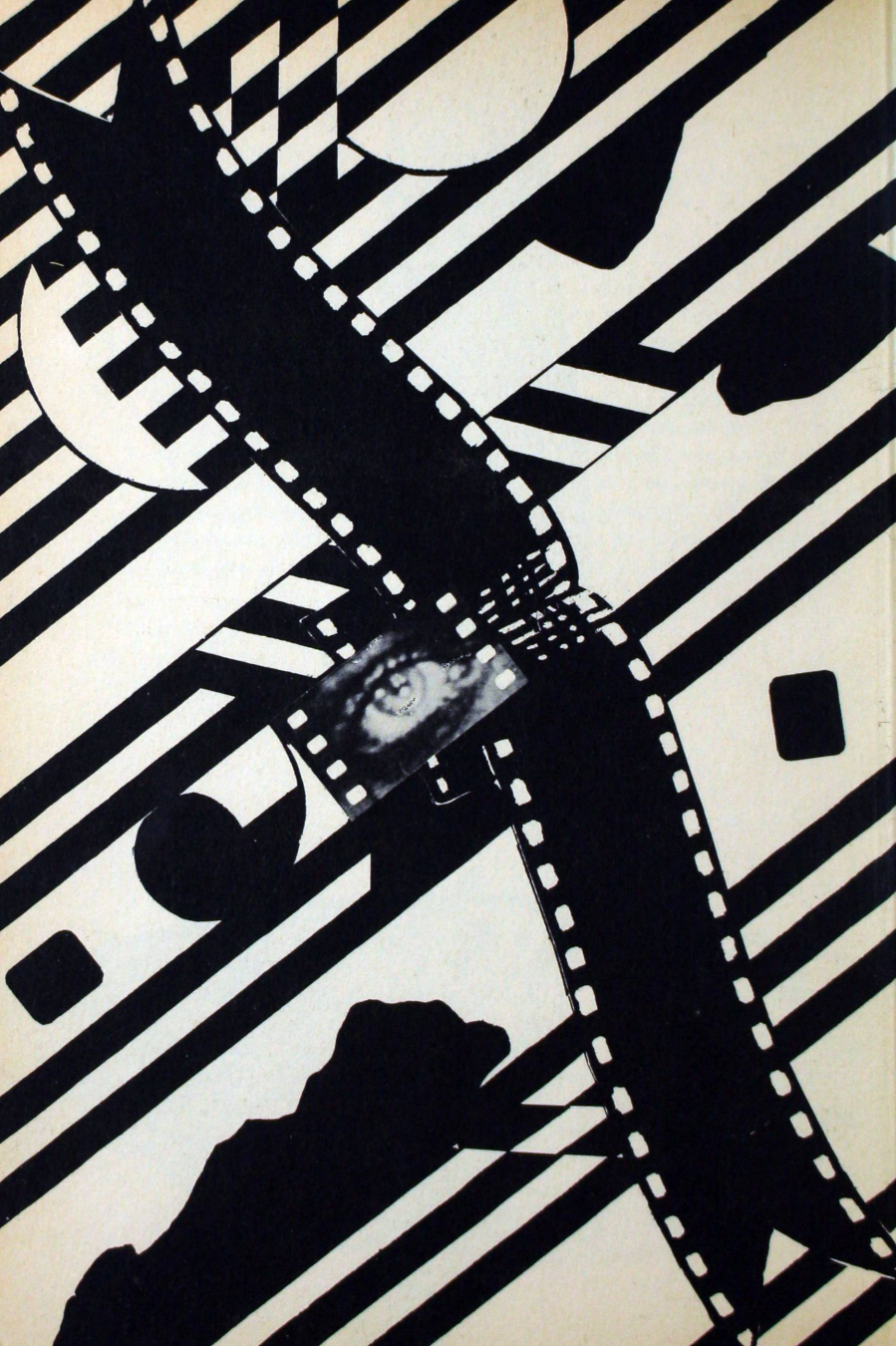
καταλαβαίνουμε απ' αυτό ότι υπήρξε σαν ιστορία η απόλυτη αντίθεση που έπαιξε ρόλο στην οικοδόμηση ενός υποκειμένου της αναπαράστασης. Γιατί δε γνωρίζει το υποκείμενο «ένσταση», την «nullique ea tristis imago», την αναπαράσταση σαν απόθεση μιας πραγματικότητας και δεν αγγίζει ένα υποκείμενο παραπεμπτικό ένστασης.

Το ότι η εικόνα είναι ταφική, το ότι δεν είναι παρά ένα αναγλυφικό ίχνος, μία αναφορική στιγμή, μέσα στην κίνηση που ανέρχεται μία αδυναμία επιστροφής της καταγωγής μόνο στο βάθος ενός ήδη πεθαμένου του πολύ-κοντινού.

Έτσι θα υπήρχαν πολύ περισσότερες από μία κατανομές της σκηνικής εργασίας σαν αποτελέσματα της μορφοποίησης, μία λαβή πρὸς εξουδετέρωση της εργασίας που παράγει μια δευτερεύουσα συμβολική διαίρεση. Μπορούμε να πούμε σ' αυτή την κατεύθυνση (για όλα τα τελέσματα της ιστορίας που θα απορεύσουν) ότι η κατανομή της εργασίας σαν εργασία είναι πρώτα αυτό που αναπαριστάται στη ρωμαϊκή ιδεολογία. Ζωηρή τομή, ξαφνική και που δημιουργεί το θέατρο.







UMBERTO ECO

Κινηματογράφος και Λογοτεχνία: Η δομή της πλοκής

Είναι σαφές ότι για να μιλήσουμε για σχέσεις ή αναλογίες ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη διηγηματογραφία είναι αναγκαίο προπάντων να κάνουμε μια αυστηρή διάκριση των εξειδικευμένων χαρακτήρων αυτών των δυο μορφών τέχνης, που διαφέρουν ως προς την καλλιτεχνική «ύλη» την οποία διεξέρχονται, ως προς την σχέση απόλαυσης που διέπει το αισθητικό προϊόν και την κατανάλωση, τόσο στο ψυχολογικό επίπεδο όσο και στο κοινωνιολογικό και κοντολογίς εξ αιτίας όλων αυτών των «γραμματικών» και «συντακτικών» στοιχείων που προκύπτουν από αυτούς τους παράγοντες.

Κατ' αυτή την έννοια ολόκληρη η επιχειρηματολογία του Chiarini μου φαίνεται παραδεκτή τουλάχιστον εισαγωγικά μ' άλλα λόγια σαν ξεκαθάρισμα του πεδίου από μια σειρά παρεξηγήσεων, πρώτη από τις οποίες είναι αυτή που αφορά τα «είδη», τα οποία μια ορισμένη περίοδο της ιταλικής αισθητικής έκρινε σκόπιμο να αποθησαυρίσει. Ο Chiarini επιμένει στην ουσιαστική διαφορά ανάμεσα σε μια τέχνη που αξιοποιεί λέξεις - έννοιες και μια τέχνη που αξιοποιεί εικόνες· και οφείλουμε να σκεφθούμε ότι στην πρώτη περίπτωση (την περίπτωση της λογοτεχνίας) ο απολαύων υπόκειται σε πρόκληση απο ένα σημείο γλωσσικό που δέχτηκε υπό αισθητή μορφή η οποία όμως επικαρπώνεται μόνο διά μέσου μιας εργασίας περισσότερο σύνθετης, όσο και άμεσης, με την εξερεύνηση του «σημαντικού πεδίου» που συνδέεται μ' αυτό τούτο το σημείο, μέχρι που στο απόθεμα των συμπεριεχόντων δεδομένων, το σημείο δεν θα έχει προκαλέσει, με την εξειδικευμένη αποδοχή, ταυτόχρονα και πλήθος εικόνων ικανών να ερεθίσουν συγχι-

νησιακά τον δέκτη. Αντίθετα, στην περίπτωση του ερεθίσματος δια μέσου μιας εικόνας (και εδώ πρόκειται για την περίπτωση του φιλμ) η διαδρομή είναι ακριβώς η αντίστροφη, και το πρώτο ερέθισμα δόθηκε από το αισθητό δεδομένο που δεν έχει εκλογικευθεί και δεν έχει καθορισθεί εννοιολογικά, αφού λήφθηκε με όλη την συγκινησιακή ζωηρότητα που συνεπάγεται. Με άλλους όρους (και όπως αποδείξαν πρόσφατες μελέτες και εδώ αναφερόμαστε στις έρευνες του Cohen-Séat), η πρώτη αντίδραση μπροστά στην εικόνα δεν είναι θα λέγαμε διανοητική, αλλά ούτε και «διαισθητική» (υπό την έννοια που η αισθητική της σχολής του Croce συνηθίζει να δίνει σ' αυτόν τον όρο) είναι άμεσα φυσιολογική: η επιταχυνόμενη ταχυπαλμία προηγείται κάθε κατανόησης και κριτικής αποκάθαρσης του δεδομένου, η γραφική παράσταση της κινητικής απόδοσης που αποκαλύπτει το εγκεφαλογράφημα προηγείται όχι μόνο από την νόηση αλλά και απ' αυτή τη φαντασία χωρίς να μιλήσουμε για την διαφορετική σχέση εκμετάλλευσης, εξ αιτίας της οποίας ο αναγνώστης του λογοτεχνικού έργου δέχεται το σύνολο των ερεθισμάτων όταν βρίσκεται σε σχέση ατομική και ιδιωτική με την γραμμένη σελίδα, ενώ ο θεατής του κινηματογραφικού έργου καταναλίσκει αυτό το έργο σε κοινωνικό περιβάλλον που διαθέτει επακριβή χαρακτηριστικά, των οποίων οι ψυχολογικές απηχήσεις έχουν ήδη αποτελέσει αντικείμενο πάρα πολλών ερευνών και συζητήσεων ώστε να είναι περιττό να αποτελέσουν και εδώ λόγο συζήτησης.

Αρκούν λοιπόν οι τόσο χτυπητές διαφορές για να μας αποτρέψουν από υπερβολικά εύκολες προσεγγίσεις ανάμεσα σε κινηματογράφο και διηγηματογραφία. Δηλαδή έχει δίκιο ο Chiarini όταν αποποιείται επί παραδείγματι την αναλογία ανάμεσα σε γνώση της κινηματογραφικής «εικόνας» και της αφηγηματικής «εικόνας» (βλέπε στις σελίδες 289-293 του *Arte e tecnica di film*)· ή την αναλογία ανάμεσα σε προσδιορισμένες γνώσεις φιλικής γραμματικής («τράβελινγκ», «διπλοτυπία», κ.ο.κ.) και ορισμένες λογοτεχνικές διαδικασίες. Αλλά πρέπει νά τονισθεί ότι όταν κάποιος κάνει χρήση τέτοιων αναλογιών τις χρησιμοποιεί υπό μεταφορική μορφή: κατά την αυτή έννοια θα ήθελα να αναφερθώ σ' έναν κριτικό της λογοτεχνίας που διαπιστώνει ότι η μορφή του Cardinal Federigo είναι «λαξευμένη» μέ ρώμη. Υπό κριτική άποψη μια παρόμοια χρήση μεταφορικών εκφράσεων είναι θεμιτή· αντίθετα, η κριτική όντας μια επιστήμη που δεν μπορεί να προχωρήσει με ποσοτικές

επαληθεύσεις, οι αξιολογήσεις της δεν μπορούν να εκφραστούν, στο μεγαλύτερο μέρος τους, παρά με μεταφορές. Το σφάλμα αρχίζει όταν από αυτή την εμπειρική χρήση μιας μεταφοράς περνάμε σε μια θεωρητικοποίηση κατά την οποία η μεταφορά αντιμετωπίζεται άκαιρα, αποκτώντας μια κυριολεκτική σημασία.

Αλλά συχνά συμβαίνει πολλές σύγχρονες επιστήμες να προχωρούν στις έρευνές τους μετατρέποντας την αναλογική έρευνα σε «ομολογική» αποκάλυψη: εξατομικεύοντας δηλαδή τις ομολογίες της δομής ανάμεσα σε διαφορετικά φαινόμενα διαφόρων τάξεων τα οποία εξάλλου είναι περιγραφικά και ερμηνευτικά αν προσφύγουμε σε δοκίμια πρότυπα που στη γενική μορφή τους, είναι όμοια.

Ας σκεφτούμε τις έρευνες του Lévi-Strauss σχετικά με τις ομολογίες ανάμεσα στις δομές της οικογένειας και τις γλωσσικές δομές ορισμένων πολιτισμών, καθώς και σ' ένα επίπεδο πολύ πιο απλουστευμένο όσον αφορά σχέσεις ανάμεσα σε ορισμένα μεταλλεύματα και σε κρυστάλλους χιονιού· τέλος, μέχρι ενός ορίου μετά από το οποίο μπορεί να λειτουργήσει η ελεύθερη και μη επαληθεύσιμη ερμηνευτική διαίσθηση καθώς και η μυθιστοριοποιημένη αναδόμηση, οι έρευνες που διεξήχθησαν από τον Rapovsky σχετικά με τις ομολογίες μεταξύ τρόπου οργάνωσης στοιχείων ενός σχεδιαγράμματος γοθτικού καθεδρικού ναού και του τρόπου οργάνωσης των στοιχείων μιας θεολογικής πραγματικότητας (ομολογίες που επιτρέπουν στον ιστορικό της τέχνης να εξατομικεύσει ενιαία λειτουργικά κριτήρια στα πλαίσια αυτής της ίδιας κουλτούρας). Νομίζω ότι αυτές οι ομολογίες μπορούν να βρουν μια χρήση επιφυλακτική από μεθοδολογική άποψη, ακριβώς για να σταθεί δυνατό να διεξαχθεί μια ενιαία συζήτηση επ' ευκαιρία ενός συνόλου φαινομένων (κοινωνιολογικών, φυσικών ή πολιτισμικών)· σήμερα, όταν δεν θεωρούμε ότι είναι δυνατό να προσφύγουμε στη δογματική γνώση ενός μεταφυσικού σχεδίασματος συμφυούς με τα πράγματα, ικανού να εξηγήσει με έναν μοναδικό τύπο το σύνολο των γνωστών φαινομένων και η αποκάλυψη της δομικής ομολογίας μας παρέχει ένα χώρο επί του οποίου μπορούμε να κινηθούμε για να προωθήσουμε υποθέσεις σχετικές με την σύνδεση των δύο φαινομένων, χωρίς το γεγονός της σύνδεσης εξάλλου να τεθεί εκ των προτέρων σαν προϋπόθεση της κατανόησης του φαινομένου, ενώ εξακολουθούμε να έχουμε συνείδηση του γεγονότος εκ του οποίου πρόκυψε η ομολο-

γία κατ' ενιαίο τρόπο, γιατί για να περιγράψουμε και να ερμηνεύσουμε τα διάφορα φαινόμενα καταφύγαμε στην σύμβαση ορισμένων περιγραφικών προτύπων που τους επιτρέπουν να σχιαγραφηθούν. Όταν κάποιος προώθησε σε άλλο επίπεδο μια μέθοδο του είδους κατάγγειλε αυτή τούτη την μέθοδο ότι δεν αποτελεί τίποτ' άλλο παρά ένα προπέτασμα της «εξ αντανάκλασεως» γνώσης που χρησιμοποιήθηκε στην εξατομίκευση των δεσμών ανάμεσα σε φαινόμενα πολιτισμικά, οικονομικά και κοινωνιολογικά· και πρέπει να δοθεί η απάντηση ότι δεν πρόκειται τόσο για καμιά μορφή προπετάσματος όσο για μια προεισαγωγική περιγραφική πορεία πάνω στην οποία θα ήταν δυνατό, στη συνέχεια, να πραγματοποιηθεί επωφελώς μια ερμηνεία κατά την έννοια της «αντανάκλασης».

Τώρα επιστρέφοντας στις σχέσεις ανάμεσα σε κινηματογράφο και διηγηματογραφία, πιστεύω ότι ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά «είδη» είναι δυνατό να εξευρεθεί ένα είδος δομικής ομολογίας πάνω στην οποία μπορούμε να συζητήσουμε: και τα δύο είναι τέχνες της δράσης όπως αποδίδει τον όρο, ο Αριστοτέλης στην *ποιητική* του: μια σχέση που τοποθετείται ανάμεσα σε μια σειρά δρώμενων, μια ανέλιξη συμβάντων που ανάγεται σε δομή βάσης. Το ότι στη συνέχεια, αυτή η δράση στο μυθιστόρημα γίνεται «αφηγούμενη» και στον κινηματογράφο «αναπαριστούμενη» (είναι που προσδιορίζει τη διαφορά πάνω στην οποία δικαίως επιμένει ο Chiarini) δεν αποκλείει το γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις δομείται μια *δράση* (ακόμα και με διαφορετικά μέσα).

Τώρα η διαφορά ανάμεσα στην φιλική δράση και την αφηγηματική είναι, κατά τα φαινόμενα, η ακόλουθη: ότι το μυθιστόρημα μάς λέει «συμβαίνει αυτό μετά αυτό κ.λ.π.», ενώ το φιλμ μας θέτει ενώπιον μιας διαδοχής: «αυτό + αυτό + αυτό κ.λ.π.», μιας διαδοχής *αναπαραστάσεων ενός παρόντος* που ιεραρχείται μόνο στη φάση του μοντάζ.

Φτάνει να σκεφτούμε το επεισόδιο του μηχανοστασίου στο *Ποτέμκιν*: είναι μόνο μια διαδοχή στιγμών του «παρόντος» πού, αφού μονταρίστηκαν έντεχνα, μετατρέπονται σ' ένα λόγο ικανό να μας δώσει ψυχολογικά ερεθίσματα, την ανάπτυξη μιας εσωτερικής διάθεσης, μια σύγκρουση συναισθημάτων. Και γι' αυτό ο Balázs (πού αναφέρεται από τον Chiarini) μας υπενθυμίζει πως μια που αναφερόμαστε στο *Ποτέμκιν* παρακάμφθηκε η λογοκρισία με την μετακίνηση στο τέλος της αρχικής σκηνής του τουφεκισμού.

Η πραγμάτευση της χρονικότητας που εισήχθη από το φιλμ δεν ήταν χωρίς συνέπειες στην σύγχρονη κουλτούρα: Πρότεινε κατά τόσο βίαιο τρόπο μια νέα μέθοδο κατανόησης της διαδοχής και της συγχρονικότητας των συμβάντων ώστε και οι άλλες τέχνες αντέδρασαν σ' αυτή την πρόκληση. Και εάν διάφοροι συγγραφείς μίλησαν τόσο επίμονα για σχέσεις ανάμεσα σε κινηματογράφο και διηγηματογραφία, αν ο Hauser μπόρεσε να θέσει «υπό τον αστερισμό του Φίλμ» σχεδόν όλη την σύγχρονη τέχνη, αυτό σημαίνει ότι, αν ακόμα αυτοί τούτοι οι δημιουργοί χρησιμοποιούσαν συχνά αναλογίες-μεταφορές, αυτοί προαναγγέλουν παρ' όλα τούτα, ακόμα και χωρίς να τις αναλύουν δομικές ομοιογένειες.

Και αν ακόμα είναι δυνατό να αναλύσουμε τον *Οδυσέα* και να αποδείξουμε ότι ο τρόπος απόδοσης της αμεσότητας των εσωτερικών μονολόγων του Bloom δεν έχει καμιά σχέση με την αμεσότητα των κινηματογραφικών εικόνων, παρ' όλα αυτά αν προσπαθήσουμε να αναλύσουμε το επεισόδιο του *Wandering Rocks* να που, στην ανασύσταση του επεισοδίου σε δεκαοχτώ μικρότερα επεισόδια, θρυσκόμαστε μπροστά σε μια τέτοια πραγμάτευση της δράσης που θα ήταν δυνατό ευκολότερα να μεταθέσουμε στην αρχή το επεισόδιο του τέλους χωρίς καμιά λογοκρισία με την προϋπόθεση να γίνει αντιληπτό το γεγονός ότι θα ήταν απαραίτητο αυτό το τέχνασμα για να αντιπαρέλθουμε το υπό συζήτηση κεφάλαιο. Ας αναφερθούμε ακόμα στο μυθιστόρημα *Dans le labyrinthe* του Robbe-Grillet: και εδώ επίσης η χρήση του παρόντος επιτρέπει πραγματικά την σύλληψη της δράσεως σαν ένα σύστημα της αντιπαράθεσης από την χρονική δομή την πιο συγγενή με την αντίστοιχη ενός κινηματογραφικού έργου παρά με την αντίστοιχη ενός μυθιστορήματος με την παραδοσιακή του έννοια.

Ούτε είναι απαραίτητο να καταφύγουμε σε έργα λεπτεπίλεπτης πειραματικής δόμησης· σκέπτομαι ένα εμπορικό αστυνομικό μυθιστόρημα. Στη *δίνη του χρόνου* του B. J. Ballinger, που αρχίζει με την ανάσταση ενός πτώματος και συνεχίζεται δια μέσου μιας σειράς από αφηγηματικές ψηφίδες, με το χρονικό της έρευνας, που διεξάγεται με πρωταγωνιστή αυτό το πτώμα αλλά οι ψηφίδες αυτές τέμνονται από άλλες ψηφίδες, μας δίνει παράλληλα την ιστορία ενός ατόμου, που στο τέλος δολοφονείται και αποκαλύπτεται εξ αιτίας του πτώματος που εμφανίζεται στην αρχή. Η διαδικασία της αφήγησης είναι τέτοια ώστε αυτή η ίδια να είναι δυνατόν να αποτελέσει ένα

κινηματογραφικό σενάριο. Κάθε ψηφίδα ακόμα και εάν στο εσωτερικό της είναι αρθρωμένη σύμφωνα με την χρονικότητα που χαρακτηρίζει ένα παραδοσιακό μυθιστόρημα ως προς τις σχέσεις της με τις εναλλασσόμενες ψηφίδες «δεν τίθεται σε κίνδυνο» με αποτέλεσμα να αποκαλύπτουν την αμοιβαία χρονική τοποθέτησή τους. Εάν η δεύτερη σειρά προχωρούσε, συγκεντρωμένη σε ενότητες, αν η πρώτη ενωνόταν ολόκληρη στο τέλος, η αφήγηση θα έρεε το ίδιο. Θα έλλειπε μόνο το *suspense*, και η λεπτή αίσθηση της αγωνίας, του μοιραίου της ανησυχίας που διαχέει, την αξιοπρεπή, μολονότι τεχνητή αφήγηση. Με άλλους όρους η ποιότητα της αφήγησης προέρχεται από την αποδοχή μιας χρονικότητας «ασυνήθη», η λογοτεχνία «διδάχτηκε» βλέποντας κινηματογράφο και δοκιμάζοντας να μεταφέρει τα τεχνάσματά του σ' ένα λογοτεχνικό επίπεδο. Αυτά δεν σημαίνουν ότι το μυθιστόρημα (ακόμα κι' αν παραμεριστεί η καλλιτεχνική του αξία) είναι ένα πεποιημένο μυθιστόρημα, ένα έργο αποτυχημένο: αποτελεί έναν ορισμένο τύπο μυθιστορήματος, που είναι ευφικτός μόνο σε μια κουλτούρα που προέρχεται από τον κινηματογράφο και η οποία πέτυχε την ιδιαίτερη αφηγηματική της ποιότητα αποδεχόμενη ακριβώς δομικές ομολογίες με τον κινηματογράφο.

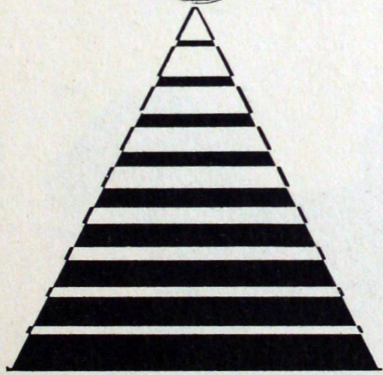
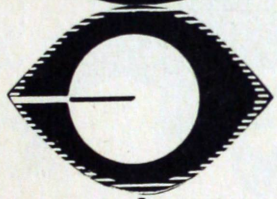
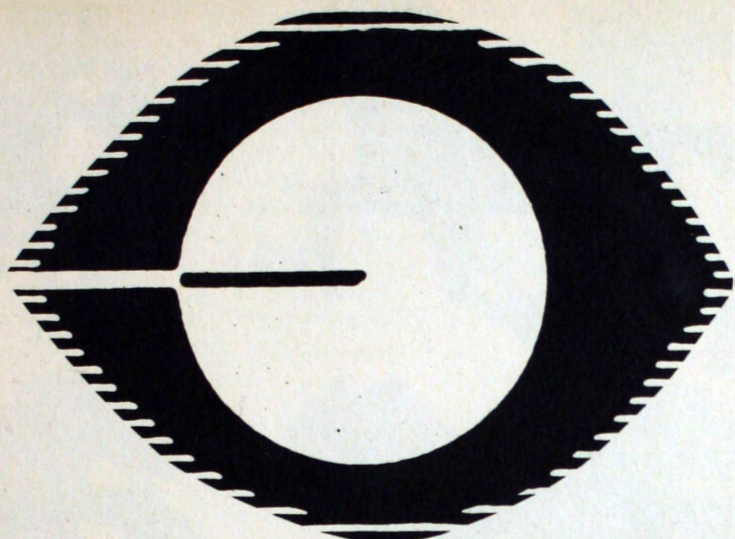
Οι ανταλλαγές αυτές είναι πιο συχνές απ' ό,τι νομίζουμε εκ πρώτης όψεως και οπωσδήποτε, δεν είναι τόσο αποπροσανατολιστικές: Επί παραδείγματι: το φιλμ να φέρνει κοντά σαν σύγχρονες δύο σκηνές που πραγματοποιούνται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Συνήθως όμως χρησιμοποιεί, τις ανταλλαγές αυτές φειδωλά (παρουσίαση της ανάμνησης, για παράδειγμα...), αλλά δύο έργα όπως το *Rapina a mano armata* και το *Solvatore Giuliano*, αντίθετα, βασίζονται αποκλειστικά στην έντονη χρήση του *flash-back*: στην πρώτη περίπτωση για να πετύχει να παρουσιάσει όλες τις παράλληλες δράσεις ολοκληρωμένες στον ίδιο χρόνο από διαφορετικά πρόσωπα, στην δεύτερη περίπτωση για να διατάξει την χρονική αλληλουχία μιας μοναδικής δράσης και να προσδώσει την αίσθηση της αληθοφάνειας στα γεγονότα, η οποία διαγράφεται συγκεχυμένα, με την μορφή των σταδίων μιας έρευνας, και κατ' αντιφατικό τρόπο τώρα είναι αναμφίβολο ότι, τουλάχιστον κατά ένα μέτρο, τόσο οξύ και έντονο τεχνικές του είδους αυτού χρησιμοποιήθηκαν αρχικά από την λογοτεχνία (αναφέραμε ήδη το παράδειγμα του Joyce). Το γεγονός ότι έγιναν αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις με την λογοτεχνία δεν οδήγησε κανέναν στο συμ-

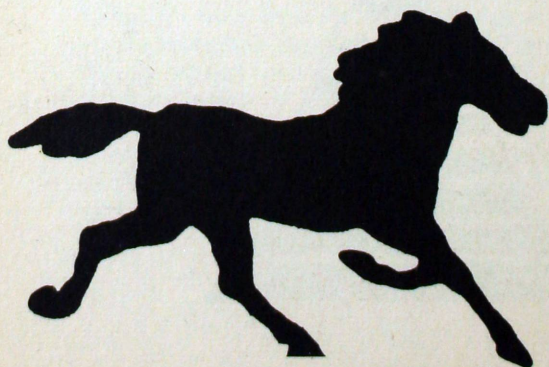
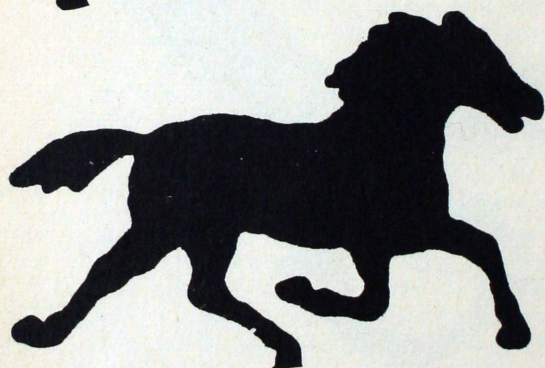
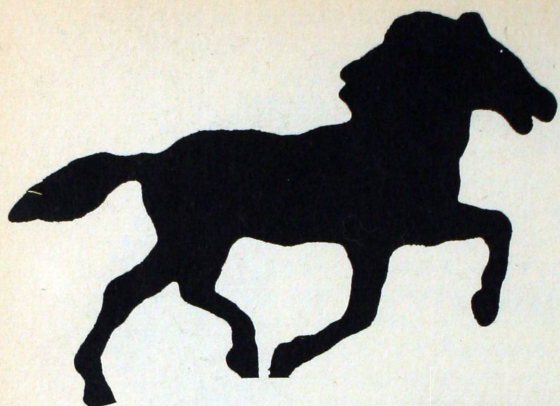
πέραςμα ότι τα φιλμ αυτά είναι «φιλολογικά» και πραγματικά δεν είναι δυνατόν να επιβεβαιωθεί ότι οι δύο σκηνοθέτες είχαν κατά νου λογοτεχνικά πρότυπα. Το μοναδικό γεγονός που είναι θεμιτό να επιβεβαιωθεί είναι το γεγονός ότι υπάρχουν ομολογίες στον τρόπο δόμησης της δράσης του κινηματογραφικού έργου αυτού του είδους όπως και σε αφηγηματικά έργα σαν τα έργα του Joyce και του Robbe-Grillet.

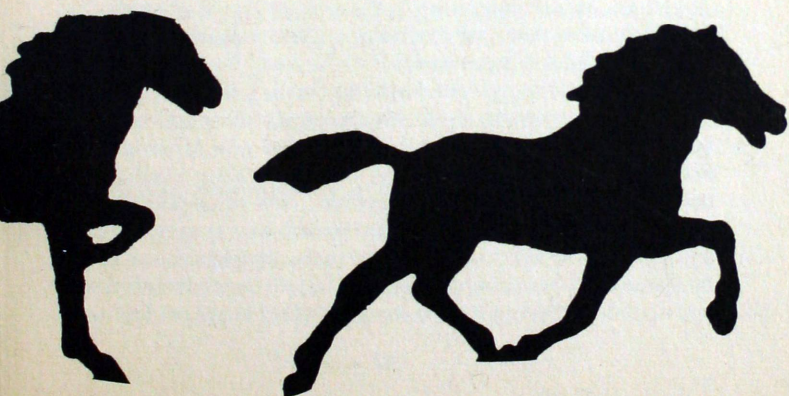
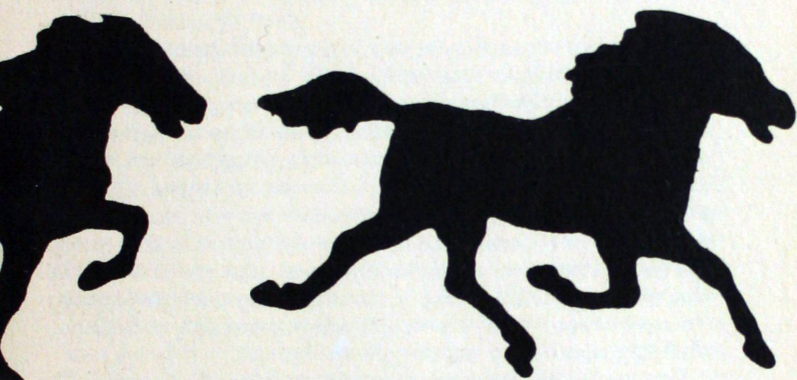
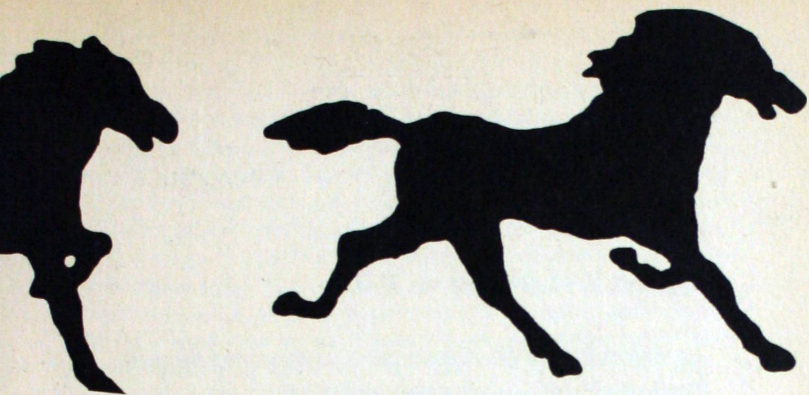
Η αποκάλυψη των δομικών ομολογιών σημαίνει μόνον αυτό: την εμβολή της υποψίας ότι η παρατήρηση του Balázs σχετικά με το φινάλε του *Ποτέμκιν* μπορεί να εφαρμοσθεί σε ένα έργο όπως το «Composition n°1» του Max Saporta (ενώ το γεγονός ό,τι στην πρώτη περίπτωση έχουμε να αντιμετωπίσουμε ένα έργο τέχνης και στην δεύτερη ένα παιχνίδι που αξίζει μόνο για τους στοχασμούς στους οποίους μας οδηγεί). Το αρχικό, επιφυλακτικό συμπέρασμα είναι, κοντολογής, μέσω θεληνεκοῦς ότι δηλαδή είναι δυνατό να στεραιωθούν αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην φόρμα ενός φιλμ και ενός μυθιστορήματος τουλάχιστον στο επίπεδο της δόμησης της δράσης· από εδώ παραμένει ελεύθερο το πεδίο για έρευνα για όποιον θα ήθελε να στηρίξει καλύτερα το πώς σε ένα ορισμένο πολιτισμικό κλίμα τίθενται, από διαφορετικές τέχνες, προβλήματα του αυτού είδους με λύσεις όμοιες από δομική άποψη. Στη συνέχεια, ο Chiarini δικαιώνεται όταν αναγγέλει ότι ορισμένες παράλληλες ανάμεσα στις τέχνες δεν πρέπει ποτέ να επαληθεύονται με το μέτρο της απόλυτης συγχρονικότητας· υπάρχουν διαφορές ετών, *décalages* διαφορών ειδών.

Μια πρόταση για μια περαιτέρω ανάπτυξη θα μπορούσε να είναι η ακόλουθη: το φιλμ, όταν ανακαλύπτει την δυνατότητα του παιχνιδιού, δια μέσω του μοντάζ ανάμεσα σε περισσότερους «νεστώτες» και θέτει έτσι υπό αμφισβήτηση μια ορισμένη γνώση της χρονικής ακολουθίας χρησιμοποιεί αυτό το πρόνομοιο σαν ένα μέσο για να παρουσιάσει κάτι τι άλλο ενώ η διηγηματογραφία, τη στιγμή κατά την οποία ανακάλυψε αυτή την δυνατότητα, την επέλεξε σαν αντικείμενο συζήτησης και μ' αυτό δεν επωφελήθηκε από τον συνδυασμό των χρονικών σειρών για να αφηγηθεί μια ιστορία η οποία θα απαιτούσε αυτό το τέχνασμα, αλλά πραγματικά αφηγήθηκαν ορισμένες ιστορίες ώστε να μπορέσει να εμβαθύνει στην συνδιαστικότητα των χρονικών σειρών, και μ' άλλα λόγια επέλεξε σαν «θέμα» της αφήγησης το πρόβλημα του χρόνου (και μέσα από αυτό το πρόβλημα της συνείδησης).

Αλλά και το φιλμ επίσης δεν στάθηκε ξένο προς αυτή την αυτογνωσία: στο *Ποτέμκιν*, το γεγονός ότι η τελική σκηνή είναι μεταθετή στην αρχή δεν έχει καμιά σχέση με τις προθέσεις του δημιουργού και προέρχεται μόνο περιπτωσιακά από αυτή τούτη τη φύση της κινηματογραφικής γλώσσας, που βασίζεται σε μια διαδοχή αναπαραστάσεων του παρόντος· αλλά στον *Salvatore Giuliano* το γεγονός ότι η τελική σκηνή (η εκπυρσοκρότηση του δίκαννου) θα μπορούσε να αποτελέσει άριστα μια αρχική σκηνή – και τοποθετείται στο τέλος ακριβώς για ειδικούς λόγους πολεμικής, για να αποδείξει ακριβώς ότι η ιστορία δεν είναι τελειωμένη, και ότι όλα αρχίζουν όπως πριν – δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός, αλλά εξαρτάται από μια μορφοποιητική θέληση του σκηνοθέτη, που υιοθέτησε – στο συγκεκριμένο θέμα – μια πολεμική οπτική των χρονικών σχέσεων και υπέταξε ένα ορισμένο δομικό σχήμα στις απαιτήσεις μιας στρατευμένης ανάπτυξης. Νά λοιπόν που το πρόβλημα της χρονικής δομής, τόσο στο φιλμ όσο και στην διηγηματογραφία, τείνει να γίνει συνειδητό αντικείμενο στοχασμού. Σε ακραίες περιπτώσεις, ένα φιλμ σαν το «L' année dernière à Marienbad» χρησιμοποιεί την ιστορία σαν απλή πρόφαση για να παρουσιάσει την προβληματικότητα των χρονικών αλληλουχιών και, ωσοδήποτε «λογοτεχνικό» και αν είναι, ανήγαγε μια και καλή την λογοτεχνική του κλίση σε μια κινηματογραφική ύλη, που χρησιμοποιήθηκε από τον θεατή στο σκοτάδι της αίθουσας, από αυτόν τον ίδιο θεατή που, όντας αναγνώστης του Robbe-Grillet «συλλογιέται» πάνω στην ανασύσταση του χρόνου, που αποτέλεσε την «αφήγηση» στο «Labirynthe»· αλλά θεατής του Resnais «υφίσταται» παν' απ' όλα σαν ένα συγκινησιακό σοκ αυτή τούτη την ανασύσταση του χρόνου. Κοντολογίς το *Marienband* μπορεί να προσδιοριστεί σαν φιλμ λαθεμένο, αλλά είναι ένα φιλμ, όχι ένα μυθιστόρημα λαθεμένο. Βρισκόμαστε μπροστά σε δυο «είδη» διαφορετικά, παρ' όλη την ισχυρή ομολογία δομών που, από τη στιγμή που ήλθε στο φως, πρέπει να μας οδηγήσει σε μια ανάπτυξη πιο γενική σχετικά με την κυκλοφορία των ιδεών σ' ένα δεδομένο πολιτισμικό πλαίσιο και σχετικά με την μορφή που παίρνουν, μια και θα έχουν λυθεί στο πλαίσιο διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών, τα ίδια πολιτιστικά προβλήματα.







PHILLIP DRUMMÖND

Ζητήματα του ανεξάρτητου κινηματογράφου: Ρεαλισμός και αφηγηματικότητα

Η παραγωγή της αφήγησης και η αφηγηματική παραγωγικότητα είναι κεντρικά χαρακτηριστικά της πλειονότητας των φιλμ και ως εκ τούτου βασικά, στον κινηματογράφο γενικά σαν τρόπος έκφρασης. Εξετάζοντας το θέμα με ιστορικούς όρους αυτό συμβαίνει γιατί ο κινηματογράφος απ' την τελευταία δεκαετία του περασμένου αιώνα και τις αρχές του εικοστού φάνηκε να συμπληρώνει ή ακόμη και να αποτελείώνει όλη τη δεδομένη αφηγηματική παραγωγή του 19ου αιώνα, λογοτεχνική, θεατρική ή ζωγραφική μέσα από μία διαδικασία «προσαρμογής», στις νέες παραμέτρους της φωτογραφικής όπτικοποίησης της γενεσιουργού κίνησης και απ' το 1920 και μετά, της προσθήκης του σύγχρονου ήχου.

Για τον κινηματογράφο η αφηγηματικότητα μπορούμε να πούμε έχει μία σχεδόν *θεσμική* δύναμη, χαρακτηρίζοντας έτσι με μία καινούρια έννοια την *κινηματογραφική διομηχανία*.

Έπιπλέον πρέπει να λάβουμε υπ' όψη άλλα δύο βασικά πράγματα εξ ίσου σημαντικά.

Αφ' ενός, η αφηγηματικότητα δεν είναι μοναδικό φαινόμενο του κινηματογράφου αλλά παρουσιάζεται σ' ένα ευρύτερο φάσμα μέσων – επιπλέον στις μορφές που ήδη έχουν σημειωθεί μπορεί κανείς να υπομνήσει συγκεκριμένους τύπους μουσικής, δημοσιογραφίας, ραδιοφωνίας και τηλεόρασης· αλλά συγχρόνως ο κινηματογράφος παρεμβαίνει – ό κινηματογράφος, όπως και τα συστατικά του φιλμ, παράγεται – σε μία συγκεκριμένη στιγμή ιστορικοποιώντας και κατ' αυτό τον τρόπο προσδιορίζοντας την αφηγηματικότητα. Επιπλέον κατά

μία τρίτη τουλάχιστον έννοια, ο κινηματογράφος μπαίνει στο χώρο της αφηγηματικότητας κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο η γνώση μας γι' αυτόν είναι κατά βάση «αφηγηματική».

Δηλαδή, η «ιστορία» αυτού του κινηματογράφου και της αφηγηματικότητας του φιλμ είναι η ίδια ένα μεγάλο αφήγημα ή σύνολο αφηγημάτων, αφηγημένων διαφορετικά σε διαφορετικές στιγμές ανάμεσα σε διαφορετικούς αφηγητές («ιστορικούς του φιλμ») και ακροατές (το «κοινό» ή τους αναγνώστες). Κι έτσι το να διαβάσεις το πως αναφάνηκε στο τέλος του δεκάτου ογδόου, αρχές δεκάτου ενάτου αιώνα, το βασικό Δυτικό αστικό αφηγηματικό μοντέλο – το κλασικό ρεαλιστικό κείμενο – είναι σαν να θυθίζεσαι στο αφηγηματικό μέρος της αφηγηματικότητας της ίδιας, την ίδια «την ιστορία των ιστοριών» σαν να συναντάς την ιστορία σαν αφηγηματικοποιημένη μορφή αναπαράστασης.

Η παραγωγή ιστοριών, αφηγουμένων και των ακροατηρίων τους βάζει σε κίνηση ένα περίπλοκο και αξιόλογο «αποτέλεσμα της γνώσης», κάνοντας την αφηγηματικότητα κάτοχο μιας ιδεολογικής και πολιτικής υπεροχής στον τομέα της ανθρωπίνης αυτοκατασκευής και στον τομέα της γνώσης.

Στον κινηματογράφο, ο Citizen Kane στον οποίο έχουμε «σοβαρό λόγο να επιστρέψουμε» είναι εμβληματικός εδώ: εάν κατά κάποια έννοια είναι οιδιπόδειος ως προς τον προσδιορισμό του θνητού τραύματος του Kane σαν το αποτέλεσμα της αναπόλησης του «αποχωρισμού» από την παιδική ηλικία – δηλαδή στον κόσμο του «περιεχομένου», του φιλμ πριν «αρχίσει» το φιλμ, διατίθεται πια όχι σαν μνήμη – είναι επίσης οιδιπόδειος και κατ' άλλην έννοια, σαν φιλμ: το φιλμ που υπάρχει για ν' αποκαλύψει τίποτα περισσότερο από μια βιογραφική «απάντηση» κατανοημένο σαν σημείο προέλευσης της τελευταίας αινιγματικής λέξης – «Rosebud», (ροδάνθι) μ' όλη του τη σημαντική φόρτιση, δίνοντας στην πραγματικότητα πρωτοβουλία στο κείμενο – ειπωμένης από έναν ετοιμοθάνατο προλέγοντας το φιλμ που τον κάνει να «ζήσει πάλι».

Ρεαλισμός, Αφηγηματικότητα

Η εξέταση της αφηγηματικότητας μ' αυτούς τους όρους – του φιλμ σαν ιστορία, η ιστορία του φιλμ – ήδη προδιαθέτει την κατανόησή μας με ορισμένους τρόπους. Κατά πρώτον, τείνει να θέτει τη δραστηριότητα της αφήγησης σαν όχημα ή έκφρα-

ση του δεδομένου, που αν είναι νοημένο, είναι «πραγματικό». Κατά δεύτερον η αφήγηση αντιμετωπίζεται σαν η πρακτική της «μεταβίβασης» πράξεων και γεγονότων, τα οποία, όπως συνάγεται απ' αυτή την άποψη, θεωρούνται σαν τα διαιρετά «περιεχόμενα» της αφηγηματικής «διανομής».

Απ' αυτή την άποψη το αφηγηματικό και η αφήγηση γίνονται μορφές «εφαρμογής», ή εξωτερικού «ύφους» εφ' όσον τα «περιεχόμενά» τους, προσχηματίζονται μάλλον παρά παριστάνονται – μία διάκριση που αποδίδεται στους πρωτοποριακούς κριτικούς της αφηγηματικότητας – και αυτόνομα περιμένουν να μετατεθούν και να αποσταλούν.

Εδώ το φιλμ εκτιμάται για τις δηλωτικές και αναφορικές του ιδιότητες – αν και όπως θα δούμε αργότερα δεν είναι οι μόνοι άξονες της φιλικής γλώσσας – και εκτός αυτού για την ικανότητά του να «αντανακλά» έναν «πραγματικό» κόσμο, που στέκεται σαν ένα σταθερό σημείο αναφοράς πάνω και πέρα από τη τεμαχισμένη και εναλλασσομένη ροή ατομικών ειδώλων και ακολουθιών.

Αυτές οι απόψεις αντιπροσωπεύουν μία στάση απέναντι στην αφηγηματικότητα του φιλμ συνδεδεμένη με τη θεωρία του φιλμ μαζί με μία πρώιμη «ρεαλιστική» θέση εκπεφρασμένη στην πιο ολοκληρωμένη της μορφή απ' τον Γάλλο κριτικό André Bazin στη μελέτη του *Η εξέλιξη της Φιλμικής Γλώσσας*.

Σ' αυτό το μνημειώδες κείμενο – δεν είναι τίποτ' άλλο από ένα σαφές αφήγημα ή ιστορία της αφηγηματικότητας του φιλμ – μπορεί να παρατηρηθεί μία μεγάλη ώθηση προς την ταυτοποίηση από μέρους του Bazin της Φιλμικής «γλώσσας», με την αφηγηματική μεταβατικότητα (τα πράγματα συμβαίνουν) που υποστηρίζεται και υποδοθείται από την φωτογραφική διαφάνεια (η οποία δίνει τη δυνατότητα και ευκολία στο «ύφος» του φιλμ να εξοριστεί προς χάριν της παρουσίας του Προφιλμικού αντικειμένου ή του ίδιου του γεγονότος, επικυρώνοντας τα υποτιθέμενα χρονικά και χωρικά σπάντα της καθημερινής αντίληψης).

Αυτή η ρεαλιστική τάση, υποστηρίζει ο Bazin, χαρακτηρίζει μία ολόκληρη γενιά μέσα στον αμερικανικό κινηματογράφο, σκηνοθέτες όπως ο Flaherty ο Murnau και ο Von Stroheim που ωρίμασαν τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1930 και στις αρχές της δεκαετίας '40 καθώς τα έργα των Welles και Wyler και πάνω απ' όλα ο *Citizen Kane*

Αυτοί οι κινηματογραφιστές βοηθούμενοι κυρίως απ' την τε-

χνολογική εξέλιξη στον τομέα της κάμερας ως προς το βάθος πεδίου, υποθετικά εξάλειψαν την παρουσία τους σαν αφηγητές των φιλμ τους προς χάριν της πλούσιας πολυσημιακής και διαφορούμενης αυθεντίας «του πραγματικού». Και έτσι ελευθερώνοντας τον θεατή είχαν συγχρόνως μεγαλύτερο έλεγχο του τρόπου με τον οποίο θα διάβαζε κανείς το φιλμ.

Μέσα στους όρους του επιχειρήματος του Bazin, η «ρεαλιστική» παράδοση μ' αυτή την έννοια, θριαμβευτικά αντιπάλεσε με μία διαφορετική τάση στην ιστορία του κινηματογράφου, που απέβλεπε μάλλον στην έμφαση της παρουσίας, σαν θέση και κατεύθυνση του κινηματογραφικού δημιουργού, — όχι πια έναν υπονοούμενο αλλά έναν εντελώς σαφή *αφηγητή* — τονίζοντας και ακόμη προθέτοντας την φιλική γλώσσα εις βάρος του προ-φιλμικού «πραγματικού».

Αυτή η τάση αντιπροσωπεύεται κατά τον Bazin απ' ενός απ' τους σκηνοθέτες του Σοβιετικού μοντάζ της δεκαετίας του 1920, οι οποίοι μέσω των πειραμάτων τους στο μοντάζ διατάρασαν την φαινομενική συνέχεια ανάμεσα στον «φιλμικό χρόνο», και στον «πραγματικό χρόνο», κάτι που ευνοούσε η «ρεαλιστική» παράδοση και απ' ετέρου απ' τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές σκηνοθέτες της ίδιας περιόδου οι οποίοι όπως είδε ο Bazin διέκοπταν την υποτιθέμενη εικονική συνέχεια ανάμεσα στην κινηματογραφική εικόνα και την οπτικότητα του «πραγματικού» κόσμου παίζοντας με φιλική και προ-φιλμική «επέμβαση», στην πλαστικότητα της εικόνας (μεσ' από φωτιστικά εφφέ, γωνίες της κάμερας, «ανώμαλη», σύνθεση και ούτω καθεξής).

Αυτή η πολεμική, υποστηριγμένη από τα γραπτά του Bazin πάνω στο μεταπολεμικό ιταλικό Νεο-Ρεαλιστικό κινηματογράφο και με το δοκίμιό του *Οντολογία της φωτογραφικής εικόνας*, αναπόφευκτα κατέρρευσε πάνω στη χαλαρότητα των πλώσεών της. Με την άμορφη «πραγματικότητα», χωρισμένη σε προφιλμική ευκρίνεια και δύναμη, για παράδειγμα, η ακριβέστερη αμοιβαιότης των φιλικών και προ-φιλικών διαδικασιών πέρασε ανεξέταστη.

Η «γλώσσα», του φιλμ ψαλιδισμένη απ' την ίδια της τη γλωσσολογικότητα έγινε ένας καθαρός οργανικός μηχανισμός με προορισμό άμεσα το «πραγματικό» από απλή αναλογία και από ένα σημείο και μετά στερείται σε τυπική και εσωτερική δομικότητα και οριοθέτηση.

Εντελώς συμπτωματικά απ' αυτή την άποψη η κινηματο-

γράφηση με βάθος πεδίου κανονίστηκε σαν το τελειοποιημένο όχημα προς τη κατευθυνση του «πραγματικού», ενώ μπορούσε ακριβέστερα να αντιμετωπισθεί σαν εξαιρετικά υψηλά κωδικοποιημένη και υπερ-προσδιορισμένη οπτική διεργασία (επικυρωμένη μόνο απ' την διατομή των αναπτύξεων στην τεχνολογία της κάμερας, το υλικό φιλμ και το φως). Με την αφηγηματικότητα λοιπόν, δυνάμει απονεμημένη πάνω στο «πραγματικό» ο Bazin δεν μπορούσε να θεωρητικοποιήσει τη αποτελεσματικότητα της «υπονοούμενης» ή «αόρατης» αφήγησης που μετά σκλήρυνε και χωρίσθηκε σ' εκείνες τις εξπρεσιονιστικές φόρμες και τις φόρμες του μοντάζ όπου η διαδικασία της έκφρασης μπορούσε αμέσως να εκληφθεί σαν αυθαίρετα ορατά ίχνη στην οπτικότητα του κειμένου. Ο θεατής έτσι ιδεωποιήθηκε με το εξαιρετικό προνόμιο της σύνθεσης και εννοιών του «ρεαλισμού» του Kane. Κοντολογίς με μια καθευατή θεαματική αντιστοφία, ο Kane για όλες τις συχνά «εξπρεσιονιστικές» πολυπλοκότητες των εικόνων του, για όλο το περίπου Σοβιετικού τύπου μοντάζ του, τοποθετήθηκε σε λάθος αισθητική: «ρεαλισμός» κακώς νοούμενος.

Η αναγκαία μεταβολή ήταν στην πραγματικότητα να θεωρητικοποιήσει τον έτσι – αποκαλούμενο «ρεαλισμό» του κλασικού ρεαλιστικού κειμένου – με την αφηγηματικότητά του ή το αφηγηματικό του αποτέλεσμα που υπερέχει – σαν εργασία σημείωσης, σαν εργασία παραγωγής σημείων και ως εκ τούτου ιδεολογίας.

Ειδομένη σ' ένα γενικό επίπεδο, για παράδειγμα, η άποψη του Bazin για την εξέλιξη της γλώσσας του φιλμ θα μπορούσε να τοποθετηθεί μέσα από γνωστές συζητήσεις πάνω στη σχέση μεταξύ «τέχνης» και «πραγματικότητας» με κέντρο την άνοδο της ηγεμονίας της αποκαλούμενης ρεαλιστικής αισθητικής στα μέσα 19ου αιώνας, μια ηγεμονία οχυρωμένη από την εξέλιξη του φιλμ και την τεχνολογία της τηλεόρασης που ακόμη ελλειπώς δέχεται προκλήσεις στον εικοστό αιώνα απ' την άνοδο της «νεωτεριστικής» και «πρωτοπορειακής» φιλικής πρακτικής. Στο καιρό της αυτή η νέα αισθητική θα μπορούσε να εκληφθεί σαν «προοδευτική» από την άποψη της δικιάς της μετατόπισης απ' τις κυρίαρχες ιδεολογίες στη σφαίρα της καλλιτεχνικής παραγωγής. Έτσι ανατρέποντας μία ρομαντική έμφαση πάνω στο έργο τέχνης, σαν θέση για την επικύρωση αυθεντικής αυτο-εκφραστικότητας, ο ρεαλισμός τόνισε μία άλλη όψη της τέχνης ως τρόπου «αντανάκλασης» του καταφανούς

«πραγματικού» Ξέχωρα από εκείνο του συγγραφέα. Για να συμβάλλει στην καθαρότητα της «αντανάκλασης» το ίδιο το μέσον υπέθεσαν γενικά ότι έχει ένα δυνατό βαθμό «διαφάνειας» ή ακονίστηκε σε μια υποτιθέμενη διαφάνεια, δίνοντας έτσι προνόμιο στην οπτικότητα του πραγματικού αφ' ενός και στην αντίληψη του συγγραφέα σαν αντικειμενικού παρατηρητή ή αφηγητή αφ' ετέρου, υποκείμενο συγχρόνως στον εμπειρισμό του παρατηρητικού ερευνητή και στον επιστημονισμό του «κατ' ελάχιστον-καλλιτέχνη» αναλυτή.

Η αμεσότητα του ρεαλιστικού σχεδίου υποθέτοντας την καθυπόταξη της μεσάζουσας συσκευής, επίσης οδήγησε στην απόρριψη «στερεοτύπων» είτε αυστηρώς μυθιστορηματικών (για παράδειγμα την εγκατάλειψη ή ανατροπή της εικονογραφικής κληρονομιάς) ή πιο πλατιάς ιδεολογικής πηγής (για παράδειγμα θέματα από θρησκεία ή ηθική). Θέματα «ταπεινής ζωής» και χαρακτήρες μπορούσαν πια να εισαχθούν για πρώτη φορά, σε ορισμένες περιπτώσεις στο στάδιο της ιστορίας εγκαθιδρύνοντας έτσι ένα ενδιαφέρον προοδευτικό και πολιτικό επακόλουθο για τη γενικότερη έννοια «ρεαλισμός». Προσδιορίζουσα και προσδιορισμένη απ' αυτές τις προκαταλήψεις, η ίδια η ιστορία μπορούσε να γίνει ένα νέο είδος μυθιστορηματικού θέματος· αφ' ενός μεν από την άποψη μιας «συγχρονικότητας», που υπαγορευόταν και επιτρεπόταν από την έμφαση πάνω στην άμεση παρατήρηση, αφ' ετέρου δε, από την άποψη ενός νέου ενδιαφέροντος στον ίδιο τον χρόνο που εξετάζοταν και για τα στιγμιαία του αποτελέσματα (η άνοδος της στατικής φωτογραφίας) και για τις εκτεταμένες πιθανότητες του (το ίδιο το αφήγημα με την καλύτερη ανάπτυξη που έχει στη νουβέλα).

Εφ' όσον καινούργιοι ηθοποιοί μπαίνουν στη σφαίρα της αναπαράστασης, το ίδιο συμβαίνει και με την πιο βασική έννοια του «χαρακτήρα» καθ' αυτού· ο ατομικός μυθιστορηματικός «χαρακτηριολογισμός» βασισμένος πάνω σ' ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την ψυχολογία χαρακτήρων και τη βιογραφία, γίνεται το σήμα κατατεθέν αυτής της αισθητικής κεντράροντας ολόκληρο τον μηχανισμό του «ρεαλισμού».

Ανάμικτη μ' όλα αυτά τα ενδιαφέροντα για τον χρόνο και τον χαρακτήρα έχουμε την είσοδο στον «ρεαλιστικό» αστερισμό της ίδιας της αφηγηματικότητας. Διότι η μορφή έτσι φτιαγμένη ώστε ν' αποτελεί όχημα γι' αυτά τα στοιχεία δεν

είναι τίποτα περισσότερο από εκτεταμένο αφήγημα, ειδικά η νουβέλα. Όταν βλέπουμε αυτά τα στοιχεία εν δράσει μέσα στη νουβέλα του 19ου αιώνας – «παρατήρηση» «αντανάκλαση» υποταγή της ουσιαστικότητας της γλώσσας προς όφελος του «κυρίου θέματος» στοιχεία «ταπεινής ζωής» συγχρονικότητα, «χαρακτήρα» διαπιστώνουμε επίσης μέσα από τη δομή τους και την ίδια την αφηγηματικότητα, σαν το δυναμικό και παρ' όλα αυτά κλειστό συνεχές της προσδοκίας, της πράξης, του αποτελέσματος, στο οποίο αυτά τα χαρακτηριστικά είναι σταθερά θαμμένα και επικυρωμένα. Επιπλέον δεν είναι μόνο η τυπικότητα του κειμένου, αλλά ο αναγνώστης ή ο θεατής που διαβεβαιώνεται και προσηλώνεται από αυτή την ιεραρχία του λόγου και της αντίληψης. Στην κεντρικότητα του αφηγήματος μπορούμε επίσης να δούμε το κεντράρισμα αναγνωστών και θεατών.

Αφηγηματικότητα και Σημασία

Ένα περίγραμμα αυτών των τάσεων πού περιστοιχίζουν την αφηγηματικότητα – απαιτώντας και παράγοντας το *αφηγηματικό αποτέλεσμα* – είναι αναγκαίο για την κατανόηση του ρεαλιστικού κειμένου σαν ενός συνδέσμου με στρώματα κωδικοποιημένων στοιχείων τα οποία μπορεί να εκλαμβάνονται χαλαρώς σαν «λόγοι» στους οποίους η αφηγηματικότητα έρχεται να παίξει μία ειδικά αιτιοκρατική συνδυαστική και συνεκτική λειτουργία. Κατ' αυτή την έννοια, η αφηγηματικότητα μπορεί ν' αντιμετωπιστεί σαν «ρυθμιστής» ή «έλεγχος» πάνω σε άλλους λόγους πού προσπαθούν να βρουν έκφραση στο κείμενο, αλλά η επιτρεπτή εκφορά είναι τόσο μακριά όσο οι εκφράσεις τους μπορούν να εμπεριέχονται απ' το σύστημα «κατα-πάτησης» της αφηγηματικής ορμής και τροχιάς.

Ο προσδιορισμός τέτοιων «λόγων» μέσα στο κλασικό ρεαλιστικό κείμενο γενικά, και η ακριδής τους ουσιαστικότητα ή ιδιαιτερότητα μέσα στον κινηματογραφικό πεδίο, δεν είναι με κανένα τρόπο καθαρές, αλλά μπορούν να εντοπισθούν ακριβείς δείκτες στο πενταμερές μοντέλο που έχει αναπτυχθεί απ' τον Roland Barthes στη λεπτομερή κειμενική του ανάλυση S/Z πάνω στους κώδικες που φαίνονται να οργανώνουν την κειμενικότητα του διηγήματος του Balzac *Sarrasine* στα 1830.

Οι κώδικες που οργανώνουν την ιστορία – και υπαινίσονται διερχόμενοι το κλασικό ρεαλιστικό κείμενο γενικά – μπορούν

νά διαχωριστούν σ' εκείνους που έχουν να κάνουν με «κάθετες» η παραδειγματικές ενότητες του κειμένου και εκείνους που φαίνονται ότι χειρίζονται τον «οριζόντιο» άξονα του συνταγματικού πεδίου του κειμένου. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι σημειακοί πολιτιστικοί και συμβολικοί κώδικες μέσα από τους οποίους ο συγγραφέας και ο αναγνώστης συμμερίζονται κατανοώντας σχετικά την «περιγραφή» (ειδικά του χαρακτήρα) το κοινωνικό περιβάλλον και τα μέγιστα επακόλουθα της σεξουαλικής διαφοράς.

Οι προαιρετικοί και ερμηνευτικοί κώδικες, εξ άλλου, κατευθύνουν κατ' ακολουθίαν την αλυσίδα των πράξεων στο κείμενο και την εγκαθίδρυση, εξέλιξη και λύση των αιγιμάτων· χοντρικά αυτοί οι δύο κώδικες λειτουργούν με τη σειρά ο ένας μετά τον άλλο όπως οι κώδικες του αφηγήματος. Στην ανάλυση του Barthes, η μικρή ιστορία του Balzac μπορεί να «αποσυντεθεί» σε κειμενικές «ενότητες» – «lexies» που κυμαίνονται από σύντομες φράσεις μέχρι μεγαλύτερες εκφράσεις – οι οποίες μετά κατανοούνται σαν η έκφραση ενός ή περισσότερων κωδίκων, με το κείμενο σαν ένα όλο εν είδει κιγκλιδώματος με εναλλασσόμενα ρευστά και αναδιπλούμενα κωδικοποιημένα «μηνύματα».

Όπως φαίνεται η αυστηρή ιδιαιτερότητα των κωδίκων είναι αναπόφευκτα ζήτημα αμφισβητούμενο, όπως είναι επίσης για παράδειγμα, ο εμπειρικός διαμελισμός ατομικών «lexies» για «απο-κωδικοποίηση». Πολύτιμη για τη συζήτηση του κλασικού «ρεαλιστικού» κειμένου είναι η κατάδειξη των τρόπων σύμφωνα με τους οποίους οι κώδικες της αφήγησης οργανώνουν το κείμενο όχι μόνον σύμφωνα μ' ένα ωρισμένο είδος δομής και συμμετρίας αλλά και μ' ένα συνεκτικό τύπο αναγνωσιμότητας και δυνατότητας κατάληψης. Δηλαδή, καθώς ξετυλίγεται το κείμενο, θα απεικονισθεί από την δι-ύφανση ή «εμπλοκή» των κωδίκων εμπλουτίζοντας το φάσμα των εννοιών και των σχέσεων μεταξύ τους που γεννιώνται μέσα στο κείμενο· αλλά αυτή η πλειονότητα είναι θεδρασμένη – γιατί αλλιώς το κείμενο θα διαλυόταν σε ξέφραγη σημείωση – από την οριοθέτηση της πλειονότητας στον κυρίαρχο χώρο των «οριζοντίων» δυναμικών και από την τάση για κλείσιμο του κειμένου (μάλλον κυκλική). Η αφηγηματικότητα, με άλλα λόγια, είναι η δύναμη που παράγεται απ' τον ρεαλισμό με σκοπό να «συμπεριλάβει» και να «σταθεροποιήσει» τη δύναμη της σκέψης που θέτει σε κίνηση στην προσπάθεια της να «ανα-

παραστήσει» το παγματικό με την «αντανακλαση».

Βλέποντας τον ρεαλισμό σαν το αποτέλεσμα ή τη διαδικασία συστημάτων σημασίας και από κει και πέρα κωδικοποίησης επαναπροσδιορίζει τη δύναμη της αφηγηματικότητας σε σχέση με το πραγματικό. Η αφηγηματικότητα μεσολαβεί μάλλον παρά αντανακλά· ότι μας παρέχει είναι κάτι λιγώτερο πάνω στα όρια του προ-φιλμικού ή προ-κειμενικού γεγονότος που είναι δυνατόν να απομονωθεί αλλά στην πραγματικότητα η ίδια η αφηγηματικότης τείνει προς την ένταση ή την προστριβή μεταξύ των κωδίκων, μεταξύ δύο παραλλήλων τάσεων προς κειμενικό άνοιγμα (το φιλμ πρέπει να αρχίσει και να συνεχίσει) και κειμενικό κλείσιμο (εξ ίσου ομαλά το κείμενο πρέπει να τελειώσει).

Το *Mean Streets* για το νέο αμερικανικό κινηματογράφο ή ο *Θίασος* για τον πολιτικό κινηματογράφο «τέχνης» είναι καταφανή παραδείγματα κειμένων που επωφελούνται προφανώς από τον εσκεμμένο «δισταγμό» τους ανάμεσα σ' αυτές τις ροπές. Έτσι λοιπόν αυτές οι γνώσεις που οικοδομούνται από ένα αφήγημα και οι σχετικές διαδικασίες μνήμης και αναγνώρισης, είναι οι ίδιες διαφορούμενες που ανοίγονται όχι μόνον πάνω στην ευλογοφάνεια του «πραγματικού» κόσμου αναφερόμενου της διήγησης, την υποτιθέμενη κοινωνική «αλήθεια» του μέσου – αλλά μεταφέροντας και όλη τη γνώση, τη μνήμη και την αναγνώριση του ίδιου του κινηματογράφου, των συμβάσεων του και των ουσιών του, με την έννοια, του ότι όλα τα φιλμ είναι κατά κάποιον τρόπο «ανακατασκευές» ή επεισόδια μεγαλύτερων «σειρών» που αποτελούν το σινεμά σαν ολότητα.

Με απλούστερους όρους, μπορεί να ειπωθεί ότι η φιλική αφήγηση λειτουργεί, μέσα σ' αυτό το γενικό σχήμα πάνω σε δύο κύριους άξονες. Αφ' ενός λειτουργεί σ' ένα «τοπικό» επίπεδο για να αποκαλύψει, να παράγει πράξεις και γεγονότα ώστε να καταδείξει μία συγκεκριμένη παραγωγικότητα για το κείμενο κι έτσι να προσελκύσει τον θεατή στη ιδιαιτερότητα αυτής της κάποιας παραγωγής. Αφ' ετέρου η αφηγηματικότητα πρέπει να λειτουργεί σαν ένα σύνολο ολοποιημένων ενεργειών που εξασφαλίζουν την «εγγύηση» της σχετικότητας και της αξίας, των τοπικών παραδειγμάτων της αφηγηματικότητας λύνοντας και εξαντλώντας την εγγενή λογική τους με την «ικανοποίηση» και «εκπλήρωση» της αφηγηματικής τελικότητας και του κλεισίματος.

Ως εκ τούτου ο τελικός θετικισμός της αφηγηματικότητας σε

σχέση με την παραγωγή της γνώσης στο κείμενο από την υπόθεση που είναι ακριδώς η βία της αρχικής «διαταραχής» ή «ανισορροπίας» (κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό της αρχικής κίνησης – κυριολεκτικά, το *άνοιγμα* – του αφηγήματος) η οποία τελικά θα απαιτήσει και θα προσδώσει τη συμμετρία της «νέας ισορροπίας» και «λύσης». Αυτό αφορά εκείνα τα αφηγήματα τα οποία ρητώς έχουν να κάνουν με ζητήματα «σύλληψης» και «αποκάλυψης» της γνώσης και ταυτοτήτων όπως αστυνομικά θρίλλερ, με την ειδική υποχρέωση προς την αφηγηματικότητα, ιστορία, και το παρελθόν όπως τα βρίσκουμε στο εξαιρετικά πολύπλοκο αφηγηματικά *film noir*.

Μ' αυτή την έννοια όπως και με την προηγούμενη καθένας μπορεί ν' αρχίσει να καταλαβαίνει τη δουλειά της αφηγηματικότητας, μεταφορικά, όπως και στην περίπτωση μιας πολύπλοκης οικονομίας, βασισμένης πάνω στη ρυθμισμένη «ανταλλαγή» κειμενικής «δαπάνης» με το αφήγημα σαν αντικείμενο και χρήμα αυτής της ανταλλαγής.

Αφηγηματικότητα και Πρόσωπο: Χαρακτήρας, Αφηγητής, Θεατής.

Ενώσω η αφηγηματικότητα είναι «μέσα στο κείμενο» λειτουργεί. Επίσης σαν οργανωτής του άλλου ηθοποιού στο μύθο του θεατή. Μετά απ' όλα αυτά μπορεί να πει κανείς ότι τα τυπικά στοιχεία του φιλικού αφηγήματος (καδράρισμα, εστίαση, σύνθεση, φωτισμός, χρωματισμός κίνηση, στίξη, συνταγματική και ερμηνευτική δόμιση) όλα αυτά έχουν ένα βασικό πλαίσιο αναφοράς που αποφασίζεται από την τριάδα των «προσώπων» στο κινηματογραφικό ρεπερτόριο – μυθιστορηματικοί χαρακτήρες συγγραφείς/αφηγητές, θεατές/κοινό – οι οποίοι είναι όπως αρμόζει μία τριάδα μυστηριωδώς αδιαίρετοι. Δηλαδή, συνθέτουν ένα εύστροφο σύστημα ταυτοτήτων μέσα απ' τις οποίες η πράξη της αφήγησης απ' τον τρόπο που απευθύνεται, η ίδια χαράσει τύπους θεατού μέσα στο μυθιστόρημα, που ο θεατής ανακαλύπτει στο «πρόσωπο» του μυθιστορηματικού «χαρακτήρα». Ένα επιπλέον στίγμα εισόδου στο κείμενο, μέσα από ένα ορισμένο μηχανισμό «ταυτοποίησης».

Τα «εκτός οθόνης» πρόσωπα μ' αυτή την έννοια «υποδηλώνονται» μέσα στο φιλμ: η κίνηση του αφηγήματος είναι το παράδειγμα μιας ομιλητικής διαδικασίας, η παρουσία ενός αφηγητή, μια διαδικασία καθ' αυτή καθορισμένη απ' το ν'

αναγνωρίζει την παρουσία κάποιου άλλου απόντος, του θεατή που γίνεται λιγότερο μυστικιστικά ίσως απ' ό τι ο Blake σκόπευε, ότι αυτός ή αυτή θεάται – τοποθετημένος μέσα σε κατοπτικότητα και εντεύθεν σε μιά μορφή υποκειμενικότητας απο τον γενικό κινηματογραφικό τρόπο κατεύθυνσης και από τους ειδικούς τρόπους κάθε ταινίας.

Έτσι ο *Kane*, ένα φιλμ προκατειλημμένο μέ διαδικασίες αφηγηματικότητας, θα ανοίξει ακριβώς μ' ένα παιγνίδι πάνω στις σχέσεις ανάμεσα στον χαρακτήρα, τον αφηγητή και τον θεατή: το εισαγωγικό κομμάτι «αόρατα» και «μη ακουστικά» να αφηγείται τον θάνατο του Kane στο Χanadu το δεύτερο με «ορατά» και «ακουστά» αφηγείται μιά μικροσκοπική βιογραφία του Kane (μικρόκοσμο του μεγαλύτερου φιλμ) με την καταφανή φόρμα των επικαίρων, *News on the March* (το ίδιο βλέπεται με τη σειρά από άλλους θεατές στο φιλμ). Ο κόσμος του κειμένου κατοπιν μετατίθεται ανάμεσα στους δυο τους επιτρέποντας στους συντρόφους του Kane τη δύναμη της αναπόλησης πριν ξανακυλήσει στη μνήμη τους, «αόρατα» αφηγημένη σαν «πραγματική» παρουσία, πριν το κλείσιμο του φιλμ στην καταφανώς χωρίς συγγραφέα αφήγηση της αποχώρησης του από το Χanadu, το κοινό ανασυντάξει, αυτή τη συμμετρία με το άνοιγμα σαν τη μοναδική αντίτιμη στη σύνδεση ανάμεσα στο «Rosebud» τη λέξη που ξεψύχαγε και το «Rosebud» το φλεγόμενο έλκυθρο.

Στον Kane, αυτό το παιγνίδι για όλη του τη πολυπλοκότητα, παρ' όλα αυτά διάζεται και σταθερή μυθιστορηματική αλληλουχία, μιά αλληλουχία ακριβώς αινίγματος προσδιορισμένου αποκηρυγμένου σαν αναποφάσιστο/άλυτο (από τους ερευνητές δημοσιογράφους) αλλά συγχρόνως διαπερασμένο απ' το κοινό (κάνοντας το έτσι ανώτερο απ' τον δημοσιογραφικό κόσμο, σε μια κίνηση τυπική της μεγαλύτερης έντασης του φιλμ ανάμεσα στον δημόσιο κόσμο του μυθιστορήματος και της «μυστικότητας» του «πραγματικού»).

Εάν «χαρακτήρας», «αφηγητής» και «θεατής», είναι μ' αυτή την έννοια αδιαχώριστα ενεργά σε σχέση με το κείμενο, είναι επίσης αληθές ότι αυτό συμβαίνει εν μέρει για το λόγο ότι ο καθέ χωριστός όρος αποτελεί ο ίδιος μια λειτουργία του κειμένου – μέσα στο οποίο αξεδιάλυτα διαχέεται – μάλλον παρά κατέχει μια χωριστή και ομοιογενή θέση. Ο χαρακτήρας, παραδείγματος χάρη, λειτουργεί συγχρόνως στον ανθρώπινο άξονα του δοσμένου ηθοποιού αλλά επίσης στον δομικό άξονα του δοσμένου ρόλου του κειμένου.

Η έννοια «χαρακτήρας» λοιπόν είναι φορέας αμφοτέρων των δομικών και δραματικών δραστηριοτήτων μέσα στο κείμενο αλλά επίσης ενεργός πολύ περισσότερο από το αποτέλεσμα τους. Δηλαδή ότι αυτός ή αυτή χαρακτηριζόμενος στο επίπεδο του παραδείγματος από την χαρισματική καταλληλότητα των πολιτιστικών/ερωτικών ενδείξεων (η σύγκριση των γυναικών σε μια μικρότερη κλίμακα στο *Stagecoach* απ' ότι στο πανόραμα των *Women* τό παράδειγμα των αρσενικών προσώπων μέσα στην οικογενειακή αλληγορία του *Codfather*) θα οργανωθούν στο συνταγματικό επίπεδο σε ειδικές αφηγηματικές αγωγείες και λειτουργίες που μετά μπορεί να υπερβούν τις δομές των ιδιαίτερων κειμένων για να συζευχθούν σε σφαιρικές αφηγηματικές διατυπώσεις.

Αν πάρουμε ένα γνωστό κατάλληλο παράδειγμα η διαφορά στις «ενδείξεις» ανάμεσα στους αστέρες της δεκαετίας του '50 όπως τον Arthour Kennedy (ήρωα καουμπόϋ του Lang στο *Rancho Notorious* 1952) και τον Glenn Ford (αστυνομικό ήρωα στο *Big Heat* του Lang το 1953) θά δούμε ότι κατακαλύπτεται, παραλληλίζοντας τα δύο φίλμ και μέσα απ' τις εικονογραφικές διαφορές στα είδη του γουέστρν, απ' τη μια και του θρίλλερ απ' την άλλη με μια ορισμένη επανάληψη των αφηγηματικών συνθηκών: ο καθένας απ' τους ήρωες, θα χάσει τη σύζυγό του/σύζυγο που βρίσκεται στα χέρια των εγκληματιών· ο καθένας θα ξεχυθεί σε μια αναζήτηση για εκδίκηση και στη συνέχεια θα κτυπηθεί «πέραν του νόμου»· και οι δύο θα περιπλέξουν την αποστολή τους όταν σχετιστούν με μια «δεύτερη» γυναίκα, που και στις δυο περιπτώσεις συνδέεται άμεσα με τον κόσμο του κακού· αυτή η γυναίκα θα χαθεί (δολοφονείται) σαν το τίμημα της δραματικής σύγκρουσης μ' αυτή τη φαυλότητα και τη λύση του ζητήματος. Αυτό το κατά κάποιον τρόπο γενικό μοντέλο με τα τέσσερα στάδια – που αμφισβητεί την αποφασιστική σαφήνεια του Lang, του «επαναλαμβανόμενου» συγγραφέα – επιδέχεται λεπτομερή απέκταση σύμφωνα με πιο ολοκληρωμένα εκλεπτυσμένα μοντέλα για την ανάλυση του «χαρακτήρα» σαν ειδική μορφή αφηγηματικού φορέα με ορισμένες λειτουργίες προς εκπλήρωση όπως εκείνη που μας παρέχει η βασική μελέτη του Propp, *The Morphology of the Folk-tale* ένα μοντέλο ικανό να μετατρέψει ένα καταφανές ελαφρό «θρίλλερ» σε ένα σαφή τύπο αρχετυπου παραμυθιού (βλέπε Peter Wollen *North by North-West*, Μια μορφολογική ανάλυση, *Film Form*, No 1 'Ανοιξη 1976).

Όλα αυτά δεν απορρίπτουν την άποψη ότι ο κλασικός κινηματογράφος δεν έχει γνώση της εξάρτησης του από την «κατασκευή» χαρακτήρος όπως τα φιλμ που αντανακλούν καθαρά αυτό το ζήτημα – *Citizen Kame* και *The Barefoot Contessa* – και δηλώνουν επαρκώς την προ-ασχολία τους με την αντανάκλαση ανακατασκευής της «βιογραφίας», και του χαρακτήρα «ταυτότητα».

Η διαφορά ανάμεσα σε τέτοια φιλμ και πολλά απ' τα φιλμ που περιλαμβάνονται σ' αυτόν τον κατάλογο θεβιασμένα από τον κλασικό ρεαλισμό, είναι ότι τέτοια έργα μπορούν μόνο ν' αναλύσουν τον δραματικό «χαρακτήρα» μέσα στο πλαίσιο μιας ανθρωπιστικής δραματοουργίας, όπου για παράδειγμα η «ανάπτυξη» του χαρακτήρα μπορεί να περικλεισθεί μέσα στην πλαστή γραμμικότητα της αφηγηματικής βιογραφίας, ώστε αυστηρότερες ψυχαναλυτικές αποχρώσεις για παράδειγμα, αναπόφευκτα αποϋλοποιούνται και φετιχοποιούνται σαν αιώνιο αίνιγμα.

Συμβαίνει ακριβώς μέσα από το ζήτημα της βιογραφίας αρκετά φιλμ σ' αυτό τον κατάλογο να προκαλούν την παραδοσιακή κρίση του ανθρώπινου και δραματικού «χαρακτήρος» – κυρίως παραγόμενα σαν «φυσικά» οι περισσότεροι κώδικες της παραγωγικότητας καταπιέζονται και φυσικοποιούνται – μέσα στο κλασικό ρεαλιστικό κείμενο.

Κατά καιρούς όπως στο *Riddles of the Sphinx* και το *Mirror Phase*, αυτό συμβαίνει μέσα απ' την καταχώρηση ψυχαναλυτικά παραγομένων λόγων πάνω στο θέμα της σεξουαλικής διαφοράς και τη δημιουργία του ψυχικού υποκειμένου· λιγότερο δε μέσα απ' την εισαγωγή μιας μεταγλώσσας και τις εντάσεις ενός στυλαρισμένου αφηγηματικού χώρου που μεταβάλλει την οπτικοποίηση του χαρακτήρα μέσα σε ρεαλιστική πλαισίωση και διατομή της όρασης και της πράξης.

Αυτή η τελευταία τάση φαίνεται παραστατικά απ' ενός με την εικονογραφία των πρωίμων συνθέσεων του *My Way Home* και απ' ετέρου δημιουργώντας αντιθέτως μία αποσύνδεση ανάμεσα στον χαρακτήρα και τον φιλικό χώρο στις χωρικές συστροφές και εξαρθρώσεις του *Life Story*.

Στο *Rapunzel*, οι φορείς του παραμυθιού (παρθένος, μνηστήρ, μάγισσα) παίζονται μέσα από διάφορες εκδοχές cut-out εμπυχωσης και ζωντανή δράση «προσωποποίηση» πριν αποσυντεθούν σχεδόν όλα μαζί από τη μεταμορφωμένη πράξη του τελευταίου μέρους που μεταποιεί τους όρους του αρχικού τρι-

γώνου· χωρίς να επιτρέπει καμιά πηγή στον «ορατό» χαρακτήρα, ο αποσπασμένος αφηγητής στο *A Walk Through H* επιμένει στην πιο εξαιρετικά παραπεμπτική από τις εκφράσεις, ειρωνευόμενος την έλλειψη διηγηματικοποίησης του σαν «χαρακτήρα» κατ' αντίθεση, ο σιωπηλός συμμετοχος στο φιλμ του Peter Gidal είναι ταυτόχρονα τώρα το άφωνο και ακούραστο κάμερα-μάτι, ο ίδιος ο εξωτερικός κόσμος καθ' αυτός σε σιωπηλή συνεργία με το ερωτηματικό και παρ' όλα αυτά απαθές «βλέμμα» της αφήγησης.

Αυτά τα φιλμ δεν τείνουν μόνον ν' απορρίψουν την σταθερότητα της ρεαλιστικής χαρακτηρισιοποίησης τείνουν επίσης να τονίσουν μια περίπλοκη αμοιβαιότητα τοποθέτησης μεταξύ των χαρακτήρων, αφηγητών και θεατών. Δηλαδή για παράδειγμα, η απώλεια του όρου «χαρακτήρας» θα αποκαλύψει νέες μορφές σχέσης ανάμεσα στον αφηγητή και θεατή όπως στο *Silent Partner*. Εδώ η έλλειψη του αναπαριστάμενου «χαρακτήρα» μπορεί σ' ένα επίπεδο να εξαναγκάσει τον θεατή στο να «προσωποποιήσει» την τροχιά της περιπλανώμενης κάμερας του Gidal – ώστε η τροχιά γίνεται ψυχολογικοποιημένη και κατά μία ορισμένη έννοια αφηγηματοποιημένη σαν μία «αναζήτηση» ή «ταξίδι» «ρέμδη» ή «σκέψη» – παρ' όλον ότι το φιλμ μπορεί ακόμη πιο χρήσιμα να ειπωθεί σαν μεταμφίεση μ' αυτό τον τρόπο της εκφραστικότητας για να κατασκευάσει ένα σύνολο δολωμάτων για τον θεατή, ο οποίος αντίθετα προς τις προσδοκίες δεν θα δει αυτές τις ενοράσεις να συμπεριέχονται σαν «υποκειμενικότητα» μέσα στο φιλμ – κάτι πού δεν γίνεται για παράδειγμα με τον πρώιμο «Brakhage» ή τον ημερολογιακό κινηματογράφο (με τον οποίο παρ' όλα αυτά υπάρχουν συγγένειες).

Ο θεατής θα οδηγηθεί διαφορετικά στο *A Walk through H* μέσα απ' τη καταφανή αφθονία της αφήγησης με τη μεταμφίεση της αφήγησης σαν φωνή-οφ που σε μια κλασική χειρονομία φαίνεται να προσφέρει λεπτομερές αγκυροδόλιο για την πλειονότητα των εικόνων που προσφέρονται απ' τη μπάντα της εικόνας. Αλλά σ' αυτή την περίπτωση είναι η ίδια η παρουσία του «αυθεντικού» σχολίου που σύντομα ενοχλεί τον θεατή: στην άρνηση να διηγηματοποιήσει τον ομιλητή στη μπάντα της εικόνας (είναι ο θεατής που με την κινηματογραφική κάμερα διεισδύει και αφήνει την αίθουσα στην αρχή και τη λήξη του φιλμ, είναι μόνο «περιβαλλοντική» τοποθέτηση) στην παρεμβολή πουλιών μόνο κατά μία συγκεκριμένη έννοια «επε-

ξηγηματική» του ορνιθολογικού υπο-κειμένου μέσα από προσωρινές μετατοπίσεις της διήγησης σ' έναν εξ' άλλου αόρατο «εξωτερικό» κόσμο στην ένταση μεταξύ της φωνής και της μουσικής μπάντας· στις λεπτομερείς ζαλιστικά και αύξητικά αυτο-αναφορικές «επεξηγήσεις» του σχολίου, μέ κίνηση προς αυξανόμενη συμπαγή εκκεντρικότητα από τη σύγκριση με αφηρημένους «χάρτες» της εικονικής μπάντας, τά φαινομενικά αναφορικά του πεδία.

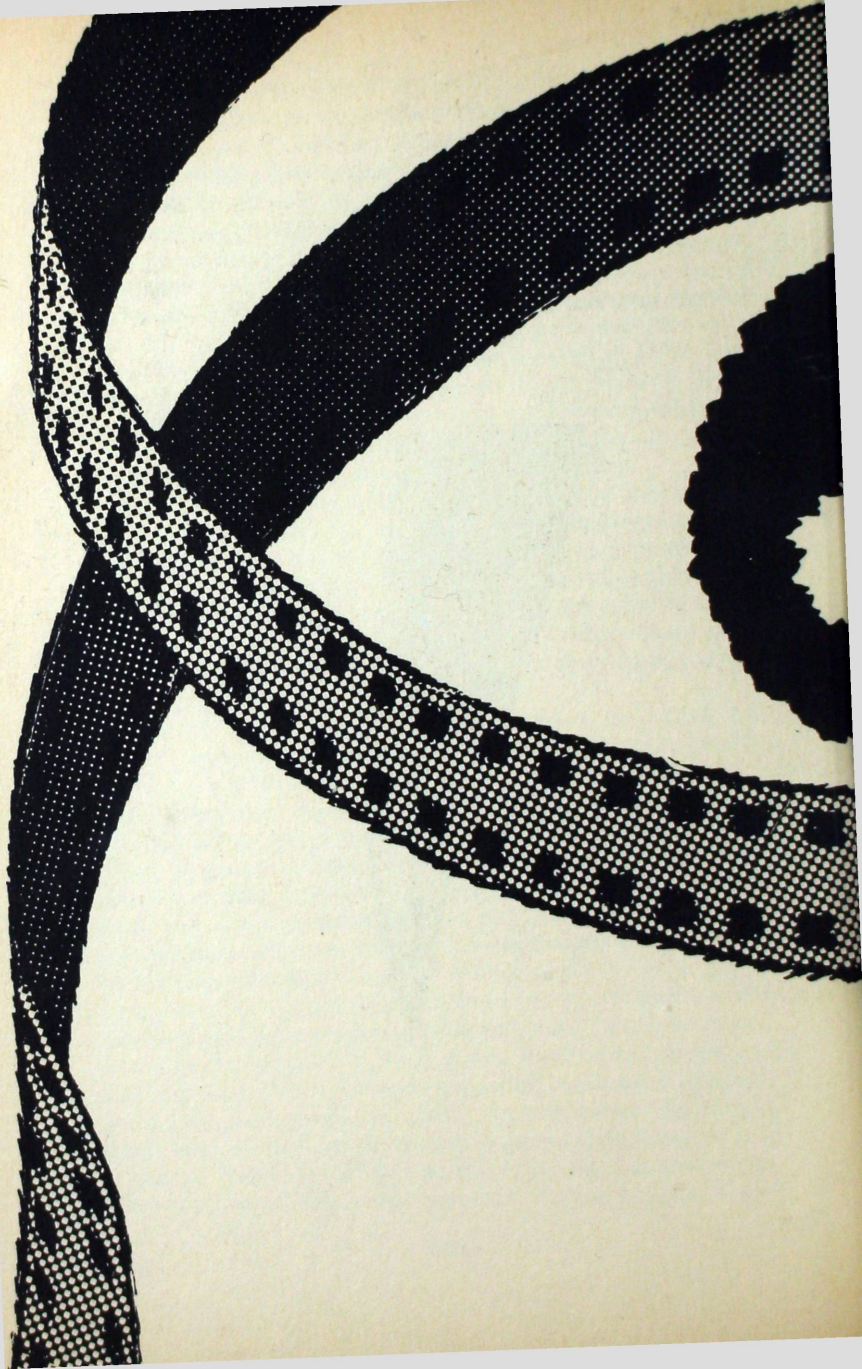
Στο *Life Story* το αναπαραστατικό δράμα προκαλεί τη συνθήκη της «αόρατης» αφήγησης με την έμφαση του στην ηθοποιία σαν ένα συγκεκριμένο σημείο παραγωγής με το φιλικό παίξιμο που απο-αφηγηματοποιεί το χώρο δημιουργώντας χώρο σαν χώρο μέσα στην κίνηση της ορατής εξαγγελίας και με τους διά-τιτλους που επιβάλλουν έκδηλη τμηματοποίηση και ένα άλλο στρώμα αφήγησης πάνω στην πράξη.

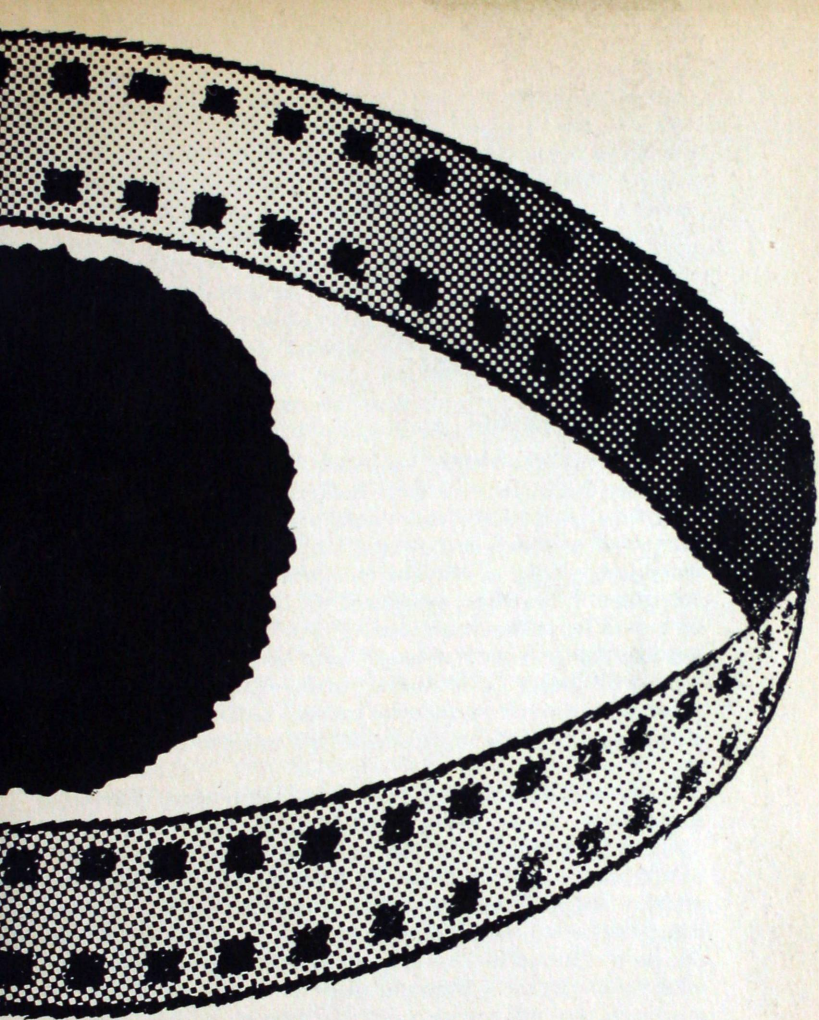
Αυτές οι στρατηγικές γύρω από την αφήγηση εμπλέκοντας επίσης τις συνθήκες της εντός οθόνης αναπαράστασης του «χαρακτήρα» τραβούν τον θεατή σε νέες θέσεις σχέσεων με τα συγκεκριμένα σημεία της φιλικής διαφοράς και μεσολάβησης των «υποκειμένων» του, τώρα πια πλήρως και εκδήλως μέρος του κινηματογράφου – και παρ' όλα αυτά κατά μια διαφορετική έγκλειση παραγωγούς με μια πιο προσφατη εννοια κειμένου και σημασίας.

Τ' αποτελέσματα αυτών των υποδηλώσεων του θεατή στο κείμενο έχουν αξιοσημείωτες διακλαδώσεις. Τυπικές ερωτήσεις γύρω απ' το στυλ του φίλμ για παράδειγμα, τώρα αποκτούν ιδεολογική σημασία όταν η μορφή θεωρείται σαν ένας συγκεκριμένος μηχανισμός για τη διαδικασία του θεατή. Όλες οι μορφικές όψεις που έχουμε περιγράψει για τη συσκευή του φίλμ πρέπει να αντιμετωπισθούν σαν αναπόφευκτες, μέσα απ' τον υπονοούμενο ή εκδηλο τρόπο που απευθύνονται, κάνοντας υποκείμενο ή αντικείμενο τον θεατή – δηλαδή όχι μόνο «δεσπόζοντας» πανω στον θεατή (το φίλμ και τα υποκείμενα του) αλλά μετατρέποντας επίσης τον θεατή σ' ένα συγκεκριμένο σχηματισμό απάντησης, με μια ειδική ικανότητα να διώσει το φίλμ. Οι τυπικές τάσεις προς το «κεντράρισμα» «σταθερότητα» και «κλείσιμο» χαρακτηριστικό του κυρίαρχου κλασικού ρεαλιστικού κειμένου αναλαμβάνουν ιδεολογική πίεση όταν συνδέονται με την αντίληψη της αφήγησης σαν παραγωγού «υποκειμενικότητας» όπως διαγράφεται εδώ. Κατα κάποιο τρόπο οδεύουν στη περιγραφή της ιδεολογικής παρα-

γωγικότητας του κλασικού φιλμ, όταν η λειτουργία του αφηγηματικού μηχανισμού εκτείνεται πέρα από τον συναγωνισμό των παραδοσιακών εμπειρικών μηχαναδιοριστικών μελετών στα «αποτελέσματα». Μας καθιστούν ικανούς να καταλάβουμε κατά ακριβέστερη έννοια την «κυριαρχία» του κλασικού κινηματογράφου μέσα από όλη τη ζωτικότητα της μυθιστορηματικής και αισθητικής ηγεμονίας και να συζητήσουμε την άνοδο των νέων μορφών του φιλμ *σέ σχέση με* νέους τύπους κοινού και νέων κοινωνικών πρακτικών του κινηματογράφου.







CHRISTIAN METZ

Στίξεις και οριοθετήσεις στην ταινία διήγησης

1. Η ασυνεχής ταινία

Στις σύγχρονες ταινίες κλασσικής κατασκευής, οι αποκαλούμενες διαδικασίες «στίξης» παίζουν ένα ρόλο πιο ανεπαίσθητο απ' ότι έπαιξαν στις αρχές του κινηματογράφου. Αρκούνται στο να σημειώνουν τους διαχωρισμούς που κρίνονται αναγκαίοι, χωρίς να ελκύουν και πολύ την προσοχή τα ίδια. Σπαρμένα σ' ολόκληρη την ταινία τής δίνουν (ή για την ακρίβεια συντείνουν στο να της δοθεί) αυτό το ελάχιστο των πραγματικών αρθρώσεων που χωρίς αυτό κανένας λόγος οποιασδήποτε διάρκειας δε θα ήταν δυνατός. Έτσι κατέχουν το μερίδιό τους στην «διαύγεια» της ταινίας, αλλά ένα μερίδιο που πρέπει να βρίσκεται το ακριβές μέτρο του χωρίς υπερεκτίμηση.

Στους πρώτους καιρούς του κινηματογράφου, πιστεύανε περισσότερο σε μία γλώσσα της ταινίας, ξεχωριστή από τις γλώσσες στην κυριολεξία αλλά που η σύλληψή της έγινε κατά τό πρότυπο αυτών των γλωσσών. Έτσι η ορατή αποσκευή των σημείων στίξης ήταν περισσότερο επιβλητική απ' όσο είναι σήμερα. Πιο σημαντική ακόμα από την παραπομπή στην *τυπογραφία* (που μόνο εκ των υστέρων εκλογικεύτηκε από τους θεωρητικούς) ήταν η θεατρική έμμονη ιδέα που σφράγισε την πρακτική των πρώτων κινηματογραφιστών. Καθώς ξέρουμε πολλές παλιές ταινίες απαρτίζονταν από μια σειρά «ταμπλώ» απλώς συμπαρατεθειμένων. Το καθένα τους ήτανε μια μικρή σκηνική στιγμή – μία «ευτελής στιγμή θεάτρου» όπως λέει ο Αντρέ Μαλρώ¹ – και η αξιακή απόσταση ανάμεσα στην κάμερα και στη «σκηνή», (δηλαδή οι διαστάσεις του πλάνου) δε διαφέρανε στο εσωτερικό του κάθε ταμπλώ. Σε πολλές περιπτώσεις δε διαφέρανε ούτε και από το ένα ταμπλώ στο άλλο.

Αυτή η αρχή της αμετάβλητης απόστασης ήταν μια άμεση κληρονομιά του θεάτρου, καθώς το έδειξε ο Βέλα Βαλάζς². Να λοιπόν σε ποιαν ατμόσφαιρα γεννήθηκε η «στίξη» του κινηματογράφου. Έπρεπε πρώτα να χωριστεί τελείως το κάθε ταμπλώ από τα άλλα, για να αποφευχθούν οι συγχύσεις, σ' ένα κείμενο ακόμα ασυνήθιστο και να υπηρετηθεί το μισο-συνειδητό μισο-υποσυνείδητο μέλημα της μίμησης των διαλειμάτων και των αλλαγών ταμπλώ του θεάτρου.

Συχνά τη συνταγματική αυτή άρθρωση την εξασφάλιζαν οι ενδιαμέσο τίτλοι. Και μοιάζει νά 'γινε αυτό εις βάρος μιας καθαρά φιλικής στίξης. Αλλά δεν είναι έτσι, όχι μόνο γιατί δεν έμπαιναν ενδιαμέσοι τίτλοι σε όλες τις αλλαγές σκηνής, αλλά, αν πάμε πιο βαθιά, γιατί οι ίδιοι οι ενδιαμέσοι τίτλοι δυνάμωναν την αντίληψη ενός ξεκάθਾਰου και ορατού διαχωρισμού, δηλαδή την ιδέα της ασυνεχούς ταινίας. Έτσι διαδόθηκαν σιγά σιγά στικτικά σημαίνοντα που κατάφευγαν σ' ένα υλικό εξω-διηγηματικό ζητώντας να τραδήξουν το δλέμμα με περισσότερη ή λιγότερη επιμονή: Οι ίριδες (κυρίως οι αργές ίριδες), τα βολέ (κυρίως τα συμπληρωμένα βολέ³ με λευκή ταινία κ.λ.π.) οι διάφορες μάσκες, τα ριντώ. Αυτό το τελευταίο μεθόδευμα, δε χρειάζεται να το πούμε, είναι πιο θεατρικό από τ' άλλα ακόμα και στην περίπτωση που δεν αναπαράγει επακριβώς μιαν αυλαία θεάτρου. Η συχνότητα και η ποικιλία των σημείων αυτών – που συνυπήρχαν ήδη μ' εκείνα που επιδίωσαν, το φοντύ σε μαύρο, το φοντύ ανσαινέ κλπ. – έδωσε την εντύπωση ότι διαθέταμε μια ολόκληρη κινηματογραφική πυροβολαρχία οριοθετικών μεθοδευμάτων. Σαν επακόλουθο (και μ' ένα χορευτικό ελιγμό ανάμεσα στο θέατρο και στο μυθιστόρημα) είδαμε να πολλαπλασιάζονται οι συγκρίσεις μ' αυτό που ονομαζόταν «λογοτεχνία». Στην πραγματικότητα επρόκειτο για την τυπογραφία (τελείως λαθεμένα όπως θα δούμε). Όπως και να 'χει το πράγμα ο ίδιος ο όρος «στίξη» που επιβλήθηκε σιγά σιγά, μαρτυράει αυτή την κατεύθυνση που πήραν οι αυθόρμητες θεωρητικοποιήσεις.

Στη διπλή έμμονη ιδέα της ιδιοτυπίας και της αντιστοιχίας που σημάδεψε μιαν ολόκληρη εποχή της σκέψης πάνω στο φιλμ, αναζητήθηκαν οι αντιστοιχίες όρο με όρο ανάμεσα στην κινηματογραφική στίξη και στην τυπογραφική στίξη. Ποιο είναι το φιλικό αντίκρισμα της τελείας, του κόμματος, των δύο τελειών, αναρωτηθήκαμε συχνά. Ακόμα και σήμερα, π.χ. ο Henri Agel⁴ δηλώνει (χωρίς να επιμένει, αλλά και χωρίς να

εξηγεί) ότι το *βολέ* αντιστοιχεί στην «τελεία, παράγραφος». Εν τούτοις γιατί ειδικά το *βολέ* και ορισμένα φοντύ να μην αντιστοιχούν κι αυτά, στο «τελεία, παράγραφος» (μέσα στην ίδια σημασία, την όλως σχετική, της λέξης «αντιστοιχώ»):

2. Η συνεχής ταινία

Υπάρχει κάτι το παράδοξο μέσα στις συγκρίσεις με την πραγματική στίξη. Ανάγονται από την καταγωγή τους σε ένα «στάδιο» της κινηματογραφικής γλώσσας όπου τα σημεία οριοθέτησης προσέλκυαν το μάτι επάνω τους (στάδιο που διαιωνίστηκε και σε ορισμένες μεταγενέστερες ταινίες). Λοιπόν, η τυπογραφική στίξη – η στίξη του βιβλίου, και όχι του θεάτρου – εγκαθιστά διάφορα χωρίσματα χωρίς να σπάει αναγκαστικά την αναγνωστική αλυσίδα. Όταν διαβάσω με τα μάτια, *Ήρθε, ύστερα ξανάφυγε*, αναφέρομαι νοητά στην κανονική σειρά των λέξεων που συνθέτουν το δεδηλωμένο, αλλά δεν προφέρω στο μυαλό μου «Ήρθε κόμμα ύστερα ξανάφυγε τελεία». Απόδειξη το ότι για να εκθέσω αυτό το ίδιο το παράδειγμα, υποχρεούμαι να χρησιμοποιήσω – όπως ο δάσκαλος σε κατάσταση κοινωνικά μεταγλωσσολογική, τη στιγμή της «υπαγόρευσης» – όχι το τυπογραφικό σημείο του κόμματος (,) αλλά τη λέξη «κόμμα» που δεν είναι ένα κόμμα. Άρα το κόμμα, όταν απλώς χρησιμοποιείται (πράγμα που είναι φυσικό) και όχι όταν ονομάζεται (= λόγος σχετικός με το λόγο, λόγος «αυτόνυμος» κατά το Roman Jakobson⁵ ή τους λογικιστές), δεν προσπαθεί να προσελκύσει την προσοχή αρκετά για να μπορέσει ο αναγνώστης να παρακολουθήσει τον παρόντα συλλογισμό μου.

Αυτό δε σημαίνει ότι η γραφή στίξη είναι ένα απλό πυροτέχνημα τελείως εξωτερικό στη γλώσσα, όπως το υποβάλλει ο Robert Bataille στην *Κινητογραφική Γραμματική* του⁶, ή ότι δεν είναι τίποτ' άλλο από την τέλεια αντιστοιχία του στην προφορική έκφραση. Γιατί οι πρόσφατες έρευνες πάνω στη γλώσσα και στη γραφή κατάστησαν φανερή μια κατάσταση πολύ πιο σύνθετη. Είναι σίγουρο ότι η στίξη, μέσα στην ιστορία του λόγου, ήρθε μετά απ' όλα τ' άλλα. Μπορούμε να διαπιστώσουμε π.χ. ότι τα άτομα που πήγαν λίγο στο σχολείο, στις γραπτές ανταλλαγές τους (ιδιωτικής αλληλογραφίας κ.λ.π.), κατορθώνουν να καταλαβαίνονται με μια σπάνια στίξη, με στίξη όπως λάχει ή με τέλεια απουσία της. Και παρ' όλ'

αυτά τα σημεία της στίξης, από τη στιγμή που υπάρχουν, τείνουν να παρεμβληθούν στη γενική λειτουργία του λόγου. Πολύ συχνά αντιστοιχούν σε μια σημαντική παύση της προφορικής εκπομπής (σε μια σιωπή που έρχονται να σημειώσουν, εκ των υστέρων, με τη γραφή), ή ακόμα σε ορισμένα φωνητικά γεγονότα υπερτιμηματικής τάξεως, όπως ο ερωτηματικός τόνος στα γαλλικά που σημειώνεται με ένα ερωτηματικό (= μεταβολή *Ήρθε / Ήρθε;*). Και ειδικά όταν δεν αντιστοιχούν σε μια φωνητική μεταβολή, τα τυπογραφικά σημεία στίξης οργανώνονται σε μικρά συστήματα χαρακτηριστικά της γραφής και ακόμα συνδεόμενα με το λόγο μέσω της γραφής. Έτσι η διαδικότητα της τελείας και της άνω τελείας που δε «δικαιολογείται» (παρά με πολλή προσέγγιση ή όχι πάντα) από δύο διακριτικούς βαθμούς μεγέθους των παύσεων του προφορικού δεδηλωμένου, καθιερώνει από μόνη της ένα παράδειγμα γραφής όπου σημαίνονται δύο τύποι διαχωρισμού. Και μόνο όταν έχει κανείς πιάσει την πένα ξέρει ότι αυτά τα δύο σημεία είναι μεταδλητά και μη αναντικατάστατα, ότι δε μπορεί να χρησιμοποιήσει το ένα αντί του άλλου, και ότι τα 'χει ανάγκη και τα δύο. Η αντίθεσή τους καθιερώνει δύο ιδιότυπα σημαινόμενα, διακρινόμενα απ' τα γλωσσικά που όμως έρχονται να προστεθούν στη γλώσσα, ιδεογραφικά άρα και όχι ξένα απ' το λόγο, που δεν περιορίζεται μόνο στη γλώσσα. Σε συμπέρασμα βγαίνει το ότι αφού τα σημαινόμενα που δημιουργήθηκαν έτσι μπορούν άνετα να επαναληφθούν, το σημαίνουν /./ ή /-/ δε κινητοποιεί το βλέμμα προς όφελός του, πράγμα που, χωρίς καθόλου να αντιθέτει την τυπογραφική λειτουργία στη γλωσσική, εγκαθιστά αντιθέτως ένα σημείο ομοιότητας μεταξύ τους. Αυτό το σημείο είναι πράγματι ένα χαρακτηριστικό, ιδιαίτερο σε ολόκληρο το λόγο, που έχει εντοπισθεί εδώ και πολύν καιρό απ' τους γλωσσολόγους και απ' τους ψυχολόγους, και όπου το πνεύμα του αναγνώστη (ή του ακροατή) διασχίζει το σημαίνον χωρίς να χασομερίσει μέσα του και πάει ολόισια στο σημαινόμενο. Σε τέτοιο σημείο που όλη η προσπάθεια ορισμένων σύγχρονων πρακτικών γραφής, που σκοπεύει τη διασάλευση της βραδύτητας της προαιώνιας αυτής κοινωνικής κληρονομιάς προσκρούει πολύ συχνά στην εχθρότητα ή στη γνωστή ακατανοησία που ανήκει στην τάξη της *αντίστασης*. Κάτι το πολύ βαθύ αγγίζεται από τη στιγμή που η γλώσσα κάνει να λειτουργεί σαν ένα απλό εργαλείο και υψώνεται στο αξίωμα του αντικειμένου φυσικής ουσίας. Βλέπουμε έτσι πως η επιθε-

τική στίξη των παλαιών ταινιών δεν είχε τίποτε το ιδιαίτερα «γλωσσολογικό», αντιθέτως, και ότι η στίξη η πιο πανούργα των κλασικών ντεκουπάζ που μπορεί να επιτρέψει παραλλήλως, αν όχι, με την εσωτερική οργάνωση ενός δεδομένου ιδιώματος, τουλάχιστο με ορισμένους γενικούς χαρακτήρες της γλώσσας (φωνολόγωσσα και / ή γραφής).

**

Όπως η γραφή στίξη ερμηνεύεται συχνά σα μία απ' ευθείας κίνηση της σκέψης (εντύπωση *σειροποίησης των ζητημάτων* στην περίπτωση ενός περάσματος σε παράγραφο, αίσθηση ενός δεσμού μεταδατικού και αποδεικτικού στην περίπτωση των «δύο τελειών», κλπ.) και ένας Eric Buysdens την καθόριζε σαν μερικά ιδεογραφική⁷, έτσι και στον κινηματογράφο η κλασική στίξη γίνεται αισθητή από το θεατή σαν μία κίνηση του βλέμματος, σύμφωνα με την έκφραση του Marcel Martin⁸. Θα έλεγα καλλίτερα: μία κίνηση της αντίληψης ή της οπτικής φαντασίας (θα δούμε γιατί). Στην περίπτωση του φοντού σε μαύρο, πρόκειται για μια σχεδόν-αντίληψη που αναπαύεται πριν να περάσει στη συνέχεια. Στο φοντού-ανσαινέ – μηχανεύμα που η συχνή του χρήση δεν το απογύμνωσε από κάθε μαγικό αντίκτυπο, από κάθε υποβολή πανταχού παρουσίας – μάλλον η φαντασία απαγγιστρώνεται προοδευτικά απ' το αρχικό της αντικείμενο, ενώ ταυτόχρονα σιγουρεύει όλο και περισσότερο την αγγίσωσή της σ' ένα επόμενο. (Η περίπτωση γίνεται ιδιαίτερα αισθητή όταν το ανσαινέ τραβάει σε αρκετό μάκρος, όπως στις ταινίες του Joseph von Sternberg με τη Marlène Dietrich).

Οι κινηματογραφικοί κώδικες που είναι κώδικες εικονιστικοί είναι πολύ λιγότερο «αυθαίρετοι» (με το νόημα που δίνει στη λέξη ο Saussure) από τους κώδικες της γλώσσας, και η αναγνωριστική διαδικασία των σημειομένων δε μπορεί να διεξαχθεί καλά χωρίς να παρεμβληθούν μεταξύ των άλλων θεωρήσεων και οι θεωρήσεις των ιδιαίτερων χαρακτήρων του σημαίνοντος. Όχι πως το φοντού ή το ανσαινέ είναι ξεκάθαρα αναλογικά σημεία αφού συνίστανται σε οπτικά επιτελέσματα και όχι σε φωτογραφίες, και δε θα μπορούσαν άρα να *αναπαρραστήσουν* κάποιο αντικείμενο⁹. Εν τούτοις δεν παίζουν ποτέ τελείως στην αφηγηματική ταινία το ρόλο σημαδιών εξαγγελίας διαφορετικών από αυτό που εκφέρεται, και ο θεατής τα φορτώνει πάντα, σε διαφορετικούς βαθμούς, στο λογαριασμό

της διήγησης και της διηγούμενης ιστορίας¹⁰. Μέσα απ' αυτό το κανάλι ανήκουν έμμεσα στον τύπο σημειολογικής λειτουργίας που αποκαλούμε αναλογική αναπαράσταση. Το φοντύ και το ανσαινέ αποτελούν παραδείγματα μεταξύ άλλων για το τι είναι στον κινηματογράφο η εντύπωση της πραγματικότητας, συγγενής τόσο με τη φαντασιακή δραστηριότητα του θεαματικού φανταστικού, όσο και με το υλοποιημένο φανταστικό σε μια ταινία. Το τελευταίο αυτό διχοτομείται με τον πιο αφύσικο τρόπο στο φοντύ ανσαινέ και καταντάει στο μηδέν του μαύρου κάδρου. Ακριδώς όμως αυτή η διαγωγή της σπάνιας δεκτικότητας του στικτικού σημαίνοντος φέρνει συναισθηματικές κινήσεις που αντιστοιχούν μ' αυτήν. Έχουμε ένα είδος σχεδόν-αναλογίας, εντυπωσιακής συγγένειας ανάμεσα σε ένα γεγονός θέασης (όπως το μαύρο παραλληλόγραμμο) και μια διαδρομή του πνεύματος σαν το πιάσιμο της ψυχής σε κάποια «διακοπή». Είναι ίσως μια πολιτιστική μορφή συναισθησίας. Είναι πάντως ένα στοιχείο που προκαλεί το πλησίασμα προς τη γραφή στίξη των κλασικών ταινιών, που απομακρύνει όμως από τη στίξη των παλαιών ταινιών όπου η διήγηση, πιο ξεκάθαρα «κατατεμαχισμένη», αρεσκόταν περισσότερο στη θεατρική ρυθμική απαγγελία παρά στο δεσμό με τη μυθιστορηματική διήγηση. Αν οι παρενθέσεις και τα εισαγωγικά που βρίσκουμε μέσα στα βιβλία είναι σημεία μερικώς αφηρημένα, το στίγμα που χωρίζει δύο φράσεις, το πέρασμα στην παράγραφο που χωρίζει δύο κεφάλαια επιτρέπουν πιο καθαρά την εμφάνιση, όπως στις ταινίες μυθιστορίας, φαινομένων διηγητικής τεκμηρίωσης που ευνοούν την «προσομοίωση» ανάμεσα στο σημαινόμενο (το δέος για μια άρθρωση του λόγου) και στο σημαίνον (νόηση μιας λύσης διαρκείας στη συνοχή της μαύρης αλυσίδας που χαρακώνει μιαν λευκή σελίδα).

Η σελίδα αυτή που μένει λευκή στο τέλος του κεφαλαίου, χωρίζει λιγότερο βίαια απ' όσο το κάνουν είκοσι λεπτά διαλείματος (εξ άλλου οι αναγνώστες δε θα διαλέξουν αναγκαστικά αυτή τη σελίδα για να διακόψουν την ανάγνωση, όταν τη διακόπτουν). Όσο για τη στίξη της ταινίας-μυθιστόρημα, ξεχωρίζει ακόμα λιγότερο από τη στίξη του μυθιστορήματος. Όχι ότι η ταινία είναι πιο συνεχής από το βιβλίο: Αυτό το πιο δεν θα είχε και μεγάλη σημασία στην περίπτωση ενός βιβλίου που διαβάζεται μονομιάς και με προσοχή. Αλλά έχει και πολύ ριζική μάλιστα. Κάθε ταινία, κατ' αρχήν, βλέπεται μονομιάς. Η ταινία, όπως το υπογραμμίζει ο Etienne Fuzellier¹¹ είναι

ένα είδος με σταθερή χρονική διάρκεια (με το νόημα που της έδινε ο Thibaudet) και το θέατρο άλλωστε είναι το ίδιο. Αλλά η σταθερή χρονική διάρκεια της ταινίας δεν περιλαμβάνει το διάλειμα. Στον κώδικα είναι σταθερή συνεχής και όχι σταθερή ασυνεχής. Η εγκατάλειψη των εντυπωσιακών σημείων στίξης είναι λοιπόν μία από τις επιπτώσεις αυτής της εξέλιξης του κλασσικού κινηματογράφου, την οποία υπογράμμισαν πολλοί σκηνοθέτες, τείνοντας προς μία φόρμουλα πιο μυθιστορηματική παρά θεατρική. Η σπουδαιότητα της φιλικής στίξης, κατά τον Jean Mitry¹² παραμένει αρκετά ελατωμένη γιατί ο κινηματογράφος αναζητεί πριν απ' όλα τη συνέχεια (αλλά θα ήθελα να δείξω ότι μια σχετική στίξη συνηγορεί ακριβώς μ' αυτή την έρευνα, και αποτελεί μάλιστα και ένα μέρος της). Από τη μεριά του ο André Malraux σημειώνει¹³ ό,τι το φοντύ δεν έχει την ίδια δύναμη αντιδιαστολής με τη διακοπή της θεατρικής παράστασης ή ακόμα με τη λευκή σελίδα που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε δύο κεφάλαια ενός βιβλίου και το εξηγεί επίσης και μ' αυτή την έννοια για την αφηγηματική λάβα που κέρδισε στον κινηματογράφο τόσο μεγάλο κύρος. Βέβαια πρέπει να μη δεχόμαστε αυτές τις δηλώσεις με μια σημασία προδιαγραφοποιό ή με μια σημασία ουσίας. Εφαρμόζονται μόνο σε μια ιστορική εποχή του κινηματογράφου και αυτός μπορεί κάλλιστα ν' αλλάξει. Αλλά μου φαίνονται σωστές σαν διαπιστώσεις μιας κατάστασης που είναι ακόμα κυρίαρχη στις σημερινές ταινίες.

3. «Αναγκαστική» στίξη και «προαιρετική» στίξη.

Κατά το Robert Bataille¹⁴, η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην κινηματογραφική και στη γραφτή στίξη προέρχεται απ' το ότι η τελευταία είναι αναγκαστική, ενώ η πρώτη δεν είναι. Υπάρχει οπωσδήποτε κάποια αλήθεια σ' αυτήν την παρατήρηση που την υίοθετεί κι ο Marcel Martin¹⁵, αλλά η λέξη «υποχρεωτική» προσιδιάζει άσχημα στην περίπτωση και εμποδίζει στο να προχωρήσει περαιτέρω η ανάλυση. Οπωσδήποτε η παρουσία ή η απουσία της στίξης σ' ένα γραφτό κείμενο με κάποιο μάκρος δε μπορεί να καθοριστεί από την υποκειμενική κρίση (αν δέβαια τοποθετηθούμε σε μια παράδοση «καλλιέργειας»). Ένας συγγραφέας έστω κι αν προτιμάει τις μεγάλες φράσεις ύστερα από μια τελεία δε μπορεί νά αναβάλλει επ' άπειρον τη στιγμή που θα πρέπει να μπει η επόμενη «τελεία» ακόμα λιγότερο τη στιγμή που πρέπει να μπουν τα ενδιάμεσα κόμματα (των οποίων η πληθώρα μένει πάρ' όλα αυτά μεταβλητή). Η

γραφή στίξη μπορεί να είναι σπάνια, αλλά δε θα μπορούσε να απουσιάζει (στην εποχή μας και στις γλώσσες με σημαντική παράδοση γραφής).

Το μάκρος της φράσης του Προύστ, που είναι άλλωστε σπαρμένη από κόμματα κι από παρενθέσεις, δε μας φέρνει καθόλου πιο κοντά στην εποχή όπου η στίξη ήταν έτοιμη να εξαφανιστεί. Σε μια ταινία αντίθετα (ακόμα και όταν η τέλεια απουσία στικτικών σημαινόντων είναι μια ακραία περίπτωση) το περιθώριο της μεταβλητότητας της συχνότητας είναι πολύ πιο σημαντικό. Μια ταινία όπως η «Muriel» του Alain Resnais (Γαλλία 1963) περιέχει πολύ λίγα σημεία στίξης. Αλλά για να περάσουμε από τη μια σεκάνς στην επόμενη – άρθρωση ιδιαίτερα ανεπτυγμένη – προσφέρονται διάφορα μέσα διαφορετικά από τη στίξη. Χωρίς να μιλήσουμε για τους ενδιάμεσους τίτλους του βωδού κινηματογράφου, που πολύ συχνά αποτελούν (και παραγωνίζουν) την πραγματική στίξη, δύο σεκάνς μπορεί να γειτονεύουν άμεσα (με σκέτο κόψιμο) ακόμα κι όταν παραπέμπουν σε κομμάτια διηγητικού χωρο-χρόνου αρκετά απομακρυσμένα το ένα απ' το άλλο. Αυτό το απότομο άλμα μπορεί εμπειριστατομένως να ευκολυνθεί από μια συγκόλληση στην κίνηση. Ο ήρωας την ώρα που δρασκελίζει τα σκαλιά ξέρουμε ότι πάει στη Νέα Υόρκη να συναντήσει ένα συνεταιίρο. Τόν εγκαταλείπουμε πριν απ' το κεφαλόσκαλο στο Ορλύ, για να τον ξαναβρούμε την επόμενη στιγμή στη Νέα Υόρκη την ώρα που ανεβαίνει τα τελευταία σκαλιά που οδηγούν σε μια τζαμένια πόρτα όπου υπάρχει το όνομα του συνεταιίρου (που ήδη το ξέρουμε). Εδώ πρόκειται για τη λογική της διηγητικής περιπλοκής¹⁶, για τη «λογική της ιστορίας», που επιτρέπει να κάνουμε οικονομία στην κυρίως στίξη (θα δούμε σε λίγο πως η κατάσταση είναι πράγματι λίγο περιπλεγμένη). Άλλες φορές μια αναλογία γραφικών περιγραμμάτων ανάμεσα στα κύρια μοτίβα των δύο γειτονικών εικόνων, ή ακόμα ένα αντικείμενο παρόν και στις δύο, έρχονται να ευκολύνουν την τάδε ή τη δείνα σκέτη διακοπή που είναι κάπως έντονη (χωρίς γι' αυτό να είναι σημεία στίξης, αφού συντείνουν ακριβώς στο να κάνουν δυνατή την απουσία τους). Η ταινία μπορεί λοιπόν να αναβάλλει για μεγάλο διάστημα μετά από ένα στικτικό σημάινον, τη στιγμή που θα έρθει το επόμενο, σε ακραία περίπτωση να την αναβάλλει επ' αόριστο, και κατ' αυτό το λόγο η κινηματογραφική στίξη δε είναι «αναγκαστική».

Απ' όσο ξέρω η «προαιρετική» αυτή θέση δεν εξιχνιάστηκε

ποτέ ικανοποιητικά. Μπορούμε βεβαίως να πούμε (όπως το 'κανα προηγουμένως προσωρινά) ότι η λογική των διηγητικών συμπερασμάτων, λειτουργώντας πάνω σε αναλογικές και περιστασιακές εικόνες, κάνει την αφήγηση κατανοητή «αφ' εαυτής», και τη στίξη περιτή.

Αυτή είναι η πιο τρέχουσα γνώμη πάνω στο θέμα. Παρ' όλα αυτά δεν είναι παρά μια εξήγηση θετική και αυτοκρατική χωρίς απατηλότητα, αλλά και χωρίς μεγάλο σημειολογικό βεληνεκές. Πρέπει να ερευνήσουμε πιο μπροστά. Η φιλική εικόνα, το «πλάνο», δεν αντιστοιχεί σε μια λέξη, αλλά σε ένα εξάγγελμα ήδη περίπλοκο, όπως το έδειξα και αλλού¹⁷. Περ' απ' αυτό δεν υπάρχει λόγος εκτός από ειδική περίπτωση, ανάμεσα σε κάθε πλάνο και στο επόμενο του, για τον κλασικό κινηματογράφο να παρεμβάλλει μια στίξη (ή να απόσχει), αλλά μόνο ανάμεσα σε πιο πλατιές ενότητες. Για τον ένα ή τον άλλο λόγο τα προβλήματα στίξης δεν επεμβαίνουν παρά μόνο σε κλίμακα συνταγματικών τεμαχίων μεγάλου μεγέθους. Για μια ταινία που δείχνει ένα ζευγάρι που κατεβαίνει απ' το τρίτο πάτωμα με το ασανσέρ, κι ύστερα πηγαίνει βόλτα στο δρόμο, εκτός από έρευνα ενός καθορισμένου επιτελέσματος καμία στίξη δε θα έρθει να τεμαχίσει τη «σκηνή» του ασανσέρ ούτε τη σκηνή του περίπατου, αλλά για να περάσουμε από τη μια στην άλλη ένας έντιμος κατασκευαστής ταινιών θα διαλέξει ανάμεσα σε ένα στικτικό σημαίνον και στην απουσία του. Σ' αυτό το σημείο της αλυσίδας στον κώδικα των ταινιών διήγησις, το πρόβλημα της στίξης έγινε ζήτημα ευπρέπειας. Η υλοποιημένη οριοθέτηση, εάν υπάρξει, θα διαχωρίσει (ή θα ενώσει γιατί είναι ένα και το αυτό) δύο διηγηματικά τεμάχια υπερβολικά πολύπλοκα, απ' τα οποία το καθένα είναι επιδεικτικό πολλών πλάνων: δύο «σεκάνς» κατά την καθιερωμένη έκφραση ή ακόμα δύο *αυτόνομα τεμάχια* με τη σημασία που προσπάθησα να δώσω σ' αυτό τον όρο μελετώντας τη «μεγάλη συνταγματική» της διηγητικής ταινίας¹⁸.

Αυτό σημαίνει ότι το σήμα άρθρωσης δεν θα αντιστοιχήσει κατά κανένα τρόπο προς το κόμμα, προς την άνω τελεία, προς τις δύο τελείες, και ούτε βέβαια προς την τελεία, αλλά πολύ περισσότερο προς την αλλαγή παραγράφου ή στο πέρασμα στην επόμενη σελίδα (αλλαγή κεφαλαίου), τα οποία ακριδώς, στην τάξη του γραφτού λόγου, δεν είναι πραγματικά σημεία στίξης, αλλά αρθρώσεις της λογοτεχνικής ή ρητορικής σύνθεσης και σαν αρθρώσεις πολύ πιο «ελεύθερες»: Ο συγγραφέας

δε μπορεί ν' αργήσει πολύ να δάλει το επόμενο κόμμα, αλλά μπορεί να γράψει ολόκληρες σελίδες χωρίς να δάλει παράγραφο αν θέλει να λειτουργήσουν αυτές οι σελίδες σαν μια τεράστια μοναδική παράγραφος. Ένας μυθιστοριογράφος που περιγράφει σε καμιά δεκαπενταριά αράδες το ζευγάρι μέσα στο ασανσέρ, θα μπορούσε να αποφασίσει, αντίθετα από τον κινηματογραφιστή, να θεωρήσει ότι η δόλτα των δύο προσώπων που θα επακολουθήσει ανήκει στο ίδιο κεφάλαιο, ή να εγγαινιάσει αντιθέτως, μ' αυτήν το επόμενο κεφάλαιο. Και εξαρτάται από την ίδια του την επιλογή το αν θα μαυρίσει τη σελίδα μέχρι κάτω ή θα το αποφύγει *δημιουργώντας* τη μια ή την άλλη κατάσταση. Παρ' όλ' αυτά ο μυθιστοριογράφος αυτός γράφοντας «η Ελίζα έχει μια πείνα!» δεν είναι ελεύθερος να φτιάξει μία ή δύο φράσεις, ούτε να *διαλέξει* ανάμεσα στην προηγούμενη γραφή της και στη γραφή (π.χ.) «η Ελίζα έχει. Μια πείνα!».

Δεν είναι λοιπόν απόλυτα σωστό το να αντιθέσουμε την αναγκαστική γραφή στίξη προς την προαιρετική φιλική στίξη γιατί αυτή η τελευταία μπορεί μόνο να συγκριθεί με τη λογοτεχνική άρθρωση, και είναι όπως κι αυτή «προαιρετική» (θα επανέλθουμε σ' αυτή τη λέξη, που, κι αυτή ταιριάζει πολύ λίγο). Θα ήταν πιο σωστό να συμπεράνουμε ότι τίποτε σε μια ταινία δεν αντιστοιχεί με την καθαρή στίξη (την τυπογραφική). Αυτό που ονομάζουμε φιλική στίξη είναι στην πραγματικότητα μία *μακρο-στίξη*. Διαχωρίζει τμήματα που δεν είναι της τάξεως της λέξης ή της πρότασης (όπως κάνει το κόμμα), ούτε της φράσης όπως κάνει η τελεία.

4. Για μερικές ειδικές περιπτώσεις:

Παρ' όλ' αυτά, συμβαίνει επίσης το να χωρίζεται το κάθε «πλάνο» από το επόμενό του μ' ένα οπτικό τρόπο. Έτσι μια μεγάλη πορεία στην έρημο θα παρασταθεί από μια σειρά πλάνων που δείχνουν (για λίγο χρονικό διάστημα το καθένα) τον ταξιδιώτη σε διαφορετικό σημείο της επίπονης προς τα εμπρός πορείας του και κάθε μια από αυτές τις κατατομές θα απορροφάται από την επόμενη μέσα από ένα φοντού-ανσαινέ. Στις δομήσεις αυτού του είδους, τα τμήματα που παρεμβάλλονται ανάμεσα σε δύο ανσαινέ (κυρίως όταν πρόκειται για πλάνα αρκετά απλά) μοιάζουν να πλησιάζουν, από τη συνηγματική τους έκταση, προς τα τμήματα που η γραφή γλώσσ-

σα πλαισιώνει ανάμεσα σε δύο σημεία στίξης (τις φράσεις ή τις προτάσεις). Αλλά αυτή η «αντιστοιχία» που όπως και να 'χει το πράγμα ταιριάζει πολύ λίγο, δεν αντέχει στις εξετάσεις. Έχουμε να κάνουμε εδώ με ένα τύπο πολύ ιδιαίτερου μοντάζ (που τον ονόμασα αλλού¹⁹ «επαναληπτικό» ή «διαρκειακό») όπου το φοντού – ανσαινέ λειτουργεί με τρόπο πολύ ιδιότυπο και του οποίου η πρώτη συνέπεια είναι το ότι δεν αποτελεί στίξη. Δε χωρίζει δύο τμήματα της διήγησης, αλλά εκτυλίσσει τη δραστηριότητά του στο εσωτερικό ενός απ' αυτά, συντείνοντας έτσι στο να το καταστήσει πραγματικό τμήμα.

Δε χωρίζει δύο αυτόνομα τμήματα, ούτε και τα ενώνει. Γιατί πρέπει να προσέξουμε καλά να μην αντιπαραθέσουμε τη στίξη προς τη μη στίξη όπως αντιπαρατίθενται αυτό που χωρίζει κι αυτό που ενώνει. Η αλήθεια είναι ότι το «επαναληπτικό» ανσαινέ ενώνει, δε χωρίζει. Αλλά μ' αυτό δε σημαίνει ότι δεν είναι και στίξη. Γιατί εξασφαλίζει την εσωτερική συνοχή ενός τμήματος κι όχι την οριοθέτηση δύο τμημάτων. Είναι ταιμέντο κι όχι μεντεσές. Αλλά οι πραγματικές, οριοθετήσεις είναι πάντα, και πάντα ταυτόχρονα και διαχωρισμοί και συνενώσεις. Επιτρέπουν το πέρασμα από μίαν ενότητα σε μίαν άλλη, και μ' αυτή την ευκαιρία διακρίνουν και δύο ενότητες. Διαχωρίζουν δύο τμήματα, αλλά τα καταστούν επίσης δύο υποτμήματα ενός λόγου πολύ πιο πλατιού που ταυτόχρονα εκλαμβάνεται σαν ενιαίος. Με τον ίδιο τρόπο δε μπορούμε να φανταστούμε ένα σημείο στίξης που να παρεμβάλλεται ανάμεσα στο κεφάλαιο ενός βιβλίου και σ' ένα κεφάλαιο ενός άλλου βιβλίου.

Θα μας αντιτάξουν ίσως το ότι οι ίδιες αυτές αρχές, εφαρμοσμένες στην περίπτωση του διαρκειακού ανσαινέ, θα επέτρεπαν ακριβώς να το θεωρήσουμε σαν ένα στικτικό σημάιον. Μήπως δε θα μπορούσαμε να πούμε και γι' αυτό ότι χωρίζει και συνενώνει ταυτόχρονα πολλές υπο-ενότητες, που είναι εδώ τα διάφορα διαδοχικά πλάνα της διαρκειακής σεκάνας; Θα ήταν με λίγα λόγια, μια στίξη που θα διακρινόταν απλώς από τις άλλες από την κλίμακα, μεγεθών στην οποία θα παρενέβαινε ανάμεσα στα πλαστά πλάνα και όχι πια ανάμεσα σε «σεκάνας». Αλλά η θέση αυτή δε θα είχε παρά μόνο καθαρά φορμαλιστική ακρίβεια, γιατί θα παραμελούσε τη βαθιά διαφορά που χωρίζει το πλάνο από τη σεκάνας στον κλασικό κινηματογράφο, και που δημιουργεί αφ' εαυτής ένα μέρος του κώ-

δικα. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του κινηματογράφου είναι το ότι θεωρεί την ενότητα του πλάνου σαν δεδομένη, σαν αρκετά καθορισμένη από τη φυσική της και φαινομενική της συνέχεια (την παραπεμπτική). Κι ολόκληρη η προσπάθειά του συνίσταται στο να στηρίζεται σ' αυτό το αρχικό κεκτημένο, για να ξανάβρει το διηγητικό κύρος του κλασικού μυθιστορήματος. Τη δημιουργία ενός «κόσμου» τη συναίσθηση της «διωμένης» διάρκειας, την «ευρύτητα» των χρόνων, των χώρων και των ανθρώπων. Γι' αυτό ερευνήσε τη σεκάνς γιατί αυτή (και όχι το πλάνο) αποτελεί μια μέριμνα, που του δημιουργεί ένα διαρκές πρόβλημα. Πρέπει οι πράξεις, οι εποχές, τα τοπεία να διανέμονται και να υπεισέρχονται σε μια οργάνωση σ' ολόκληρη την ταινία. Πρέπει να αποκαθίστανται συγκροτήσεις μεγαλύτερες από το πλάνο (= ενότητα γυρίσματος) και μικρότερες από το έργο (ενότητα μέγιστη). Αρχίζοντας από τον κινηματογράφο των «πρωτόγονων» όπου κάθε ταμπλώ συνέπιπτε αυτόματα με ένα μοναδικό πλάνο, ο κλασικός κινηματογράφος εξέλιξε σιγά σιγά και επέβαλλε – ανακάλυψε – την ίδια τη σημασία της σεκάνς, καθώς και τους κύριους τύπους τυποποιημένων σεκάνς, που σχηματίζουν αυτή τη «μεγάλη συνταγή» της οποίας άρχισα τη μελέτη. Γι' αυτό στην ταινία με διήγηση, η σεκάνς (το «αυτόνομο τμήμα») δεν είναι μια ενότητα σαν τις άλλες, αλλά αντιπροσωπεύει ιδεολογικά τη μέγιστη ενότητα. Τα αληθινά σημεία στίξης είναι αυτά που παρεμβαίνουν ανάμεσα στα αυτόνομα τμήματα, γιατί αυτά δημιουργούν τη στίξη που πρέπει να υπάρχει και όχι μόνο γιατί αποτελούν τη μεγάλη αριθμητική πλειοψηφία όλων των οπτικών επιτελεσμάτων πού, μέσα σ' αυτές τις ταινίες, θα μπορούσαν να θεωρηθούν απόλυτα ή σχετικά σαν στικτικά. (Εν τούτοις κι αυτή η παρατήρηση καθαρχής στατιστικής απορρέει επίσης από τις ίδιες αιτίες).

*
**

Μια άλλη ειδική περίπτωση είναι η περίπτωση του πλάνου-σεκάνς, που ήρθε να προστεθεί και να εμπλουτίσει εκ των υστέρων το συνταγματικό οπλοστάσιο του κλασικού ντεκουπάζ. Η ύπαρξή του ενέχει σαν συχνό πόρισμα το διαχωρισμό δύο διαδοχικών πλάνων από μία στίξη, αφού κάθε πλάνο αντιστοιχεί σ' αυτή την περίπτωση με μία σεκάνς ολόκληρη (όπως το λέει ήδη ο ίδιος ο όρος «πλάνο-σεκάνς» με τον πολύ ακριβή τρόπο του). Εν τούτοις, η «εξαίρεση», κι εδώ ακόμα,

είναι μόνο φαινομενική, και συνεχίζει να μην επιτρέπει το να θεωρούμε ότι η διηγηματική ταινία φέρνει σημεία στίξης στο επίπεδο του πλάνου. Γιατί δεν πρόκειται για δύο πλάνα που η στίξη είναι ικανή να τα χωρίσει (ή να τα ενώσει) σαν τέτοια, αλλά ακριβώς για δύο σεκάνς (που η κάθε μια τους έχει περιοριστεί σε ένα και μόνο πλάνο) των οποίων τη διαδικότητα θα κληθεί να αποκαταστήσει η στίξη. Αυτή η δήλωση μοιάζει ίσως λίγο με ταχυδακτυλουργικό κόλπο, αλλά για να πεισθούμε για το αντίθετο, φτάνει να προσέξουμε ότι το πλάνο-σεκάνς δεν αλληλοσχετίζεται με ένα πλάνο από μια κοινή σεκάνς, αλλά μ' αυτή την ίδια τη σεκάνς ολόκληρη, που αποτελεί καταφανέστατα, σε σχέση με το φιλμ στην ολότητά του, μιαν ενότητα της ίδιας τάξης μεγέθους με το πλάνο-σεκάνς. Έτσι η στίξη του πλάνου-σεκάνς, όπως ακριβώς και η στίξη της σεκάνς, οριοθετεί μεγάλες ενότητες και λειτουργεί σαν μία αλλαγή κεφαλαίου²⁰ και όχι σαν κόμμα ή σαν τελεία.

**

Εν τέλει το αν η φιλική στίξη δεν είναι «αναγκαστική» αυτό εξαρτάται από το ότι παίζει ένα ρόλο στον οποίο η γραφή «στίξη» δεν είναι ούτε αυτή αναγκαστική και όπου και η μια και η άλλη συμβάλλουν στο να εγκαταστήσουν αρθρώσεις, και όχι στο να σημάνουν προϋπάρχουσες ενότητες. Αντίθετα, η καθαρή στίξη (η τυπογραφική) – που γι' αυτό δίνει την εντύπωση ότι είναι «αναγκαστική» – πλησιάζει περισσότερο όπως το είπα παραπάνω προς τις προϋπάρχουσες ενότητες που τις φέρνει η γλώσσα (λέξεις, προτάσεις, φράσεις) και ασκεί περισσότερο, αν και ποτέ τελείως, μία λειτουργία αντικαθρεφτισματος και περιτολογίας, που συνίσταται στο να υπογραμμίζει τις αρθρώσεις που θα είχαν υπάρξει και χωρίς αυτή μέχρι ένα σημείο.

Το να πει κανείς ότι το άμεσο κόψιμο αντιστοιχεί στο κόμμα²¹ είναι όχι μόνο αναζήτηση απατηλών λεπτών αντιστοιχιών, αλλά και αναζήτηση τους σε ένα επίπεδο όπου οι χονδρικές αντιστοιχίες (όπως σεκάνς = κεφάλαιο) θα καταντούσαν οι ίδιες αδύνατες.

5. Το άμεσο κόψιμο.

Τά λεγόμενα που προηγήθηκαν μας οδηγούν σε ένα σύνθετο πρόβλημα. Ως εδώ δεν έθεσα παρά μόνο το πρόβλημα της

στίξης μπρος σε ένα οπτικό επιτέλεσμα. Αλλά δε θα έπρεπε να τεθεί και μπρος στο ίδιο το άμεσο κόψιμο, δηλαδή στο απλό πέρασμα από ένα το πλάνο στο άλλο χωρίς οπτικό επιτέλεσμα; Η απουσία ενός υλοποιημένου σημαίνοντος δεν επιτρέπει ν' απαντήσουμε αρνητικά αφού ξέρουμε ότι υπάρχουν *μηδενικά σημαίνοντα* όπως π.χ. το σημαίνον του παρόντος χρόνου στην ονομαστική φράση της σύγχρονης ρώσικης γλώσσας. Το μόρφημα που αντιστοιχεί στο *σπίτι* κι εκείνο που αντιστοιχεί στο επίθετο *καινούργιο* είναι αρκετά για να συνθέσουν και τα δύο μόνα τους το εξάγγελμα «Το σπίτι είναι καινούργιο». Αλλά όταν θέλουμε να σημάνουμε ότι «το σπίτι *ήταν* καινούργιο», ή το ότι «το σπίτι *θα είναι* καινούργιο» πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το ρήμα *είμαι* κλίνοντάς το στον κατάλληλο χρόνο. Μια απλή αλλησυσχέτιση, όπως παρατηρεί ο Charles Bally²² και μετά απ' αυτόν ο Louis Hjelmslev²³, επιτρέπει άρα να θεωρήσουμε ότι η βαθμίδα μηδέν σημαίνει τον ενεστώτα χρόνο. Η αντίθεση με ένα πλήρες σημαίνον είναι αναγκαία προϋπόθεση αλλά όχι και αρκούσα.

Λοιπόν, στον κλασικό κινηματογράφο, το άμεσο κόψιμο, έρχεται σε αντίθεση με μορφές που έχουν υλοποιημένο σημαίνον. Έστω μια σκηνή, όπως υπάρχουν τόσες στις ταινίες, που αναπαριστά ένα σαλόνι όπου κουβεντιάζουν πολλά άτομα. Μια σειρά πλάνων δείχνει διαδοχικά το τάδε ή το δείνα πρόσωπο, ύστερα την αίθουσα ολόκληρη, κατόπιν ένα μέρος της αίθουσας ειδομένο από πιο κοντά, μετά δύο άντρες που μιλάνε έντονα κλπ.

Αν ένα φοντού ή κάποιο άλλο οπτικό εφέ παρενέβαινε ανάμεσα σε δύο πλάνα, θα έδινε την εντύπωση ότι πρόκειται για μια άλλη συγκέντρωση που έγινε στο ίδιο σαλόνι μια άλλη μέρα ή τουλάχιστο μια άλλη στιγμή της ίδιας συγκέντρωσης. Αντίθετα όσο τα πλάνα διαδέχονται το ένα το άλλο με άμεσο κόψιμο η διηγηματική αναπαράσταση της κοσμικής δεξίωσης θεωρείται αδιάκοπη (μόνο το σημείο απόψεως αλλάζει). Το άμεσο κόψιμο έρχεται λοιπόν σε παραδειγματική σχέση με το φοντού, αποκαθίσταται σε σημαίνον μηδέν και το παράδειγμα του εγκαθιδρύει δύο σημαινόμενα ξεχωριστά.

Όμως εκείνο που χαρακτηρίζει αυτά τα σημαινόμενα είναι ακριδώς το ότι μόνο ένα απ' αυτά (το σημαίνόμενο του φοντού ή του οπτικού επιτελέσματος) είναι στικτικής φύσης και εγκαθιστά μια διηγηματική οριοθέτηση. Το άλλο, το σημαίνόμενο του άμεσου κοψίματος (δηλαδή αυτό που μας απασχολεί) εί-

ναι από μίαν άποψη το κύριο αντίθετο ενός στικτικού σημαινόμενου, αφού αυτό που σημαίνει και αυτό που το κάνει σημαινόμενο είναι ολοκάθαρα η απουσία οριοθέτησης μέσα στο διηγητικό χωρό-χρονο.

Στο κλασικό ντεκουπάζ, το άμεσο κόψιμο παρεμβαίνει πιο συχνά εκεί όπου η στίξη *απορρίπτεται*. Το άμεσο κόψιμο θεωρείται ικανό να ανάγει το ίδιο το γεγονός του μοντάζ σαν πολύ γενική αρχή του κινηματογράφου, σαν το κουδάριασμα της αλυσίδας του λόγου. Έτσι ο θεατής την αντιλαμβάνεται μόλις.

Στην αλυσίδα της κοσμικής συζήτησης θα έχει λίγο πολύ την εντύπωση ότι είδε σε κάθε στιγμή το σύνολο του σαλονιού. Η αίσθηση ανασυνθέτει ένα χωρό-χρονο ενιαίο από αυθόρμητη συνολικοποίηση (και εν τούτοις κωδικοποιημένη) των μερικών απόψεων και μέσα από το παιγνίδι της άμεσης μνήμης. Αυτή η διαδικασία μελετήθηκε συχνά μέσα από τις ψυχολογικές τις πλευρές²⁴. Από σημειολογική άποψη αντιστοιχεί στην κανονική χρήση του άμεσου κοψίματος. Γιατί αυτή η νοητική συνολικοποίηση – και είναι μια απόδειξη ανάμεσα σε πολλές άλλες του ότι είναι κωδικοποιημένη – λειτουργεί στο εσωτερικό της κάθε σεκάνς και όχι υπερπηδώντας τα σύνορα. Όσο διαρκούν τα άμεσα κοψίματα μπορούμε να συνολικοποιούμε. Όταν παρεμβαίνει η πρώτη στίξη πρέπει να σταματάμε το λογαριασμό και ν' ανοίγουμε νέο. Κατ' αυτόν το λόγο το άμεσο κόψιμο είναι αντι-στικτικό.

Σε μία γραφή εξαγγελία όπως «έχει μια πείνα, έχει μια δίψα», σε ένα σημείο της αλυσίδας μπορούμε να διστάσουμε ανάμεσα στο κόμμα και στην άνω τελεία, γιατί βρισκόμαστε στο σημείο της στίξης. Αλλά ανάμεσα στο *μια* και στο *πείνα*, το όριο δεν είναι μια στίξη. Βρισκόμαστε απλώς μπρος στο ξετύλιγμα της αλυσίδας και κατά κάποιον τρόπο μπρος στο ίδιο το συνταγματικό γεγονός. Χρειάζονται πολλές λέξεις για να εκφραστεί κανείς, όπως χρειάζονται στην κλασική ταινία πολλά πλάνα για να *γίνει διήγηση*. Η στίξη προϋποθέτει ένα ευαίσθητο *κόψιμο* και όχι το απλό ντεκουπάζ των συνταγματικών ενοτήτων. Επίσης αυτό το κόψιμο που το λέμε άμεσο είναι υπερβολικά περίπλοκο, αφού εργάζεται ν' αθώψει μέσα από τη φανερότητα μιας ουδέτερης και συνεχούς αναπαράστασης μια ολόκληρη σειρά από αποφάσεις, που αν ήταν αλλοιώτικες θα είχαν βαθιά αλλάξει αυτή την ίδια την αναπαράσταση.

Ο Marcel Martin θεωρεί²⁵ ότι το άμεσο κόψιμο χρησιμοποιείται όλες τις φορές που η «μετάβαση» δεν έχει μεγάλη σημασία από μόνη της και συνίσταται σε μια απλή αλλαγή σημείου απόψεως πάνω στη διηγητική ενότητα που μένει ανάλλαχτη. Αλλά θα ήταν πιο σωστό να πει κανείς ότι σε παρόμοια περίπτωση δεν υπάρχει «μετάβαση» καθόλου και ότι η ταινία το θέλει να 'ναι έτσι. Το ίδιο κι ο Francois Chevassu²⁶ διακρίνει τις «αρθρώσεις ασυνέχειας» που σημαδεύουν ένα χάσμα χωρο-χρονικό από της «αρθρώσεις συνέχειας» στο εσωτερικό μιας ενιαίας σεκάνς. Οι πρώτες, λέει, συνδέουν χωρίζοντας. Αυτό μου φαίνεται ακριβές και σημαντικό (βλέπε παραπάνω). Οι τελευταίες συνδέουν μόνο. Αλλά οι τελευταίες δεν είναι αρθρώσεις, ή τέλος πάντων δεν είναι αρθρώσεις με τον ίδιο τρόπο, όπως προσπάθησα να το αποδείξω. Άλλωστε μεταξύ των «αρθρώσεων συνεχείας» που αναφέρει ο Francois Chevassu, το άμεσο κόψιμο – πολύ σωστά – δε φαίνεται. Ο συγγραφέας αυτός παραθέτει μεταξύ των άλλων²⁷ την εμμονή ενός οπτικού ή ακουστικού στοιχείου σ' όλο το μήκος της σεκάνς (ενός προσώπου, ενός αντικειμένου, ενός μουσικού μοτίβου κλπ.). Αλλά κατ' αυτόν το λόγο απομακρύνεται, νομίζω, από το πρόβλημα των αρθρώσεων προς όφελος των *στοιχείων* συνεχείας που, κι απ' τη μια κι από την άλλη πλευρά του κοψίματος (δηλαδή πριν ή μετά απ' αυτό κι όχι στο επίπεδό του) μπορούν ενδεχομένως να υπογραμμίσουν την ενότητα της σεκάνς.

6. Για την έννοια της «μετάβασης».

Όλα αυτά δείχνουν ότι πρέπει να διακρίνουμε προσεχτικά ανάμεσα στο πρόβλημα των κοψιμάτων (τη στίξη ή την απουσία της) καθώς και το ζήτημα της επαναφοράς των θεμάτων, δηλαδή των πραγματικών «μεταβάσεων» που θα τις προσδιόριζα αλλοιώτικα απ' ότι το κάνει ο Marcel Martin. Σ' ένα γραφτό κείμενο, συμβαίνει συχνά να διακρίνουμε πέρα από το σύνολο της παραγράφου, του κεφαλαίου, της στροφής κλπ., ένα παιχνίδι απαντήσεων ανάμεσα σε ορισμένα θέματα, ορισμένες λέξεις, ορισμένες γραμματικές μορφές ή ακόμα ορισμένες φωνητικές μορφές (στην ποίηση ειδικότερα). Το πριν και το μετά γίνονται έτσι οι όροι ενός είδους μικρού συστήματος, διαφορετικού από το κόψιμο, και που κανείς το ξεπερνάει ηθελημένα, πράγμα που μετριάζει τις επιπτώσεις και υπο-

γραμμίζει την ύπαρξή του. Όταν αυτά τα μεθοδεύματα ανήκουν στην ομοσήμανση, έχουμε να κάνουμε με μια σχέση, με μια επαναφορά, με μια ρίμα (στη συγκεκριμένη ή στην παραστατική της έννοια). Όταν υπάγονται στην επισήμανση, είναι μεταβάσεις στην κυριολεξία. Έτσι σε μια διδακτική έκθεση καλά συνταγμένη (δηλαδή της οποίας το επισημασμένο νόημα αποκαθίσταται καθαρά, αφού αυτός είναι ο σκοπός του διδακτικού λόγου) οι πρώτες λέξεις μιας παραγράφου αντηχούν συχνά τις τελευταίες λέξεις της προηγούμενης παραγράφου.

Αυτά τα παιχνίδια επαναφοράς υπό τη μία ή την άλλη μορφή, υπάρχουν επίσης στις ταινίες και δεν απορρέουν από τη στίξη αλλά αποτελούν μία έδρα του πολύεδρου μοντάζ. Το μοντάζ, ανάμεσα σε πολλά άλλα προβλήματα, θέτει το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα σε δύο γειτονικά πλάνα. Η σχέση ομοιότητας ή σχέση αντίθεσης μπορούν να επιδράσουν στο γραφικό περίγραμμα των μοτίβων, στη μορφή των κινήσεών τους (αν αυτά είναι κινητά), στο «πάχος» του ενός και του άλλου, στη γωνιακή τους σύμπτωση κλπ. Δικαίως οι θεωρητικοί όπως ο Αϊζενστάιν, ο Κουλέσωφ, ο Τιμοσένκο, ο Μπαλάζς, ο Σποττισγουντ, ο Αρνχάιμ κλπ., θεώρησαν ότι αποτελούν μέρη του μοντάζ και απαρίθμησαν στους «πίνακες του μοντάζ» τους κυριώτερους τύπους των σχέσεων που είχαν διακρίνει ανάμεσα σε δύο διαδοχικά πλάνα, χωριζόμενα ή όχι από μια στίξη. Όλες αυτές οι μορφές «απόκρισης» συνίστανται στο να προβάλλουν πάνω στο συνταγματικό άξονα (= μοντάζ) ομοιότητες ή διαφορές που σαν τέτοιες, απορρέουν από έναν παραδειγματικό. Ο Roman Jakobson το έδειξε αρκετά καλά όσον αφορά την ποιητική σύνθεση.

Ο Marcel Martin²⁸ απαριθμεί και κατατάσσει ορισμένες απ' αυτές τις συνταγματικές σχέσεις, που τις αποκαλεί «μεταβάσεις» (όπως το κάνει επίσης και για το άμεσο κόψιμο). Διακρίνει τις αναλογίες του «υλικού περιεχομένου», του «δομικού περιεχομένου» του «δυναμικού περιεχομένου», ανάμεσα σε δύο εικόνες, τις συνδέσεις που πραγματοποιούνται από το θεατή τον ίδιο, τις «ονομαστικές» συνδέσεις, τις «ιδεολογικές» συνδέσεις κλπ. Αυτό που μπορούμε να καταμαρτυρήσουμε σ' αυτή την τόσο λίγο πειστική κατάταξη είναι πριν απ' όλα το ότι υποβάλλει με μία χρησιμοποίηση πολύ χαλαρή την έννοια της «μετάβασης» και μία οχληρή σύγχυση ανάμεσα στις μορφές της επανάληψης και στα προβλήματα της στίξης, που τα εξετάζει στο ίδιο κεφάλαιο υπό τον τίτλο ακριβώς «οι μεταβά-

σεις»²⁹. Και πρόκειται για μια σύγχυση που δεν την κάνει μόνο αυτός (καθόλου μάλιστα) και που τη συνανάμε παντού στην κινηματογραφική φιλολογία.

7. Στίξη/οριοθέτηση

Με λίγα λόγια, δε μπορούμε να μελετήσουμε τα σημεία της στίξης κάνοντας αφαίρεση της *λειτουργίας* τους. Και λέγοντας «λειτουργία» πρέπει να εννοούμε όχι μόνο τη λειτουργία με το τρέχον νόημα (τη χρησιμότητα, τη χρήση) αλλά και τη λειτουργία *μέσα στο κείμενο*, το παιγνίδι των σχέσεων μεταξύ των «λειτουργικών» (όπως θάλεγε ο Louis Hjelmsler), τη λειτουργία με τη σημασία των ρώσων φορμαλιστών (= θέση σε σχέση με τα άλλα στοιχεία). Αν ένα φοντύ-ανσαινέ εμφανίζεται ανάμεσα σε δυο σεκάνς, είναι μια στίξη. Αν εμφανίζεται ανάμεσα στα πλάνα ενός μοντάζ διαρκειακού – ή αν χρησιμεύει απλώς για να ελαφρώνει το άμεσο κόψιμο ανάμεσα σε δυο εικόνες της ίδιας σεκάνς, όπως γίνεται συχνά στις κλασσικές ταινίες –, δεν είναι πια σημείο στίξης.

Υπάρχει εδώ ένα είδος ταυτολογίας, αφού η στίξη προσδιορίζεται σε σχέση με τα αυτόνομα τμήματα, και το ντεκουπάζ των αυτόνομων τμημάτων βασίζεται, όπως είπα, μερικά στη στίξη. Αλλά αυτή η ταυτολογία, πρώτα, δεν γίνεται ν' αποφευχθεί και δεν πρέπει ν' αποφευχθεί, γιατί είναι το χαρακτηριστικό κάθε ανάλυσης ανεξάλειπτου και κατά γράμμα τύπου. Αντικατοπτρίζει το μηχανισμό που καταλήγει στη *δημιουργία μιας διήγησης* στις αφηγηματικές ταινίες. Σε δεύτερη μοίρα είναι μια ταυτολογία που δεν είναι ολοκληρωτική (αν μπορούμε να εκφραστούμε κατ' αυτό τον τρόπο), μιά μερική ταυτολογία. Γιατί οι ενότητες διήγησης δεν αποκαθίστανται μόνο με το παιγνίδι της στίξης. Σε άλλες περιπτώσεις η λειτουργία των αναλογικών κωδίκων, δηλαδή του ίδιου του περιεχομένου των εικόνων, από το οποίο αρχινώντας ο θεατής βγάζει συμπεράσματα – ή ακόμα ο γλωσσικός κώδικας, δηλαδή το σύνολο των ενδείξεων που προσφέρουν τα λόγια της ταινίας – αρκετά για να βασιστεί η οριοθέτηση ανάμεσα σε αυτόνομα τμήματα, με τρόπο που το στικτικό σημαίνον (αν υπάρχει) έχει μάλλον

πλεοναστική αξία. Θα σημειώσουμε παρ' ολ' αυτά το ότι αυτή η σχέση μπορεί να αναποδογυριστεί. Μια δυνατή στίξη δημιουργεί μονομιάς την οριοθέτηση που τα διηγητικά συμπεράσματα έρχονται μετά να επαληθεύσουν. Στη μια ή στην άλλη ερμηνεία (και περισσότερο ακόμα στην πρώτη) η ταινία δίνει την εντύπωση ότι είναι «άμεσα» κατανοήσιμη. Αυτό σημαίνει πως ξεχνάμε ότι οι μηχανισμοί του διηγητικού συμπεράσματος δεν είναι πιο απλοί από τους μηχανισμούς της στίξης, και ότι μια «φανερή» στροφή στη διάρκεια της πλοκής, όπως ακριβώς η παρουσία ενός φοντού σε μαύρο, είναι κάτι που ο κινηματογραφιστής το αποφάσισε μόνος του ενώ μπορούσε ν' αποφασίσει και διαφορετικά.

Απομένει το ότι μια αλλαγή πολύ αντιληπτή χώρου ή χρόνου, ή πράξης, μπορεί να φτάσει για να δημιουργήσει το δυαδισμό των σεκάνς, και να καταστήσει έτσι παραπάνω τη στίξη. Παρατηρούμε συνήθως ότι αυτή η τελευταία, ακόμα και στις ταινίες τις πιο παραδοσιακές δεν επέρχεται σε κάθε πέρασμα ανάμεσα από τις σεκάνς. Έτσι στα Γουέστερν, όταν μια συνέχεια εικόνων που δείχνουν μια λυσαλέα μάχη ανάμεσα σε μια ομάδα Ινδιάνων και μια στρατιωτική περίπολο, τη διαδέχεται μια σκηνή όπου ο νεαρός υπασπιστής μέσα στην ησυχία της νύχτας κάνει έναν περίπατο στα σύνορα του στρατοπέδου μαζί με την ηρωίδα την οποία φλερτάρει, ο καθένας μας καταλαβαίνει ξεκάθαρα ότι έχει να κάνει με δυο διαφορετικά συντάγματα και ότι ακόμα κι αν ανήκουν σ' έναν ίδιο συνταγματικό τύπο (αν ήταν π.χ. δουλεμένα και το ένα και το άλλο σε μοντάζ διαδοχικό) θα ήταν πάλι δυο διαδοχικά μοντάζ και όχι ένα. Στα περιεχόμενα αυτού του είδους η στίξη μπορεί να εξαφανιστεί (έστω κι αν δεν το κάνει πάντα).

Το παραπάνω παράδειγμα μας εισάγει στον τρίτο (και τελευταίο) τρόπο που διαθέτει ο αφηγηματικός κινηματογράφος για να εγκαθιστά οριοθετήσεις ανάμεσα σε διηγητικές ενότητες. Αλλά στη διπλή απουσία ενός στικτικού σημαίνοντος και μιας φανεράς αλλαγής στην πλοκή, το αντίστοιχο κομμάτι της ταινίας δε μας παρουσιάζεται αναγκαστικά σαν ένα μοναδικό αυτόνομο τμήμα. Η *κινηματογραφική επεξεργασία* αυτής της συνεχούς και χωρίς στίξη πράξης μπορεί να έχει σαν επακόλουθο, αν διαφοροποιείται στο εσωτερικό του κομματιού, το

να δημιουργεί δυο ή περισσότερα τμήματα. Και είναι αξιοπρόσεχτο το ότι αυτά τα δυο θα είναι ακόμα αντιληπτά σαν στοιχεία διήγησης, πράγμα που αποδείχνει ότι η διήγηση δεν είναι αυτή που διατείνεται ότι είναι, αυτή η αναφορά η ιδεωδώς προυπάρχουσα της ταινίας που η ταινία αρκείται στο να την αναπαριστά -, αλλά αντίθετα μια ολόκληρη δημιουργία της ίδιας της ταινίας και της καθόλου ταινίας. Ως προς αυτό, η οριοθέτηση από διαφοροποίηση επεξεργασίας, η οριοθέτηση από στίξη και η οριοθέτηση από «την ίδια την πλοκή» δεν είναι παρά τρία επίπεδα επέμβασης της ταινίας πάνω στην ίδια της τη διήγηση, που διαφέρουν μόνο από το ακριβές σημείο όπου τοποθετείται το καθένα τους στην επεξεργασία της ταινίας, αλλά όχι από την κοινή και βασική τους ιδιότητα να κατασκευάζουν αυτό που φαίνονται να αναπαράγουν.

*
**

Οι περιπτώσεις πλεονασμού είναι άλλωστε συχνές. Συμβαίνει συχνά το πέρασμα από το ένα αυτόνομο τμήμα στο επόμενο να σχηματίζεται από δυο ταυτόχρονα τύπους οριοθέτησης που διάκρινα ή από τρεις ταυτόχρονα. Δεν είναι πάντα δυνατό (ούτε θεωρητικά εφικτό) το να *κατευθύνουμε* τον πλεονασμό, δηλαδή ν' αποφασίσουμε πια από τις δυο (ή τις τρεις) οριοθετήσεις ήταν αποφασιστική, και ποιιά ή ποιές ήταν πλεοναστικές. Η αποτελεσματικότητά τους, καμιά φορά, είναι αισθητά αντίστοιχη. Σε ένα κομμάτι του *Citizen Kane* του Όρσον Ουέλες (Η.Π.Α. 1941) ο ήρωας αναλαμβάνει να αναγκάσει τη Σούζαν, τη δεύτερη γυναίκα του να εμφανιστεί στο κοινό σαν τραγουδίστρια. Έχουμε πρώτα κάποιον αριθμό διαδοχικών σκηνών που αντιστοιχούν στις διάφορες φάσεις της μαθητείας της Σούζαν, και η τελευταία μας κάνει να παρασταθούμε σε ένα μάθημα τραγουδιού όπου ο ιταλός μαέστρος που προσελήφθει σαν καθηγητής αγανακτεί για την ανικανότητα της μαθήτριάς του και επιπλήττεται σκαιώς από το σύζυγο που εμφανίζεται απρόοπτα. Έστερα ένα *σύνταγμα σε περίπτυξη*³⁰ (περιπλεγμένο άλλωστε από ένα μοντάζ διαρκειακό) κάνει να παρελάσουν μπροστά στα μάτια μας, σε μια εκτυφλωτική συνοδεία διπλοτυπιών και φοντύ-ανσαινέ, διάφορες όψεις του μαρτυρίου τής κατ' αναγκασμόν τραγουδίστριας.

Θυελώδεις πρόβες, νέους θυμούς του μαέστρου, λαθεμένες νότες της άχαρης μαθήτριας, τίτλοι εφημερίδων με αγγελίες ότι ο Kane έχτισε όπερα για χάρη της, γκρο-πλαν μιας λάμπας σκηνης που ανάβει και σβύνει, μεσαία πλάνα του Kane ενώ χειροκροτάει θορυβόδικα μέσα στο θεωρείο του, και δυο χυδαίων μηχανικών σκηνης που σχολιάζουν τα γεγονότα από το ύψος των αφίδων, κλπ. Η αντίθεση ανάμεσα στους δυο τύπους κινηματογραφικής επεξεργασίας που υιοθετούνται διαδοχικά – το ιδιαίτερο μάθημα που παρουσιάζεται σ' όλη τη διάρκεια χωρίς χάσματα, και το συμπύκνωμα το τόσο τυπικό επαναληπτικό (και υπερτεμαχισμένο) που το ακολουθεί – είναι εδώ αρκετά εντυπωσιακό για να εντοπίσει μόνο του το σημείο περσάσματος ανάμεσα στα δυο αποσπάσματα και κατά κρείσσονα λόγον για να δημιουργήσει δυο αποσπάσματα παρά την απουσία στίξης. Αλλά ένα κάποιο συμπέρασμα πλοκής παίζει κι αυτό το ρόλο του σ' αυτό το σημείο. Το πρώτο από τα δυο αποσπάσματα (το ιδιαίτερο μάθημα) αντιστοιχεί στη μαθητεία της Σούζαν, και το δεύτερο στις δημόσιες εμφανίσεις της. Εν τούτοις το κριτήριο δεν είναι αποφασιστικό. Όχι μόνο γιατί η λεπτομέρεια των εικόνων δεν επιβάλλεται κατ' απόλυτο τρόπο, αλλά γιατί θα παρέμενε ουσιασικά ανεπαρκής, δεδομένου ότι το ιδιαίτερο μάθημα δεν ήταν παρά το τελευταίο απόσπασμα (και όχι το μόνο) μιας σειράς αποσπασμάτων της οποίας τα άλλα ήταν κι αυτά σχετικά με τη μαθήτευση και που μένει να εξηγήσουμε γιατί διακρίνονταν αναμεταξύ τους. Να ένα παράδειγμα όπου η οριοθέτηση εγκαταστάθηκε τελικά από το σύνθετο παιγνίδι μιας αλλαγής στην επεξεργασία και μιας ένδειξης της πλοκής (χωρίς στίξη), και όπου ο πλεονασμός μπορεί να κατευθυνθεί (η ένδειξη πλοκής είναι απλώς βοηθητική). Μια περίπτωση ανάμεσα σε όλες τις άλλες στις οποίες καταλήγει η σύμμιξη των οριοθετήσεων στην κλασική διηγητική ταινία, αν «αναπτύξουμε» μέχρι τέλους τα κριτήρια ταξινομησης που πρότεινα. Θα παρατηρήσουμε κυρίως ότι οι τρεις τύποι οριοθέτησης αλλοιλοδιασταυρώνονται συνεχώς και ότι και οι τρεις μαζί αρθρώνουν τη διήγηση.

*
**

Η ανάλυση της κλασικής ταινίας μπορεί λοιπόν δικαίως να θεωρηθεί αυτόνομο απόσπασμα (μόνο ένα) κάθε πέρασμα της ταινίας που δε διακόπτεται ούτε από μεγάλη αλλαγή στη ροή της πλοκής, ούτε από σημείο στίξης, ούτε από την εγκατάλειψη ενός συνταγματικού τύπου και την υιοθέτηση ενός άλλου.

Αυτός ο προσδιορισμός του αυτόνομου αποσπάσματος από ένα τριπλό κριτήριο καταλήγει στο να διακρίνουμε σε μια ταινία, κατά μέσον όρο, αποσπάσματα σαφώς περισσότερα και μικρά απ' ότι κάνουμε συνήθως (υπό το γενικευμένο όνομα «σεκάνς»). Πράγματι οι σεκάνς είναι για την τρέχουσα κατανόηση ενότητες καθολικής διήγησης, ενότητες αναφορικές, ή ακόμα ενότητες σεναρίου. Ένα είδος «μεγάλων μερισμάτων» που αντιστοιχούν λιγότερο στην ταινία απ' όσο στη γραμμένη σύνοψη της ταινίας που θα μπορούσαμε να κάνουμε, ή στην ανάμνηση που θα μπορούσαμε να συγκρατήσουμε από την ταινία. Η απαριθμησή τους δε λαβαίνει υπ' όψη (τουλάχιστο τακτικά) ούτε τις στίξεις ούτε τις μεταλλαγές επεξεργασίας, ούτε ακόμα ορισμένες υπο-αρθώσεις πλοκής που μένουν αρκετά αισθητές. Έτσι μιλάμε συχνά για τη «σεκάνς της Σούζαν τραγουδίστριας παρά τη θέλησή της» (στό Citizen Kane) για να προσδιορίσουμε ένα σύνολο που περιλαμβάνει τα δυο αποσπάσματα που αναλύσαμε προ ολίγου, μερικά επεισόδια μαθήτευσης που προηγούνται και το πλάνο-σεκάνς της αποτυχημένης αυτοκτονίας που έρχεται ακριβώς μετά απ' αυτά. Αν το αυτόνομο απόσπασμα είναι κατά γενικόν κανόνα πιο μικρό από τη «σεκάνς», είναι γιατί προσδιορίζει μια *ενότητα κειμένου* και γιατί ο προσδιορισμός του λαμβάνει υπ' όψη με τρόπο πιο εμπειρισματομένο το σύνολο της διαδικασίας μέσω της οποίας η ταινία δημιουργεί τη διήγησή της.

8. Το οριοθετικό και το αποκορυφωτικό

Τα τρία είδη οριοθέτησης που διέκρινα παρουσιάζουν ένα κοινό σημείο. Εξατομικεύουν κάθε απόσπασμα με τα σύνορά του, και όχι με την κορύφωσή του ή το κέντρο ελξέως του. Μέσα στο γλωσσικό πεδίο, υπάρχουν επίσης μεθοδεύματα που τα ονομάζουμε οριοθετικά. Ένα μέρος από το φωνητικό υλικό που συνθέτει τις γλώσσες έχει σαν λειτουργία (μοναδική

λειτουργία ή μια λειτουργία μεταξύ άλλων ανάλογα με την περίπτωση) να ευκολύνει την ανάλυση του εξαγγέλματος από τον ακροατή σε διαδοχικές ενότητες, δηλαδή να του επιτρέπει να διακρίνει πιο καθαρά τις μεν από τις δε λέξεις (ή τα μορφήματα) που αραδιάζονται στη σειρά μέσα στο ίδιο εξαγγέλιμα, χωρίς να χωρίζονται πάντα από αισθητές παύσεις. Αυτή τη λειτουργία ο André Martinet την ονομάζει «συσπασιακή»³¹ και ο Roman Jakobson «συμμορφωσιακή»³². Πραγματοποιείται με δυο τρόπους. Ή υπό μορφή «αποκορυφωτική»³³ όταν υπογραμμίζει την κορύφωση της λέξης (ρόλος που ανατίθεται συχνά στον τόνο, κυρίως όταν δεν έχει καθορισμένη θέση μέσα στη λέξη) ή υπό μορφή «οριοθετική»³⁴ όταν ενδεικνύει τα όρια της λέξης ή του μορφήματος. Ρόλος που μπορεί και να μεταβιδαστεί στον τόνο (κυρίως στις γλώσσες όπου ο τόνος μπαίνει αναγκαστικά στην αρχή ή στο τέλος της λέξης³⁵), και που παίζεται σε άλλες περιπτώσεις από ορισμένα φωνήματα – ή παραλλαγές φωνημάτων ή συσσωματώσεις φωνημάτων, ή άλλα φωνητικά στοιχεία εκτός των φωνημάτων – στίς γλώσσες όπου αυτές οι ενότητες δε μπορούν να φανούν παρά μόνο στην αρχική ή στην τελική συλλαβή της λέξης ή του μορφήματος (έτσι ο «θόρυβος της γλωσσίδας»³⁶ στα γερμανικά εμφανίζεται μόνο στην αρχική συλλαβή). Σε ολ' αυτά πρέπει βέβαια να προσθέσουμε τις παύσεις που χωρίζουν τα ίδια τα εξαγγέλιμα (ή ορισμένα μεγάλα μερίσματα του εξαγγέλματος) και που από τον προσδιορισμό τους είναι οριοθετικά και όχι αποκορυφωτικά.

Παρατηρούμε έτσι ότι δεν υπάρχει τίποτα στην αφηγηματική ταινία που να αντιστοιχεί στα αποκορυφωτικά τεχνάσματα, και ότι η «συμμορφωσιακή» λειτουργία δρα πάντοτε σ' αυτά μέσω της οριοθέτησης. Αυτή είναι μια από τις αιτίες για τις οποίες, υιοθέτησα αυτόν ειδικά τον όρο (που ταίριαζε και στην κοινή του χρήση). Αλλά δε θα ξεχάσουμε ότι τα τρία είδη κινηματογραφικής οριοθέτησης εφαρμόζονται σε αποσπάσματα πολύ περίπλοκα και όχι σε αντίστοιχα των μορφημάτων ή των λέξεων.

9. Το «στεγνό μοντάζ»

Μίλησα ήδη για το άμεσο κόψιμο, αλλά πρέπει να ξαναγυρίσουμε τώρα σ' αυτό. Είναι φανερό το ότι θα πολλαπλασιαστεί στις ταινίες με σπάνια στίξη (που εξασφαλίζουν τις οριοθετήσεις τους με τους δυο άλλους τρόπους). Η αφθονία των άμεσων κοψιμάτων σε τέτοια περίπτωση, δεν έχει ιδιαίτερη σημασία στο επίπεδο της επισήμανσης, αφού η διηγηματική λειτουργία εξασφαλίζεται παρά το γεγονός. Αντιθέτως παρασέρνει διάφορα σημαινόμενα ομοσήμανσης – π.χ. την εντύπωση ενός γρήγορου ρυθμού, με συνεχώς αμείωτη ζωντάνια –, που όμως επιδρούν στο σύνολο της ταινίας (ή τουλάχιστο σ' ολόκληρο το μέρος της όπου η στίξη σπανίζει αισθητά) πιο πολύ παρά στα ακριβή σημεία όπου λείπει.

Υπάρχει μια άλλη περίπτωση όπου η απουσία στίξης έχει μια αξία πολύ διαφορετική, αξία επίσης ομοσήμανσης, αλλά καλά εντοπισμένη. Ορισμένοι κινηματογραφιστές εξαφανίζουν επίτηδες τη στίξη σε ειδικά σημεία όπου θα την περιμέναμε πιο πολύ, και προσκολλούν με άμεσο κόψιμο δυο σεκάνς άκρως διαφορετικού θέματος, ή τόνου κλπ. Σ' αυτή την περίπτωση δεν πρόκειται πια για μια γενική «ρυθμική», αλλά για ένα ειδικό επιτέλεσμα δίαιας διακοπής. Το άμεσο κόψιμο, αξίζει εδώ να ονομαστεί *στεγνό μοντάζ* (ή «στεγνό μοντάζ με επιτέλεσμα»). Είναι με λίγα λόγια η τρίτη περίπτωση άμεσου κοψίματος, μετά από κείνην της ρυθμικής ομοσήμανσης και την κοινή χρήση (δηλαδή την εσωτερική της σεκάνς, αντίθετα με τις δυο άλλες). Είναι ακόμα η μόνη από τις τρεις περιπτώσεις όπου το άμεσο κόψιμο μπορεί να συγκριθεί σωστά με το *ασύνδετο* των γραφτών κειμένων (= υπερδραστηριοποίηση μιας αντίθεσης από επίτηδες παράληψη κάθε εναντιωτικού όρου).

Παρά τις κάποιες επιφανειακότητες, δεν πρέπει να θεωρήσουμε το στεγνό μοντάζ σαν ένα σημείο στίξης με σημαίνον μηδέν. Πρόκειται πράγματι για ένα σημαίνον μηδέν, αλλά που δεν είναι στικτικό. Βεβαίως μπορούμε να το μετριάσουμε με ένα σημαίνον πλήρες (ένα φοντύ σε μαύρο π.χ.) που να έχει πάρει θέση στο ίδιο σημείο της φιλικής αλυσίδας και που

να έχει σαν επακόλουθο το να «προετοιμάσει» και να απαλύ-
νει την αντίθεση ανάμεσα στις δυο σεκάνς, εξαφανίζοντας
έτσι την ομοσήμανση της βίαιης ασυμφωνίας κι αντικαθιστών-
τας τη με μιαν άλλη περισσότερο συνδετική. Αλλά ακριβώς
εδώ πρόκειται για ομοσήμανση, και μόνο σ' αυτό το επίπεδο
το στεγνό μοντάζ είναι ένα σημείο μηδέν. Όσο για τις αρθρώ-
σεις της διήγησης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, σε τέτοια περι-
πτωση, η ίδια η αντίθεση των δυο σεκάνς (δηλαδή μια οριοθέ-
τηση για κάθε συμπέρασμα από τους αναλογικούς κώδικες)
αναλαμβάνει να τις καθορίσει. Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά
σε μια οριοθέτηση μη στικτική, και δεν είναι κατά τύχην το
ότι απουσιάζει το οπτικό επιτέλεσμα. Αυτό που μπορεί να μας
οδηγήσει σε λαθεμένη αντίληψη είναι το ότι αυτή η ίδια η
απουσία θα ενδυναμώσει το συναίσθημα της οριοθέτησης (στο
επίπεδο του ομοσημαινόμενου που η συναισθηματικότητα του
θεατή ξεδιαλύνει πάντοτε δύσκολα από το επισημαινόμενο).
Αλλά εδώ πρόκειται για μια σύγχυση ανάμεσα στην οριοθέτη-
ση (που δεν έχει καμία ανάγκη να είναι βίαιη για να είναι
οριοθέτηση) κι εκείνα τα φαινόμενα της παρομοίωσης ή της
αντίθεσης ανάμεσα στις εικόνες, για τα οποία μίλησα πιο πά-
νω. Η αντίθεση των δυο εικόνων (όπως ακριβώς κι η εξομοίω-
σή τους) δεν είναι από μόνη της οριοθέτηση. Και αν, σε ορι-
σμένες περιπτώσεις, η αντίθεση δημιουργεί στην πράξη την
οριοθέτηση, αυτό γίνεται γιατί συμπίπτει με μιαν αλλαγή
αξιοσημείωτη μέσα στη ροή της πολκής.

*
**

Στο «Joseph Killian» (Τσεχοσλοβακία 1963) μεσαίου μήκους
διηγηματικό φίλμ του Jorge Fraga, ένα στεγνό μοντάζ εξαιρε-
τικά «απότομο», που η ιδιότητά του είναι άλλωστε καθαρά
χιουμοριστική (ή περίπου...), μας κάνει να περάσουμε από τη
μελαγχολική περιπλάνηση, σιωπηλή και περιπατητική του
ήρωα σε μια σκηνή θορυβώδικη και ζωντανή λαϊκού χορού.
Το απότομο ξέσπασμα μιας μουσικής χορού φωνακλάδικης
(ενώ η σεκάνς του μαρασμού δεν περιείχε μουσική) προστίθε-
ται στα άλλα διηγηματικά δεδομένα που εξασφαλίζουν ταυτό-
χρονα και την αντίθεση και την οριοθέτηση. Αφήσαμε τον
ήρωα, κατά τη στιγμή, που έκανε έναν περίπατο δραπέτευσης

απ' την πραγματικότητα σκεπτικός και ατάραχος. Ξαφνικά βλέπουμε σε πολύ μεγάλο γκρο πλαν, τα οπίσθια μιας γυναίκας να κουνιούνται ρομητικά μέσα σ' ένα διαβολικό θόρυβο. Θα μάθουμε αμέσως μετά ότι αυτά τα οπίσθια ανήκουν σε μια καλοκάγαθη χορεύτρια, συμπαθητική και λίγο γελοία. Ένα φοντού σε μαύρο θα είχε οπωσδήποτε «επιπεδοποιήσει» το εύχυμο αυτού του κομματιού, αντικαθιστώντας το με την απλή διηγητική διαδοχή ενός περιπάτου και ενός χορού. Η οριοθέτηση θα είχε οπωσδήποτε διευθετηθεί μ' αυτή την τόσο καθαρή αλλαγή πράξης και με το ίδιο το φοντού. Αλλά θα είχε ομοσημανθεί διαφοροτικά.

Έτσι το άμεσο κόψιμο, μέσα στη λειτουργία της διηγητικής ταινίας αντιστοιχεί ανάλογα με την περίπτωση σε τρεις καταστάσεις. Με το στεγνό μοντάζ που μόλις προσδιορίσαμε, και που είναι μια εντοπισμένη ομοσήμανση. Με την κοινή χρήση που καθορίζει τη διαδοχή των πλάνων στο εσωτερικό ενός αυτόνομου αποσπάσματος, και τέλος με το άμεσο κόψιμο που απορρέει από μια λίγο πολύ γενικευμένη σπανιοποίηση της σίξης και που ομοσημαίνει έτσι ρυθμούς και στυλ κινηματογραφικά χαρακτηριστικά ολόκληρων ταινιών ή ολόκληρων σειρών ταινιών. Κανένα απ' αυτά τα τρία άμεσα κοψίματα δεν αποτελεί σημείο σίξης. Είναι άλλωστε τελείως φυσικό αφού η σίξη που η ταινία διάλεξε και προσαρμόστηκε σ' αυτήν σιγά σιγά συνίσταται στο να μπάσει σε ορισμένα σημεία κάποια οπτικά επιτελέσματα, άρα στο να αποφύγει το άμεσο κόψιμο.

10. Σημεία στικτικά, ή στικτικές χρήσεις των σημείων

Ίσως να παρατηρηθεί ότι δεν πρότεινα στο κείμενο αυτό παρ' όλο το ότι είναι αρκετά μακρύ κανέναν κατάλογο ονομαστικό των στικτικών σημαινόντων. Δεν απαρηθμήσαμε τις ίριδες, τα βολέ, τα ριντώ, τα κασέ, τα φοντού σε μαύρο, τα φοντού-ανσαινέ, τα τράβελιγκ τα λεγόμενα υποκειμενικά που εισάγουν σεκάνας στις οποίες «περνάμε στην εσωτερικότητα» και όπου δείχνουμε τις σκέψεις των προσώπων, τα πανοραμικά κλπ. Είναι γιατί στ' αλήθεια η κατάσταση ενός τέτοιου

καταλόγου δε μου φαίνεται νάναι η πιο επείγουσα θεωρητική προσπάθεια σ' αυτό τον τομέα. Αυτό που έχει σημασία είναι η θέση της στίξης και η σχέση της με το ίδιο το νόημα της διήγησης, παρά οι τροπολογίες της οπτικής υλοποίησής της.

Το 1964 τα Επίκαιρα Gaumont χρησιμοποιούσαν καμιά φορά για να ξεχωρίσουν αναμεταξύ τους τα γεγονότα της εβδομάδας ένα στικτικό σημείο ανέκδοτο ως τότε (τουλάχιστο σ' αυτή τη μορφή ακριβώς) ένα πλάγιο πανοραμικό στρυφογυρισμένο πάνω σε φόντο μαύρο ραυδωτό και ρίγες άσπρες οριζόντιες. Είναι φανερό ότι δε φτιάχτηκε παρ' ολ' αυτά ένα στικτικό σημεινόμενο πραγματικά καινούργιο ακόμα και αν η πρωτοτυπία του μεθοδεύματος προκάλεσε μεταξύ των θεατών περιπλοκές εντυπώσεις που διέφεραν στις λεπτομέρειες της απόχρωσής τους απ' αυτές που προκαλεί μια τεχνική πιο κοινή.

Το παιγνίδι των «φόντων», των κινήσεων της μηχανής και των εγχειρημάτων του εργαστηρίου, επιτρέπει ένα μεγάλο αριθμό παραλλαγών γύρω από το στικτικό θέμα, με τρόπο που μια σημειολογία ερωτευμένη με τους καταλόγους θα ξεπερνιόταν συχνά από τα γεγονότα.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι αντίθετα η τυπογραφική στίξη παίζει μ' ένα υλικό ασύγκριτα πιο φτωχό. Ένας στατικός γραφισμός ξεκολλάει από ένα ουδέτερο φόντο. Και, μερικά, γι' αυτό παρουσιάζει ένα υψηλότερο βαθμό «κανονικοποίησης». Εκτός απ' αυτό οι τεχνολογικές ευκολίες του τυπογραφείου βοηθάνε προς την ίδια κατεύθυνση. Γιατί το σημαίνον, εδώ, είναι προκατασκευασμένο (ενώ στον κινηματογράφο κατασκευάζεται κάθε φορά) και συνίσταται σε ένα «μέταλο» που είναι εκ των προτέρων τοποθετημένο σε μια θήκη. Λοιπόν θα καταστρώναμε εύκολα έναν κατάλογο περιοριστικό των τυπογραφικών στίξεων (του κόμματος, της τελείας κλπ.).

Και δεν τελειώνουμε εδώ. Στην τυπογραφία οι στίξεις διακρίνονται καθαρά από τις λέξεις. Έχουμε από τη μια μεριά τα *γράμματα* (που χρησιμεύουν για να φτιάχνουμε λέξεις), και από την άλλη τα «σημεία» και τα «διαστήματα» που χρησιμεύουν στη στίξη. Οι τυπογράφοι λογαριάζουν την έκταση ενός κειμένου από τον αριθμό των «γραμμάτων, σημείων και διαστημάτων» (χωρίς ζημιά από τις διάφορες ειδικευμένες, τεχνι-

κές μετρήσεως όπως το *στιγμόμετρο* ή το *τετράγωνο*. Αλλά μ' αυτό λογαριάζεται η επιφάνεια του χαρτιού και όχι η έκταση του κειμένου). Τα πάντα γίνονται σα να διακρίνεται σε υπονοούμενα το «περιεχόμενο» το ίδιο του κειμένου που υποδοσάζεται από τα γράμματα, και η στίξη του που είναι κάπως ξέχωρη και βασίζεται σε μια περιορισμένη συστοιχία από σημεία υπερβολικά κανονικοποιημένα. Το σημείο του ερωτηματικού δεν είναι ένα γράμμα, δε μπορεί ποτέ να μπει στη μέση μιας λέξης, ενώ ένα /r/ μπορεί. Δεν υπάρχει στικτική χρήση των σημείων, υπάρχουν στικτικά σημεία.

Αντίθετα τα περισσότερα κινηματογραφικά στικτικά σημεία χρησιμεύουν και για άλλες χρήσεις. Το πανοραμικό φιλέ (ή «φιλάζ») μπορεί να δημιουργήσει στίξη, αλλά μπορεί να δημιουργήσει και επιτέλεσμα ιλίγγου και δίνης. Το φοντύ-ανσαινέ μπορεί να δημιουργήσει στίξη, αλλά μπορεί να σημάνει και όνειρο ή παραλήρημα. Λοιπόν αντί να μιλάμε για σημεία στικτικά θάπρεπε να μιλάμε για στικτική χρήση ορισμένων σημείων. Άλλος ένας λόγος για να μην υπερτιμούμε τη σπουδαιότητα των καταλόγων.

11. Το φοντύ και το ανσαινέ

Μια επιφύλαξη παρ' όλ' αυτά. Στο σημερινό στάδιο της εξέλιξης του κλασικού κινηματογράφου που αντιπροσωπεύει την πλειοψηφία των ταινιών που γυρίζονται σήμερα – και που χαρακτηρίζεται άλλωστε από μια γενική τάση να γίνονται όλο και πιο σπάνια τα στικτικά σημαίνονται – δυο σημεία έφτασαν σιγά σιγά να καθιερωθούν σαν στίξεις. Κι αυτά είναι που αντέχουν κιόλας, ενώ τα άλλα γύρω τους κινδυνεύουν να εξαφανιστούν. Είναι τα δυο «φοντύ» (σημεία «συνδετικά» κι αυτό δεν είναι κατά τύχη), το φοντύ σε μαύρο και το φοντύ-ανσαινέ.

Το τελευταίο αυτό διατηρεί κι άλλες χρήσεις, από τις οποίες όμως ορισμένες δεν είναι ασυμβίβαστες με τη στικτική λειτουργία. Το «πέραςμα στο όνειρο», πολύ συχνά, είναι ταυτόχρονα μια αλλαγή σεκάνς. Επίσης το ανσαινέ επιστρατεύθηκε σαν στίξη, από πολύ παλιά, με αρκετή συχνότητα κι επαναληπτικότητα, ούτως ώστε οι άλλες του αξίες, ακόμα κι αυτές που

επιδίωσαν, να μην προκαλούν τη σύγχυση. Το στικτικό ανσαι-
νέ κατανοείται άνετα σαν τέτοιο.

Όσο για το φοντού σε μαύρο (ή πιο σπάνια, σε λευκό) όλες
του οι χρήσεις, σε διάφορους βαθμούς, είναι στικτικές. Είδα-
με σε άλλη περίπτωση ότι τα οπτικά επιτελέσματα (και όχι μό-
νο η μαύρη οθόνη) έχουν μια λειτουργία περίπου αναλογική
παρά το ότι δεν είναι φωτογραφίες αντικειμένων. Ενώ το
φοντού σε μαύρο έχει ένα σημαίνον πολύ παράξενο που συνί-
σταται σε μια αποφασισμένη διακοπή της φωτογραφικής συ-
νέχειας, σε μια στιγμή μη-θέασης (γιατί το μαύρο, κατά συν-
θήκην, σημαίνει την απουσία αντίληψης, παρ' όλο το ότι το
ίδιο οφείλει να γίνεται αντιληπτό). Από όλα τα οπτικά επιτε-
λέσματα, το φοντού σε μαύρο είναι το μόνο³⁷ που δεν έρχεται
να επηρεάσει μια ή περισσότερες φωτογραφίες που παρουσιάζ-
ονται την ίδια στιγμή μ' αυτό, αλλά που τις αντικαθιστά, τις
παραγκωνίζει προσωρινά και καταλαμβάνει παρεμβολιμαία
ένα μικρό απόσπασμα της μπάντας-εικόνας. Βλέπουμε ως πιο
σημείο αυτός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του σημαίνοντος είναι
πλούσια περιεκτικός νύξεων σχεδόν – αναλογικών ως προς τό
σημαινόμενο και σέ πιο σημείο αυτές οι τελευταίες προσφέ-
ρονται στη στικτική λειτουργία. Μέσα από τις ομοσημάνσεις
και τις αποχρώσεις τις πιο διάφορες με τις οποίες μπορεί να
ενισχυθεί εν είδει επίμετρου οφειλόμενου στα συμφραζόμενα,
το φοντού σε μαύρο διατηρεί πάντα για κύρια σημασία του τη
σημασία μιας οριοθέτησης, αφού συνίσταται και φυσικά σε
μια οριοθέτηση, σε μια οπτική σιωπή.

Σχετικά με τη ίριδα (που είναι, καθώς ξέρουμε, ο άμεσος
πρόδρομος του μαύρου ορθογώνιου) ο Bela Balazs³⁸ συνήθιζε
να απαριθμεί το παιγνίδι των ιδιαίτερων συναισθηματικών
της επιπτώσεων (= αλληλουχικών).

Στόν *Τσαπάγιεφ* (Σ.Ε. 1934) την περίφημη ταινία των αδελ-
φών Βασίλιεφ, όταν ο κομισάριος του λαού εγκαταλείπει την
αντάρτικη ομάδα που διοικεί ο ήρωας, βλέπουμε το αυτοκίνη-
τό του να χάνεται αργά στον ορίζοντα, κι ύστερα με τη δύνα-
μη του κλεισίματος της ίριδας βλέπουμε την ίδια την εικόνα
να δίνει την εντύπωση ότι χάνεται με τη σειρά της. Η αποχώ-
ρηση του κομισάριου μεγαθύνεται έτσι, και η ταινία σα να μας
λέει πως δεν είναι μόνο ο κομισάριος που εγκαταλείπει τον

Τσαπάγιεφ και τους άντρες του, αλλά ίσως και η τύχη και η ευτυχία. Αλλά οι παρατηρήσεις του Balazs δε μπορούν να μας κάνουν να ξεχάσουμε ότι αυτή η «αναχώρηση», όσο κι αν είναι δυνατά ομοσημασμένη, είναι και μέσα στην ταινία το τέλος μιας σεκάνς.

*
**

Δημιουργήθηκε λοιπόν, σιγά σιγά μια κατάσταση συνολικότητας τέτοια που ο πιο κανονικός τρόπος στίξης των σεκάνς (τουλάχιστο όταν τους γίνεται στίξη) να συνίσταται στο να καταφεύγουμε στο φοντύ ή στο ανσαινέ. Το παρατεταμένο συντρόφισμα αυτών των δυο σημείων στα πλαίσια μιας σταθεροποιημένης χρήσης κατέληξε στο να τα καταστήσει όρους μιας αντιπαράθεσης που συχνά μπαίνει σε δοκιμασία. Γίνανε παραδειγματικά. Παρά το ότι καθένα τους φέρνει μέσα του τις ψευδο-αναλογικές του νύξεις, η αμοιβαία μεταβλητότητά τους, που επιχειρείται υπονοητικά σε τόσες και τόσες ταινίες, έφτασε στο να υποδειματοποιήσει τελικά την ακριδή τους αξία και να την *τερματίσει*, (με όλες τις σημασίες της λέξης).

Το φοντύ-ανσαινέ είναι καθαρά *μεταβατικό*, εφόσον αποκαθιστά ένα διαχωρισμό και μια συγχώνευση με ανεπαίσθητη ανάμειξη και δίκαιη κατανομή. Γι' αυτό περισσότερο από κάθε άλλη στίξη μπορούμε να πούμε ότι χωρίζει πάντα ενώνοντας και ενώνει πάντα χωρίζοντας. Οι δυο εικόνες στην καρδιά των οποίων παρεμβάλλεται και που για μια στιγμή φαίνονται και οι δυο στο πανί – διστακτική συν-παρουσία, σαν μια εξαιρετη φιλοφροσύνη – είναι έτσι υπερφορτωμένες με μια δυνατή εικασία ενδόμυχου και βαθιού δεσμού (με τον οποίο *κορένει* αμέσως τη διήγηση). Το ανσαινέ μας οδηγεί μαλακά από μιαν ανοιξιάτικη σε μια χειμωνιάτικη σκηνή (μέσα στο ίδιο τοπίο), από ένα ονειροπόλο πρόσωπο σε μια πράξη που αυτό ονειρεύεται, από τη μορφή ενός νέου άντρα στη μορφή του γέροντα που κατάντησε, από το χαμόγελο του ερωτευμένου στο χαμόγελο της ερωμένης του. Πολλοί άλλοι απαρτίθμησαν αυτό το συνδυατικό συναισθηματισμό, που είναι τόσο χαρακτηριστικός, κι ανάμεσα στους άλλους ο Béla Balazs³⁹, ο Henri Agel⁴⁰, ο Marcel Martin⁴¹, ο François Chevassu⁴², ο Jean

Mitry⁴³, ο Edgar Morin⁴⁴, ο Rudolf Arnheim⁴⁵. Αντιθέτως η ανάστροφη όψη παρατηρήθηκε πολύ λιγότερο. Ο Edgar Morin⁴⁴ ο Rudolf Arnheim⁴⁵ είναι απ' ό,τι ξέρω οι μόνοι που έδειξαν πως η επιμονή η ίδια του ανσαινέ να ενώνει δυο εικόνες εμπεριέχει το ότι υπάρχει ανάμεσά τους κάποιος ουσιώδης αξεπέραστος διαχωρισμός. Η άνοιξη και το φθινόπωρο είναι δυο εποχές, η νεότητα και τα γηρατιά δυο ηλικίες, ο ερωμένος και η ερωμένη δυο πρόσωπα... Να λοιπόν τι μας «λέει» το κλασσικό ανσαινέ, αποκαλύπτοντας μ' αυτό τον τρόπο ότι η ιδεολογία που το υποκινεί είναι ένα μείγμα μαγικής σκέψης και σοφίας των εθνών.

Με το φοντύ σε μαύρο, η μεταβατική νύξη (που δεν εξαφανίζεται ποτέ τελείως) χάνει πολύ από το σχετικό της βάρος και σβύνει μπρος στη χωριστική ιδιότητα. Πρόκειται, πιο ξεκάθαρα, να μπει μια σειρά στα αυτόνομα αποσπάσματα της ταινίας (όπως λέμε να «βάλουμε μια σειρά στα ζητήματα»). Σε οριακή περίπτωση το μαύρο παραλληλόγραμμο χάνει καμιά φορά τη φόρτισή του (ή τελείως) από κάθε πάθος, και δείχνει απλώς – ή επιβεβαιώνει εκ των προτέρων, ανάλογα με την περίπτωση – ότι ένα μέρος της ταινίας έχει τελειώσει, κι ότι αυτό που πάει ν' αρχίσει αφορά άλλα πρόσωπα, άλλους χώρους, ή ότι ένα σημαντικό χρονικό διάστημα τη χωρίζει από ό,τι μόλις δείχτηκε.

Το φοντύ σε μαύρο είναι χωρίς αμφιβολία η μόνη στίξη σχετικά αληθινή που κατάφερε να φτιάξει ως τώρα η ταινία διήγησης. Και αν αυτή η μελέτη που πρέπει να τελειώσω εδώ, κατάφερε να δείξει ως ποιό σημείο τα προβλήματα στίξης, φαινομενικά μηδαμινά, υποθηκεύουν την ευθύνη μιάς ολόκληρης ιστορικής αντίληψης της μυθικής φαντασίας, τότε δε θα έχω τελείως αποκλείνει απ' το στόχο μου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Esquisse d'une psychologie du cinema». Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό VERVE (1940, II-8). Ανάτυπο στο οίκο Gallimard 1946. Ξαναχρησιμοποιημένο για το κεφάλαιο «Cinema» στο Musée imaginaire (στην Psychologie de l'art). Ξανατυπωμένο στην συλλογή κειμένων του Marcel L'Herbier «L'intelligence du cinématographe» (Corréa, 1945). Παρατιθέμενο χωρίο σελ. 377.

2. Theory of the Film (Λονδίνο, Dennis Dobson, 1952) ολόκληρο το κεφάλαιο 3, σελ. 30-32 («A new form-language»).

3. Γ' αυτή την έννοια δεξ το κείμενό μου «Trucage et cinema».

4. «Le cinema» (Παρίσι, Casterman, 1954 – δεύτερη έκδοση 1963).

5. «Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe» (Harvard University, Η.Π.Α. 1957). Αναδημοσιευμένο στα Essais de linguistique générale (Paris, Ed. de Minuit, 1963) – παρατιθέμενο χωρίο σελ. 178.

6. Ed. Taffin-Lefort, Λύλλη, 1947, σελ. 6.

7. Les langages et le discours (Βέλγιο, Βρυξέλλες 1943).

8. Le langage cinématographique (Παρίσι, Ed. du Cerf 1955, 2η έκδοση 1962) – [Ελληνική έκδοση – Κάλδος 1972]

Βλέπε Trucage et cinema.

10. Όπως παραπάνω.

11. Cinema et littérature. Παραδόσεις μαθημάτων στο Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (Εκδόσεις της I.D.H.E.C. 1957, δεύτερος τόμος) – Κατόπιν έγιναν διδύο πολύ πιο λεπτομερές, με τον ίδιο τίτλο, στις εκδόσεις Cerf, 1964). Παρατιθέμενο χωρίο: Πρώτο μέρος του 1ου τόμου, σελ. 11-40.

12. Esthétique et psychologie du cinema (Παρίσι, Ed. Universitaires) Τόμος I (1963) σελ. 157.

13. Esquisse d'une psychologie du cinema.

14. Grammaire cinématographique.

15. Le langage cinématographique.

16. Στοιχεία δανεισμένα απ' τον Jean Mitry.

17. Βλέπε τον I τόμο του Essais sur la signification au Cinema. σελ. 33-34, 70-72 και 117-18.

18. Όπως παραπάνω, σελ. 121 έως 134.

19. Βλέπε το κείμενό μου Problèmes actuels de théorie du cinema (στα Essais... Τόμος II).

20. Σημειώθηκε ήδη απ' το Marcel Martin (Le langage cinématographique) για το φοντύ σε μαύρο στον γενικό του προσδιορισμό.

21. Robert Bataille, «Grammaire cinématographique».

22. «Corule zéro et faits connexes» (Κατηγορημα μηδέν και συναφή φαινόμενα) στο Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, Τόμος XXIII, 1922.

23. «Le verbe et la phrase nominale» (Το ρήμα και η ονομαστική φράση) στα Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. Marouzeau, 1948 (Αναδημοσίευση ανακοίνωσης στην Ακαδημία της Δανίας, 1946).

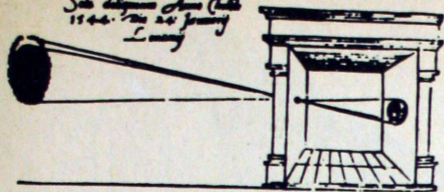
24. Συγκεκριμένα από τον Jean Mitry (Esthétique et psychologie du cinema, τόμος I, σελ. 395-96), από τους Bianka και René Zazzo στο «Niveau mental et compréhension du cinéma», (Revue Internationale de Filmologie, αρ. 5, σελ. 33), απ' τον Edgar Morin στο «Le cinéma ou l'homme imaginaire», Ed. de Minuit, 1956, σελ. 126-27), απ' τους Paul Fraise και G. de Montmollin «Sur la mémoire des films» (Rev. int. de Filmol αρ. 9, 1952, σελίδες 37 έως 69 και κυρίως 44-45), κλπ.

25. Le langage cinématographique, σελ. 78-79.

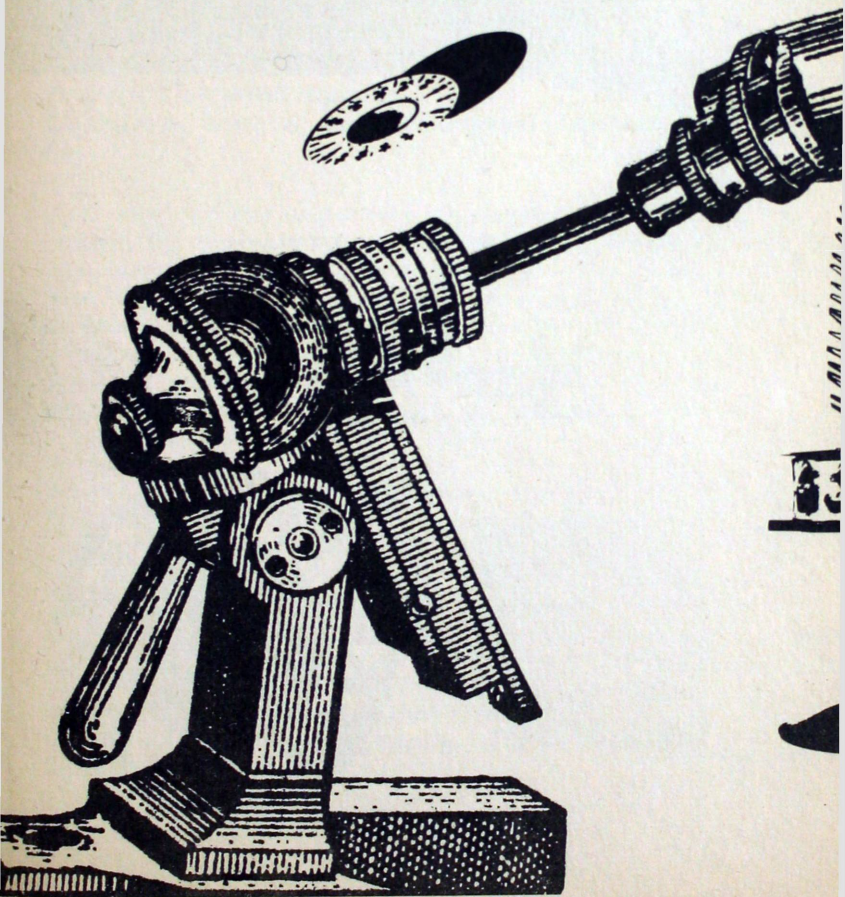
26. Le langage cinématographique (Ed. de la Ligue Française de l'Enseignement, Παρίσι 1962, σελ. 56-57).
27. Στο ίδιο βιβλίο, στις ίδιες σελίδες.
28. Le langage cinématographique, σελ. 80 έως 85.
29. Κεφ. 6, σελ. 77 έως 85.
30. Βλέπε τον πρώτο τόμο των «Essais...» σελ. 127-128.
31. Elements de linguistique générale (Armand Colin, 3η έκδοση 1963) κεφάλαιο 3-1 σελ. 52 [Υπάρχει και σε ελληνική έκδοση του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης]
- Essais de linguistique générale, σελ. 109.
33. Jakobson-Martinet κεφ. 3-33, σελ. 86.
34. Jakobson-Martinet κεφ. 3-37 σελ. 91.
35. Martinet, κεφ. 3-33 σελ. 86.
36. Martinet, κεφ. 3-36 σελ. 91.
37. Γι' αυτό το σημείο δεξ το κείμενό μου «Trucage et cinéma», στον δεύτερο τόμο των «Essais...».
38. Theory of the Film, σελ. 143-44.
39. Theory of the Film, σελ. 148.
40. Le cinéma, σελ. 74.
41. Le langage cinématographique, σελ. 56-57.
43. Esthétique et psychologie du cinéma, τόμος I, σελ. 157.
44. Le cinéma ou l'homme imaginaire, σελ. 71.
45. Film als Kunst (Βερολίνο, Rowohet, 1932) σελ. 141.

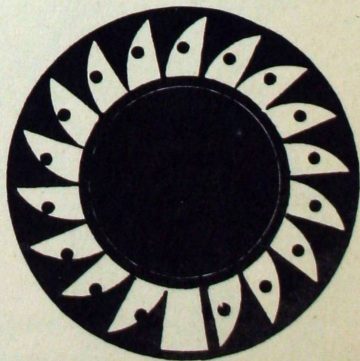
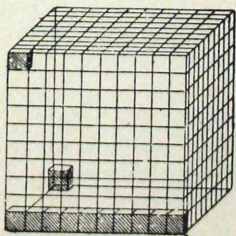
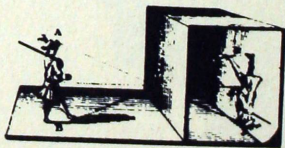
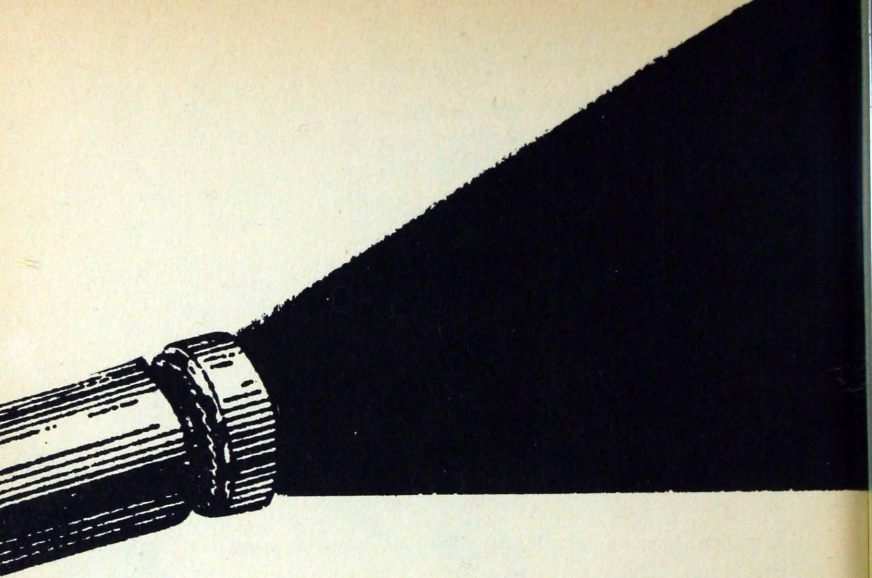
illum in tabula per radios Solis, quæ in celo conuen-
git: hoc est, si in celo superior pari deliquit potest, in
radius apparebit inferior deficere, vt ratio exigit optica.

*Soli deliquit Anno (1644)
15 Oct. 1644. 20 January
L. magis*



Sic nos exactè Anno .1644. Lomani eclipsim Solis
obseruauimus, inuenimusq; deficere paulò plus q; dex-
tantem, hoc est. 10. vncias siue digitos vt nostri loquun-
tur.





Jean-Paul SIMON

Αναφορά και κατονομασία:

Σημειώσεις σχετικές με την κινηματογραφική δείξη.

Οι προτάσεις που ακολουθούν εγγράφονται στα πλαίσια μιας μελέτης της κινηματογραφικής δείξης ξεκινώντας από μια προβληματική της εξαγγελίας, μιας μελέτης των σχέσεων ανάμεσα στην παραχθείσα διάσταση μέσα στο κινηματογραφικό πεπραγμένο που θα εξεργαστεί επομένως σαν μια συλλογιστική μορφοποίηση. Η ανάλυσή μας θα συγκεντρωθεί όχι στις σφραγίδες «υποκειμενικότητας» στον κινηματογραφικό λόγο¹ αλλά στην «αντικειμενικότητα» αυτής της μορφοποίησης. Θα ασχοληθούμε ιδιαίτερα όχι με το μηχανισμό της εξαγγελίας στον τομέα των «εκδηλωνόντων» πού, για να υιοθετήσουμε την έκφραση του G. Deleuze «σχηματίζουν αρχινόντας από το ΕΓΩ τον τομέα του προσωπικού»² και χρησιμεύουν για βάση σε κάθε δυνατή κατονομασία, αλλά μ' αυτό που ονομάζει, κατ' αντίθεση, τομέα των «ατομικότητων», των ιδιόρρυθμων μορφών, των «ατόμων» του Frege ή «καταστάσεων ατομικών, ιδιότυπων εικόνων, ιδιόρρυθμων κατονομαζόντων»³. Η κατονομασία εξασφαλίζει την εισαγωγή του λόγου στο έταιρό του, στην παραπομπή. Είναι παρ' όλα αυτά αναγκαία σε μια εξαγγελία που τη διαλέγει σαν αντικείμενο και την επιζητεί για να την περιλάβει στο ρητόρευμά της κατά την τροπολογία που θα δοκιμάσουμε να διασαφηνίσουμε.

1. Γλώσσα και κατονομασία

Στη γλώσσα ο χώρος της κατονομασίας σχηματίζεται τόσο από την ονοματοθέτηση των αντικειμένων, την ταξινόμηση των μορφωτικών αντικειμένων, όσο κι από τη σειρά των δεικτικών. Όπως το σημειώνει ο Deleuze - η κατονομασία επιχειρεί το συσχετισμό των ίδιων των λέξεων με *ιδιότητες* εικόνες που οφείλουν να «αναπαριστούν» τις καταστάσεις⁴. Αυτή την ίδια την επιλογή η διαίσθηση τη μεταφράζει με το «είναι αυτό», «είναι εκείνο». Κι εδώ προσκρούουμε στο πρόβλημα της φύσης των δεσμών που ενώνουν το σημείο και το αντικείμενό του (το αναφερόμενο). Το αποφασιστικό εγχείρημα του F. de Saussure συνίστατο στο ότι άδειασε την πραγματικότητα για να σχοληθεί μόνο με τη γλώσσα σα σύστημα. Κι απ' αυτό βγαίνει μεταξύ των άλλων και η θέση της αυθαιρεσίας του σημείου⁵. Θέση αναγκαία και θεμελιώτρια που επιτρέπει την υπεκφυγή της αληθινής αξίας των λέξεων, καθώς το έδειξε ο J. F. Lyotard αυτή η ημικυκλοποίηση της παραπομπής είναι που θα κάνει δυνατή τη θεώρηση του λόγου σα μια άλυσσιδα, την εξόριξη των ενοτήτων που αρθρώνονται στα πλαίσιά του και την κατανομή τους σ' ένα σύστημα⁶. Τό κλείσιμο της γλώσσας, υπόθεση στρουχτουραλιστική στην καταγωγή της, συνεπάγεται την ανάλυση κλειστών εξαγγελμάτων και καθιστά αδύνατη τη λήψη υπ' όψιν των εγχειρημάτων παραγωγής ρητορεύματος καθώς κι αυτών που «εγκαθιστούν» το «πραγματικό», και επομένως δεν επιτρέπει να σκεπτόμαστε «τις σχέσεις της παραλεμπτικότητας που αναλαμβάνονται από τις εκφράσεις ενός δεδομένου γλωσσικού συστήματος» για να επαναλάβουμε τους όρους του E. Veron⁷. Η βλέψη του μελετόμενου λόγου εξαφανίζεται μπροστά στη βλέψη του μελετόντος λόγου. Εξαφάνιση της διάστασης της κατονομασίας. Αυτή όμως σημειώνει επάνοδο από τη στιγμή που εγκαταλείπουμε το επίπεδο του εξαγγελόμενου για το επίπεδο της εξαγγελίας. Ο E. Benveniste χαρακτηρίζει πράγματι τη δεικτική διάσταση σαν εισβολή της ρητορίας στη γλώσσα, στην παραγωγή της και στη μορφή της και καταλήγει στο να στραμπουλίξει λίγο τη θέση του Saussure σχετικά με την αυθαιρεσία του σημείου. Και ειδικά μετατοπίζοντας αυτή την αυθαιρεσία από τη σχέση σημαινόμενο/σημαίνον στο εσωτερικό του σημείου, προς τη σχέση σημείο-αντικείμενο, έτσι που η πρώτη σχέση καθίσταται όχι πια αυθαίρετη αλλά αναγκαία⁸⁻⁹. Ξέρουμε τις αντιδράσεις

που θα προκαλέσει αυτό το μικρό θεωρητικό πραξικόπημα, ειδικά στους κύκλους των κρατούντων της δομικής γλωσσολογίας, και καταλαβαίνουμε καλύτερα με την ίδια ευκαιρία γιατί επιβαλλόταν για τη μελέτη της γλώσσας και τον εταίρου της.

Αυτή η κατάληξη που είναι απόλυτα δίκαια σαν επιλογή του επιπέδου της γλώσσας, είναι παρ' όλα αυτά τόσο αναγκαία που επέτρεψε τη θεμελίωση της γλωσσολογίας σαν επιστήμης (το ρήγμα του Saussure) και είναι αξία πολεμική ενάντια στη θεώρηση της γλώσσας σαν καθρέφτης ή της θεώρησης της γλώσσας σαν ονοματολογία, όπως το έδειξε ο T. De Mauro¹⁰. Και δεν έχει παρ' όλ' αυτά σα συνέπεια τη σύνθλιψη του ορατού από το ακουστικό.

2. Από το ακουστικό στο ορατό: Στρατηγική μιας αντιστροφής.

Αφού επανεκφράσαμε αυτά τα πρώτα στοιχεία γλωσσολογίας, ως αντιθέσουμε τη γλώσσα σα διαφορεικό σύστημα σημασιών προς την εικόνα (κινούμενη ή ακίνητη) σαν αναπαράσταση, σαν ανάλογο. Στη μια περίπτωση η κατονομασία σπρώχνεται στο χείλος του λόγου, θάλεγα αποσιωπείται, στην άλλη φαίνεται να καταλαμβάνει το κέντρο. Η κινηματογραφική εικόνα σαν τρόπος ψευτο-παρουσίας ξεπερνιέται από την «προφάνεια» αυτού που δείχνει. Αυτή όμως η αναλογία είναι η ίδια κωδικοποιημένη, τόσο από την άποψη της διυποκειμενικής σύνταξης των αντιλαμβανομένων υποκειμένων (τη μαθητεία) όσο κι απ' την εξεργασία του υποστηρίγματος (κώδικας της προοπτικής, των αναλογιών, των χρωμάτων...)¹¹. Ο L. Marin παρατηρεί δικαίως ότι η «έννοια της αναπαράστασης» είναι ήδη «ένα αξιόλογο στοιχείο μόρφωσης» και σημειώνει ότι «στο επίπεδο της πρωτογενούς αναγνωσιμότητας του ζωγραφικού πίνακα, χρησιμοποιείται ο κώδικας της αποκρυπτογράφησης και μόνο αυτός, χρησιμοποίησε εξασφαλισμένη καθώς φαίνεται απ' την αναλογική αμεσότητα της αναπαράστασης»¹².

Μ' αυτή την προοπτική, η κατάταξη και το χτίσιμο των δομών με κυρίαρχη την πρόταση του R. Jakobson, από τη βάση του διαστημο-χρονικού άξονα μεταξύ συστημάτων οπτικών σημείων και συστημάτων ακουστικών σημείων, μπορεί να ξεπεραστεί από την εξασφάλιση μεγαλύτερης ακρίβειας στο ρό-

λο του ορατοῦ μέσα στο ακουστικό και στο ρόλο του ακουστικού μέσα στο ορατό, ανάλυση επαναφοράς που αποφεύγει την απολυταρχία της διαφοράς.

Η γλώσσα σαν σύστημα σημείων διώχνει την παρουσία του ακουστικού την παραπέμπει στο ορατό. Πρέπει τότε να τραβήξουμε ως την άκρη, όπως το κάνει ο J. Derrida, τη λογική του σημαίνοντος (κάθε σημαινόμενο βρίσκεται σε θέση σημαίνοντος για κάποιο άλλο σημαίνον)¹³ να ποντάρουμε στον Peirce ενάντια στο Saussure, στη σημείωση σαν διαδικασία ενάντια στη σημειωτική σαν εμμονή. Εξαντλώντας τις εκ των προτέρων υποθέσεις της δομικής γλωσσολογίας ο J. Derrida δείχνει τα όριά τους και αποκαλύπτει αυτή την κατάληξη την οποία σημειώσαμε παραπάνω. Από το ένα σημαίνον στο άλλο δημιουργείται το κείμενο κι είναι αδύνατο να βγεί κανείς απ' έξω¹⁴, θέση που συγκόπτει τελικά την άλλη όψη του F. De Saussure, το συγγραφέα των «αναγραμμάτων» που τον συνδέσαμε ίσως ανεπαρκώς με τις γλωσσολογικές του θεωρίες. Ο M. Pierssens ξαναπιάνοντας αυτό το πρόβλημα, δείχνει πόσο αυτή η όψη του είναι δεμένη με το αυθαίρετο του σημείου, με τη σχέση σημαίνον/σημαινόμενο ιδιαίτερα μέσα από μια μορφή βασική κατ' αυτόν και σπανίως αισθητή, την «ασυμμετρική δυαδικότητα του σημείου», μια άνιση διάκριση που οδηγεί στην επαν-εισαγωγή της ιστορίας¹⁵.

3. Σημασία/κατονομασία κατά τον Frege.

Αυτή η μελέτη της σημασίας, ακόμα κι αν ξεπερνάει το επικοινωνιακό πρότυπο που δένεται με τον ταξινομικό στρουχτουραλισμό δεν εξαφανίζει παρ' όλ' αυτά λιγότερο την άλλη όψη. Την κατονομασία, τη λήψη υπ' όψιν του εξωτερικού. Αν θέλουμε να εξετάσουμε πώς ένα σύστημα σημείων ή ένα σύστημα συμβολικό ενέχει κατά ένα ιδιότυπο τρόπο μια αναφορά, είναι αναγκαίο να επανέλθουμε στις ερμηνείες που προτείνει ο G. Frége¹⁶. Ας σημειώσουμε αμέσως ότι η πολλαπλότητα των μεταφράσεων του ζευγαριού των αντιπάλων Sinn/ Bedeutung δε βοηθάει καθόλου: νόημα/αναφέρον για τον O. Ducrot¹⁷ ή για τον C. Metz¹⁸ σημασία /κατονομασία για τον J. F. Lyotatd¹⁹ νόημα/επισήμανση στην πιο κοινή μετάφραση, νόημα/αναφορά στην αγγλική μετάφραση²⁰⁻²¹. Θα επιμείνουμε, εκτός από αντίθετη ένδειξη, στη μετάφραση που προτείνει,

ο Lyotard, σημασία/κατονομασία, για λόγους που ελπίζουμε ότι θα φωτιστούν στη συνέχεια.

Ο Frege διακρίνει τέσσερις όρους. Το σημείο (zeichen) το νόημα (sinn), την κατονομασία (bedeutung) την αναπαράσταση (vorstellung). Ας δούμε αυτούς τους όρους υπό το φως του παραδείγματος που φέρνει. Όταν εξετάζουμε τη σελήνη μ' ένα τηλεσκόπιο θα έχουμε: τη σελήνη που προσπαθούμε να παρατηρήσουμε (bedeutung), την εικόνα της (sinn) μέσα στο φακό (πραγματική εικόνα), την εικόνα του αμφιβληστροειδούς του παρατηρητή (vorstellung). Αυτή η τελευταία είναι αυστηρά υποκειμενική και συνδέεται μ' αυτό που ονομάζουμε υποκειμενικές ή συνειρμικές ομοσημάνσεις που η εικόνα (sinn) προκαλεί την εμφάνισή τους.

«Η κατονομασία ενός κυρίου ονόματος είναι το ίδιο το αντικείμενο που κατονομάζουμε μ' αυτό το όνομα»²², μας λέει ο Frege και ξαναδρίσκουμε σ' αυτό το αναφερόμενο αντικείμενο. Αλλά προσθέτει πιο κάτω:

«Ένα κύριο όνομα (λέξη, σημείο, συνδιασμός σημείων, έκφραση) εκφράζει το νόημά του, επισημαίνει ή κατονομάζει την επισήμανσή του»²³.

Βλέπουμε έτσι ότι η «κατονομασία» που σύμφωνα με το παράδειγμα που παραθέσαμε θα μπορούσε να υποκατασταθεί από την «αναφορά» δε μπορεί πια. Η έννοια αυτή έχει ενδυναμωθεί. Υπάρχει μια βλέψη κατονομαστική και αν η σημασία είναι το κεντρικό μέρος του συστήματος της γλώσσας, η κατονομασία έρχεται κι αυτή να καταλάβει μια ειδική θέση που δεν επιτρέπει πια να τη συγχέουμε με το ίδιο το αντικείμενο (το αναφέρον). Όπως μας το υπενθυμίζει ο E. Veron, τα δύο ουσιώδη στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη bedeutung από τα κύρια ονόματα είναι:

1. Τό να είναι ένα «ανάλλαχτο» με πολλές σημασίες.
2. Το να είναι μια «μοναδική ενότητα» κι αυτό «ανεξάρτητα από κάθε ζήτημα σχετικό με την ύπαρξη ή την μη ύπαρξη αυτού του υποκειμένου»²⁴.

Ο Lyotard ερμηνεύοντας το Frege παρατηρεί δικαίως σχετικά μ' αυτό το παράδειγμα:

«Η σύγκριση λέει ξεκάθαρα ότι η σελήνη δεν είναι πιο αντικειμενική από την εικόνα, ότι η εικόνα δεν είναι λιγότερο αντικειμενική από τη σελήνη και ότι η ακριβής διαφορά υπάρχει στο ότι η μια βρίσκεται μέσα στο σύστημα (το οπτικό και αναλογικά γλωσσικό) και η άλλη απ' έξω»²⁵.

Το μοντέλο του Frege επιτρέπει να θεωρήσουμε το άνοιγμα προς τα έξω ενός συμβολικού συστήματος και έτσι συναντάμε το ξεκόλλημα που επιχειρήσε ο E. Benveniste του αγγελομένου από την εξαγγελία, του προϊόντος, από τους μηχανισμούς παραγωγής. Αυτές οι διακυμάνσεις σχετικά με τον όρο Bedeutung, που μοιάζει να προέρχεται από τις μεταφράσεις και απ' τους δισταγμούς του ίδιου του Frege, οδηγούν σ' αυτό το δυναμισμό. Υπάρχει μια κίνηση στην κατονομασία που δεν επιτρέπει τη σύγχυσή της με τη στατική και προβληματική σημασία του αναφορικού – αφού σε ορισμένες περιπτώσεις εμπεριέχει μια υπαρξιακή κρίση (αποδεικτική) ακόμα και αν αυτή η κίνηση της κατονομασίας στατικοποιηθεί σε ένα προϊόν και δεν επιδιώνει παρά μόνο σαν ίχνος. Σ' αυτήν ακριβώς τη μορφή επιμένει ο J. F. Lyotard αποδίδοντας σ' αυτή τη διάσταση τη θέση «μιας κρούστας στην άκρη του λόγου»: «το δεικτικό δεν είναι μια απλή αξία στο εσωτερικό του συστήματος, αλλά ένα στοιχείο που παραπέμπει από το εσωτερικό στο εξωτερικό, δεν είναι νοητό μέσα στο σύστημα αλλά διαμέσου του συστήματος»²⁶.

Ακόμα κι εδώ η ανάλυση του Frege και του Benveniste είναι συμπληρωματικές, γιατί και οι δύο είναι συνειδητά μη ψυχολογιστικές και μη αντικειμενιστικές. Η δυαδικότητα αυτών των διαστάσεων της έννοιας, (σημασία και κατονομασία) περιλαμβάνει ταυτόχρονα «αντικειμενικότητα και υποκειμενικότητα» στη γλώσσα χωρίς μ' αυτό να περνάει απ' το φαινομενολογικό ζευγάρι υποκείμενο /αντικείμενο με ένα υποκείμενο ενδοκοσμικό, με την σκεψιακή κίνηση του κόσμου προς το διαμεσοποιημένο από τη συνείδηση υποκείμενο. Διευθετώντας την αντίληψη μιας αντικειμενικότητας μη πραγματιστικής και την αμοιβαιότητά της μια υποκειμενικότητα μη υποβιδιασμένη πάνω σ' ένα θέμα εμπειρικό.

Η υποκειμενικότητα κι η αντικειμενικότητα θα προσδιορισθούν με μια τάξη που αποδίδει θέσεις. Το συμβολικό. Ξανασυναντάμε έτσι το μοντέλο του Peirce που όπως σημειώνει ο E. Veron «εξαρθρώνει» κάθε διάκριση ανάμεσα στο «εσωτερικό» και στο «εξωτερικό»²⁷. Κι εδώ ακόμα το πραγματικό επειδή δεν είναι απαράδεκτο, χωρίς γι' αυτό να τίθεται άργιοι η σημαίνουσα κρίση μπορεί να αντιμετωπισθεί στην κοινωνικοιστορική του διάσταση. Ας ξαναδούμε τον πίνακα που προτείνει ο E. Veron.

Frege	Peirce	Αντικείμενο λόγος
sinn	ερμηνεύον	εγχειρήματα
zeichen	σημείο	λόγοι
bedeutung	αντικείμενο	αναπαραστάσεις ²⁸

Όπως η Bedeutung του Frege, το «αντικείμενο» του Peirce δεν πρέπει να συγγέεται με το αναφέρον γιατί δεν απαιτεί καμία κρίση ύπαρξης *á priori*: «the word sign will be used to denote an object perceptible or only imaginable, or even unimaginable in one sense²⁹».

4. Αναφέρον/κατονομασία/επισήμανση

Αυτή η υπεκφυγή περισσότερο μεθοδολογική με το ορατό μέσα στη γλώσσα, μας οδηγεί στο να συνεχίσουμε την αντιστροφή ακουστικό/ορατό, στο να εισάγουμε το ακουστικό μέσα στο ορατό και τα διαφοροποιημένα συστήματα μέσα στα συστήματα της ψευδοπαρουσίας. Ένα δεδομένο εξαγγελμα μπορεί ανάλογα με την εξαγγελτική του δλέψη να σταθεί περισσότερο προς τη μεριά της σημασίας και του Vostellung, ή αντιθέτως περισσότερο προς τη μεριά της κατονομασίας. Στην πρώτη περίπτωση, θρισκόμαστε από την πλευρά μιας αισθητικής χρησιμοποίησης της γλώσσας (απ' την πλευρά της τέχνης για τον Frege), της ποιητικής. Στην άλλη περίπτωση το άνοιγμα προς την κατονομασία είναι ένας λόθος για αλήθεια. Τέχνη/Επιστήμη, αν θελήσουμε να ξαναπιάσουμε μιαν απλή αντίθεση, αλλά αυτό το πρώτο επίπεδο δε χαρακτηρίζει παρά μόνο την κατονομαστική ή σημασιοδοτική δλέψη, γιατί αν κοιτάξουμε από πιο κοντά η επιστήμη τείνει αντιθέτως να μπάσει το κατονομασμένο μέσα σε σημαινόμο (σχέδιο του Frege, ρόλος της ιδεογραφής, του Λαϊμπνιτς (mathesis universalis) μέσα σε δομές αμετάβλητες και αντιθέτως η τέχνη θα επεξεργασθεί το κατονομασμένο σα να ήταν σημαινόμο, και θα το ανοίξει προς τη μορφή. Σχέσεις πολύπλοκες.

Αφού παρατηρήσαμε τα παραπάνω για μεγαλύτερη ακρίβεια, ας εξετάσουμε τα εικονικά συστήματα όπου κυριαρχεί η αναπαράσταση. Καταλαμβάνουν μονομιάς μια μοναδική θέση αφού η ίδια η εγγαθίδρυσή τους τα έλκει προς το μέρος μιας

κατονομασίας που μοιάζει να χρωστάει την ατολμία της μόνο στον εαυτό της, ενώ η ανάλυση των μηχανισμών που κυβερνούν την σύστασή τους τείνει αντιθέτως στο να τους φέρει πιο κοντά στη γλώσσα, ιδίως όταν τείνουν να σβύσουν τα ίχνη της διαδικασίας της παραγωγής τους. Πρώτο παράδοξο αφού η διάσταση της σημασίας είναι τόσο πιο δυνατή που μοιάζει να σβύνει μπρος στην πανταχού-παρουσία της κατονομασίας. Βρίσκουμε ίχνη αυτής της ταλάντευσης στην ιστορία της κριτικής και της θεωρίας του κινηματογράφου που είτε επιμένει στη ρεαλιστική (ενδειξιακή) πλευρά του κινηματογράφου (Ο Bazin και ο ιταλικός κινηματογράφος π.χ.)³⁰, είτε στη μυθιστορηματική, κατασκευαστική του πλευρά (η διάφορες θεωρίες του μοντάζ, των Αϊξενστάϊν, Κουλέσωφ, Πουντόβκιν, Βερτώφ...) όπου διακρίνονται ήδη βαθμίδες ανάμεσα στην απλή «έγκλειση» του αναφέροντος και στην παραγωγή της σημασίας (Ο Richter διαχωρίζει: Wiedergabe (αναπαραγωγή), Nachschöpfung (ανα-δημιουργία, ανα-δόμηση), Neuschöpfung (δημιουργία)³¹. Στις περισσότερες περιπτώσεις τό πρόβλημα τίθεται μέ όρους αναπαραγωγής ή παραγωγής ενός αντικειμένου που βρίσκεται εδώ όπως και να 'χει το πράμα και δεν παρουσιάζει κανένα πρόβλημα. Είδαμε ότι η κατονομασία δεν σμικρύνεται ως το να γίνει μια αναφορά και ότι εκτός απ' αυτό τα αντικείμενα, τα συμβολικά συστήματα και οι παραγωγοί/δέκτες παράγονται όλοι κοινωνικά και εγγράφονται σ' αυτό το σύστημα της παραγωγής/κυκλοφορίας/κατανάλωσης νοημάτων που ο Veillon το οναμάζει «κοινωνική σημείωσις». Ένα δεδομένο σύστημα γλωσσικό και/ή εικονικό αναπτύσσει τους τρόπους αναφορικότητάς του, την ιδιαίτερη κατονομαστική του διάσταση.

Πάνω σ' αυτό το πρόβλημα προσκρούει ο L. Marin όταν προτείνει τη θέση του της αυτο-παραγωγής του αναφέροντος: « ο πίνακας είναι ένα αναφέρον του οποίου το αναφερόμενο είναι η πλαστική ένταση που το περιέχει»³².

Ξαναπιάνοντας τη διχοτόμηση του Saussure γλώσσα/ομιλία, που διατείνεται ότι ο πίνακας δεν υπάρχει παρά μόνο σαν μοναδική ομιλία, ότι «είναι ο ίδιος ο κώδικας του εαυτού του»³³. Αυτή η δυσκολία προέρχεται από τη χρησιμοποίηση της αντίθεσης του Saussure που δεν ταιριάζει εδώ. Πρέπει να θεωρήσουμε τον πίνακα ξεκινώντας από την αντίθεση λόγος/διήγηση, να ξεμπλέξουμε το εξαγγελόμενο από την εξαγγελία. Ο Marin κάνει έναν υπαινιγμό σ' αυτό, αλλά χωρίς εν τούτοις να

θέτει το πρόβλημα των σφραγίδων της εξαγγελίας μέσα στο εξαγγελόμενο. Έτσι όμως το εξαγγελόμενο κυμαίνεται και δε μπορεί να παραπεμφθεί παρά μόνο στη μοναδικότητά του. Η διάσταση της εξαγγελίας εξαφανίζεται μέσα στην ενότητα μιας ομιλίας ατυπικής, απροσδιόριστης στα πλαίσια μιας κατηγορίας κοινωνικο-γλωσσολογικής³⁴. Η απουσία του «κοσμικού αντικειμενικού αναφέροντος»³⁵ για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους του, δεν συνεπάγεται την απουσία αναφορικών δεσμών. Πέρα απ' αυτό ο Magin κολάει σε μια δεύτερη δυσκολία, κι αυτή μεθοδολογική που οφείλεται στην εξομοίωση (προερχόμενη από τη μετάφραση) της κατονομασίας προς την επισήμανση. Δεν του μένουν άλλα διανοήματα για να παρουσιάσει αυτή τη σχέση.

Η κανονομασία είναι πράγματι μέρος της επισήμανσης αλλά η αντίθεση κατονομασία/σημασία περνάει επίσης κι από μέσα από την επισήμανση. Η εικονική κατονομασία είναι τότε αυτό το μέρος της επισήμανσης που δομείται μέσα στον εικονικό λόγο και από τον ίδιο τον εικονικό λόγο, επιτρέποντας την επανατοποθέτηση του θεαματικού θέματος και την αναγνώριση της ταξινόμησης των πολιτιστικών αντικειμένων μέσα στο χωρό-χρόνο της μυθοπλασίας. Η μελέτη του H. Damisch «θεωρία του σύννεφου»³⁶ δείχνει πολύ καλά πόσο η κατονομαστική βλέψη σε μια από τις μορφές της παραπέμπει τόσο στο «φυσικό» αντικείμενο, όσο και στο «συμβολικό» αντικείμενο (που εμείς τα αποσυνδέουμε ξεκινώντας από ένα σύστημα που θεωρεί αυτή τη διάκριση σαν κεκτημένη, χωρίς παρ' όλ' αυτά να θέτει το πρόβλημα της δόμησης του «πραγματικού») αλλά που παρίσταται κι αυτή σαν «παραστατικό αντικείμενο» χαρακτηριστικό μιας εποχής για τον P. Francastel³⁷.

Η κατονομασία σαν μέρος της επισήμανσης θα είναι λοιπόν ενταγμένη στους κώδικες της επισήμανσης και θα αναλαμβάνεται από τους κώδικες της ομοσήμανσης. Η μη κατονομάζουσα επισήμανση θα περιλαμβάνει αυτή τη μερίδα των μιμητικών σημείων που αποτελεί για τον M. Scharif το πρώτο επίπεδο του εικονικού επισημαινόμενου» «τα προσόντα της εικονίζουσας ουσίας»³⁸. Ξαναβρίσκουμε έτσι την περιοχή της Vorstellung που ο Frege τη χρέωνε στο λογαριασμό της υποκειμενικότητας αλλά που όπως το έδειξε ο C. Metz έχει τους δικούς της κώδικες³⁹. Ο άξονας της κατονομασίας είναι αξεχώριστος από τον άξονα της σημασίας και όπως το είδαμε παραπάνω η αντίθεσή τους δε συγκόπτει την αντίθεση του ορατού και του

ακουστικού, μόνο η θέση τους αλλάζει απ' αυτό. Εξ' ου και η αναγκαιότητα να κριτικάρουμε τη μια με την άλλη για να κά-
νουμε να φανεί αυτό το αμετάβολο των μεταβολών του ορατού/
ακουστού. Στοιχεία βασικά των συλλογιστικών σχηματισμών
η χρήση τους διαφέρει ανάλογα με την τροπολογία της εξαγγελ-
λίας στην οποία εγγράφονται κι ανάλογα με τον τομέα της
αναπαράστασης (ορατό/ακουστικό). Είχαμε σημειώσει το πα-
ράδοξο της αναφορικής αυταπάτης του εικονικού λόγου όπου
το αντικείμενο θέασης είναι ταυτόχρονα πανταχού-παρόν και
οφείλει την παρουσία του μόνο στην αποκρυφοποίηση της
διαδικασίας της σημασίας. Καταλαβαίνουμε τώρα καλλίτερα
γιατί όταν κυριαρχεί ο τρόπος της μυθοπλασίας μεταβάλλον-
τας μια ρητορία εικόνων σε μια ρητορία λέξεων θα προσπαθή-
σει να εξαφανίσει τα ίχνη αυτού του ρητορικού λόγου μπρος
στο καταφανές της εικόνας, απαράδεκτου σαν αντικείμενο. Η
διεργασία του σημαίνοντος αποκρυφοποιείται, η παραγωγή
εξαφανίζεται μπρος στο προϊόν, η κατανομαστική δλέψη σβύ-
νεται μπρος σ' ένα αναφέρον φανταστικό και εγκαθιδρύει μια
αποσύνδεση ανάμεσα σ' αυτό που παρουσιάζει η εικόνα και σ'
αυτό που του έγινε παρόν χωρίς να ληφθεί υπ' όψη ο τρόπος
με τον οποίο η εικόνα το παρουσιάζει. Για να ξαναπάρουμε
ένα παράδειγμα, σε σχέση με τη γλώσσα στην «κοινή» της λει-
τουργία όπου το σημείο επιβάλλεται απέναντι στο αντικείμε-
νο, αντίθετα στην εικόνα, το «αντικείμενο» εξαλείφει το ση-
μείο.

Αυτή την κυκλοφορία ανάμεσα σε ένα συλλογιστικό σχηματι-
σμό, στο εξωτερικό του και στο δάλσιμο του σε κανονισμένη
λειτουργία προσπαθήσαμε να κατανοήσουμε εξετάζοντας την
κατονομαστική διάσταση. Για να συνοψίσουμε το σύνολο των
θέσεών μας, τα χαρακτηριστικά του ακουστικού και του ορα-
τού οφείλουν να προσλαμβάνονται σε ένα σύστημα εξαγγελ-
λίας. Ο κινηματογράφος που κυριαρχεί τείνοντας να μεταβά-
λει το ορατό σε ακουστικό, θα μπορέσει να δανειστεί τους
τρόπους λειτουργίας του και κάνοντας να επεμβαίνει η ιδιοτυ-
πία του, να το σπρώξει προς τη μεριά της διήγησης. Αλλά
όπως και το μυθιστόρημα δεν κατάφερε, κατά τον G. Genette
να επιλύσει το συμβιβασμό λόγος/διήγηση, αυτό το σύστημα
της εξαγγελίας δεν καταφέρνει να εξαφανίσει κάθε ίχνος λό-
γου⁴⁰.

Μέχρι κάποιο σημείο το να θέσει κανείς σε λειτουργία το
κινηματογραφικό σημαίνον σαν ποιητική μορφή, θα έπρεπε

να τείνει, όπως στην περίπτωση των αναγραμματισμών, στο νά το μεταβάλλει σε καθαρό παιγνίδι σημαίνοντος (όπως στην περίπτωση του αφηρημένου κινηματογράφου του ακινηματογράφου κατά τον J. F. Lyotard)⁴¹. Ο κινηματογραφικός λόγος διαθέτει έναν πίνακα τροπολογιών αναφορικότητας του οποίου οι δύο πόλοι θα ήταν: Από τη μια μεριά το ντοκυμανταίρ όπου η αναφορά είναι πανταχού παρούσα, κι απ' την άλλη η αφηρημένη ταινία. Αλλά και στις δύο περιπτώσεις, το θέμα της εξαγγελίας παραπέμπεται στην ίδια θέση του απόντος οργανωτή, τα ίχνη της παραγωγής απαλείφονται. Στη μια περίπτωση το θέμα της εξαγγελίας σβύνεται μπροστά στο κατονομασθέν, στην άλλη μπροστά στο σημαινόμενο. Είναι λοιπόν το σύστημα εξαγγελίας που καθορίζει στο εσωτερικό ενός τομέα τη θέση και των δύο αξόνων. Στο αντιπροσωπευτικό κινηματογραφικό σημαινόμενο, όσο περισσότερο υπογραμμίζεται το θέμα της εξαγγελίας, τόσο περισσότερο η κατονομασία καταντάει δευτερεύουσα: απ' το οποίο βγαίνει από τη μια το ντοκυμανταίρ κι από την άλλη η δυνατή αφαίρεση της κατανομασίας όταν τίθεται το ζεύγος εκφωνητής/εκφωνητικός. Η περίπτωση π.χ. των τηλεοπτικών εκπομπών (κυρίως οι «ειδήσεις») όπου παρεμβαίνει ένας εκφωνητής (ο σπήκερ) θέτοντας απέναντί του έναν εκφωνητικό, ή στην περίπτωση ορισμένων μουσικών κωμωδιών όπου ο ηθοποιός, παίζοντας ρόλο ενός υπογραμμισμένου εξαγγελτικού σταθμού, μπορεί να ελίσσεται μέσα σ' ένα ντεκόρ που έγινε δευτερεύον σε σχέση με τις μετατοπίσεις του⁴².

Αντίθετα ένας κινηματογράφος που υπογραμμίζει την εξαγγελία του μπορεί να εξερευνήσει συνδεδεμένους αυτούς τους δύο άξονες. Τέτοιο παράδειγμα έχουμε στις ταινίες των Γκοντάρ, Βερτώφ, Richter. Η δυαδικότητα των διαστάσεων σημασία/κατονομασία μας φαίνεται απαραίκαμπτη και οφείλει να ξανατοποθετηθεί σε ένα περιεχόμενο εξαγγελίας. Η κινηματογραφική δείξη είναι ιδρυτικό μέρος της κατονομασίας της.

Σημειώσεις:

1. Κάτι που επιχειρήσαμε να κάνουμε σε άλλη εργασία. Βλέπε J. P. Simon «Στο θέμα της κινηματογραφικής εξαγγελίας» *Τό φιλικό και το κομικό*. Εκδόσεις Albatros, 1978.
2. 3. Deleuze Gilles, *Λογική του νοήματος*, Παρίσι, εκδ. Minuit, 1969, εκδόσεις 10/18, 1973.
4. G. Deleuze, *Λογική του νοήματος*, ενθ. ανωτ.
5. De Saussure Ferdinand, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, σημείωσε ειδικότερα το Μέρος Πρώτο, γενικές αρχές: κεφάλαιο I και II, Παρίσι, εκδ. Payot, 1969.
6. Lyotard Jean-Francois, *Λόγος/Μορφή*, Παρίσι, εκδ. Klincksieck, 1971.
7. Veron Eliseo, «*Η κοινωνική σημείωσις*», Ντοκουμέντα εργασίας του Διεθνούς Κέντρου Γλωσσολογίας και Σημειωτικής, σειρά C64, Μάϊος 1977, Urbino, απόσπασμα του κεφαλαίου VII ενός υπό έκδοσιν έργου: Παραγωγή του νοήματος, Παρίσι, εκδόσεις Minuit, 1978.
8. Benveniste Emile, *Προβλήματα γενικής γλωσσολογίας*, Παρίσι, εκδ. Gallimard 1966.
9. Γι' αυτό το πρόβλημα σημείωσε R. Engler, «*Θεωρία και κριτική μιας αρχής του Saussure*», περιοδικό Cahiers Ferdinand de Saussure 19, 1962, και Pierssens Michel, «*Η ρωγή της διχογνωμίας*» περιοδικό Critique, 361-362, Ιούνιος-Ιούλιος 1977.
10. De Mauro Tullio, *Εισαγωγή στη σημαντική*, Παρίσι, εκδ. Payot. 1969
11. Σημείωσε τις εργασίες των Francastel, Panofsky...
12. Marin Louis, «*Στοιχεία για μια εικονική σημειολογία*», *Οι ανθρώπινες επιστήμες και το έργο τέχνης*, Βρυξέλλες εκδ. La Connaissance, 1969, ξανατυπωμένο στο *Σημειολογικές Σπονδές*. Παρίσι, Klincksieck, 1971.
13. Derrida Jacques, *Περί Γραμματολογίας*, Παρίσι, Minuit 1967 και *θέσεις*, Παρίσι, Minuit, 1972.
14. Ξαναδρίσκουμε εδώ αυτό που ο Foucault ονόμασε «περιεχομενισμό» του J. Derrida. Σημείωσε Foucault Michel, *Ιστορία της Τρέλλας*, στον επίλογο, Παρίσι, Gallimard, 1969.
15. M. Pierssens, «*Η ρωγή της διχογνωμίας*» ενθ' ανωτ.
16. Frege Gottlob, *Νόημα και επισήμανση στο Λογικά και φιλοσοφικά γραφτά*, Παρίσι εκδ. Seuil, 1971. Μετάφραση Claude Imbert.
17. Ducrot Oswald, «*Αναφορά*», *Εγκυκλοπαιδικό λεξικό των επιστημών του λόγου*. Παρίσι, εκδ. Le Seuil, 1972.
18. Metz Christian, *εισαγωγή στη ομοσήμανση του νέου*, ανέκδοτο σεμινάριο.
19. J. F. Lyotard, *Λόγος/Μορφή*, ενθ' ανωτ.
20. G. Frége, *Νόημα και αναφορά*, *Philosophical writings*. Οξφόρδη, εκδ. Blackwell, 1960.
21. Βρίσκουμε π.χ. στον Morris το ζευγάρι επισήμανση/κατονομασία που φαίνεται να καλύπτει το Sinn/Bedeutung του Frege.
22. 23. G. Frége, «*Νόημα και επισήμανση*» ενθ' ανωτ. Αντιγράφω ηθελήμενα τη μετάφραση του C. Imbert.
24. E. Veron, «*Η κοινωνική σημείωσις*», ενθ' ανωτ.
25. 26. J. F. Lyotard, *Λόγος/Μορφή*, ενθ' ανωτ.
27. E. Veron, «*Η κοινωνική σημείωσις*», ενθ' ανωτ.
28. Αναπαραστάσεις με την πιο κοινή σημασία (σύστημα αναπαραστάσεων) και όχι με τη σημασία του Vorstellung στον Frege.
29. Του Peirce από παράθεση του E. Veron, «*Η κοινωνική σημείωσις*», ενθ' ανωτ.

30. Bazin André, Μια αισθητική της πραγματικότητας: ο νέο-ρεαλισμός – Τι είναι ο κινηματογράφος, τόμος 4, Παρίσι, εκδ. Cerf, 1962.

31. Richter Hans, *Filmgegner von heute-Filmfreunde von Morgen*, 1η έκδοση, Βερολίνο, εκδ. H. Reckendotff, 1929, νέα έκδοση, Ζυρίχη, εκδ. H. Rohr, συλλογή Filmwissenschaftliche Studententexte II, 1968.

32. 33. L. Marin, «Στοιχεία για μια ζωγραφική σημειολογία» ενθ. ανωτ.

34. Ο L. Marin ανασκεύασε ακολούθως αυτή τη θέση. Σημείωσε το «Σχετικά με ένα καρτούν του *Le Brun*: ο πίνακας ιστορίας ή η απάρνηση της εξαγγελίας» Ντοκουμέντα εργασίας του Διεθνούς Κέντρου Σημειολογίας και Γλωσσολογίας, 41 F, Φεβρουάριος 1975, Urbino, χρησιμοποιείται στο *Να καταστρέψουμε τη ζωγραφική*, Παρίσι, εκδ. Galiléé, 1977.

35. L. Marin, «Στοιχεία για μια ζωγραφική σημειολογία, ενθ. ανωτ.

36. Damisch Hubert, *Θεωρία του σύννεφου*, Παρίσι, εκδ. Le Seuil, 1972.

37. Francastel Pierre, *Η μορφή και ο τόπος*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1967.

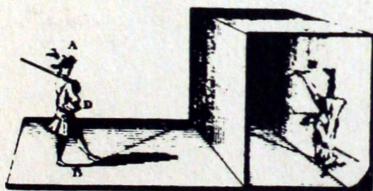
38. Schapiro Meyer, «Πεδίο και όχημα στα εικονικά σημεία», *Critique* 315-316, *Ιστορία της τέχνης*, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1973.

39. Metz Christian, «Η ομοσήμανση του νέου», *Δοκίμια για τη σημασία του κινηματογράφου*, τόμος 2, Παρίσι, εκδ. Klincksieck, 1973.

40. Grenette Gérard, «Σύνορα της διήγησης», *Communications* 8, «Η δομική ανάλυση της διήγησης», Παρίσι, εκδ. Le Seuil, 1966.

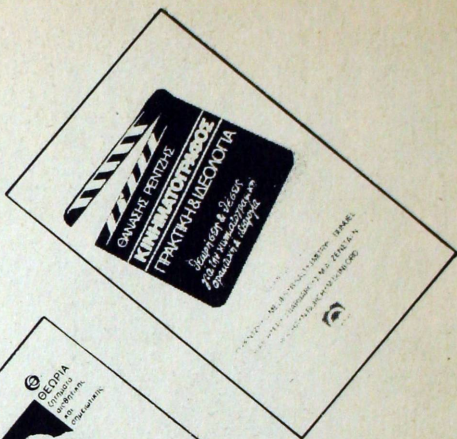
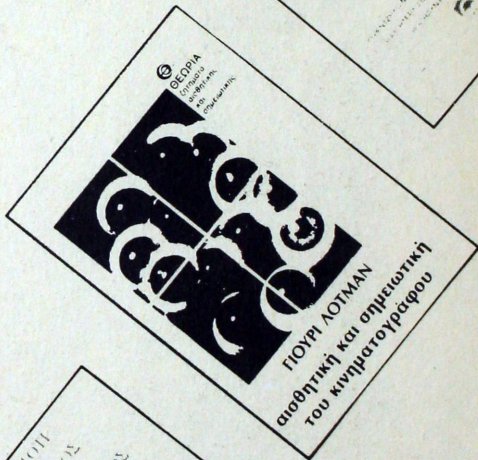
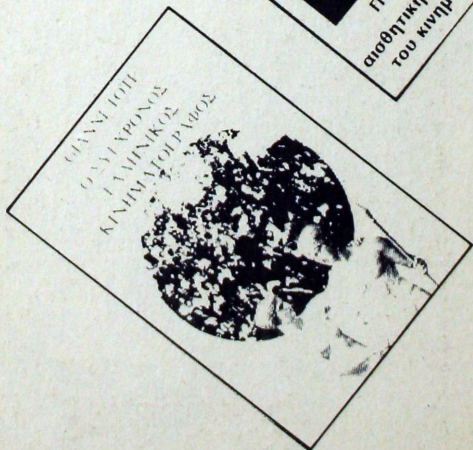
41. Lyotard Jean-Francois, «Ο α-κινηματογράφος», *Κινηματογράφος: Θεωρίες/Ανάγνωση*, Αφιέρωμα της Revue d'Esthétique Παρίσι, Klincksieck, 1973, (ξαναδημοσιευμένο στο ΦΙΛΜ αρ. 5.)

42. Παράδειγμα: *Singing in the rain* (Ας τραγουδήσουμε κάτω απ' τη βροχή) (Stanley Donen και Gene Kelly, 1952) Στη σεκάνς της σκάλας όπου ο Gene Kelly χορεύει γύρω από τη ντάμα του σ' ένα άδειο στούντιο.









ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΙΑ



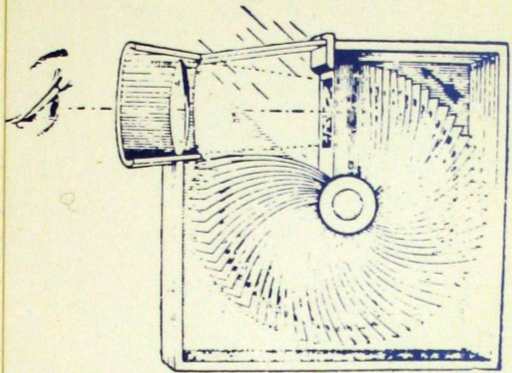
22 - 23 Δρζ. 150



ΕΡΩΤΟΛΟΓΙΟ



ΦΙΛΜ



- ΦΙΛΜ
- ΦΙΛΜ
- 
- ΦΙΛΜ
- ΦΙΛΜ



κεριοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

φιλιμ

