

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ



ή εικόνα της αφήγησης

«Κάθε θεωρία της σημασίας και της επικοινωνίας έχει μόνο ένα πρωταρχικό αντικείμενο, τη ρηματική γλώσσα, όλες οι άλλες γλώσσες αποτελούν ατελείς προσεγγίσεις των δυνατοτήτων της, κατά συνέπεια περιφερειακά και νοθευμένα στιγμιότυπα σημειωτικών επινοήσεων», αναφέρει ο Ουμπέρτο Έκο.

«Η ρηματική γλώσσα μπορεί να οριστεί ως πρωταρχικό διαπλαστικό σύστημα, ενώ οι άλλες αποτελούν απλώς «δευτερεύουσες», παράγωγες και, μερικές, μεταφράσεις κάποιων απ'τις επινοήσεις της», αναφέρει ο Lotman.

«Η ρηματική γλώσσα έχει την ιδιότητα να ικανοποιεί το αίτημα της αποφανσιμότητας, επομένως όχι μόνο κάθε ανθρώπινη εμπειρία, αλλά και κάθε περιεχόμενο που εκφράζεται μέσω άλλων σημειωτικών επινοήσεων μπορεί να μεταφραστεί στους όρους της ρηματικής γλώσσας, ενώ το αντίστροφο δεν ισχύει, σύμφωνα με μια εμπειρία του Wittgenstein».

Και ενώ όλα αυτά τα «αναθεματικά», τα οποία περισυνέλεξα από εδώ και από εκεί, είναι «εναντίον» της εικονικής γλώσσας, εγώ θα προσπαθήσω να την «υπερασπίσω» και να αναδείξω τα κοινά και μη κοινά σημεία του εικονικού και του ρηματικού σημείου, των δύο κύριων συστατικών του λόγου και, κατά συνέπεια, του κινηματογραφικού λόγου.

Αν ξεκινήσουμε από την αρχή και αν η αρχή είναι η επικοινωνία θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Ουμπέρτο Έκο¹ (Έκο, 1988) ότι η σημασία έρχεται αντιμέτωπη με το πλαίσιο του σφαιρικού δικτύου των οικονομικών, βιολογικών και φυσικών όρων που ισχύουν κάθε φορά και η επικοινωνία συντελείται μέσα σ'αυτό το πλαίσιο. Δηλαδή, με άλλα λόγια, *η σημείωση ζει ως γεγονός σ'έναν κόσμο γεγονότων*, με αυτό τον τρόπο περιορίζεται η καθαρότητα του σύμπαντος των κωδίκων γιατί η σημείωση συντελείται μεταξύ γεγονότων που συμβαίνουν και δεν προεξοφλούνται από κανένα κώδικα.

Αυτό μας οδηγεί σε δύο επισημάνσεις: Κατ'αρχήν, η δομή των κωδίκων μπορεί ορισμένες φορές να αναστατωθεί από μια νεωτεριστική δήλωση η οποία αφορά συμβάντα που δε συμβαδίζουν με την οργάνωση του περιεχομένου. Κατά δεύτερο λόγο, το σημείο υποκινεί μια επιστροφή σε μια παλιά φιλοσοφική διάκριση, η οποία συζητήθηκε ευρύτερα στη λογική και στη γλωσσική ανάλυση, ανάμεσα στις αναλυτικές και στις συνθετικές κρίσεις (White, 1950).



Έργο του Βασίλη Καντίνσκι.

Αυτές οι κρίσεις όμως προέρχονται από κάποιες δηλώσεις, σημειωτικές, μετασημειωτικές ή εμπράγματος δηλώσεις, όπως τις ονομάζει ο Έκο, αλλά για να τις κατανοήσουμε καλύτερα, μέσα σ'ένα επικοινωνιακό πλαίσιο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι πολλοί κώδικες είναι ασθενείς και μεταβατικοί και ότι ένας κώδικας για να οριστεί ως τέτοιος αρκεί μια μετασημειωτική δήλωση να έχει καθιερώσει συμβατικά κάποια ισοδυναμία και μια κοινωνία να την έχει δεχτεί και παραμένει κώδικας μέχρι να έλθει μια νέα μετασημειωτική προσαρμογή που να τον αλλάξει. Με άλλα λόγια, οι εμπράγματος δηλώσεις -οι κρίσεις που αποδίδουν σε ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο κάποια σημασιολογικά γνωρίσματα τα οποία ουδέποτε του αποδόθηκαν από έναν προηγούμενο κώδικα- ορισμένες φορές αναστατώνουν και αναδομούν τους κώδικες. Και ιδού το παράξενο: χρησιμοποιούμε όρους της λογικής για να εξηγήσουμε και να σκιαγραφήσουμε μη ρηματικές δηλώσεις!

Μπορούμε να αναφερθούμε σε ορισμένα παραδείγματα για να δείξουμε καλύτερα τις μη ρηματικές δηλώσεις. Αναφέρει πάλι ο Έκο: Η οπτική απόδειξη του πυθαγορείου θεωρήματος είναι μια σημειωτική δήλωση, ένα οδικό σήμα που αναγγέλλει είναι μια εμπράγματος δήλωση και μια μνεία, άλλα οδικά σήματα που διατάζουν είναι επικοινωνιακές πράξεις που έχουν σα σκοπό να επικεντρώσουν την προσοχή του κοινού, η ζωγραφιά ενός αλόγου με τον υπότιτλο «άλογο» είναι μια ευπαθή σημειωτική κρίση, η προσωπογραφία ενός προσώπου με το βραβείο Νόμπελ και με τον υπότιτλο «ο άνθρωπος αυτός κέρδισε το βραβείο Νόμπελ» είναι μια ευπαθής εμπράγματος κρίση.

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι οι εμπράγματος δηλώσεις, έτσι όπως γίνονται συνήθως, αποτελούν παράδειγμα δημιουργικότητας, την οποία επιτρέπουν οι κανόνες του κώδικα. Μπορούμε, λοιπόν, να μετατρέψουμε τη δομή τόσο του συστήματος έκφρασης όσο και του συστήματος περιεχομένου, ακολουθώντας τις δυναμικές τους δυνατότητες, τις συνδυαστικές τους ικανότητες, σαν ολόκληρος ο κώδικας να απαιτούσε την εκ φύσεως συνεχή μετάβαση σε ένα ανώτερο επίπεδο. Κατά συνέπεια, η δυνατότητα των μετασημειωτικών δηλώσεων, οι οποίες μεταβάλλουν το συνθετικό φάσμα ενός λεξήματος και αναδιοργανώνουν τις αναγνώσεις ενός σημήματος, βασίζεται στα εκ των προτέρων καθιερωμένα στοιχεία και στις συνδυαστικές δυνατότητες του κώδικα.

Με άλλα λόγια πολλές φορές η μη ρηματική δήλωση (η εικονική) «ενοχλείται» από το ρηματικό κείμενο -όπου ο όρος «κείμενο» θα πρέπει να εκλαμβάνεται με τη σημειωτική του έννοια, σαν ένα σύνολο συνταγμάτων, ένα σύνολο κωδίκων-, το οποίο αλλάζει όλο το περιεχόμενό της, ακόμα και την κατηγορία της -δήλωση, κρίση, επικοινωνιακή πράξη-, ουσιαστικά την ανάγνωσή της.



Η παραποίηση της πραγματικότητας απ' τον Φράνσις Μπέικον.

Φτάνουμε, λοιπόν στο νόημα. Για να μιλήσουμε γι' αυτό θα πρέπει να μιλήσουμε πιο μπροστά για τη μνεία. Δεχόμαστε ότι τα σημεία χρησιμοποιούνται για να κατονομάσουμε κάποια αντικείμενα, για να περιγράψουμε κάποιες καταστάσεις και για να δείξουμε πως αυτές είναι. Όταν και μόνο όταν το σημείο έρχεται σε αντιστοιχία με το αναφερόμενό του (deonatum), τότε μπορούμε να μιλήσουμε για το νόημα όπως και για το κατοπτρικό πεδίο -στο οποίο η Kristeva έχει δώσει μια άλλη έννοια- (βλέπε Kristeva 1974).

Εδώ όμως θα πρέπει να αναφέρουμε ένα άλλο χαρακτηριστικό: μια εμπράγματη κρίση μπορεί να φαίνεται ότι αφορά τα γεγονότα, αλλά μπορεί και να ψεύδεται. Οι εμπράγματες αυτές κρίσεις δεν επαληθεύονται κατ'ανάγκη από μια πραγματική κατάσταση ή από μια παρούσα οντότητα, έχουν κάποιο νόημα το οποίο είναι ανεξάρτητο από το αν αυτές επαληθεύονται ή όχι, πράγμα που σημαίνει ότι ακόμα και αν το νόημα τους γίνει κατανοητό, αυτές χρίζουν επαλήθευσης.

Φτάνουμε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι το νόημα είναι συνάρτηση μιας φράσης ή μιας έκφρασης. Η μνεία -η διαδικασία της μνημόνευσης, όπως γίνεται πιο φανερά στους δείκτες- και η αναφορά, η αλήθεια και το ψεύδος είναι συναρτήσεις της χρήσης της φράσης ή της έκφρασης. Είναι όμως αδύνατο να ορίσουμε το ψεύδος απ' το αληθές με ένα γενικό τρόπο ή ακόμα να δώσουμε μια γενική οδηγία για τη χρήση μιας έκφρασης στην αναφορά, δεν μπορούμε να θεσπίσουμε σε ποιες πραγματικές εμπειρίες μπορούν να αποδοθούν ορισμένες περιγραφές ή φράσεις, δεν μπορούμε να θεσπίσουμε κανόνες για μια τέτοια απόδοση. Θα πρέπει κάθε φορά απ' την αρχή να εξετάζουμε όλη τη διαδικασία της μνημόνευσης. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να αποδείξουμε ότι η φωτογραφία -κινούμενη ή μη- ψεύδεται ή μπορεί και να μην ψεύδεται, πάντως δε λείπει την αλήθεια σε κάθε περίπτωση, δεν είναι ένα αναμφισβήτητο αποδεικτικό στοιχείο, όπως έχει ευρέως γίνει πιστευτό.

Ο κινηματογράφος με τη σειρά του ψεύδεται στις αναφορές του, στις μνημονεύσεις του, αλλάζει τα νοήματά του, σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης.

Ας ξεπεράσουμε όμως τη δυνατότητα απόδοσης του ψεύδους ή της αλήθειας στο εικονικό σημείο, με ή χωρίς την αρωγή του ρηματικού σημείου, και ας πάμε στη δυνατότητά του απόδοσης ενός δεδομένου νοήματος. Να δούμε κατά πόσο μια εικόνα μπορεί να αποδώσει νόημα, το οποίο ξέρουμε εμείς από πριν ποιο είναι.



Φωτογραφία του Φρανκ Κάππα.

«...Θα ήταν κατά κάποιο τρόπο απερισκεψία να ισχυριστούμε ότι δεν υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στα ποικίλα είδη σημείων. Πράγματι είναι δυνατόν να εκφράσουμε ένα δεδομένο περιεχόμενο τόσο με την έκφραση «ο ήλιος ανατέλλει» όσο και με μια άλλη οπτική έκφραση, η οποία συντίθεται από μίαν οριζόντια ευθεία, ένα ημικύκλιο και μια σειρά πλανίων γραμμών που εκπορεύονται ως ακτίνες απ'το φανταστικό κέντρο του ημικυκλίου. Όμως θα ήταν πιο δύσκολο να αποφανθούμε ότι «ο ήλιος επίσης ανατέλλει», μέσω της ίδιας οπτικής επινοήσεως, και θα ήταν σχεδόν αδύνατο να αποφανθούμε ότι ο «Walter Scott είναι ο συγγραφέας του Waverley», με οπτικά μέσα. Μπορώ τόσο ρηματικά όσο και κινητικά να αποφανθώ ότι πεινάω (στα ιταλικά τουλάχιστον!), όμως μου είναι αδύνατο να αποφανθώ με κινητικές επινοήσεις ότι «Η Kritik der reinen Vernunft αποδεικνύει ότι η κατηγορία της αιτιότητας είναι μια μορφή a priori, ενώ ο χώρος και ο χρόνος είναι καθαρές εποπτείες» (πράγμα που παρά λίγο να καταφέρει ο Χάρπο Μαρξ). Το πρόβλημα θα μπορούσε να λυθεί λέγοντας ότι κάθε θεωρία της σημασίας και της επικοινωνίας έχει μόνον ένα πρωταρχικό αντικείμενο, δηλ. τη ρηματική γλώσσα, ενώ όλες οι άλλες γλώσσες αποτελούν ατελείς προσεγγίσεις των δυνατοτήτων της και επομένως αποτελούν περιφερειακά και νοθευμένα στιγμιότυπα σημειωτικών επινοήσεων».

Ο Έκο βάζει το μεγάλο θέμα του κινηματογράφου, όπου δεν υπάρχει μόνο το εικονικό αλλά και το κινητικό σημείο, δύο διαφορετικά σημεία που κάνουν πιο ασαφή την ανάγνωση ενός μη ρηματικού λόγου.

Υπάρχουν πολλές απόψεις και θεωρίες που στηρίζουν αυτή την άποψη. Θα σταθούμε όμως στην άποψη του Emilio Garroni (Garroni, 1973) ο οποίος αναφέρει ότι υπάρχει ένα σύνολο περιεχομένων που φέρεται από το σύνολο των γλωσσικών επινοήσεων Γ και ένα σύνολο περιεχομένων που συνήθως φέρεται από το σύνολο των μη γλωσσικών επινοήσεων ΜΓ, η τομή των δύο συνόλων δίνει ένα υποσύνολο περιεχομένων τα οποία μπορούν να μεταφραστούν απ'το Γ στο ΜΓ και αντίστροφα, όμως αυτή η τομή παραβλέπει ένα τεράστιο τμήμα περιεχομένων που δεν μπορούν να «ειπωθούν» αλλά μπορούν να «εκφραστούν».

Ποια είναι όμως αυτά τα ρηματικά ή εικονικά σημειωτικά συστήματα; Ποια είναι η δομή τους; Για να κάνουμε μια ανάλογη έρευνα θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι:

- 1.Υπάρχουν διαφορετικά είδη σημείων ή τρόποι παραγωγής σημείων.
- 2.Πολλά από αυτά τα σημεία έχουν μίαν ενδότερη δομή και μια σχέση με το περιεχόμενό τους, διαφορετικές από αυτές των ρηματικών σημείων.
- 3.Η θεωρία της παραγωγής σημείων μπορεί και πρέπει να ορίσει όλα αυτά τα διαφορετικά είδη σημείων ανατρέχοντας στον ίδιο κατηγοριακό μηχανισμό.

Θα ήταν πολύ δύσκολο να φανταστούμε έναν κόσμο όπου το εικονικό, κινητικό και ρηματικό σημείο δε θα συμβιώνουν. Δηλαδή, έναν κόσμο όπου θα υπάρχουν μόνο λέξεις ή μόνο εικόνες. Είναι αλήθεια ότι κάποιοι έχουν καταφέρει να περιγράψουν με λέξεις έναν πίνακα (π.χ. ο Προυστ) αλλά χρειάστηκε μεγάλος όγκος λέξεων για μια μόνο απεικόνιση, όταν δε αυτός ο πίνακας είναι απροσδιορίστου νοήματος με την πρώτη ματιά -π.χ. φουτουριστικός, σουρεαλιστικός κ.λπ.- τότε είναι σχεδόν αδύνατο.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ανάγνωση ενός κειμένου -με τη σημειωτική έννοια του όρου- μιας εικόνας είναι διαφορετική από άνθρωπο προς άνθρωπο, ακόμα του ίδιου έθνους και της ίδιας κοινωνικής τάξης. Ο άνθρωπος διαβάζει μια εικόνα σύμφωνα με αυτά που έχει ζήσει στο παρελθόν, πριν, δηλαδή, να έρθει αντιμέτωπος με αυτή. Εκείνη τη στιγμή συγκρούεται ο ήδη διαμορφωμένος σ'αυτόν πολιτισμός του με αυτόν που η συγκεκριμένη εικόνα προτείνει. Περνάει «στα γρήγορα» μίαν εικόνα που δεν πυροδοτεί αυτή τη σύγκρουση, μένει περισσότερο σε μίαν άλλη. Κατά συνέπεια αυτή η ανάγνωση είναι υποκειμενική. Όπως υποκειμενική θα είναι και η ανάγνωση της ίδιας εικόνας του κριτικού ή του λογοτέχνη που αναλαμβάνει να την περιγράψει.



Εμβληματική σκηνή απ'τον «Αλέξανδρο Νίεφσκι», του Σεργκέι Αϊνστάιν.

Η θεωρία της παραγωγής των σημείων μας δίνει μια δυνατότητα να εξετάσουμε πιο βαθιά τη φύση της εικόνας ως πηγή παραγωγής σημείων. Αν ξεφύγουμε από την απλουστευμένη θεώρηση του Peirce, ότι έχουμε σύμβολα -αυθαίρετα συνδεδεμένα με το αντικείμενό τους-, εικόνες -παρόμοιες με το αντικείμενό τους- και δείκτες -που συνδέονται φυσικά με το αντικείμενό τους-, θα πρέπει να καταλήξουμε σε μια άλλη θεώρηση:

1. Στα σημεία των οποίων τα δείγματα μπορούν να αναπαράγονται απερίοριστα ανάλογα με τον τύπο τους.
2. Στα σημεία των οποίων τα δείγματα, παρότι παράγονται σύμφωνα με ένα τύπο, διαθέτουν ορισμένη ιδιότητα υλικής μοναδικότητας.
3. Στα σημεία των οποίων το δείγμα αποτελεί τύπο ή το δείγμα και ο τύπος είναι ταυτόσημα.

Είναι φανερό ότι οι εικόνες δεν ανήκουν σε μια μόνο από αυτές τις κατηγορίες. Διαφορετική είναι η απεικόνιση ενός χαρτονομίσματος και ενός πίνακα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την κίνηση. Το κινητικό σημείο λειτουργεί ανάλογα με το εικονικό. Είναι και αυτό ένα αντίγραφο μιας παράστασης η οποία μπορεί να εκφραστεί με λέξεις ή με εικόνες, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Εδώ παίζουν ρόλο δύο διαφορετικά πράγματα: οι διαφορετικές στιγμιαίες στάσεις του σώματος αλλά και οι αποστάσεις μεταξύ των σωμάτων που συμπληρώνουν την κινούμενη εικόνα (Pease, 1991). Δημιουργείται έτσι ένας συνδυασμός πιθανών αναγνώσεων που είναι μεγάλος και ο οποίος δυσκολεύει την άμεση αντίληψη και κάνει αδύνατη την ίδια ανάγνωση απ'όλους. Το κινητικό σημείο αναγιγνώσκεται όπως και το εικονικό: με πολλαπλούς τρόπους.

Όπως αναφέρει η Kristeva, η οργάνωση των εσωτερικών στοιχείων, σε περιορισμένο αριθμό, είναι ένα κλειστό σύστημα, συμπεριλαμβανομένου των ανθρωπίνων φιγούρων, των αντικειμένων, των μορφών, των προοπτικών κ.λπ., η εικόνα αναπαριστά το πραγματικό αλλά και το διάλογο ανάμεσα στο πραγματικό και στο μυθοπλαστικό (Kristeva, 1981). Και συμπληρώνει ότι αυτός ο διάλογος είναι ουσιαστικά ο πίνακας. Είναι ουσιαστικά το κείμενο μιας ανάλυσης, σαν ένα κομβικό σημείο όπου διασταυρώνονται σημεία, συντακτικές και σημασιολογικές ενότητες οι οποίες παραπέμπουν σε άλλα κείμενα που διαμορφώνουν το πολιτιστικό πεδίο της ανάγνωσης. Αποκωδικοποιούμε τους εικονικούς κώδικες επιφορτίζοντάς τους με τα στοιχεία που θα μπορούσαν να τους δώσουν τα κείμενα που εμπλέκονται στην αναγνωστική διαδικασία. Έτσι παράγεται το εικονικό κείμενο (το οποίο θα διαμορφωθεί στο μέλλον). Έτσι όμως αρχίζει και μια αφήγηση.

Ο εικονικός κώδικας, λοιπόν, δεν αναπαριστά το πραγματικό αλλά ένα ομοίωμα ανάμεσα στον κόσμο και τη γλώσσα. Πάνω σε αυτό βασίζεται η ανάγνωση του εικονικού κώδικα και, κατά συνέπεια, και η αφήγησή του. Δεν έχουμε, λοιπόν, μια απλή αναπαράσταση, αλλά μια καταστροφή της αναπαριστώμενης δομής, ένα ψεύδος όπως προαναφέραμε. Αυτό έχει δύο άμεσες συνέπειες.

Κατ'αρχήν, ο καθαρά εικονικός κώδικας έχει μια στενή σχέση με το λόγο που εδραιώνει και η εικονική αναπαράσταση αναφέρεται σ'ένα δίκτυο γλωσσών που παράγουν το αναπαριστώμενο ομοίωμα, διαλύοντάς το ενώ το ξεπερνούν. Κατόπιν, αυτή η δομή φαίνεται να είναι πιο εφαρμόσιμη από τον ίδιο τον εικονικό κώδικα, αλλά αλλάζει απ'το κείμενο που η εικόνα αναπαράγει. Η εικόνα, κλασική ή αναπαριστατική, δεν είναι παρά ένας δομημένος κώδικας που ενεργοποιεί μια σημαίνουσα διαδικασία που τον κατευθύνει. Αυτή η διαδικασία δεν είναι παρά η ιστορία ενός πολιτισμού που αναπαριστάται μέσω του φίλτρου ενός δεδομένου εικονικού κώδικα. Έτσι μια εικόνα δεν είναι παρά μια αναπαραγωγή και η αφήγησή της δεν είναι παρά μια αναπαραγωγή άλλων αφηγήσεων.



Ο Όρσον Ουέλς, εδώ στον «Πολίτη Κέιν», είχε σκηνοθετήσει την ταινία «Είναι όλα αλήθεια;», όπου έβαζε το θέμα της αλήθειας ή του ψεύδους.

Στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Εδώ έχουμε την αναπαράσταση μιας πραγματικότητας που πλέον δεν υπάρχει, είναι το τεκμήριο μιας πραγματικότητας στην οποία καταφεύγουμε. Στον κινηματογράφο όμως, επιπλέον, έχουμε την αφήγηση ενός αντικειμένου που μόλις αναγεννιέται. Η κίνηση, ο χρόνος, η αφήγηση, το χρώμα, ο χώρος και/ή οι αναβαθμίσεις του γκρι δημιουργούν αυτή την αναγέννηση της πραγματικότητας. Ακόμη η σύνδεση αφηγήσεων μεταξύ τους, το μοντάζ, δημιουργεί μια σημαίνουσα παραγωγή.

Πρώτος ο Αϊζενστάιν έδειξε τον ιδεολογικό ή διανοητικό τρόπο του μοντάζ. Με αυτό τον τρόπο ο κινηματογράφος δεν αναπαράγει αλλά διαχειρίζεται, οργανώνει και δομεί τα πράγματα. Το τελικό παραγόμενο νόημα, με το μοντάζ, δεν είναι ταυτόσημο με αυτό των επιμέρους αφηγήσεων. Κατά τον Αϊζενστάιν, η ταινία πρέπει να είναι ένα ιερογλυφικό κείμενο του οποίου κάθε μερικό στοιχείο δε θα έχει νόημα παρά με ένα διακειμενικό συνδυασμό, σε συνάρτηση της θέσης του και της δομής του. Το καλύτερο παράδειγμα είναι η ταινία του το «Θωρηκτό Ποτέμκιν».

Ο Dziga Vertov, ίσως ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης ταινιών τεκμηρίωσης, φαίνεται ότι δε συμφωνεί ακριβώς με τον Αϊζενστάιν, δε δέχεται την απόλυτη και άκρως ελεγχόμενη καθοδήγηση του μοντάζ, αλλά και αυτός το χρησιμοποιεί, για παράδειγμα στην ταινία του «Ο Άνθρωπος με την κάμερα». Το μοντάζ εδώ, που μπορεί να έχει σχεδιασθεί πριν να ξεκινήσουν τα γυρίσματα της ταινίας και να γίνεται συγχρόνως με το γύρισμα, παράγει τη δικιά του αφήγηση. Μια άλλη συντακτική δομή προτείνουν ταινίες που δε χρησιμοποιούν το μοντάζ με αυτή την έννοια, αλλά με τις μεγάλες σε διάρκεια σεκάνς και τα τράβελινγκ προσπαθούν να εδραιώσουν ένα άλλο λόγο, όπως συμβαίνει στους Γκοντάρ, Αντονιόνι, Βισκόντι και Ουέλς, για παράδειγμα.

Ο κινηματογραφικός λόγος ξεπερνά αυτό της εικόνας ή της φωτογραφίας. Ο κινηματογράφος δημιουργεί το δικό του λόγο, όχι τη δικιά του γλώσσα επειδή οι κινηματογραφικοί κώδικες υπάρχουν και σε άλλους λόγους, όπως προαναφέραμε, δε δημιουργούνται καινούργιοι για να δημιουργηθεί μια καινούργια γλώσσα. Ο συνδυασμός όμως αυτών των κωδίκων δημιουργεί ένα καινούργιο λόγο.

Όσον αφορά το κινηματογραφικό σύστημα κωδίκων, ο Metz παρατηρεί ότι τίποτε δεν μπορεί να συγκριθεί με το φωνολογικό πεδίο του προφορικού λόγου με το κινηματογραφικό σύστημα κωδίκων (Metz, 1968). Στον κινηματογράφο δεν υπάρχει μια ενότητα όπως το φώνημα. Δεν υπάρχει ακόμα η έννοια της «λέξης», αν και πολλές φορές η εικόνα θεωρείται ότι αντιστοιχεί με τη λέξη και η σεκάνς με τη φράση, κατά το Metz η εικόνα αντιστοιχεί σε περισσότερες φράσεις και η σεκάνς είναι ένα περίπλοκο τμήμα του λόγου. Κατά συνέπεια, η εικόνα είναι λόγος αλλά ποτέ μια ενότητα του λόγου.



Σκηνοθετείται η πραγματικότητα; Εδώ ο Λίντσεϊ Αντερσον δίνει οδηγίες για το «Αν».

Ίσως αν θέλαμε να κάνουμε μια δομική ανάλυση του κινηματογραφικού λόγου θα έπρεπε να καταφεύγαμε στον Τσόμσκι (Τσόμσκι, 1991) όπου προτείνεται η θεωρία των μετασημασιτικών δομών για τη μελέτη της διαχρονικότητας, της εξέλιξης και της δομής του λόγου. Η ανάλυση του Τσόμσκι που αφορά τη γραμματική μπορεί να εφαρμοστεί και στο κινηματογραφικό συντακτικό. Με άλλα λόγια, είναι καλύτερα να εξετάζουμε συντάγματα, μια σειρά από κώδικες, που αντιστοιχούν σε μια ή περισσότερες σεκάνς ή ακόμη να κάνουμε μια παραδειγματολογική ανάλυση, ψάχνοντας δηλαδή να βρούμε κοινά στοιχεία στις επιμέρους ενότητες του κινηματογραφικού λόγου.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η αφήγηση που το σύστημα κινηματογραφικών σημείων εδραιώνει είναι πολύ διαφορετική απ'αυτή των ρηματικών ή των απλών εικονικών σημείων. Κατά συνέπεια δεν μπορούμε να μιλάμε για μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, πόσο μάλλον για μια πιστή αναπαράστασή της, όπως θα ήθελαν κάποιες σχολές όπως αυτές του *kinopranva* ή του *direct cinema*. Μπορούμε μόνο να μιλάμε για μια περισσότερο ή λιγότερο επεξεργασμένη αφήγηση.

Στις ταινίες τεκμηρίωσης, όπως και να'χει το πράγμα, η πρώτη μας ύλη είναι ένα πραγματικό γεγονός. Αυτό είναι και το σημείο εκκίνησης γύρω από το οποίο κτίζεται ένας μύθος ο οποίος μιλά για την ιστορία «μπερδεύοντας» την αλήθεια με το ψέμα, μιλώντας όμως για την πραγματικότητα με μυθοπλαστικό τρόπο. Και ίσως, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη στην «Ποιητική» του, να είναι καλύτερα έτσι.

Η κάμερα μόνο με την παρουσία της αλλάζει το σημειωτικό τοπίο και δημιουργεί ένα άλλο. Ένας άνθρωπος, που δεν είναι ηθοποιός, άρα μη εξοικειωμένος με την παρουσία της κάμερας, δε θα συμπεριφερθεί με τον ίδιο τρόπο όταν αισθάνεται μια κινηματογραφική μηχανή να τον παρακολουθεί. Ακόμα και όταν ο σκηνοθέτης έχει καταφέρει να δημιουργήσει μια εξοικείωση, ακόμα και τότε αυτός ο άνθρωπος θα λειτουργήσει σαν ηθοποιός εν μέρει (βλέπε περ. «Κινηματογράφος και Επικοινωνία», τ. 9, τη συνέντευξη του Jean Rouch στον James Blue). Ο Rouch υποστηρίζει ότι κανείς δεν μπορεί να αποφύγει να συμπεριφερθεί διαφορετικά όταν η κάμερα είναι παρούσα.

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η εικόνα στην κινηματογραφική αφήγηση εδραιώνει τη δικιά της αφήγηση, πολύ ή λίγο διαφορετική από τη ρηματική, την εικονική ή την κινητική. Αλλάζει τους κώδικες δημιουργεί καινούργιους και μας υποχρεώνει να αλλάξουμε το σύστημα ανάλυσής τους, υιοθετώντας νέες μεθόδους ή διαμορφώνοντας τις παλιές. Πάντως σε καμιά περίπτωση η ταινία τεκμηρίωσης δεν είναι και δεν μπορεί να είναι η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, μπορεί μόνο να πλησιάζει το αυθεντικό. Ξέρουμε πολύ καλά ότι ο κινηματογράφος κυρίως με δύο τρόπους ψεύδεται: με την σύνδεση των πλάνων στο μοντάζ, σύμφωνα με το σκεπτικό του σκηνοθέτη, και με την παρουσία της κάμερας της οποίας ο φακός δεν αποτυπώνει ότι υπάρχει μπροστά από αυτόν, αλλά ένα κομμάτι του σκηνικού, χωρίζοντας έτσι το χώρο σε φιλικό και εξωφιλικό.

Εκεί όπου ο σκηνοθέτης έχει προσθέσει πολλά στοιχεία, τότε η ταινία τεκμηρίωσης συναντά την ταινία μυθοπλασίας και απ'αυτό το κομβικό σημείο συνάντησης διαγράφεται ένας άλλος δρόμος που μας οδηγεί στην ποίηση. Όταν το εικονικό σημείο στον κινηματογράφο ξεφεύγει από κάθε πεπατημένη, όταν με συνεχείς παραβιάσεις των καθιερωμένων δημιουργεί καινούργιους κώδικες και καινούργια συντάγματα, τότε έχουμε μια ποιητική ταινία που ελάχιστα μας θυμίζει το πραγματικό γεγονός, το τεκμήριο, απ'το οποίο ξεκίνησε.

Έχουμε όμως ανάγκη να το θυμόμαστε συνεχώς; Μήπως η οπτική αφήγηση στις ταινίες τεκμηρίωσης θα μείνει ως έχει; Δε θα αλλάξει διαμέσου των σκέψεων και των προβληματισμών του κοινού; Στο κάτω-κάτω της γραφής κινηματογράφο βλέπουμε και δε διαβάζουμε ένα ιστορικό κείμενο-φωτοτυπία του τεκμηρίου! Και εδώ ακριβώς είναι η μαγεία του οπτικοακουστικού και η μεγάλη δύναμη επιβολής του.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ; ΕΙΣΑΓΩΓΗ



ΠΩΣ ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΓΙΝΩ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΣ; ΕΙΣΑΓΩΓΗ

του Γιάννη Φραγκούλη

Τι είναι το σενάριο; Ένα αυτόνομο λογοτεχνικό είδος; Λογοτεχνική γραφή ή κινηματογραφική; Είναι η μετάφραση του γραπτού ή προφορικού λόγου σε εικόνες; Πολλές μπορεί να είναι οι ερωτήσεις που κάποιος θα ήθελε να θέσει σε κάποιον που ασχολείται με τη θεωρία του κινηματογράφου. Οι απαντήσεις δεν είναι εύκολες, θα πρέπει να σκεφτούμε σύνθετα για να καταφέρουμε να βρούμε τις δομές του γραπτού σεναριακού λόγου, να κάνουμε την ανάλυσή μας, έτσι ώστε να μπορέσουμε να συνθέσουμε το σεναριακό λόγο, αυτό που θα είναι η πρώτη ύλη για μία ταινία.

Σε αυτή τη συγγραφική εργασία θα ερευνήσουμε τις δομές του σεναριακού λόγου. Θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε, ακολουθώντας μία ταινία, τις δομές από τις οποίες αποτελείται το σενάριο της, τις προεκτάσεις αυτών των δομών και τις συνδέσεις μεταξύ τους, έτσι ώστε να φτάσουμε σε μία ολοκληρωμένη εικόνα, αυτό που θα είναι αυτό το προϊόν που θα γίνει εικόνα, θα σκηνοθετηθεί για να ολοκληρωθεί, με το μοντάζ, σε μία ταινία, έτσι όπως θα τη βλέπαμε σε μία κινηματογραφική αίθουσα.

Ένα σενάριο μοιάζει πολύ με μία οποιαδήποτε λογοτεχνική αφήγηση. Αναφέρεται σε ένα γεγονός που είτε έχει γίνει είτε είναι επινοημένο, από μία ιδέα ή από μία είδηση, σύμφωνα με τη σκέψη του δημιουργού του. Ο σεναριογράφος καλείται να δημιουργήσει μία ολοκληρωμένη αφήγηση, να της δώσει μία τέτοια μορφή που θα μπορεί να μεταφερθεί ή, καλύτερα, να μεταφραστεί από γραπτό σε εικονικό λόγο, στην αφήγηση της εικόνας. Οι λέξεις, οι φράσεις του, όλα αυτά θα γίνουν αλληλουχίες εικόνων που είτε θα αποτυπωθούν στο σελολόιντ είτε θα αποθηκευτούν σε έναν αποθηκευτικό ψηφιακό χώρο, υλικό έτοιμο να επεξεργασθεί για να ολοκληρωθεί σε μία ταινία. Εμείς εδώ ενδιαφερόμαστε αποκλειστικά και μόνο για τη σεναριακή γραφή, η σκηνοθεσία της θα είναι μία άλλη μελέτη που θα ακολουθήσει αυτή που ολοκληρώνουμε με αυτό το πόνημα.

Θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι κάθε ταινία έχει από πίσω της ένα σενάριο. Ακόμα και αν δεν έχει διαλόγους, ακόμα και αν δεν έχει εμφανή μυθοπλασία. Μία ταινία εικαστική, η οποία αποτελείται αποκλειστικά και μόνο από εικόνες που μόνες, χωρίς τη βοήθεια του προφορικού ή γραπτού λόγου, περιγράφουν μία ιστορία, βασίζεται στην ανάπτυξη του λόγου, σε ένα γραπτό κείμενο που είναι το σενάριό της. Αν είναι προφανές ότι μία ταινία μυθοπλασίας έχει ένα σενάριο στο οποίο βασίζεται, αυτό δεν είναι τόσο εύκολο να το καταλάβει κάποιος για μία ταινία-ντοκιμαντέρ, η οποία έχει να κάνει με ένα ντοκουμέντο, εδώ θα βρούμε την έρευνα, ιστορική ή επιστημονική, και, ακολούθως, την ανάπτυξη της αφήγησης και τις ερωτήσεις που θα χρησιμοποιηθούν στις συνεντεύξεις στα πρόσωπα που θα ερωτηθούν για αυτά που έγιναν. Ακόμη, μία ταινία που η αφήγησή της είναι χαοτική, έχει ένα σενάριο ανεπτυγμένο με αυστηρή δομή, έτσι ώστε να ξέρουμε τι θα βάλουμε που, ακόμα και αν αυτά τα αφηγηματικά στοιχεία δε συνδέονται μεταξύ τους με εμφανή τρόπο.

Μετά από αυτή την παράθεση είναι εύκολο να καταλάβουμε ότι το σενάριο είναι απαραίτητο για να αρχίσει η παραγωγή μιας ταινίας. Τι θα γίνει αν δεν το έχουμε πριν να ξεκινήσουμε την κινηματογράφηση; Η απάντηση είναι ότι θα είμαστε υποχρεωμένοι εκείνη τη στιγμή να αυτοσχεδιάσουμε, φτιάχνοντας το σενάριο τη στιγμή που κινηματογραφούμε, με τον κίνδυνο να πέσουμε σε ανακρίβειες, σε αφηγηματικά λάθη που θα είναι αδύνατον να τα διορθώσουμε μετά, αφού θα έχουν ολοκληρωθεί οι λήψεις. Στο μοντάζ μπορούμε να διορθώσουμε κάποια λάθη, είναι όμως αδύνατον να κάνουμε κάτι για να έχουμε μία ολοκληρωμένη ταινία, αν δεν έχουμε τις απαραίτητες λήψεις. Όταν κάποιος λέει ότι η ταινία του δεν είχε σενάριο εννοεί ότι δεν το είχε συγγράψει πριν να ξεκινήσει τη σκηνοθεσία της ταινίας του, αυτή όμως η διαδικασία είναι πολύ δύσκολη και απαιτεί αυτός που θα την εκτελέσει να έχει αρκετή πείρα και αυτοσυγκέντρωση για να διεκπεραιώσει με επιτυχία την εργασία του.

Κάθε σενάριο αποτελείται από δομικά στοιχεία, δηλαδή από σχετικά αυτόνομες ενότητες, οι οποίες θα ενωθούν μεταξύ τους για να παραχθεί το νόημα. Αυτά τα δομικά στοιχεία, οι δομές της αφήγησης, έχουν ένα μυθικό υπόβαθρο, βασίζονται σε κάποια ιστορικά ή μυθολογικά στοιχεία που, έτσι όπως μεταφέρονται στην αφήγησή μας και όπως εμπλουτίζονται από άλλα, είναι το μικρότερο αυτοτελές τμήμα της συνολικής δομής και θα τα ονομάσουμε μυθικά στοιχεία. Όταν ενωθούν σε ένα ενιαίο οργανικό σύνολο, τότε θα παραχθεί ο μύθος της ταινίας. Εδώ θα πρέπει να δώσουμε προσοχή στο εξής: ο μύθος ή το μυθικό στοιχείο δεν υποδηλώνει το ψεύδος, αλλά ότι είναι αυτό που είναι, ένα αφηγηματικό μέρος.

Είμαστε υποχρεωμένοι να εξετάσουμε αυτά τα μυθικά στοιχεία, είτε μόνα τους είτε σε σύνολο το μύθο της ταινίας, με τη δομική ανάλυση, για να μπορέσουμε να έχουμε μία ακριβή απόδοσή τους, έτσι ώστε οι συσχετισμοί που θα κάνουμε, οι συνδέσεις αυτών των στοιχείων, να είναι όσο πιο ακριβείς γίνεται, σύμφωνα με τη λογική της αφήγησής μας, δηλαδή σύμφωνα με την αισθητική και εννοιολογική κατεύθυνση που ακολουθούμε, έχοντας στο σχεδιασμό μας μία άποψη μιας σχολής του κινηματογράφου ή της τέχνης, γενικότερα. Αυτή η δομική ανάλυση θα έχει δύο κατευθύνσεις: την εννοιολογική και τη σημειωτική, οι οποίες θα συσχετισθούν καθ'όλη τη διαδικασία και θα συσχετισθούν με ανάλυση των χαρακτήρων.

Θα ξεκινήσουμε με τη σημειωτική ανάλυση. Για να το κάνουμε αυτό θα λάβουμε υπόψη μας τα σύμβολα που υπάρχουν μέσα στα μυθικά στοιχεία, την επανάληψή τους, στην ίδια αφηγηματική ακολουθία, τη δημιουργία κωδικών και συνταγμάτων των κωδικών, τελικά την παραγωγή της ιδέας, με τη σημειωτικής της έννοια, για να μπορέσουμε να βρούμε δύο διαφορετικά στοιχεία που είναι αλληλένδετα σε κάθε κώδικα και, κατ'επέκταση, σε κάθε μυθικό στοιχείο, το σημαίνον και το σημαινόμενο, το αυθαίρετο και το προσδιορισμένο. Έτσι θα μπορέσουμε να έχουμε μία εικόνα του παραγόμενου νοήματος, η οποία θα εμπλουτιστεί από την ανάλυση των χαρακτήρων που θα παίξουν κάποιο ρόλο σε αυτή την πλοκή. Αυτοί οι όροι, της σημειωτικής, της σημασιολογίας, της ψυχολογίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και της θεωρίας του κινηματογράφου, της αφήγησης και της τέχνης θα εξηγηθούν εξαντλητικά για να μην υπάρχουν κενά στον αναγνώστη.

Θα ακολουθήσει η χαρακτηριστική ανάλυση, δηλαδή θα αναλύσουμε τους χαρακτήρες που εμπλέκονται σε αυτή την πλοκή. Θα θεωρήσουμε ότι ο κάθε χαρακτήρας είναι τόσο ένα ζωντανό όσο και ένα δρων πρόσωπο, δρα, εκφράζεται, συσχετίζεται με άλλα πρόσωπα. Κατά συνέπεια, θα πρέπει να κάνουμε μία πλήρη αναφορά του όσον αφορά στα χαρακτηριστικά του, κάτι σαν ένα βιογραφικό του. Ξέροντας όλα τα σημεία του χαρακτήρα του μπορούμε, ακολουθώντας τη θεωρία της ψυχολογίας, να κάνουμε μία λεπτομερή ανάλυση του χαρακτήρα του, να βρούμε αυτά τα χαρακτηριστικά του που θα απαρτίζουν αυτό που ονομάζουμε ψυχοσύνθεσή του. Τελικά, θα μπορούμε να το συνδέσουμε με τους άλλους χαρακτήρες, αφού έχουμε κάνει ανάλυση στον καθένα, δημιουργώντας έτσι το ψυχολογικό προφίλ της ιστορίας μας. Αυτό θα μας βοηθήσει στο να αναλύσουμε το νόημα και να σχεδιάσουμε τις προεκτάσεις του.

Η εννοιολογική ανάλυση θα μας οδηγήσει στην απόδοση του νοήματος αυτών των μυθικών στοιχείων, βλέποντάς τα μόνα τους και σε σύνολο, συγχρόνως. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να ξέρουμε με ακρίβεια ποιο νόημα θα αποδώσουμε και ποιο θα παράγουμε συνολικά. Μπορούμε να μετατρέψουμε το περιεχόμενο, στις λεπτομέρειές του, για να έχουμε αυτό ακριβώς που θέλουμε. Έτσι ολοκληρώνουμε την ανάλυσή μας και μπορούμε να συνθέσουμε με ακρίβεια το σενάριό μας. Η εννοιολογική ανάλυση ακολουθεί τόσο τη σημειωτική όσο και αυτή των χαρακτήρων που συμμετέχουν στην πλοκή του σεναρίου.

Έχοντας τελειώσει την ανάλυσή μας μπορούμε να κάνουμε τη σύνθεσή μας. Να αποδώσουμε τον κάθε χαρακτήρα με ακρίβεια, να βρούμε τις συνδέσεις μεταξύ τους, να κάνουμε τις απαραίτητες διορθώσεις, στο τέλος να έχουμε την ιστορία μας. Το σενάριο έτσι ολοκληρωμένο θα δοθεί στο σκηνοθέτη για να σχεδιασθούν οι λήψεις και να ξεκινήσει η κινηματογράφιση.

Η γραφή του σεναρίου μπορεί να έχει τη μορφή όμοια με αυτή ενός οποιουδήποτε λογοτεχνικού έργου, τουλάχιστον ως πρώτη γραφή, αλλά, σε μία ολοκληρωμένη μορφή του καλό θα ήταν να έχει τη μορφή ενός πίνακα, όπου η πρώτη στήλη θα αναφέρει το χαρακτήρα, με μία πολύ σύντομη περιγραφή του, και η άλλη αυτό που γίνεται και οι διάλογοι που εκφράζονται κατά τη διάρκεια της πλοκής. Με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης και η ομάδα του μπορεί να κανονίσει τις λήψεις, τους χώρους, τους φωτισμούς, τον ήχο, τα σκηνικά και τα κοστούμια για να αποδοθεί με ακρίβεια η ατμόσφαιρα που περιγράφει το σενάριο.

Για να μπορέσουμε να καταλάβουμε όλη αυτή τη διαδικασία, η οποία μπορεί να φαίνεται αρκετά περίπλοκη, αλλά με την ανάλυσή μας θα δούμε ότι είναι απλή, θα ακολουθήσουμε την πλοκή μιας ταινίας, αρκετά γνωστής στο κοινό. Σε κάποιες ειδικές περιπτώσεις, όπως σχολές, είδη του κινηματογράφου και ειδικά στυλ της κινηματογραφικής γραφής, θα αναφέρουμε και θα αναλύσουμε άλλες ταινίες. Με αυτό τον τρόπο θα γίνει κατανοητή η ανάλυσή μας και θα μπορεί ο αναγνώστης να καταλάβει πως γίνεται η σύνθεση.

Ο αναγνώστης, στο τέλος, θα είναι ικανός να συνθέσει το δικό του σενάριο. Τουλάχιστον θα μπορεί να κάνει μία αρχή. Για να γίνει αυτό, μετά ή παράλληλα με την ανάγνωση αυτού του βιβλίου, θα πρέπει να δει όσο το δυνατόν περισσότερες ταινίες, τις οποίες θα τις βλέπει πλέον με διαφορετικό μάτι, όσο θα ενημερώνεται και θα μορφώνεται, όσον αφορά στις θεωρίες για τη συγγραφή του σεναρίου.

Μέσα στα κείμενα που θα ακολουθήσουν είναι αναπόφευκτο να υπάρχουν διάφοροι όροι, απαραίτητοι για την κατανόηση της θεωρίας. Επειδή με αυτούς τους όρους είτε δεν είναι εξοικειωμένοι οι αναγνώστες είτε έχουν και άλλη ερμηνεία στον καθομιλούμενο λόγο, θα εξηγούνται περιληπτικά σε παραπομπές στο κείμενο, θα παραπέμπουν επίσης σε ένα γλωσσάρι, το οποίο θα υπάρχει στο τέλος όλων των κειμένων. Τέλος θα υπάρξει εκτεταμένη βιβλιογραφία, έτσι ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να συμβουλευτεί και άλλα βιβλία, για την πιο πλήρη ενημέρωση και επιμόρφωσή του.

Με την ελπίδα ότι ο αναγνώστης, αφού διαβάσει το βιβλίο αυτό, θα είναι ικανός να δει μία ταινία πιο προσεγμένα και αναλυτικά, αλλά και ότι θα μπορεί να συγγράψει το δικό του σενάριο, κάτι που μπορεί να γίνει αφού έχει την ελάχιστη τριβή με τη συγγραφή μαθητικών εκθέσεων, σας ευχόμαστε καλή και δημιουργική ανάγνωση.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ; ΞΕΚΙΝΩΝΤΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ



του Γιάννη Φραγκούλη

Στην προσπάθεια μας να λειτουργήσουμε επιστημονικά, στο πρώτο βήμα, με την αναλυτική και μετά με τη συναισθηματική λογική, θα πρέπει να ξεκινήσουμε με την ανάλυση για να καταλήξουμε στη σύνθεση του κειμένου που θα είναι το σενάριο, σε μία πρώτη εκδοχή, η οποία θα επεξεργασθεί όσες φορές χρειάζεται για να μας δώσει το σενάριο μας σε μία τελική μορφή.

Όπως έχουμε πει, η αρχή γίνεται είτε από μία ιδέα είτε από ένα αφήγημα, μυθιστόρημα ή νουβέλα, είτε από ένα γεγονός. Αυτή είναι η πρώτη ύλη για να φτιάξουμε το σενάριό μας. Αυτό που θα πρέπει να δούμε είναι ότι και στις τρεις περιπτώσεις έχουμε μία αφήγηση όπου θα υπάρχουν συγκεκριμένοι χαρακτήρες και οι σύνδεσμοι μεταξύ τους, δομώντας μία εικόνα που θα είναι η αρχή της μετάφρασης από το γραπτό λόγο σε αυτό των εικόνων, στον εικονικό λόγο.

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Αυτό, λοιπόν, που πρέπει πρώτα-πρώτα να δούμε είναι οι χαρακτήρες. Θα πρέπει να απαντήσουμε σε συγκεκριμένες ερωτήσεις που θα θέσουμε εμείς οι ίδιοι στον εαυτό μας. Οι απαντήσεις θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο λεπτομερείς. Θα φανταστούμε ότι ο κάθε χαρακτήρας είναι ένας άνθρωπος. Ποιος είναι αυτός; Ποιες είναι οι συντεταγμένες του; Το πρώτο βήμα, λοιπόν, είναι να κάνουμε το βιογραφικό του κάθε χαρακτήρα, με όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες. Πολύ πιθανόν να μας φανεί ότι όλες αυτές οι λεπτομέρειες είναι ανούσιες, κατόπιν, όμως, όταν θα πρέπει να συσχετίσουμε τους χαρακτήρες μεταξύ τους, τότε η παραμικρή λεπτομέρεια πολύ πιθανόν να μας φανεί χρήσιμη.

Ο κάθε χαρακτήρας θα έχει το δικό του κείμενο-βιογραφικό, αυτά τα κείμενα θα τα έχουμε πρόχειρα για να τα ανασύρουμε όταν θα τα έχουμε ανάγκη για την ανάπτυξη της ροής ή για τους διαλόγους, γράφοντας το σενάριο. Μπορείτε να εξασκηθείτε κάνοντας το βιογραφικό σας, αναφέροντας λεπτομέρειες, ασήμαντες, σε πρώτη ματιά, γράφοντας ένα κείμενο που θα μπορούσε να είναι μία μεγάλη διαδρομή που περιέχει πολλά σημεία-αναφορές, όπου θα μπορούσαν να υπάρξουν, αν χρειαστεί κάποιες συνδέσεις. Κατόπιν, κάντε κάτι ανάλογο για ένα χαρακτήρα ενός μυθιστορήματος, όσο το διαβάζετε. Θα δείτε τότε πόσες λεπτομέρειες είχε καταγράψει ο συγγραφέας για να δομήσει αυτό το χαρακτήρα, με τη μεγαλύτερη δυνατή λεπτομέρεια. Κάτι ανάλογο θα πρέπει να κάνουμε και εμείς για το δικό μας σενάριο.

Αν θέλαμε να κάνουμε ένα σχήμα, τότε θα σχηματίζαμε ένα δέντρο. Ο κορμός του είναι η πιο απλή ανάπτυξη του σεναρίου, αν, δηλαδή, θα μπορούσαμε να περιγράψουμε αυτή την ιστορία, όπως λέμε, «με δύο λέξεις». Σε κάποια σημεία του κορμού του συνδέονται τα κλαριά του. Αυτά είναι η ανάπτυξη του κάθε χαρακτήρα, έστω μερική, όσο χρειάζεται σε αυτό το σημείο της αφήγησής μας. Με αυτή την έννοια, ο κορμός και τα κλαριά ολοκληρώνουν την εικόνα του δέντρου, σε πλήρη ανάπτυξη. Το κάθε κλαρί μπορεί να είναι μία σχετικά αυτόνομη ιστορία, η οποία, όμως, δεν μπορεί να αποδώσει μόνη της νόημα, όπως το έχουμε σκεφτεί. Αυτό είναι το σενάριό μας. Όμως οι συνδέσεις, θα πρέπει να προσέξουμε ότι δε γίνονται οπουδήποτε, αλλά σε συγκεκριμένα σημεία, έτσι ώστε να παραχθεί το νόημα που εμείς έχουμε σχεδιάσει.

ΤΑ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΜΕΡΗ

Ας προσέξουμε τώρα τα κλαριά. Θα δούμε ότι έχουν και αυτά σημεία όπου μπορούν να γίνουν κάποιες συνδέσεις, βγαίνουν τα φύλα. Σε καμία όμως περίπτωση τα κλαριά δεν μπορούν να ενωθούν μεταξύ τους παρά μόνο μέσω του κορμού. Αν πάρουμε ένα κάποιο κλαρί, μία ανάπτυξη ενός χαρακτήρα, ως ένα σημείο, θα δούμε ότι υπάρχουν μία σειρά από σημεία. Αυτά τα σημεία είναι τα αφηγηματικά μέρη που είναι τα σύμβολα. Κάθε σημείο είναι από μόνο του ένα σύμβολο με φορτίο ιστορικό, μυθολογικό και, ενδεχομένως, επιστημονικό. Από όλο αυτό το φορτίο θα κρατήσουμε ένα μέρος του, αυτό που μας χρειάζεται για να δώσουμε σάρκα και οστά στο χαρακτήρα μας, με όσο το δυνατόν πιο απείριπτες γραμμές. Η ομορφιά της αφήγησης βρίσκεται στην αφαίρεση και όχι στην πολυπλοκότητα.

Ας γίνουμε πιο σαφής. Ας πάρουμε για παράδειγμα την ταινία «Μέχρι το πλοίο» (1966), του Αλέξη Δαμιανού. Είναι μία ταινία που, μαζί με την «Αναπαράσταση» (1970), του Θόδωρου Αγγελόπουλου, σημειοδότησαν τη μεγάλη στροφή του ελληνικού κινηματογράφου από τον παλιό στο νέο. Η ταινία έχει ως κορμό το ταξίδι ενός Έλληνα, από το ορεινό χωριό του στον Πειραιά, όπου θα πάρει το πλοίο που θα τον πάει στην ξενιτιά. Το πλοίο ονομάζεται Πατρίς. Στην πορεία του βλέπει και βλέπουμε μαζί του όλη την ελληνική κοινωνία με τα πάθη της, αυτή την Ελλάδα που αφήνει πίσω του. Αυτή η ταινία θα είναι το αντικείμενο της μελέτης μας, σε αυτό το βιβλίο.

Ο Έλληνας που ταξιδεύει για να φτάσει στο μεταγωγικό του σταθμό θα μπορούσε να ήταν ένας Οδυσσέας. Θα δούμε την Οδύσσειά του, μόνο που αυτή δεν έχει μία Πηνελόπη που τον περιμένει. Σε αυτή την περίπτωση την Πηνελόπη του την αφήνει πίσω. Αυτό που αφήνει πίσω είναι ο νόστος. Οι σταθμοί που κάνει έχουν καθαρά συμβολικό χαρακτήρα. Όπως το τι φοράει, πως συμπεριφέρεται, τα πρόσωπα που γνωρίζει. Εμείς, στο σενάριο, κρατάμε τα απολύτως απαραίτητα από το φορτίο των συμβόλων, έτσι ώστε να νοηματοδοτήσουμε με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια. Κάθε περιπτώ στοιχείο θα δημιουργούσε θόρυβο, δηλαδή θα θόλωνε το αφηγηματικό τοπίο και θα πρόσθετε στοιχεία που θα υπήρχαν ως άσχετα, άρα χωρίς σύνδεση με κανένα άλλο. Με άλλα λόγια, το κάθε στοιχείο από μία μερική ανάπτυξη του χαρακτήρα, την οποία παρομοιάσαμε με ένα κλαρί ενός δέντρου, συνδέεται νοητά με ένα άλλο ή με άλλα στοιχεία που υπάρχουν σε άλλες αναπτύξεις, σε άλλα κλαριά, αλλά με νοητό τρόπο. Αυτή η υπονοούμενη ανάπτυξη είναι μέσα στο φαντασιακό, λειτουργεί μινιμαλιστικά, είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, στο ασυνείδητο του χαρακτήρα και, όταν θα υπάρξει η σύνδεση, σε μεταγενέστερο χρόνο, θα ανασυρθεί για να μεταβεί στο συνειδητό.

Η ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

Θα μπορούσαμε τώρα να δούμε πως λειτουργεί το σύμβολο, το οποίο, όπως έχουμε πει, είναι το πρώτο στοιχείο της αφήγησης, από το οποίο ξεκινούμε, που είναι, επίσης, σχετικά αυτόνομο αφηγηματικά. Το κάθε σύμβολο αναφέρεται σε κάποια συγκεκριμένα θέματα στη συμβολική ερμηνεία του. Αυτή η ερμηνεία έχει μεγάλο εύρος, εμείς είμαστε υποχρεωμένοι να επιλέξουμε ένα μέρος από αυτό το συμβολικό φορτίο. Ο άνθρωπος που έρχεται από ένα ορεινό χωριό, ντυμένος με τον παραδοσιακό τρόπο της Ελλάδας μετά τον εμφύλιο, έχει κάποια αναφερόμενα: είναι η παλιά Ελλάδα, οι άνθρωποι που δεν μπορούν να συντηρηθούν στον τόπο τους, ο μετανάστης που πάει αλλού να βρει την τύχη του, ο σκληρός αγροτικός μόχθος, η σκληρή επαφή με τη φύση, οι πόροι που δύσκολα παίρνει κάποιος, η σκληρή δουλειά, ο τραχύς άνθρωπος, η ισορροπία και η ευθύτητα που αποκτά κάποιος ερχόμενος σε επαφή με τη φύση.

Όπως θα δούμε, στην ανάπτυξη του σεναρίου της ταινίας, εμείς εδώ θα κρατήσουμε κυρίως την ευθύτητα, τον τραχύ χαρακτήρα, την ψυχική ισορροπία, την παλιά Ελλάδα, τις δυσκολίες επιβίωσης στην ελληνική επαρχία. Θα παρατηρήσουμε ακόμη ότι αυτές οι συμβολικές ερμηνείες δε διευκρινίζονται με ακρίβεια. Κατά συνέπεια αυτό το σύμβολο χάνει, μέσα στην αφήγηση, τον αυστηρό προσδιορισμό του, γίνεται *σημείο*, το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη στο *σημαίνον* και στο *σημαινόμενο*. Το *σημαίνον* είναι αυθαίρετο και μπορεί να αναφέρεται σε πολλά διαφορετικά αναφερόμενα, εδώ ο χωριότης ως *σημαίνον* αναφέρεται σε μια πλειάδα εννοιών, άρα μόνο του δεν μπορεί να παράξει έννοια, έχει ανάγκη ένα άλλο *σημαίνον* από ένα άλλο σύμβολο, για να παράξει μία έννοια. Όταν αυτή η έννοια παραχθεί, τότε θα έχουμε το *σημαινόμενο*, το οποίο εννοιοδοτεί. Εδώ, στο παράδειγμά μας, το *σημαίνον* του χωρικού περιορίζεται, όπως προαναφέραμε. Για να μπορέσουμε όμως αυτό να το αντιληφθούμε θα πρέπει να το δούμε μέσα στη συμβίωσή του με άλλα *σημαίνοντα*, από άλλα σύμβολα. Το *σημαίνον* και το *σημαινόμενο* του ίδιου σημείου δεν μπορεί να βρίσκονται χώρια, είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Έτσι εξασφαλίζουμε την ακεραιότητα του *σημείου*, το οποίο θα συνδεθεί με άλλα και, μέσα σε αυτή τη σημειωτική διαδικασία, θα περιορίζει όλο και περισσότερο το μεγάλο εύρος των αναφερόμενων, στην συμβίωσή του με άλλα *σημεία* θα σχηματίσει τους *κώδικες* και, με πολλούς *κώδικες*, τα *συντάγματα κωδίκων*, όπου θα έχουμε πλέον μία ακριβή σημασιοδότηση, ένα *κείμενο*, δημιουργώντας ένα *ιδεολόγημα*, τελικά μία ιδεολογική θέση, μία στάση για τη ζωή ενός ανθρώπου. Με αυτή την έννοια, μέσα σε αυτή την παραγωγική διαδικασία, αυτή η σημειωτική εξέλιξη είναι επαναστατική, σύμφωνα με τους φορμαλιστές, αφού δημιουργούν μία πρόταση για τον τρόπο ζωής του ανθρώπου.

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Αυτά τα σύμβολα μπορούν να αναφέρονται σε *σημεία*, *σημαίνοντα*, *σημαινόμενα* και *κώδικες* κ.ο.κ. που αναφέρονται σε διαφορετικά είδη του λόγου. Μπορεί να είναι λεκτικά, κινητικά, εικονικά, ηχητικά, οσμών κ.λπ.,

ακόμη, να ανήκουν σε χώρους που δεν είναι καθαρά αφηγηματικοί. Θα δούμε τι απ'όλα ισχύουν σε κάθε περιπτώσεις. Το σημαντικό είναι να καταλάβουμε ότι υπάρχουν άπειρες δυνατότητες, στο σενάριο μας, μπορούμε να έχουμε να κάνουμε με στοιχεία από διαφορετικούς αφηγηματικούς χώρους, δεν περιοριζόμαστε. Στην ανάλυση του χαρακτήρα μας θα μπορούμε να έχουμε στοιχεία από τη λογοτεχνία, τη μουσική, το θέατρο, τη ζωγραφική, ακόμη και από επιστήμες μη αφηγηματικές, όπως είναι η κοινωνιολογία, η βιολογία κ.λπ. Αυτό που θα έχουμε, σε κάθε περίπτωση είναι η ανάλυση του χαρακτήρα σε μεγάλο βάθος, άρα θα πρέπει να βοηθηθούμε από την ψυχολογία, ακόμη από την ψυχανάλυση, έτσι ώστε η απόδοση του χαρακτήρα να είναι η πιο ακριβής. Άρα, θα πρέπει να ανατρέξουμε στη βοήθεια ειδικών συμβούλων όπου χρειαστεί. Ενδεχομένως κάποια από αυτά τα στοιχεία της ανάλυσης να μη χρειαστεί να τα συμπεριλάβουμε στην αφήγησή μας, αν νομίζουμε ότι αυτό είναι σωστό για την οικονομία του αφηγηματικού λόγου.

Η ψυχολογία και η ψυχανάλυση θα μας μιλήσει για τις σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα από τη συμβίωση αυτού του χαρακτήρα με άλλους, τα ψυχικά τοπία που σχηματίζονται, τι σημαίνει αυτό για την απόδοση του νοήματος. Συνήθως μέσα από κλινικές περιπτώσεις ξέρουμε να ερμηνεύουμε τις εκφάνσεις του ψυχικού κόσμου ενός ανθρώπου. Θα ανατρέξουμε, λοιπόν, σε τέτοιες ερμηνείες για να μπορέσουμε να έχουμε πλήρη και ακριβέστατη ανάπτυξη του χαρακτήρα μας.

Με όλα αυτά θέλουμε να δείξουμε την ανάγκη της ανάλυσης, αλλά και, σε γενικές γραμμές, πως θα μπορέσουμε να κάνουμε αυτή την ανάλυση. Αυτή την εργασία θα την δούμε με λεπτομέρειες στη συνέχεια της εργασίας μας, δίνοντας στοιχεία και παραδείγματα, όπως επίσης και βιβλιογραφικές αναφορές για να μπορεί ο αναγνώστης να μπει πιο βαθιά στο θέμα, να μπορεί να κάνει την εργασία του, ως σεναριογράφος, με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια.

Είναι όμως γεγονός ότι όλα τα καλά σενάρια έχουν από πίσω τους μία τέτοια ανάλυση, η οποία μπορεί να μη φαίνεται μετά την ανάπτυξη του σεναρίου, θα μπορέσουμε όμως να τη δούμε όταν κάνουμε δομική ανάλυση της ταινίας, οπότε θα φτάσουμε, μοιραία, σε κάποια από τα θέματα -ή σε όλα αν είμαστε καλοί στη δουλειά μας- που ο σεναριογράφος έλαβε υπόψη του για να κάνει το σενάριο. Μερικές φορές μπορούμε να κάνουμε, ακολουθώντας τη δομική ανάλυση, συνεκδοχές που ο σεναριογράφος μπορεί να μην είχε σκεφτεί. Στη συνέχεια της εργασίας μας θα ασχοληθούμε με τη σημειολογική ανάλυση, ακολουθώντας το παράδειγμά μας.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ



του Γιάννη Φραγκούλη

Με αλφαβητική σειρά εδώ θα δοθεί συνοπτικά η ερμηνεία των όρων σημειωτικής, σημειολογίας, σημασιολογίας, ψυχολογίας και ψυχανάλυσης για να μπορεί ο αναγνώστης να καταλάβει το κείμενο που διαβάζει. Για περισσότερη ερμηνεία μπορεί να ανατρέξει στη βιβλιογραφία που αναφέρεται, σε αυτή την έκδοση.

Ιδεολόγημα: (ideologeme) Το μικρότερο σημείο που μπορεί να σταθεί αυτόνομα από ένα ιδεολογικό σύστημα.

Κώδικας: (code, code) Συστήματα όπου το μήνυμα μπορεί να αναλυθεί σε σταθερά σημεία, συστηματικά ή μη. Χαρακτηριστικό του είναι ο αριθμός των σημείων, οι τάξεις, οι αρθρώσεις τους, οι νόμοι και η σύνταξή τους. Έρχεται στη θεωρία της επικοινωνίας με τη δομική γλωσσολογία. Ο κώδικας είναι ένα από τα βασικά συστατικά της δομής του λόγου, μία μικροδομή που έχει αυτοτέλεια.

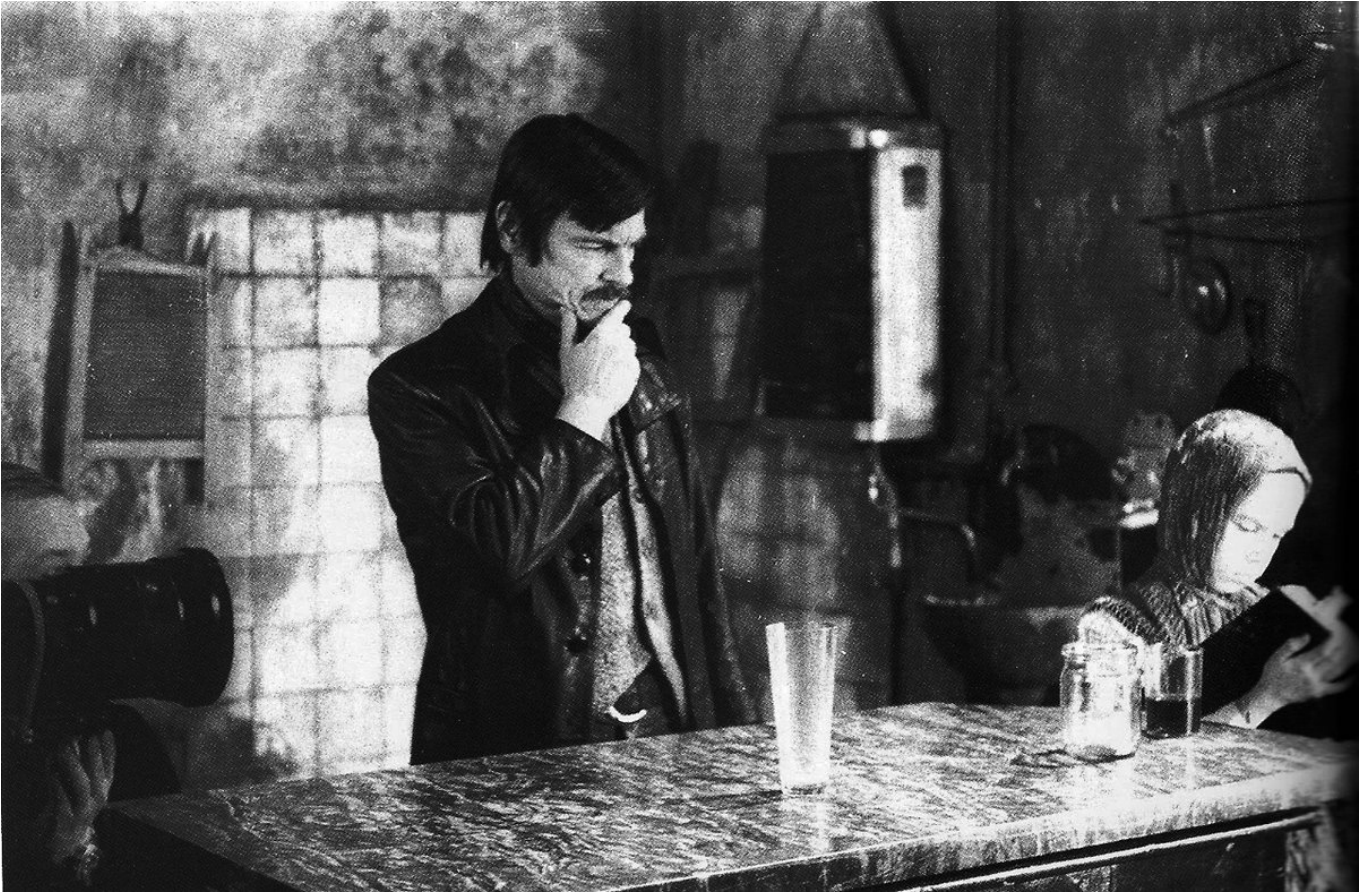
Σημαινόμενο: (signifié, signified) Μας οδηγεί στο νόημα και, συγχρόνως, στο σημαίνον. Αυτά τα δύο είναι αδιάλυτα. Δεν μπορεί κανείς να τα ξεχωρίσει γιατί, έτσι ενωμένα, φτιάχνουν το σημείο που δεν μπορεί να διασπαστεί στα δύο.

Σημαίνον: (significant, signified) Έχει μία μορφή και μία υπόσταση. Η ύπαρξη του υπακούει σε κάποιους νόμους που μόνο ο δημιουργός τους ξέρει. Φτάνουμε σε έναν μυστικισμό, ο οποίος είναι το ψευτοδίλημμα. Από το σημαίνον φτάνουμε στον κώδικα, έχοντας περάσει από το σύμβολο τη στιγμή ακριβώς που γεννιέται το σημείο, άρα και το σημαίνον.

Σημείο: (signe, sign) Καθιερώθηκε από το Saussure σα μονάδα της γλώσσας. Γενικά, είναι το αισθητό που μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε ένα μη άμεσα αισθητό. Σημαίνει κάτι που απουσιάζει. Σύμφωνα με το Saussure, το σημείο αποτελείται από το σημαίνον (αισθητό γεγονός, μορφή) και το σημαινόμενο του (νόημα, περιεχόμενο). Σύμφωνα με το Hjelmslev, υπάρχει το στοιχείο που αντιστοιχεί στο επίπεδο της έκφρασης και στο επίπεδο του περιεχομένου, αντικαθιστώντας τους παραπάνω όρους. Εκτός από τη γλώσσα, το σημείο παρατηρείται, σαν όρος, στο συμβολισμό, στην πνευματική και κοινωνική ζωή του ανθρώπου. Στη γλώσσα είναι αυθαίρετο, συνδέεται, έτσι, με το σύμβολο και το σημαίνον.

Σύνταγμα: (syntagme, syntagm) Οι σχέσεις που συνδέουν τα γλωσσικά σημεία σε συστήματα οργανώνονται σε δύο άξονες: των συνταγμάτων ή ετεροκλήτων και των παραδειγμάτων ή αντιθέσεων. Το σύνταγμα είναι συνδυασμός σημαινόντων που διατάσσονται γραμμικά στο συνταγματικό άξονα, περιέχει μία σειρά κωδίκων. Η οργάνωση του γίνεται στο επίπεδο της άρθρωσης πρώτου βαθμού και δεν επιδέχεται αντιστροφή.

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ



μία συνοπτική θεώρηση

του Γιάννη Φραγκούλη

Η κάθε κινηματογραφική ταινία ολοκληρώνεται στο μοντάζ. Στον ηλεκτρονικό υπολογιστή πλέον τα πλάνα και οι σεκάνς επιλέγονται, σύμφωνα με το σενάριο της ταινίας, έτσι ώστε να παραχθεί τελικά το νόημα που θέλουμε. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι το μοντάζ δημιουργεί το ρυθμό στην ταινία, την άρθρωσή της, όπως τα σημεία στίξης στο γραπτό και προφορικό λόγο. Η ροή του λόγου θα πρέπει να μεταβάλλεται, αλλού να είναι γρήγορη και αλλού αργή, αυτό που στο λόγο το κάνουν τα σημεία στίξης, στον κινηματογράφο το κάνουν τα κοψίματα και αλλαγές των σκηνών. Ο μοντέρ αυτό που κάνει είναι να δημιουργεί το συντακτικό του φιλικού λόγου, η γραμματική και το ύφος έχει προσδιοριστεί εν πολλοίς από το σκηνοθέτη και από το θεωρητικό του κινηματογράφου. Είναι υποχρεωμένος όμως να ακολουθεί τους κανόνες της θεωρίας του μοντάζ, τουλάχιστον στις βασικές γραμμές. Σε αυτό το σημείωμα θα αναλύσουμε συνοπτικά τη θεωρία του μοντάζ.

Η ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

Θα πρέπει να ξέρουμε ότι η έννοια του μοντάζ δεν είναι σε καμία περίπτωση «εφεύρεση» των θεωρητικών της αφήγησης του 19ου αιώνα. Από τις αρχές κιάλας της αφήγησης η συνδεσμολογία των αφηγηματικών κομματιών ήταν μία πρακτική των ποιητών, όπου ποιητής εννοείτο ο δημιουργός ενός αφηγηματικού έργου. Ήξεραν από τα αρχαία χρόνια και ξέρουμε σήμερα ότι κάθε μορφή τέχνης θεμελιώνει τη δική της αφήγηση. Άρα η λογική που ορίζει σε ποια σειρά θα βάλουμε τα μέρη αυτής της συγκεκριμένης αφήγησης παράγει ένα συγκεκριμένο νόημα και αποτυπώνει μία αισθητική που προτείνουμε.

Ο Αριστοτέλης, στο τεχνικό εγχειρίδιό του, «Περί ποιητικής», αναφέρει όλα όσα χρειάζεται ένας ποιητής, κάποιος που ποιεί, για να ολοκληρώσει το έργο του. Αυτό το μέρος του συγγράμματος του Αριστοτέλη που μας ενδιαφέρει εδώ είναι το μήκος του μύθου, όπου υπάρχει σαφέστατη θεώρηση του μοντάζ, έτσι όπως έχει εκφραστεί από τον Eisenstein. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι θα πρέπει να είμαστε ικανοί να αναγνωρίζουμε, σε ένα μύθο, το μέρος και το όλον, έτσι όπως αναγνωρίζουμε ένα ζώο από τα διάφορα μέρη του και από το σύνολο του σώματός του¹. Εδώ λοιπόν έχουμε τη θεώρηση για αυτό που λέμε μοντάζ, σήμερα.

Η λεπτομερής εργασία του Βλαντίμιρ Γιακοβλεβίτς Προπ, σχετικά με τη μορφολογία του παραμυθιού, ειδικά η κατάτμηση των μερών ενός παραμυθιού, των μοτίβων του, μας έδωσε τη νομιμοποίηση να τεμαχίσουμε το μύθο, σύμφωνα με τα μοτίβα, έτσι ώστε, κατ'αρχήν να το μελετήσουμε, κατά δεύτερο λόγο να δομήσουμε ένα άλλο μύθο με αυτά τα πρώτα υλικά. Ο Προπ αναπαράστησε τους μύθους με μαθηματικές εξισώσεις που ήταν το παραμύθι, το οποίο μελετούσε, κάνοντας μία μορφολογική ανάλυση². Μπορούμε πλέον να πάρουμε ένα μέρος ενός μύθου και να το βάλουμε δίπλα σε ένα άλλο, τα οποία, σε μία αφήγηση που έχουμε δομήσει, θα δώσουν ένα άλλο νόημα από ότι θα έδιναν αν η συνδεσμολογία θα ήταν διαφορετική. Αναφερόμαστε σε μύθους γιατί η κάθε αφήγηση βασίζεται σε μύθους αρχέγονους και σύγχρονους, φτιάχνει δε το δικό της μύθο όταν έχει ολοκληρωθεί.

Δεν είναι λοιπόν περιέργο ο τεμαχισμός της κινηματογραφικής αφήγησης όπως τον προτείνει ο Eisenstein για να δομηθούν διαφορετικές αφηγήσεις με το ίδιο υλικό. Ο θεωρητικός του μοντάζ μας προτείνει πέντε διαφορετικούς τρόπους συνδεσμολογίας των αφηγηματικών κομματιών που θα μας δώσουν διαφορετικές αφηγήσεις, στην ολοκλήρωσή τους. Θα δούμε πως αυτό είναι εφικτό.

ΟΙ ΔΥΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΛΟΓΙΚΕΣ

Όσον αφορά στο μοντάζ οι λογικές που ισχύουν για την ολοκλήρωση μιας ταινίας είναι δύο διαφορετικών φιλοσοφιών. Η πρώτη είναι αυτή του Αϊζενστάιν και η άλλη είναι αυτή του Vertov. Και οι δύο είναι αποδεκτές, ο κάθε σκηνοθέτης θα πρέπει να ξέρει ποια θα ακολουθήσει και πως, έτσι ώστε να μείνει πιστός στη θεωρία, από την οποία θα παρεκκλίνει όσον αφορά στη δική του αισθητική και νοηματοδότηση, στη δική του πρόταση, η οποία θα πρέπει να υποστηριχθεί τόσο που θα θεωρητικοποιηθεί για να γίνει αποδεκτή πρώτα από τη θεωρία και μετά να δοκιμαστεί στην πράξη. Το ρόλο αυτό αναλαμβάνει ο πειραματικός κινηματογράφος.

Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ DZIGA VERTOV

Το μοντάζ κατά το Vertov ήταν πολύ διαφορετικό στη σύλληψή του από τις θεωρητικές τοποθετήσεις του Eisenstein. Ουσιαστικά, κατ'αυτόν, το μοντάζ απλά δεν υπάρχει, εφόσον θεωρήσουμε ότι έχουμε μοντάζ όταν κόβουμε τις σκηνές πριν αυτές ολοκληρωθούν βιωματικά. Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε την άποψη του με δύο λέξεις: Το αληθινό χωρίς φκιασίδα, όπως ήταν μία από τις καταστατικές αρχές του στο Kino-Pravda, αυτό είναι που θα πρέπει να δημιουργήσει ο δημιουργός.

Γράφει λοιπόν ο Vertov:

«1. Εάν το Kino-Pravda είναι η αλήθεια φανερωμένη με τα μέσα του κινηματογραφικού ματιού, τότε η εικόνα ενός τραπεζίτη δε θα ήταν αυθεντική παρά αν μπορούσαμε να τραβήξουμε τη μάσκα από το πρόσωπό του και, κάτω από τη μάσκα, να δείξουμε τον κλέφτη.

2. Δεν υπάρχει παρά ένας μόνο τρόπος να του πάρουμε τη μάσκα, είναι να τον παρατηρούμε με το συνήθη τρόπο, λαθραία, να το φωτογραφήσουμε απροσδόκητα, εν αγνοία του. Αποκρύπτοντας, για παράδειγμα, έγκαιρα τις προθέσεις μας. Η κάμερα, βοηθούμενη με φιλμ πολύ ευαίσθητα, με φακούς πολύ φωτεινούς, με υπέρυθρο υλικό, για τις νυκτερινές λήψεις ή υπό κακές συνθήκες φωτισμού, φτάνοντας μέχρι να καμουφλάρουμε τα μηχανήματά μας, να μηδενίσουμε τον ήχο της κάμερας. Αυτό μας οδηγεί σε μία αντίληψη της άμεσης και συνεχούς διαθεσιμότητας της μηχανής, πάντα έτοιμη να αποτυπώσει τη στιγμή όταν αυτή διαδραματίζεται (...).

3. Αυτό παρομοιάζεται με το όταν ένας άνθρωπος ενσαρκώνει στη ζωή του ένα ρόλο διαφορετικό με το δικό του. Αλλά, αν πάρουμε έναν επαγγελματία ηθοποιό που ενσαρκώνει ένα πρόσωπο στη σκηνή και τον κινηματογραφούμε με τα μέσα του «κινηματογράφου-μάτι», θα ανακαλύψουμε ότι κινηματογραφούμε συγχρόνως τις συγγένειες και τις διαφορές του ανθρώπου και του ηθοποιού, όπως επίσης τις τέλει συμφωνίες και ασυμφωνίες ανάμεσα στο συναίσθημα και στα λόγια.

Να δείχνουμε τον Ιβάνωφ στο ρόλο του Πέτρωβ, σύμφωνα με την τεχνική του «κινηματογράφου-μάτι» θέλει να πει να δείχνουμε τον άνθρωπο στην πραγματική του ζωή και τον ηθοποιό στη θεατρική σκηνή. Να προσέχουμε να μην μπερδεύονται το παίξιμο στο θέατρο και η συμπεριφορά εκτός του σανιδιού και το αντίστροφο. Δεν είναι ο Πετρώβ απέναντί μας αλλά ο Ιβάνωφ που ενσαρκώνει τον Πετρώβ.

4. Αν ένα αληθινό και ένα ψεύτικο μήλο έχουν κινηματογραφηθεί με τέτοιο τρόπο που θα είναι αδύνατο να τα ξεχωρίσεις στην οθόνη, αυτό δεν είναι επιδεξιότητα αλλά ανικανότητα. Ανικανότητα να φωτογραφίσεις. Το αληθινό μήλο πρέπει να φωτογραφηθεί έτσι που καμία σύγχυση να μη γίνει. Θα πρέπει να είναι αληθινό έτσι που να θέλεις να το δοκιμάσεις και να το φας, αντίθετα με το ψεύτικο, που δεν επιτρέπει ούτε το ένα ούτε το άλλο. Ένας ταλαντούχος φωτογράφος αυτά τα καταλαβαίνει πολύ εύκολα.»³.

Η λογική του Verton λέει ότι ο κινηματογράφος θα πρέπει όσο το δυνατόν περισσότερο να αποτυπώνει την πραγματικότητα, να μην επεμβαίνει στη ροή των συναισθημάτων, να αφήνει τις συμπεριφορές να εγγράφονται όπως είναι στην πραγματικότητα. Βλέποντας όμως την ταινία του «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» καταλαβαίνουμε ότι το μοντάζ, δηλαδή η αυστηρή επιλογή των σκηνών και ο αυστηρός προσδιορισμός του ρυθμού, έχει γίνει πριν να ξεκινήσουν τα γυρίσματα. Άρα το μοντάζ, σε αυτή την περίπτωση, έχει ενσωματωθεί με τη σκηνοθεσία.

Αυτή η λογική επηρέασε βαθιά όχι μόνο Σοβιετικούς σκηνοθέτες, όπως ο Tarkovsky, ο Paradjanov, αλλά και σχολές κινηματογράφου, όπως το Νέο Κύμα, στη Γαλλία, το free cinema, στην Αγγλία, το direct cinema, στις ΗΠΑ, το underground κινηματογράφο, πάλι στις ΗΠΑ, το nuovo cinema, στη Νότιο Αμερική, τον αγωνιστικό κινηματογράφο, σε όλο τον κόσμο. Η λογική του Eisenstein ήταν διαφορετική.

Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ EISENSTEIN

Ο Sergei Mikhailovich Eisenstein είχε σπουδάσει υδραυλικός μηχανικός πριν να ασχοληθεί με την κατασκευή των σκηνικών στο θέατρο, πρώτα, και με τη σκηνοθεσία του θεάτρου και του κινηματογράφου, κατόπιν, τελικά με τη θεωρία του κινηματογράφου. Ο όρος «μοντάζ» έρχεται από το «μοντάρω», συνδέω δύο σωλήνες μεταξύ τους. Η συνεισφορά του στη θεωρία του κινηματογράφου είναι τεράστια.

Ο Eisenstein αναφέρει ότι «το ορθόδοξο μοντάζ είναι μοντάζ πάνω στη δεσπόζουσα, τα πλάνα, δηλαδή, συνδυάζονται σύμφωνα με τις δεσπόζουσες ενδείξεις τους». Αυτό το μοντάζ γίνεται σχετικά με το τέμπο, την κυρίαρχη τάση μέσα στο φωτόγραμμα, το μήκος των πλάνων και πάντα σύμφωνα με το πρώτο επίπεδο και το προσκήνιο. Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τις συγκρούσεις, αλλά και την απουσία τους, αλλιώς δε θα υπάρχει τέμπο. Το βασικό θέμα είναι ότι «τα χαρακτηριστικά της δεσπόζουσας είναι μεταβλητά και βαθύτατα σχετικά, η αποκάλυψη των χαρακτηριστικών της εξαρτάται από ένα συνδυασμό πλάνων, ο οποίος, με τη σειρά του, εξαρτάται από τη δεσπόζουσα»⁴. Φαίνεται ότι είναι μία κυκλική κατάσταση αλλά δεν είναι έτσι είναι μία

εξίσωση δύο αγνώστων, άρα δε λύνεται, σύμφωνα με τη μαθηματική λογική, άρα υπάρχει μία αμφιβολία για το ποια θα είναι η δεσπόζουσα. Εύκολα διακρίνουμε σε αυτή τη λογική τη διαλεκτική του Ηράκλειτου και αργότερα του Μαρξ.

Με άλλα λόγια έχουμε τα πρωτεύοντα και τα δευτερεύοντα ερεθίσματα. Παρατηρούμε μία διαρκή πάλη για την ανάδειξη του πρωτεύοντος και του δευτερεύοντος, έτσι το μοντάζ δεν είναι ποτέ σταθερό, είναι μία κινητική αξία, σύμφωνα με τη φιλοσοφική θεωρία του Ενρί Μπερζόν. Πάνω σε αυτό το σκεπτικό ο Eisenstein σκηνοθέτησε τη «Γενική γραμμή». Όπως σημειώνει ο ίδιος «η «Γενική γραμμή» είναι η πρώτη ταινία που μονταρίστηκε βάσει της αρχής του οπτικού υπερτόνου. (...) Το υπερτονικό μοντάζ όφειλε, στα πρώτα του βήματα, να ακολουθήσει μία γραμμή που βρισκόταν σε απόλυτη αντίθεση με τη δεσπόζουσα»⁵. Η επιρροή του για τη σύλληψη του μοντάζ ήταν το θέατρο καμπούκι. Με αυτό τον τρόπο αν στη μουσική τον υπερτόνο τον ακούμε, στο μοντάζ τον αισθανόμαστε.

ΟΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΑΖ

Σύμφωνα πάντα με τον Eisenstein, γνωρίζουμε πέντε διαφορετικές κατηγορίες του μοντάζ. Σε μία ταινία μπορεί να υπάρχουν πάνω από μία κατηγορία, όπως θα τις δούμε παρακάτω, αλλά αυτή που δεσπόζει είναι αυτή που χαρακτηρίζει την αισθητική της ταινίας. Στη συνέχεια θα αναλύσουμε εν συντομία αυτές τις πέντε κατηγορίες

Η πρώτη κατηγορία είναι το μετρικό μοντάζ. Εδώ το θεμελιώδες κριτήριο είναι τα απόλυτα μήκη των τεμαχίων, αυτά ενώνονται με γνώμονα το μήκος τους, έτσι ώστε να έχουμε κάτι σαν ένα μουσικό μέτρο. Έχουμε την επανάληψη αυτών των μέτρων. Ένα υπερβολικό περίπλοκο μετρικό μοντάζ δημιουργεί χάος εντυπώσεων, αντί για μία ξεχωριστή συγκινησιακή ένταση. Δίνεται προσοχή στον ευρύτερο δεσπόζοντα χαρακτήρα του περιεχομένου του τεμαχίου, άρα τα πλάνα είναι συνώνυμα.

Η δεύτερη κατηγορία είναι το ρυθμικό μοντάζ. Το περιεχόμενο του φωτογράμματος αποτελεί έναν παράγοντα που θα πρέπει δικαιοματικά να λάβουμε υπόψη μας. Το μήκος του τεμαχίου εξαρτάται από τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του τεμαχίου καθώς και από το προγραμματισμένο του μήκος σύμφωνα με τη δομή της σεκάνς. Αν σε ένα αρχικά ξεχωριστό τέμπο εισαχθεί εντονότερο υλικό, τότε μπορούμε να έχουμε συγκινησιακά φορτισμένο τρόπο. Ένα παράδειγμα είναι η σεκάνς της σκάλας της Οδησού, στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν».

Η τρίτη κατηγορία είναι το τονικό μοντάζ. Πρόκειται για ένα στάδιο πέρα του ρυθμικού μοντάζ. Αν στο ρυθμικό αυτό που δίνει ώθηση είναι η κίνηση μέσα στο φωτόγραμμα, στο τονικό μοντάζ η κίνηση γίνεται αντιληπτή με μία πλατύτερη έννοια. Όταν μιλάμε όμως για κίνηση αναφερόμαστε σε όλα τα συγκινησιακά στοιχεία του τεμαχίου, άρα αυτό το μοντάζ βασίζεται στο χαρακτηριστικό συγκινησιακό άκουσμα του κομματιού, στη δεσπόζουσά του. Η σεκάνς της ομίχλης στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν», πριν από τον ομαδικό θρήνο πάνω από το πτώμα του Βακουλίντσουκ, είναι ένα παράδειγμα. Εδώ έχουμε να κάνουμε με στοιχεία τονικής τάξης, κινήσεις που γίνονται σύμφωνα με τονικά παρά με χωρορυθμικά χαρακτηριστικά. Το βασικό στοιχείο είναι οι οπτικές φωτοδονήσεις και πιο συγκεκριμένα, έχουμε μία συνήχηση ανάμεσα στην κίνηση σαν αλλαγή και στην κίνηση σαν φωτοδόνηση. Στη «Γενική γραμμή» έχουμε τη σύγκρουση ανάμεσα στο μύθο και την παραδοσιακή του μορφή.

Στην τέταρτη κατηγορία, στο υπερτονικό μοντάζ, το μέτρο ανυψώνεται σε μία κατηγορία υψηλότερης σημασίας. Εδώ υπολογίζουμε συνολικά όλα τα σημεία έλξης του τεμαχίου. Όμως, αυτές οι τέσσερις κατηγορίες του μοντάζ γίνονται κατασκευές μοντάζ μόνο όταν εισέρχονται σε σχέσεις αμοιβαίας σύγκρουσης. Από το μετρικό στο ρυθμικό πήγαμε με μία σύγκρουση ανάμεσα στο μήκος του πλάνου και στην κίνηση μέσα στο φωτόγραμμα. Στο τονικό έχουμε τη σύγκρουση ανάμεσα στις ρυθμικές και τις τονικές αρχές του τεμαχίου. Στο υπερτονικό η σύγκρουση γίνεται ανάμεσα στον κύριο τόνο του κομματιού, τη δεσπόζουσα, και στον υπερτόνο.

Στο υπερτονικό μοντάζ η εντατικοποίηση επιτυγχάνεται μέσω της άμεσης κινησιακής δύναμης. Αυτό θα μπορούσαμε να το δούμε στη μουσική, στα όργανα με ισχυρό ηχόχρωμα, η αρχή του υπερτόνου κυριαρχεί και η φυσική μετατόπιση γίνεται κυριολεκτικά εφικτή, όπως και σε ταινίες όπου ο υπερτόνος δημιουργεί ένα έντονο στρες, όπως στα θρίλερ.

Η πέμπτη και τελευταία κατηγορία είναι το διανοητικό μοντάζ. Έχουμε να κάνουμε με ένα μοντάζ όχι γενικά φυσιολογικών υπερτόνων ακουσμάτων, αλλά ακουσμάτων και υπερτόνων διανοητικού τύπου, δηλαδή μία σύγκρουση-αντιπαράθεση των παράλληλων διανοητικών συγκινήσεων. Η διανοητική διαδικασία παρουσιάζει την ίδια αναταραχή που έχουμε παρατηρήσει στο μετρικό μοντάζ, αλλά στην περιοχή των ανώτερων νευρικών κέντρων. Το θέμα είναι αυτό ακριβώς: αν εφαρμόσουμε την πείρα από τη δουλειά μας σε ένα κατώτερο επίπεδο, σε κατηγορίες υψηλότερης τάξης, θα μπορέσουμε ίσως να φτάσουμε στην ίδια την καρδιά των πραγμάτων και των φαινομένων, να εδραιώσουμε την πέμπτη κατηγορία, το διανοητικό υπερτόνο. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι δύο παράλληλες σεκάνς στο «Θωρηκτό Ποτέμκιν». Έχει ξεκινήσει η ανταρσία των ναυτών και είναι παρατεταγμένο το εκτελεστικό απόσπασμα για να τους εκτελέσει, ενώ αυτοί είναι σκεπασμένοι με ένα μουσαμά. Παράλληλα εμφανίζεται ένας γέρος -ο οποίος δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού στην ταινία- με ένα φως πίσω από το κεφάλι του, κάτι σαν φωτοστέφανο, και διαμαρτύρεται. Πετάει ένα σταυρό που καρφώνεται στο δάπεδο του πλοίου. Οι ναύτες δεν υπακούουν, στρέφουν τα όπλα τους στους αξιωματικούς, και έρχεται η σύγκρουση. Το μοντάζ μας δείχνει, χωρίς να το εξηγεί με άμεσο τρόπο, πως η εξέγερση και, κατά συνέπεια, η επανάσταση έχει ξεκινήσει, η οποία, επί πλέον, είναι και θέλημα θεού. Θα δούμε ότι το μοντάζ εγγράφεται στο ασυνείδητο.

ΕΠΙΜΥΘΙΟ

Μελετώντας τη θεωρία του μοντάζ, αφήσαμε για το τέλος τη σύνδεση του μοντάζ με την προσληπτικότητα και την ψυχολογική κατάσταση του θεατή κατά τη διάρκεια που βλέπει μία ταινία.

Θα αναφερθούμε πάλι στον Eisenstein⁷. «Η ατραξιόν παρουσιάζεται και είναι αναγνωρίσιμη ως μία πίεση, η οποία ασκεί συγκεκριμένη επιρροή στη νόηση και στην ευαισθησία του θεατή, συνδυασμένη με άλλα σκηνικά στοιχεία, ικανά να συμπυκνώνουν τη συγκινησιακή του διέγερση προς την τάδε ή δείνα κατεύθυνση που υπαγορεύει ο σκοπός του θεάματος. (...), με τον ιδεολογικό στόχο του συνόλου να διαμορφώνει τη συνείδηση του κοινού (...) ο ατραξιονικός υπολογισμός δεν έχει τη ζητούμενη αποτελεσματικότητα παρά μόνον όταν απευθύνεται σε ένα κοινό γνωστό εκ των προτέρων και ομοιογενές. (...) Στον κινηματογράφο γίνεται το αντίθετο: κατορθώνεται με την αντιπαράθεση και τη συσώρευση στον ψυχισμό του θεατή συσχετισμό που τους υπαγορεύει ο στόχος της ταινίας και τους προκαλούν τα μεμονωμένα στοιχεία ενός τεμαχισμένου γεγονότος. (...) Κατά το μοντάζ των ατραξιόν⁸, πραγματικά εκεί δε γίνεται αντιπαράθεση φαινομένων αλλά αλυσιδωτών συσχετισμών που θα συνδεθούν μέσα στη διάνοια ενός δεδομένου θεατή για ένα δεδομένο φαινόμενο. (...) Στον κινηματογράφο, εν αντιθέσει προς το θέατρο, το κέντρο βάρους της δράσης δεν παράγεται με άμεσα φυσιολογικά συσχετισμούς, αν και, καμιά φορά, η μόλυνση από το φυσιολογικό συμβαίνει.»

Μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε ότι η διαδικασία του μοντάζ εγγράφεται στο ασυνείδητο του θεατή. Αυτό, μάλιστα, συμβαίνει σε όλες τις κατηγορίες του μοντάζ, ακόμα και στην άρνηση του μοντάζ και του κοψίματος, κατά Vertov. Αυτό γίνεται πιο εμφανές στην πέμπτη κατηγορία του μοντάζ, στο διανοητικό, όπως γίνεται σαφές από την αναφορά πιο πάνω, σε αυτό το κείμενο. Έχουμε λοιπόν μία διαδρομή από το ασυνείδητο στο συνειδητό, όπου η παράσταση, δηλαδή η ταινία, εννοιοδοτεί, άρα περνάει από το σημαίνον (ασυνείδητο) στο σημαινόμενο (συνειδητό), φτιάχνοντας σε αυτό μία αφήγηση που έχει να κάνει με αυτά που θέλει και επιθυμεί, άρα με το μέλλον, ακολουθώντας το σχεδιασμό του σκηνοθέτη της ταινίας.

Με το μοντάζ ολοκληρώνεται η αφήγηση, παίρνει συγκεκριμένη μορφή, γίνεται προσωπική για τον κάθε θεατή, πραγματώνεται στο παρόν και ανοίγει μία οδό σημασιοδότησης για το μέλλον. Με άλλα λόγια, βάζει το θεατή μέσα στην αφήγηση της ταινίας, τόσο που αυτή μπορεί να γίνει δική του, κτήμα του κάθε θεατή, μεταλλασσόμενη σε μία άλλη, προσωπική αφήγηση, δημιουργώντας ένα σύμπαν αφηγηματικό, ενώ έχει ξεκινήσει από έναν αφηγηματικό κύκλο.