

ΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν θέλουμε να κάνουμε ανάλυση στη γλώσσα του κινηματογράφου θα πρέπει να έχουμε αναλύσει τις δομές του πριν να τολμήσουμε την οποιαδήποτε ανάλυσή μας. Αυτό λοιπόν που θα πρέπει να κάνουμε πρώτα-πρώτα είναι η δομική ανάλυση στον κινηματογράφο. Αυτό ακριβώς είναι το θέμα σε αυτό το εκδοτικό πόνημα που ευελπιστεί να είναι χρήσιμο σαν εργαλείο στον κινηματογραφόφιλο, το φοιτητή του κινηματογράφου, το σκηνοθέτη, το σεναριογράφο και τον κριτικό του κινηματογράφου. Στο τέλος κάθε κεφαλαίου μπορείτε να βρείτε παραπομπές για τη βιβλιογραφία, όπου παραπέμπουν οι αναφορές, και στο γλωσσάρι, που αφορά στους όρους οι οποίοι χρειάζονται επεξήγηση.

Θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε από την αρχή ότι η Έβδομη Τέχνη δεν είναι σε καμία περίπτωση αυτοτελής, αλλά σχετίζεται τόσο στενά με τις άλλες που εντάσσεται σε αυτό το πεδίο που ονομάζουμε **Ενιαίος Παραστατικός Χώρος** (Performance). Θα προσπαθήσω να εξηγήσω με δύο λόγια τι είναι και πως λειτουργεί ο Ενιαίος Παραστατικός Χώρος, τόσο για να αποφευχθούν οι παρεξηγήσεις όσο και για να έχουμε τη δυνατότητα να είμαστε ακριβείς στην ανάλυση και τη σύνθεσή μας.

Όσοι δουλεύουμε, αναλύουμε ή συνθέτουμε αφηγήσεις, στον Ενιαίο Παραστατικό Χώρο ξέρουμε πολύ καλά ότι αυτός δεν είναι τίποτε άλλο από την προσομοίωση της ίδιας της ζωής, έτσι όπως υπάρχει σαν αφήγηση και έτσι όπως μεταφέρεται από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά. Αυτός που παίζει το πιο σημαντικό ρόλο είναι ο **μύθος**, τα στοιχεία της ιστορίας και των μυθικών αφηγήσεων που δημιουργούν μία ιδεολογική στάση στη ζωή του θεατή. Με δεδομένο ότι στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου μπαίνουν στοιχεία, τα οποία θα μπορούσαμε να τα βρούμε, ως αφηγηματικά στοιχεία, σε διαφορετικές τέχνες, και ότι ο άνθρωπος προσλαμβάνει αυτά τα στοιχεία σε μία ολότητα, είναι παράλογο και αντιιδεοντολογικό να αναλύσουμε την κάθε μορφή τέχνης χωριστά.

Αυτό θα μπορούσαμε να το κάνουμε μόνο σαν μία επιμέρους ανάλυση, όπως θα γίνει σε αυτή την εργασία.



Σκηνή από την «Ακρόπολη», του Jerzy Grotowski.

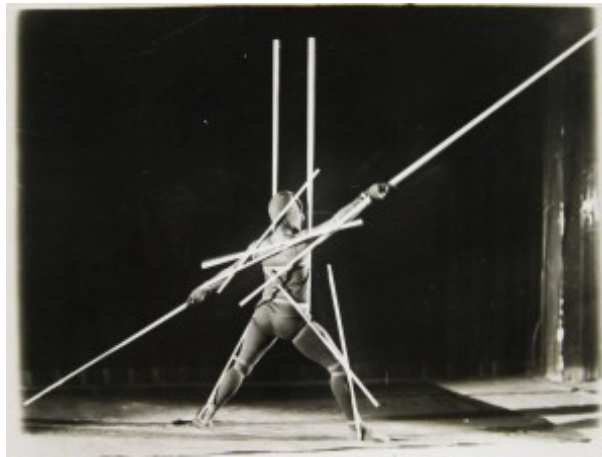
Δε θα δούμε, λοιπόν, την κινηματογραφική αφήγηση ως αυτοτελή και περιχαρακωμένη από τις άλλες αφηγήσεις των διάφορων τεχνών, αλλά σαν ένα κομμάτι αυτής της ενιαίας αφήγησης έτσι όπως υπάρχει στον Ενιαίο Παραστατικό Χώρο ή στην ίδια τη ζωή, έτσι όπως τη ζει ο καθένας καθημερινά. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη θεωρία και την πρακτική του Ενιαίου Παραστατικού Χώρου μπορείτε να βρείτε στο διαδίκτυο (βλέπε τις σχετικές δημοσιεύσεις [εδώ](#)) ή στις εργασίες του Jerzy Grotowski, του Peter Greenaway, του Peter Brook, του Peter Stein και της Almakalma, στην Ελλάδα.

Επιστρέφουμε στο θέμα μας και ξεκινάμε με τη θεώρηση που λέει ότι η **γλώσσα** του κινηματογράφου, όπως κάθε άλλη, αποτελείται από **δομές**, κυρίως δύο ειδών: τις δομές που είναι τα μικρότερα αυτοτελή αφηγηματικά μέρη και τις μετασχηματιστικές δομές που συνδέουν τις διάφορες δομές μεταξύ τους. Για να γίνει πιο κατανοητό αυτό θα αναφέρουμε ένα παράδειγμα από τον προφορικό ή γραπτό λόγο: η φράση «σήμερα βρέχει» είναι μία αυτοτελής δομή, το ίδιο ισχύει για τη φράση «θα πάρω την ομπρέλα», ενώ το «άρα» δεν μπορεί να υπάρξει στην αφήγηση σα μία αυτοτελή δομή, μπορεί όμως να υπάρξει και να προσφέρει νόημα στη δομή «σήμερα βρέχει άρα θα πάρω την ομπρέλα», το «άρα», σε αυτό το παράδειγμα, είναι η **μετασχηματιστική δομή** που συνδέει τις δύο προηγούμενες.

Φεύγουμε λοιπόν από τη βασική θεώρηση της σημειολογίας που αναφέρει το **σημαίνον** και το **σημαινόμενο**, σαν τις δύο βασικές δομές του **κώδικα**, ο οποίος θα ενωθεί με άλλους κώδικες για να δομήσουν ένα σύνταγμα κωδίκων, άρα μία πρόταση και οι πολλές τέτοιες προτάσεις μία ιδεολογική θέση, κατά συνέπεια, μία διαφορετική στάση ζωής, για να πάμε στη θεωρία της γραμματικής των μετασχηματιστικών δομών, έτσι όπως την πρότεινε ο Noam Chomsky.

Ο Chomsky αναφέρει στον πρόλογο στην εργασία του (Chomsky 1991, σ.σ. 3-5): «Θα εξετάσουμε, ιδιαίτερα, τρία πρότυπα γλωσσικής δομής και θα προσπαθήσουμε να προδιαγράψουμε τους περιορισμούς τους. Θα δούμε ότι ένα συγκεκριμένο πολύ απλό πρότυπο της γλώσσας που βασίζεται στη θεωρία της επικοινωνίας όπως και ένα ισχυρό πρότυπο που ενσωματώνει ένα μεγάλο μέρος της επανομαζόμενης «ανάλυσης σε άμεσα συστατικά» δεν ανταποκρίνονται πλήρως στους στόχους της γραμματικής περιγραφής. Η εξέταση και η εφαρμογή αυτών των προτύπων φέρνουν στο φως ορισμένα δεδομένα σχετικά με τη γλωσσική δομή και αποκαλύπτουν αρκετά κενά στη γλωσσική θεωρία, ιδιαίτερα το γεγονός ότι δεν κατορθώνεται να περιγραφούν σχέσεις μεταξύ προτάσεων όπως είναι οι ενεργητικές και οι παθητικές. Αναπτύσσουμε ένα τρίτο, μετασχηματιστικό πρότυπο γλωσσικής δομής που είναι ισχυρότερο απ' ό,τι το πρότυπο άμεσων συστατικών από ορισμένες σημαντικές πλευρές και που περιγράφει πράγματι τέτοιες σχέσεις με αβίαστο τρόπο. Διατυπώνοντας προσεκτικά τη θεωρία των μετασχηματισμών και εφαρμόζοντάς την ελεύθερα στην αγγλική, βλέπουμε ότι μας διαφωτίζει σε μεγάλο βαθμό για ένα ευρύ φάσμα φαινομένων που εντοπίζονται πέρα από τα συγκεκριμένα φαινόμενα για τα οποία προοριζόταν. Με δύο λόγια, διαπιστώνουμε ότι η τυποποίηση μπορεί

πράγματι να επιτελέσει τόσο το αρνητικό όσο και το θετικό έργο που προαναφέραμε».



Έργο της Bauhaus, το «Κοστούμι», οι αρχές της ενοποίησης στο χώρο της Τέχνης.

Τα προαναφερθέντα έχουν να κάνουν με το λόγο, ομιλούντα ή γραπτό. Εμείς θα προσπαθήσουμε να μεταφέρουμε αυτή τη θεωρία στον κινηματογραφικό **λόγο**, κάνοντας πρώτα την ανάλυση και μετά τη σύνθεση της θεωρητικής προσέγγισης. Θα διατηρήσουμε τη θεωρία της σημειωτικής, έτσι όπως έχει διαμορφωθεί από πολλούς διανοητές μέχρι σήμερα, θα αλλάξουμε μόνο το εργαλείο της μεθόδου μας.

Θα δούμε ότι οι αλλαγές που γίνονται έχουν να κάνουν με την πιο αποτελεσματική κατανόηση των δομών της γλώσσας ή του λόγου, ενώ δεν αλλάζει ουσιαστικά η θεώρηση της σύνθεσης ενός γλωσσικού συστήματος. Θα καταφύγουμε στον Ferdinand de Saussure για να δούμε ξανά τις συστάσεις της αντίληψης ενός ήχου, ενός **φωνήματος** για παράδειγμα. Ο Saussure αναφέρει (Saussure σ. 29) ότι η διαδικασία εκφώνηση-ακουστική αντίληψη που εμπεριέχει τη διαδραστική αλληλουχία έννοια ↔ ακουστική εικόνα, θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία διαφορετικά μέρη: α. σε ένα μέρος εξωτερικό, η δόνηση που πηγαίνει από το στόμα στο αυτί, και σε ένα μέρος εσωτερικό που εμπεριέχει όλα τα υπόλοιπα: β. ένα μέρος που είναι ψυχικό και σε ένα άλλο που δεν είναι τέτοιο, το οποίο αναφέρεται στα φυσιολογικά γεγονότα που εγγράφονται στα όργανα του ανθρώπου και γ. σε ένα μέρος ενεργητικό, αυτό που πηγαίνει από το ένα κέντρο του ενός από τα υποκείμενα στο αυτί ενός άλλου υποκειμένου, και σε ένα παθητικό, αυτό που ξεκινά από το αυτί αυτού του υποκειμένου για να πάει στο κέντρο της συγκέντρωσής του.

Στη συνέχεια προσδιορίζει με ακρίβεια τις έννοιες του **σημείου**, του σημαινόμενου και σημαίνοντος. Αναφέρει (Saussure σ. 98-100) ότι οι όροι μέσα σε ένα γλωσσολογικό σημείο είναι ενωμένοι στο μυαλό μας ακολουθώντας ένα σύνδεσμο. Το ενιαίο γλωσσολογικό σημείο δεν είναι ένα αντικείμενο και ένα όνομα, αλλά μία έννοια και μία ακουστική εικόνα, για τον Saussure η **γλώσσα** είναι ουσιαστικά μία αποθήκη, κάτι που έρχεται από τον εξωτερικό χώρο, η ακουστική εικόνα είναι η εξαιρετική φυσική αναπαράσταση όπως παράγεται από την εικονική γλώσσα, δηλαδή αυτή που δεν έχει άμεση και αμφίδρομη σχέση με την πραγματικότητα, αν θα μπορούσαμε να τη δούμε με αντικειμενικό τρόπο, κάτι που είναι αδύνατο για τον άνθρωπο, αυτή η ακουστική εικόνα παράγεται από τον εξωτερικό χώρο του λόγου. Η κινητήρια έννοια υπονοείται και, σε οποιαδήποτε περίπτωση, δεν καταλαμβάνει παρά μία υποδεέστερη θέση σχετικά με την ακουστική εικόνα.

Το γλωσσολογικό σημείο είναι λοιπόν μία ψυχική ολότητα με δύο όψεις που θα μπορούσε να αναπαρασταθούν με έναν κύκλο όπου στο ένα ημικύκλιο υπάρχει η έννοια και στο άλλο το ακουστικό σημείο. Αυτά τα δύο στοιχεία είναι στενά συνδεδεμένα και έχουν μία σχέση που θα μπορούσαμε να την αναπαραστήσουμε κάπως έτσι: έννοια ↔ ακουστική εικόνα. Ονομάζουμε λοιπόν **σημείο** το συνδυασμό της έννοιας και της ακουστικής εικόνας, με τέτοιο τρόπο που να αποδίδεται τόσο το νόημα όσο και η γενικότητά του.

Προτείνει, λοιπόν, ο Saussure να διατηρήσουμε τον όρο «**σημείο**» για να προσδιορίσουμε το σύνολο και να αντικαταστήσουμε τον όρο «έννοια» και «ακουστική εικόνα» με τους όρους «**σημαινόμενο**» και «**σημαίνον**»,

αντίστοιχα. Με αυτό τον τρόπο έχουμε το πλεονέκτημα να δείξουμε την αντίθεση που υπάρχει είτε μεταξύ τους είτε μέσα στο σύνολο, του οποίου είναι μέρη, δηλαδή μέρη του σημείου.

Μην ξέροντας άλλη λέξη ή όρο που θα αντικαθιστούσε το «σημείο», ακρούμαστε στο να παρατηρήσουμε ότι, έτσι όπως είναι προσδιορισμένος αυτός ο όρος, υπάρχουν δύο αξιώματα: Είναι αυθαίρετος, διότι ο σύνδεσμος μεταξύ σημαινόμενου και σημαίνοντος είναι αυθαίρετος αφού το σημείο διαθέτει όλο το εύρος της σύνδεσης σημαινόμενου και σημαίνοντος, που είναι απέραντο. Το σημαίνον είναι γραμμικό, δηλαδή η φύση του είναι ακουστική, διασχίζει μόνο του το χρόνο και δανείζεται χαρακτήρες μέσα από αυτή τη διαχρονική διαδικασία, αναπαριστά μία επέκταση και αυτή η επέκταση μπορεί να σχεδιασθεί σε μία μόνο διάσταση, αυτή της γραμμής, ενώ τα οπτικά σημαίνοντα μπορούν να κινούνται σε πολλαπλές διαστάσεις.



Με αυτό τον πίνακα άρχισε στην τέχνη ο διαχωρισμός του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, για την ανάλυση και τη σύνθεση ενός έργου τέχνης.

Γνωρίζοντας πλέον το τι είναι ακριβώς το σημείο και ξέροντας ότι πολλά σημεία σε μία σειρά αποτελούν έναν **κώδικα** και, μέσα από την παραγωγή και αναπαραγωγή των κωδικών, την ένταξή τους σε μία σημειακή συνάρτηση, σε ένα **σύνταγμα κωδίκων**, μπορούμε έτσι να δούμε την παραγωγή του κειμένου. Μένει να δούμε αυτό που θα λέγαμε ότι είναι μία από τις πρώτες «ύλες» του σημείου, το **σύμβολο**. Τον αυθαίρετο χαρακτήρα που έχουμε αναγνωρίσει στο σημείο υπάρχει και στη σύνδεση σημαινόμενου-σημαίνοντος -από εδώ πηγάζει το αυθαίρετο του σημείου- με την έννοια ότι το σημαίνον ανταποκρίνεται σε ένα ευρύ πεδίο, το σημαίνον «δέντρο» αντιπροσωπεύει όλα τα δέντρα, ενώ το σημαινόμενο, στην προσπάθειά του να παράγει έννοια είναι πιο συγκεκριμένο, το σημαινόμενο «δέντρο» αφορά ένα συγκεκριμένο δέντρο που αργότερα θα προσδιοριστεί με μεγαλύτερη σαφήνεια. Θα φτάσουμε έτσι στην έννοια του συμβόλου.

Σύμφωνα με την Kristeva η παραγωγή της έννοιας εστιάζεται στη chora (Kristeva σ.σ. 22-30), με τον όρο «chora» αναφέρεται στη συμβολική διαδικασία στη σημειωτική. Βασίζεται στη θεώρηση του Πλάτωνα, στον «Τίμαιο», και πιο συγκεκριμένα στο χώρο, στο σπήλαιο όπου παράγεται ο μύθος. Το μητρικό σώμα είναι ο ενδιάμεσος που μεταφέρει το συμβολικό νόμο που θα οργανώσει τις κοινωνικές σχέσεις και θα είναι η δημιουργική δύναμη της σημειωτικής χώρας. Πρόκειται για μία σημειωτική λειτουργία που προσανατολίζει τα σώματα σε σχέση με τη μητέρα, βάσει της λειτουργίας των ορμών, μία διαδικασία που η Kristeva θα την παραλληλίσσει με την ελικοειδή μορφή του DNA και του RNA, τις συνδέσεις μεταξύ τους που ελαχιστοποιούν τις απέραντες περιπτώσεις συνδέσεις, οργανώνουν το χάος, το συμβολικό στοιχείο μπαίνει στη σημειωτική διαδικασία της παραγωγής των κωδικών, το σύμβολο γίνεται λόγος και, τελικά, γλώσσα.

Κρατάμε λοιπόν αυτές τις διαδικασίες από τη θεωρία της σημειολογίας και της σημειωτικής, τις προσαρμόζουμε στις δομές, οι οποίες μπορούν να τεμαχιστούν τόσο ώστε να φτάσουμε στο ελάχιστο δομικό στοιχείο, βάσει του οποίου μπορούμε να διακρίνουμε το σύμβολο, τη σημειωτική διαδικασία παραγωγής και αναπαραγωγής του

λόγου, αυτή τη φορά όμως στον οπτικό κώδικα, στη χειρονομία και την κίνηση, στο φως και στον ήχο, έτσι ώστε ο κινηματογραφικός λόγος να αποδομηθεί τόσο ώστε να είμαστε στη θέση να το μελετήσουμε και να τον ανασυνθέσουμε σε έναν καινούργιο λόγο -και στην περίπτωση της παρεμβολής άλλων στοιχείων ακόμα και μη καθαρά αφηγηματικών, στην περίπτωση του Ενιαίου Παραστατικού Χώρου- αυτού που θα είναι το σενάριό μας και που θα γίνει οπτική γραφή, στη σκηνοθεσία, ολοκληρώνοντας τη δομική ανάλυση και σύνθεση.



Το «Αίμα ενός ποιητή», του Jean Cocteau.

Αν πάρουμε, για παράδειγμα, ένα πλάνο όπου υπάρχουν διάφορες κινήσεις, χειρονομίες και ήχοι, μπορούμε να αναλύσουμε αυτά τα στοιχεία, να τα αναλύσουμε, να βρούμε τις συμβολικές αναφορές, τελικά τις μυθικές σχέσεις, το κρυμμένο νόημα που θα το ανακαλέσουμε για να το βάλουμε σε μία άλλη διαδικασία σημειοδότησης και σημασιοδότησης, με άλλα λόγια στην παραγωγή ενός άλλου λόγου. Το ότι ένας άνδρας σηκώνει το ποτήρι του μπορεί να είναι μία πρόποση που θα κάνει σε ένα άλλο άτομο ή μία κίνηση παγωμένη που συγκεντρώνει την προσοχή αυτού του ανθρώπου σε κάτι. Αυτή η απλή δομή μπορεί να χωριστεί στις δομές του βλέμματος, στη στάση του χεριού, στη στάση του σώματος, στο λόγο που εκφέρεται, στο φιλικό χώρο όπου γίνονται όλα αυτά, στους ήχους που ακούγονται. Μένει να συνδέσουμε αυτό το σύνολο των δομών με άλλες, για να έχουμε τη σημασιοδότηση. Αυτή θα είναι η εργασία μας εδώ, μία μεθοδολογία για την οποιαδήποτε εργασία ανάλυσης του κινηματογραφικού λόγου.

Τίθεται πλέον το ερώτημα: για ποιο λόγο αυτή η δομική ανάλυση είναι χρήσιμη ή απαραίτητη στους κινηματογραφιστές, στους ιστορικούς και στους θεωρητικούς του κινηματογράφου; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι ότι αυτή η ανάλυση είναι η πρώτη ύλη για τη συγγραφή του σεναρίου και για τη μεταφορά του γραπτού λόγου σε λόγο της εικόνας. Αν κάποιος δεν μπορεί να κάνει την ανάλυση των δομών, να χρησιμοποιήσει με παραγωγικό τρόπο την ανάλυση των χαρακτήρων, τότε δεν μπορεί να γράψει ένα σενάριο που θα έχει κάποια αληθοφάνεια, είτε πρόκειται για ντοκιμαντέρ ή για μυθοπλασία. Άρα αυτή η ανάλυση είναι η πλέον απαραίτητη σε όλους τους τομείς της παραγωγής μίας ταινίας.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο μοντάζ της ταινίας. Με άλλα λόγια, αν ο μοντέρ δεν έχει υπόψη του αυτά τα δεδομένα της ανάλυσης δεν μπορεί να καταλάβει το ύφος της ταινίας με ακρίβεια, κατά συνέπεια να αποφασίσει ποιο είδος μοντάζ θα χρησιμοποιήσει για να υπάρχει το καλύτερο δυνατό αισθητικό και νοηματικό αποτέλεσμα στην ταινία που θα παραχθεί.

Ακόμη, όταν η ταινία έχει ολοκληρωθεί αυτά τα εργαλεία της ανάλυσης θα είναι χρήσιμα σε αυτούς που ασχολούνται με τον κινηματογράφο σαν ιστορικοί, για να αποτιμήσουν το φιλικό κείμενο σωστά και με ακρίβεια, σαν θεωρητικοί, για να αναλύσουν σε βάθος τις αφηγηματικές δομές της, να βρουν το «κρυμμένο» νόημα και να την αναλύσουν αισθητικά και νοηματικά, σαν κριτικοί, για να κάνουν μία κριτική που θα αναλύει κριτικά την ταινία σε βάθος και ουσιαστικά.



Σκηνή από την πολύ σημαντική ταινία του Κιμ Κιντουκ, «Άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο, χειμώνας και άνοιξη...».

Θα ερευνήσουμε τα είδη του κινηματογράφου, τις διάφορες σχολές της παγκόσμιας κινηματογραφίας, ειδικές περιπτώσεις δημιουργών που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και δεν μπορούν να ταξινομηθούν σε μία μόνο σχολή, τα διάφορα στάδια του κινηματογράφου, ακόμη και τα τεχνικά, όπως είναι ο ήχος και ο φωτισμός, στα οποία ελάχιστη σημασία έχει αποδοθεί όσον αφορά στην αφήγησή τους, ιδιαίτερα όμως το μοντάζ, ιδωμένο τόσο σαν ένα εργαλείο τόσο αισθητικής όσο και νοηματικής σύνθεσης, με τις δύο αυτές μορφές αδιάλυτες και αξεχώριστες μεταξύ τους, όσο και σαν το στάδιο της ολοκλήρωσης της ταινίας.

Φυσικά θα ξεκινήσουμε από τις πρώτες μορφές καλλιτεχνίας στον κινηματογράφο, από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, οι οποίες έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά στην αισθητική ολοκλήρωση και, μέσα από αυτή, στη νοηματοδότηση.

Στο τέλος θα πρέπει να είμαστε ικανοί να κάνουμε τη δομική ανάλυση σε μία ταινία με τη μεγαλύτερη δυνατή ευκρίνεια, σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βάθος και με μεγάλη σαφήνεια. Το κείμενό μας δε θα έχει μόνο αισθητική ή φιλοσοφική αξία, αλλά και πρακτική στους κινηματογραφιστές, κάτι που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την εργασία μας. Η δομική ανάλυση έχει και θεωρητική και πρακτική αξία. Η πρακτικής της αξία είναι μεγαλύτερη από τη θεωρητική γιατί βοηθά στην ολοκλήρωση της ταινίας με τον πιο ευδόκιμο τρόπο, αλλά και στην εξήγησή της, διαμορφώνοντας ένα κείμενο μετά τη θέαση της, στο χρόνο της μεταθέασης, το οποίο μπορεί να σταθεί μόνο του στο χρόνο, ενώ έχει αισθητική, εννοιολογική και φιλοσοφική πληρότητα.

Οι όροι που θα χρησιμοποιηθούν στην παρούσα μελέτη, όροι της σημειολογίας, της σημειωτικής, της ψυχολογίας, της σημαντικής και της κινηματογραφικής επιστήμης θα επεξηγηθούν αναλυτικά στο γλωσσάριο το οποίο θα μπορεί κάποιος να το βρει στο τέλος αυτής της εργασίας, προκειμένου να κατανοήσει πλήρως το νόημα των θεωρήσεων και να αποφευχθούν οι σημειώσεις μεγάλης έκτασης που θα δημιουργήσουν μία αρρυθμία στην ανάγνωση του κειμένου.



ΕΙΚΟΝΑ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ-ΣΥΜΒΟΛΑ

Η κινηματογραφική εικόνα είναι ένα σύνολο, ένας καμβάς, θα μπορούσαμε να πούμε, από γραμμές και ποιότητες του φωτός που σχηματίζουν σχήματα, φωτοσκιάσεις και χρώματα. Με αυτό τον τρόπο το κινηματογραφικό καρέ γεμίζει από φιγούρες ανθρώπων, σχήματα αντικειμένων, αναπαραστάσεις στοιχείων του περιβάλλοντος, όλα αυτά είτε ασπρόμαυρα είτε σε χρωματικές αποχρώσεις. Αυτός είναι ο λόγος που στην τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα αναπτύχθηκε η τεχνική του χρωματισμού με τεχνικό τρόπο της κινηματογραφικής εικόνας, μέσα από υπολογιστικά προγράμματα, καταργώντας τις μεγάλες προετοιμασίες για σκηνικά και κοστούμια, κρατώντας όμως το σχεδιασμό για αυτά.

Έχουμε, λοιπόν, αντικείμενα και πρόσωπα που θα παίξουν μικρό ή μεγάλο ρόλο στην πλοκή που η ταινία θέλει να αποδώσει σε εικόνες. Τι είναι όμως ακριβώς αυτά τα στοιχεία του κινηματογραφικού καρέ; Θα μπορούσαμε να απαντήσουμε δίνοντας τις δύο κυρίαρχες διαστάσεις: Η πρώτη είναι ότι αυτά τα στοιχεία είναι δομικά, δηλαδή

υποδομές στη τελική **δομή** που είναι η ταινία, ως αφήγηση και αισθητική. Η δεύτερη είναι ότι όλα αυτά είναι **σύμβολα** που έχουν ένα συμβολικό φορτίο, απροσδιόριστο, στην αρχή, αυστηρά προσδιορισμένο, στη συνέχεια, όταν μπουν σε μία αφηγηματική αλληλουχία, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια. Μια τρίτη διάσταση είναι η ψυχολογική διαδικασία πρόσληψης αυτών των στοιχείων, αυτή θα αναλυθεί στο τελευταίο κεφάλαιο ως μία εισαγωγή για το επόμενο εκδοτικό πόνημα, σε αυτή τη σειρά.

Ας δούμε αυτές τις διαστάσεις την κάθε μία χωριστά. Με αυτό τον τρόπο η ανάλυσή μας των δομών της κινηματογραφικής αφήγησης θα είναι πιο εύκολη και πιο συγκεκριμένη.

ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Εφόσον θέλουμε να κάνουμε μία ανάλυση των δομών της κινηματογραφικής γλώσσας είναι αυτονόητο ότι θα αναφερθούμε στα στοιχεία αυτά που ολοκληρώνουν τη δομή της αφήγησης, τα δομικά στοιχεία. Βλέποντας έτσι τα στοιχεία τόσο μίας κινηματογραφικής εικόνας όσο και τις διάφορες εικόνες, τότε μπορούμε να διακρίνουμε τις διάφορες υποδομές αυτής της δομής που είναι η αφήγηση που η ταινία θέλει να ολοκληρώσει. Η δουλειά μας θα είναι πιο εύκολη και πιο ακριβής.

Θα αναφερθώ στη «Γενική γραμμή» (1929), του Sergei Eisenstein, όπου είναι ξεκάθαρη η δόμηση της αφήγησης, σύμφωνα με τις θεωρίες της σημειολογίας και της σημειωτικής, αλλά και με αυτές των φορμαλιστών στην τέχνη (την ταινία μπορείτε να τη βρείτε **εδώ**). Με παραδείγματα από αυτή την ταινία θα προσπαθήσω να κάνω κατανοητό αυτό τον τεμαχισμό της αφήγησης σε μικρά κομμάτια, κάτι που μας θυμίζει τον ανάλογο τεμαχισμό στη σημειωτική όπου από το κείμενο φτάνουμε στη μικρότερη μορφή του λόγου, στο **φώνημα**. Με αυτό τον τρόπο καταφέρνουμε να μελετήσουμε πιο καλά το λόγο του κινηματογράφου και να διαμορφώσουμε τους κανόνες του, στην προσπάθειά μας να συντάξουμε το συντακτικό και τη γραμματική της κινηματογραφικής γλώσσας.

Η ταινία ξεκινά με ένα τοπίο όπου βρίσκεται ένα σπίτι. Το βλέπουμε σε γενικό πλάνο, μετά σε κοντινό, ακολούθως σε λεπτομέρειες το εξωτερικό και το εσωτερικό του σπιτιού, τους ανθρώπους και τα ζώα που βρίσκονται μέσα σε αυτό. Η κινηματογράφηση με μικρά πλάνα, συνδεδεμένα μεταξύ τους με κόψιμο απότομο, χωρίς ομαλή σύνδεση το ένα πλάνο με το άλλο, δηλαδή με cut. Οι άνθρωποι και τα ζώα είναι ακίνητα, όπως και τα αντικείμενα, δίνουν την εντύπωση ότι είναι νεκρά, μέχρι μία γυναίκα να κουνήσει ανεπαίσθητα τα χείλη της. Ακολουθεί μία σειρά πλάνων, ομαλά συνδεδεμένα μεταξύ τους, όπου μία γυναίκα ψήνει κάτι στο φούρνο, ο καπνός βγαίνει από το φούρνο και γεμίζει το σπίτι, οπότε ξυπνά ένα γέρο, μετά ξυπνούν και άλλοι για να βγουν από το σπίτι. Η εικόνα «ανοίγει» σε πιο γενικό πλάνο, δείχνει, τη φύση, ένα γενικό πλάνο του οικισμού, για να φτάσει σε ένα σπίτι και σε δύο αδέρφια που βρίσκονται μπροστά από αυτό.



Σκηνή από την ταινία «Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι», του Βινε.

Δε θα κάνουμε κριτική αποτίμηση της ταινίας, εδώ θα προσπαθήσουμε να διαχωρίσουμε τα δομικά στοιχεία, περιοριζόμενοι μόνο στην αναγνώρισή τους για να αποδείξουμε αν δικαιούμαστε να κάνουμε αυτή την κατάτμηση και αν αυτά θα πρέπει να συνδεθούν για να έχουμε μία ολοκληρωμένη αφήγηση στον κινηματογράφο.

Μπορούμε να δούμε ότι η μία σειρά των πλάνων ξεκινά με μία γενική εικόνα του τοπίου και καταλήγει πάλι σε μία γενική εικόνα του ίδιου τοπίου. Κατά συνέπεια, τα πλάνα που βρίσκονται σε αυτή την αλληλουχία είναι μία μικρή αυτόνομη αφηγηματική ενότητα, με το δικό της νόημα, μία λούπα.

Η γενική εικόνα του τοπίου είναι το πρώτο δομικό στοιχείο. Οι φιγούρες των ανθρώπων και των ζώων είναι τα άλλα δομικά στοιχεία, η γυναίκα που φουρνίζει είναι ένα άλλο δομικό στοιχείο, τα αντικείμενα που βρίσκονται στο χώρο είναι δομικά στοιχεία, όπως επίσης οι λεπτομέρειες του σπιτιού, ο καπνός, ο φούρνος κ.λπ.

Ποια είναι η οντότητα του κάθε δομικού στοιχείου απομονωμένη; Οντολογικά μπορούμε να πούμε ότι το κάθε δομικό στοιχείο είναι μία εικόνα με μία δική της αφήγηση. Αυτές οι αφηγήσεις θα πρέπει να συνδεθούν μεταξύ τους για να μας δώσουν ένα τμήμα της αφήγησης της ταινίας. Κατά συνέπεια το κάθε δομικό στοιχείο απομονωμένο δεν μπορεί να μπει και δεν μπαίνει σε αυτή την αφηγηματική ακολουθία που ορίζεται ως αφήγηση της ταινίας. Θα πρέπει να συνδεθεί και με άλλα για να δώσει αυτή την έννοια της ακολουθίας. Άρα το κάθε δομικό στοιχείο, για να έχει νόημα μέσα στην κινηματογραφική αφήγηση, θα πρέπει να συνδεθεί και με άλλα.

Με ποια χαρακτηριστικά θα μπορούσαμε να αποδώσουμε τη σύνδεση δύο ή περισσότερων δομικών στοιχείων; Η απάντηση είναι προφανής. Η σύνδεση δύο ή περισσότερων δομών θεμελιώνει μία αφήγηση. Μπορεί να είναι ατελής, αλλά είναι μία μικρή αφήγηση. Έτσι μία σειρά από δομές δομούν μία αφήγηση, όπως και τον κανόνα αυτής της αφήγησης. Κατά συνέπεια, έχουμε τόσες κανόνες όσες είναι οι δομές και οι συνδυασμοί τους. Ουσιαστικά ένα χάος από το οποίο μπορεί να βγει μία συγκεκριμένη συνάρτηση ή εξίσωση δομών, βάσει τόσο κανόνων που ήδη έχουν θεμελιωθεί στη θεωρία της αφήγησης όσο και της τύχης, όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτής της μελέτης για τη δομική ανάλυση στον κινηματογράφο.

Αν και η δομή έρχεται και γίνεται το μεγάλο ζητούμενο για τη σύγχρονη σημειωτική της δεκαετίας του 1950, με τη θεωρία των **μετασηματιστικών δομών** του Noam Chomsky, ο όρος «δομή» υπάρχει ως τέτοιος ήδη στις παραδόσεις του Ferdinand de Saussure, του θεμελιωτή της σημειολογίας, ταυτίζοντας τη «δομή» με το «περιεχόμενο», αναφερόμενος περισσότερο στο σύστημα. Ο όρος «σύστημα», με τη σειρά του, απαντάται και στην προ Saussure εποχή, στη γλωσσολογία, είτε με την έννοια του συνόλου είτε με την έννοια της κατηγοριοποίησης, της κατάταξης των γλωσσικών στοιχείων σε κατηγορίες. Τελειώνοντας έτσι την εισαγωγή για το αν μπορούμε να εισάγουμε στην ανάλυσή μας τα δομικά στοιχεία, μπορούμε πλέον να ασχοληθούμε με το σύμβολο, ως τη δεύτερη διάσταση της κινηματογραφικής γλώσσας.

ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΟ ΣΤΗ ΣΗΜΕΙΑΚΗ ΣΥΝΑΡΤΗΣΗ

Είδαμε ότι ένα στοιχείο αφήγησης, έτσι όπως αυτό ορίστηκε, είναι ένα μέρος της δομής της κινηματογραφικής γλώσσας. Εκτός από αυτό όμως ανήκει και στο συμβολικό χώρο. Ας πάρουμε ξανά την ίδια αφήγηση, από την ταινία του Eisenstein, «Γενική γραμμή» (1929), (την ταινία μπορείτε να τη βρείτε **εδώ**).

Υπάρχουν πολλά σύμβολα που περιμένουν να τα ανακαλύψουμε. Ένα-ένα θα μας αποκαλύψει ένα μικρό αφηγηματικό κομμάτι που βρίσκεται καλυμμένο πίσω από το κάθε σύμβολο. Όλα μαζί δομούν ένα μεγάλο παζλ που θα είναι η τελική αφήγησή μας.

Το πρώτο πράγμα που ανακαλύπτουμε είναι ότι το κάθε σύμβολο από μόνο του δεν είναι αρκετό για να θεμελιώσει μία αφήγηση. Πάλι θα καταλάβουμε ότι χρειάζεται μία σειρά συμβόλων για να έχουμε και την πιο μικρή κινηματογραφική αφήγηση. Κατά συνέπεια δε θα πρέπει να αρκεστούμε στην αποκάλυψη ενός μέρους των συμβόλων, αλλά όλων όσων χρειάζεται. Θα πρέπει να είμαστε προσεχτικοί και, ίσως, να δούμε την ταινία περισσότερο από μία φορές για να ανακαλύψουμε όλα τα σύμβολα που υπάρχουν και είναι αναγκαία για την πλήρη κατανόηση αυτής της κινηματογραφικής αφήγησης.

Ας δούμε κάποια από αυτά τα σύμβολα στην ταινία που αναφέραμε και αποφασίσαμε να μελετήσουμε.

Η εικόνα του τοπίου συμβολίζει το ρώσικο τοπίο, αυτό που λέμε στέπα. Σημαίνει γεωργική περιοχή, δυσκολίες στην επιβίωση και στην αντιμετώπιση των καιρικών συνθηκών. Ακολουθούν εικόνες ανθρώπων, αντρών, γυναικών και παιδιών. Εδώ θα παρατηρήσουμε ότι αυτές οι εικόνες μας φέρνουν στο νου νεκρούς, δεν κουνιόνται καθόλου, είναι ξαπλωμένοι κάπως περίεργα, άρα καταλαβαίνουμε τη στενότητα του χώρου, τελικά θα κατανοήσουμε ότι αυτό που επικρατεί είναι το καταπιεσμένο αίσθημα και η φτώχεια. Οι εικόνες της συμβίωσης ανθρώπων και ζώων δυναμώνουν αυτά τα παραγόμενα συναισθήματα και προσδιορίζουν τον αγροτικό χαρακτήρα αυτής της κοινωνίας. Τελικά, η στενότητα του εσωτερικού χώρου, στις καλύβες, σε αντίθεση με το αχανές του εξωτερικού χώρου, λιβάδια, μας φέρνει στις αντιθέσεις: καταπίεση-ελευθερία, πλούτος-φτώχεια, ολοκληρωτισμός-δημοκρατία, για να μας εισάγει στο θέμα των ταξικών αντιθέσεων.



Σκηνή από την ταινία «Μετρόπολη» του Φριτζ Λανγκ.

Μπορούμε λοιπόν να δούμε ότι ένα μόνο σύμβολο, από μόνο του δεν νοηματοδοτεί. Αν σε αυτό τοποθετηθεί δίπλα ένα άλλο τότε αρχίζει η διαδικασία της παραγωγής του νοήματος. Ποιο νόημα όμως παράγεται και, κυρίως, με ποιο τρόπο; Είναι εύκολο να καταλάβουμε ότι ένα συμβολικό στοιχείο δεν παράγει μία οποιαδήποτε αφήγηση. Αυτό που νοηματοδοτεί είναι το αναφερόμενο σε αυτό. Αν δεχτούμε ότι ένα σύμβολο έχει συνήθως περισσότερες από μία αναφορές, τότε καταλαβαίνουμε ότι οι συνδυασμοί είναι άπειροι. Όμως η επαφή του με ένα άλλο συμβολικό στοιχείο ελαχιστοποιεί τον αριθμό αυτών των συνδυασμών, για να φτάσουμε τελικά σε ένα μικρό αριθμό, όταν έχουμε μία σειρά από σύμβολα, σε μία αφηγηματική σειρά. Από αυτά τα λίγα αφηγηματικά στοιχεία θα επιλέξουμε ένα, σύμφωνα με τη διαδικασία που θα δούμε στη συνέχεια αυτής της μελέτης.

Με αυτή την έννοια, τα σύμβολα, ειδικά όταν επαναλαμβάνονται, μπαίνουν στη διαδικασία της σημειοδότησης, σε μία σημειακή συνάρτηση, μπαίνουν σε έναν **κώδικα**, γίνονται πρώτα **σημαίνον** και μετά **σημαινόμενο**, συμμετέχουν σε ένα σύνταγμα κωδίκων, τελικά σε ένα κείμενο, πάντα αυτοί οι όροι θα πρέπει να νοηθούν όπως τους ορίζει η σημειωτική. Κάπως έτσι θα μπορούσαμε να περιγράψουμε την παραγωγή νοήματος από κάτι αφηρημένο, όπως είναι ένα σύμβολο, σε κάτι συγκεκριμένο, όπως είναι ένα προσδιορισμένο νόημα. Σε όλα αυτά δε θα πρέπει να παραβλέψουμε την ικανότητα αντίληψης του ατόμου, ένα θέμα που εξετάζεται επαρκώς από την ψυχολογία, αλλά αυτή η ικανότητα είναι που διαμορφώνει τελικά την «πραγματικότητα», δηλαδή μία

έκφανση της πραγματικότητας, έτσι όπως έχει καταγραφεί.

Στη μελέτη μας θα συζητάμε με γνώμονα τόσο τα δομικά στοιχεία όσο και τα σύμβολα, εντάσσοντας τα δεύτερα στα πρώτα, όπως είναι το σωστό, προσπαθώντας να καταλήξουμε σε μία άποψη. Θα εξεταστούν πρώτα-πρώτα οι σχολές του κινηματογράφου και μετά κάποιες ειδικές περιπτώσεις σκηνοθετών. Πριν όμως φτάσουμε σε αυτό το σημείο, καλό θα ήταν να κάνουμε μία εμπειριστατωμένη ανάλυση στις δομές και στα σύμβολα, για να δώσουμε τα θεωρητικά στοιχεία της ανάλυσης, αυτά που θα μας οδηγήσουν τελικά στη σύνθεση, στο σενάριο και στη σκηνοθεσία, να προσφέρουμε ουσιαστικά ένα εργαλείο της δομικής ανάλυσης στον κινηματογράφο.

Σε αυτό το γλωσσάριο μπορεί να βρει ο αναγνώστης την επεξήγηση των όρων που χρησιμοποιούνται σε αυτή την εργασία. Οι συνεχείς παραπομπές μέσα στο ίδιο το κείμενο θα κούραζαν, με δεδομένο ότι θα επαναλαμβάνονταν και επειδή θα ήταν εκτεταμένες θα έχανε ο αναγνώστης το ρυθμό της ανάγνωσής του. Μία πλήρη εργασία είναι τα βιβλία του Σωτήρη Δημητρίου, εκδόσεις Καστανιώτη, που εξηγούν τους όρους της σημειολογίας, της σημειωτικής, της σημαντικής, της γλωσσολογίας και της κυβερνητικής. Εδώ θα παραθέσουμε και όρους του κινηματογράφου. Σε κάθε κείμενο στους όρους που θα είναι απαραίτητη η επεξήγηση θα υπάρχει άμεση παραπομπή στο γλωσσάριο. Οι επεξηγήσεις είναι συνοπτικές, ο αναγνώστης θα μπορεί να βρει περισσότερες πληροφορίες είτε στα κείμενα αυτής της εργασίας είτε σε άλλο πονήματα, σε βιβλία ή στο διαδίκτυο.

ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ

Γλώσσα: Δικαιούμαστε να μιλάμε για τη γλώσσα όταν υπάρχει η γραμματική και το συντακτικό σε μία αφήγηση, σε τέτοια μορφή που να είναι θεμελιωδώς διαφορετικά από ότι σε άλλες αφηγήσεις της ίδιας τέχνης ή σε διαφορετικές εκφάνσεις της τέχνης. Τα συστατικά της γλώσσας είναι τα συντάγματα των κωδίκων (βλέπε σχετικό λήμμα) και τα κείμενα (βλέπε σχετικό λήμμα), έτσι όπως παράγονται μέσα από μία σημειωτική διαδικασία. Όταν ο κώδικας σε μία γλώσσα (π.χ. σε αυτή του κινηματογράφου) έχει υποστεί τέτοια αλλοίωση που είναι εντελώς διαφορετικός από ότι σε άλλες αφηγήσεις της ίδιας τέχνης, τότε και μόνο τότε μπορούμε να μιλάμε για μία νέα γλώσσα. Αυτό μπορούμε να το δούμε στον Ενιαίο Παραστατικό Χώρο (βλέπε σχετικό λήμμα) όπου στον αφηγηματικό κώδικα μπορούν να υπάρχουν και στοιχεία που δεν είναι καθαρά αφηγηματικά, όπως αυτά της βιολογίας, της χημείας, της φυσικής κ.λπ.

Δομή: Ένα μέρος του λόγου, προφορικού, γραπτού ή οπτικού, που έχει σχετική αφηγηματική αυτονομία. Οι δομές στην παράθεση στο λόγο θα δομήσουν το κείμενο. Η λέξη κείμενο εδώ θα έχει τη διπλή έννοια, τόσο την καθημερινή όσο και αυτή της σημειωτικής (βλέπε την εξήγηση της σημειωτικής έννοιας σε αυτό το γλωσσάρι).

Ενιαίος Παραστατικός Χώρος: Αυτός ο όρος αποδίδεται και ως Performance. Όμως υπάρχει ο κίνδυνος να το συγχέουμε με την ηθοποιία, η οποία έχει την ίδια ονομασία (performance). Για αυτό το λόγο χρησιμοποιούμε τον όρο Ενιαίος Παραστατικός Χώρος. Συνοπτικά θα αναφέρουμε ότι ο Ενιαίος Παραστατικός Χώρος είναι το σύνολο των αφηγήσεων που ανταποκρίνονται σε μία κατάσταση, σε μία έννοια της πραγματικότητας. Αυτή η αφήγηση έχει αφηγηματικά κομμάτια που θα μπορούσαν να είναι μέρη άλλων αφηγήσεων, οι οποίες ανήκουν σε διαφορετικές τέχνες. Εδώ όλες είναι ενοποιημένες, όπως είναι στη ζωή μας. Αυτά τα μέρη που παίζουν ρόλο είναι ο συντονιστής, τα δρώντα πρόσωπα, οι τελεστές, τα στοιχεία που ενώνουν τα δρώντα πρόσωπα με την αφήγηση και το συντονιστή. Όλα αυτά τα μέρη ανήκουν σε μία τελετή, έτσι όπως την ξέρουμε σε διαφορετικές εκφάνσεις των εκδηλώσεων ή των τελετών στη ζωή μας. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε τη θεώρησή μας που είναι σε εξέλιξη εδώ, όπως και τις εργασίες του Jerzy Grotowski, του Peter Greenaway, του Peter Stein, του Peter Brook και της Almakalma, στην Ελλάδα.

Έννοια: Στη σημασιολογία η έννοια μας μεταφέρει μία εικόνα από το αφηγηματικό σύμπαν, αλλά με απόλυτα προσδιορισμένο τρόπο. Στη σημειωτική αυτή η διαδικασία είναι πιο περίπλοκη. Η παραγωγή της έννοιας, σε μία

σημειωτική διαδικασία, ξεκινά από το ασυνείδητο και καταλήγει στο συνειδητό. Στο ασυνείδητο υπάρχουν στοιχεία όπως σε μία αποθήκη, τα οποία δεν έχουν μία σχετική συνάφεια μεταξύ τους. Αυτά τα στοιχεία είναι τα σύμβολα και έχουν αποθηκευτεί στο ασυνείδητο με έναν τρόπο που δεν επιδιώκεται από τον άνθρωπο, άρα είναι ασυνείδητος. Αυτά τα σύμβολα ανακαλούνται από ένα αφηγηματικό στοιχείο, μπορεί να παρασύρουν και άλλα, για να φτιάξουν μία εικόνα στο συνειδητό, η οποία δεν είναι αυστηρά προσδιορισμένη, στην πρώτη φάση, με αυτό τον τρόπο παράγεται το σημαίνον (βλέπε σχετικό λήμμα). Η επανάληψη αυτού του συμβόλου σε ίδιες ή παρόμοιες θέσεις αυτής της αφηγηματικής ακολουθίας παράγουν το σημαίνόμενο (βλέπε σχετικό λήμμα) το οποίο μας προσφέρει την πρώτη νοηματοδότηση, δηλαδή την πρώτη μορφή της έννοιας. Το φίδι σαν σύμβολο είναι ο φύλακας του ναού, αυτό που μας δίνει το φάρμακο για μία αρρώστια, αλλά και αυτό που θέλει να εκτρέψει μία κατάσταση, μέσα από τη συγγενείά του με το δράκο. Ένα φίδι που σέρνεται σε ένα δρόμο παραπέμπει στη γενική έννοια του φιδιού, είναι πλέον σημαίνον. Όταν όμως το βλέπουμε να ανεβαίνει σε ένα δέντρο, στο οποίο από κάτω βρίσκεται ένας άνθρωπος, τότε μας έρχεται στο νου ο πειρασμός, γίνεται σημαίνόμενο, και σημασιοδοτεί μία ανατροπή στην αφήγηση, για παράδειγμα την απιστία ενός άντρα ως προς τη γυναίκα που έχει παντρευτεί. Αυτή η απιστία για να προσδιοριστεί απαιτεί περισσότερη συμβολική υποστήριξη με άλλα στοιχεία, για να αποδοθεί τόσο η έννοια της απιστίας όσο και η έντασή της.

Κείμενο: Η σημειωτική έννοια του όρου αυτού μας διευκρινίζει ότι ένα κείμενο αποτελείται από ένα ή περισσότερα συντάγματα κωδίκων, με άλλα λόγια από πολλά σημεία έτσι οργανωμένα όπου να αποδίδουν μία αφήγηση ολοκληρωμένη και αυτόνομη (βλέπε τις εξηγήσεις αυτών των όρων σε αυτό το γλωσσάρι).

Κώδικας: Ένας κώδικας στη γλώσσα και στο λόγο, προφορικό, γραπτό ή οπτικό, αποτελείται από μία αλληλουχία σημείων, Αυτή η αλληλουχία είναι τέτοια έτσι ώστε να υπάρχει μία πρώτη σημασιοδότηση, η οποία είναι ακόμα αυθαίρετη, κρατώντας ακόμα τις ιδιότητες του σημαίνοντος (βλέπε σχετικό λήμμα). Η αλληλουχία των κωδίκων που θα δομήσουν ένα σύνταγμα κωδίκων θα μας δώσει μία πιο ακριβή εννοιοδότηση.

Λόγος: Στο λόγο έχουμε μία εκφορά που βασίζεται σε μία γλώσσα (βλέπε σχετικό λήμμα). Αυτές οι έννοιες είναι σχετικά προφανείς στον γραπτό ή προφορικό λόγο. Όμως στον κόσμο των εικόνων ή των κινήσεων τα πράγματα είναι πολύ πιο περίπλοκα. Ο λόγος αποτελείται από μία αλληλουχία κειμένων (βλέπε σχετικό λήμμα), ακολουθεί τους κανόνες της γραμματικής και του συντακτικού μίας συγκεκριμένης γλώσσας. Για παράδειγμα, η κινηματογραφική γλώσσα μας δίνει διαφορετικές εκφάνσεις του λόγου, έτσι έχουμε το ρεαλιστικό λόγο, στο νεορεαλισμό, τον ποιητικό λόγο, στον ποιητικό ρεαλισμό ή στον ποιητικό κινηματογράφο, το χαστικό λόγο εκεί όπου παραβιάζονται συνέχεια οι δομές του λόγου και της γλώσσας και μετατρέπονται. Αυτό το τελευταίο σημείο όμως μας βάζει ίσως στη δημιουργία μιας νέας γλώσσας.

Μεταθέαση: Μετά το τέλος της προβολής μίας ταινίας ξεκινά η διαδικασία κατά την οποία ο θεατής κάνει τις διάφορες συνδέσεις των αφηγηματικών στοιχείων της ταινίας με αυτά που έχει στο ασυνείδητό του, στην αρχή με αυθόρμητο τρόπο, στη συνέχεια με μία βιωματική διαδικασία, στην προσπάθειά του να ταυτιστεί με τα αφηγηματικά στοιχεία της ταινίας. Με αυτό τον τρόπο φτιάχνει τη δική του αφήγηση που έχει αυτά τα στοιχεία της ταινίας και τα δικά του που έχουν μεταφερθεί από το ασυνείδητό του στο συνειδητό. Αυτή η διαδικασία ονομάζεται μεταθέαση.

Μετασηματιστική δομή: Ονομάζουμε μετασηματιστική δομή αυτή τη δομή που συνδέει δύο διαφορετικές δομές, αυτοτελείς αφηγηματικά, αποδίδοντας ένα νόημα ή μία διαφορετική εικόνα. Οι δομές που συνδέουν, παραθέτουν ή αντιθέτουν (π.χ. το «και», το «αλλά», το «αφού» κ.λπ.) θεωρούνται μετασηματιστικές δομές.

Μύθευμα: Ανάλογα όπως είναι το φώνημα στον προφορικό ή γραπτό λόγο, η ελάχιστη αυτόνομη δομή ενός σημείου, έτσι και το μύθευμα είναι η ελάχιστη δομή ενός μύθου που θα μπορεί να έχει μία σχετικά αυτονομία. Το ότι η κοπέλα φιλά ένα βάτραχο και αυτός μεταμορφώνεται σε πρίγκιπα, αυτό είναι ένα μύθευμα. Ο κάθε μύθος απαρτίζεται από μία σειρά μυθευμάτων, έτσι ώστε να αποδίδεται το νόημα που θέλουμε. Η κατάτμηση του μύθου σε μικρά μέρη ήταν το έργο του Vladimir Propp, ο οποίος χώρισε τα παραμύθια σε μοτίβα.

Μυθοπλασία: Είναι η αφήγηση που δομούν ένας ή διάφοροι μύθοι που απαρτίζουν ένα οργανικά δομημένο αφηγηματικό σύνολο.

Μύθος: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένας μύθος αποτελείται από μικρότερα δομικά στοιχεία με σχετική αυτονομία ως προς την αφηγηματική ολοκλήρωσή τους, τα μυθεύματα (βλέπε σχετικό λήμμα), όπως στον προφορικό λόγο έχουμε τα φωνήματα σε ένα σημείο. Μετά τις μελέτες του Propp μπορούμε να τεμαχίζουμε το μύθο σε μικρότερα μέρη, τα μοτίβα. Ο μύθος έχει στοιχεία ιστορικά και κατασκευασμένα από τον αφηγητή, για να αποδοθεί έτσι η μυθοπλασία (βλέπε σε αυτό το γλωσσάρι την εξήγηση για τα μυθεύματα και τη μυθοπλασία, αλλά και για την απόδοση της πραγματικότητας, στο λήμμα «πραγματικότητα»).

Πραγματικότητα: Μπορεί να φαίνεται, εκ πρώτης όψης, ότι ο όρος «πραγματικότητα» είναι προφανής αλλά δεν είναι έτσι. Η ψυχαναλυτική έννοια της πραγματικότητας μας λέει ότι οι εκφάνσεις ενός γεγονότος που έχει παραχθεί μπροστά στα μάτια διαφόρων ανθρώπων είναι πολλές, τόσες όσες είναι αυτά άτομα που έχουν παρατηρήσει αυτό το γεγονός in vivo και όσες είναι οι ψυχολογικές καταστάσεις του κάθε ανθρώπου. Άρα έχουμε σχεδόν άπειρες εκφάνσεις της πραγματικότητας, ενός γεγονότος, και δεν δικαιούμαστε να μιλάμε για την πραγματικότητα άλλα για μία υποκειμενική αντίληψή της. Αυτός είναι ο λόγος που θα αναφέρουμε την πραγματικότητα σε εισαγωγικά, θεωρώντας ότι η «πραγματικότητα» είναι μία υποκειμενική αφήγηση και η πραγματικότητα είναι μία σφαίρα άπειρων εκφάνσεων της. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για την πιστή αναπαράστασή της στον κινηματογράφο ή σε άλλες τέχνες, αλλά ότι οποιαδήποτε κινηματογραφική αφήγηση έχει πολλά στοιχεία μυθοπλασίας, ακόμα και στο ντοκιμαντέρ.

Σημαινόμενο: Εδώ έχουμε έναν προσδιορισμό με μεγαλύτερη η μικρότερη ακρίβεια, έτσι ώστε να παραχθεί η έννοια. Η λέξη «άλογο», ως σημαινόμενο, σημαίνει κάποιο συγκεκριμένο άλογο και έτσι νοηματοδοτεί. Η διαφορά από το «άλογο», ως σημαίνον, είναι ότι στην αφηγηματική ακολουθία, την οποία εξετάζουμε, το «άλογο» αναφέρεται περισσότερο από μία φορές σε συγκεκριμένες θέσεις αυτής της ακολουθίας και έτσι προσδιορίζεται ως κάποιο συγκεκριμένο άλογο μέσα στην ιστορία, την τέχνη, τη λογοτεχνία και στην καθημερινή ζωή μας. Τώρα είναι το αναφερόμενο του αλόγου και δεν είναι αφηρημένο ή αυθαίρετο, όπως το σημαίνον. Αργότερα μπορεί να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια για να καταδηλώσει ένα απόλυτα συγκεκριμένο άλογο.

Σημαίνον: Στο γραπτό ή προφορικό λόγο μία λέξη παραπέμπει σε κάποιες εικόνες. Είναι προφανές ότι η λέξη «άλογο», σε αυτή την περίπτωση παραπέμπει σε όλα τα άλογα που μπορούμε να δούμε ή να φανταστούμε. Δεν υπάρχει λοιπόν μία ακριβής αντιστοιχία μεταξύ αυτής της λέξης και μίας συγκεκριμένης εικόνας του αλόγου. Κατά συνέπεια το «άλογο» ως σημαίνον είναι αυθαίρετο, με την έννοια ότι το άκουσμά της δε μας δημιουργεί μία συγκεκριμένη εικόνα του αλόγου. Άρα δεν παράγει νόημα. Το σημαίνον, σε αυτή τη λειτουργία, τροφοδοτείται από τα σύμβολα, με μία διαδικασία που ξεκινά από το ασυνείδητο για να φτάσει στο συνειδητό με όχημα κάποια στοιχεία είτε της συγκεκριμένης αφήγησης είτε της πραγματικότητας, έτσι όπως την αντιλαμβανόμαστε, εφόσον αυτή η έκφανση της πραγματικότητας έχει να κάνει με την αφήγηση στην οποία αναφερόμαστε. Με άλλα λόγια, ένα σύμβολο, όταν μπαίνει σε μία αφηγηματική ακολουθία, γίνεται πρώτα σημαίνον και μετά νοηματοδοτεί ως σημαινόμενο (βλέπε σχετικό λήμμα).

Σημείο: Ένα σημείο αποτελείται από ένα σημαίνον (βλέπε σχετικό λήμμα) και ένα σημαινόμενο (βλέπε σχετικό λήμμα). Είναι η πρώτη δομή της γλώσσας που έχει μία σχετική αυτοτέλεια. Είναι η αφετηρία για την παραγωγή της έννοιας, μέσα από ένα κώδικα (βλέπε σχετικό λήμμα), ένα σύνταγμα κωδίκων (βλέπε σχετικό λήμμα), τελικά μέσα από ένα κείμενο (βλέπε σχετικό λήμμα). Στην πρώτη του μορφή είναι αυθαίρετο, όπως και το σημαίνον, χάνει όμως αυτή την ιδιότητά του όσο έρχεται σε επαφή με άλλα σημεία, πάντα μέσα στην ίδια αφηγηματική ακολουθία.

Σύμβολο: Κάθε αντικείμενο, κάθε σώμα, όπως και κάθε έννοια διαθέτουν δύο συστατικά: αυτό που ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και το σύμβολό τους. Το «άλογο» είναι συγχρόνως αυτό το άλογο που βλέπουμε και το σύμβολο των αλόγων. Ένας άνθρωπος είναι αυτός που είναι μπροστά μας και με τον οποίο μιλάμε και το σύμβολο του ανθρώπου, συγχρόνως. Αυτά τα σύμβολα που μπαίνουν στον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου, ως αρχέτυπα, στο ασυνείδητό του, έχουν ένα αφηγηματικό φορτίο. Για παράδειγμα το νερό συμβολίζει την κάθαρση που έρχεται στον άνθρωπο από τον ουρανό, ως βροχή, την αναγέννηση του

ανθρώπου, στη βάπτιση, το μητρικό στοιχείο, γνωστό από τη φάση του ανθρώπου που ήταν ακόμα στην κοιλιά της μητέρας του, αλλά και το θάνατο, ως θάνατο του εμβρύου και γέννηση του ανθρώπου ταυτόχρονα. Αν λοιπόν βάλουμε το νερό στην αφήγησή μας συνδυάζεται με τα άλλα στοιχεία και γίνεται απροσδιόριστο και αυθαίρετο, ως σημαίνον (βλέπε σχετικό λήμμα), και στη συνέχεια προσδιορισμένο για την εννοιοδότηση, ως σημαινόμενο (βλέπε σχετικό λήμμα). Τα σύμβολα έχουν τη ρίζα τους στο μύθο (βλέπε σχετικό λήμμα) και στα μυθικά στοιχεία, μεταφέρονται από γενιά σε γενιά μέσω των αφηγήσεων και προσδιορίζονται κάθε φορά με ανανεωμένο αφηγηματικό φορτίο.

Σύνταγμα κωδίκων: Ονομάζουμε σύνταγμα κωδίκων μία ακολουθία κωδίκων που δομείται μέσα σε μία αφηγηματική συνάρτηση. Μπορούμε να πούμε ότι το σύνταγμα κωδίκων μας προσφέρει μεγαλύτερη προσέγγιση της έννοιας, έχει χάσει πολύ την ιδιότητα του αφηρημένου και του αυθαίρετου, είναι έτοιμο να μας δώσει ένα κείμενο (βλέπε σχετικό λήμμα).

Φώνημα: Είναι το μικρότερο μέρος του προφορικού ή γραπτού λόγου. Το γράμμα «α» είναι ένα φώνημα και θα πρέπει να συνδυαστεί με άλλα φωνήματα για να δομήσουν ένα σημαίνον πρώτα και μετά ένα σημείο (βλέπε σχετικό λήμμα).

Γιάννης Φραγκούλης