

ROBERT STAM

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Μετάφραση  
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗ

Επιμέλεια  
ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΠΑΤΑΚΗ

# 10

## Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

**Π**έρα από τις διαφωνίες μέσα στους κόλπους του Μαρξισμού (όπως αυτή μεταξύ του Brecht και του Lukács για το ρεαλισμό και μεταξύ του Benjamin και του Adorno για τις προοδευτικές δυνατότητες των μαζικών μέσων), στις δεκαετίες που ακολούθησαν την έλευση του ήχου κυριάρχησαν οι συζητήσεις για την «ουσία του κινηματογράφου» και πιο συγκεκριμένα οι εντάσεις μεταξύ των θεωρητικών της «μορφής», που θεωρούσαν ότι η καλλιτεχνική σαφήνεια του κινηματογράφου συνίστατο στις ριζικές διαφορές του από την πραγματικότητα και τους «ρεαλιστές» που πίστευαν ότι η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου (και ο κοινωνικός λόγος ύπαρξής του) ήταν να παρουσιάζει αληθινές απεικονίσεις της καθημερινής ζωής. Όπως συζητήσαμε ήδη, μια σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου προσδιοριζόταν από τους θεωρητικούς της «μορφής», όπως ο Rudolph Arnheim (*Film As Art*) και ο Bela Bálázs (*Theory of the Film*), που επέμεναν στις διαφορές του κινηματογράφου όχι μόνο από την «πραγματικότητα», αλλά και απέναντι στις άλλες τέχνες όπως το θέατρο και το μυθιστόρημα. Εάν ορισμένοι θεωρητικοί, όπως ο Arnheim και ο Bálázs, προωθούσαν ένα παρεμβατικό σινεμά που επεδείκνυε τις διαφορές του από το στοιχείο του «πραγματικού», άλλοι, μεταγενέστεροι θεωρητικοί, εν μέρει υπό την επίδραση του ιταλικού νεορεαλισμού, προτιμούσαν ένα μιμητικό, αποκαλυπτικό και ρεαλιστικό κινηματογράφο. Η ρεαλιστική αισθητική προϋπήρχε του κινηματογράφου φυσικά και είχε τις ρίζες της στις ηθικές ιστορίες της Βίβλου, στην ελληνική προσήλωση στην επιφανειακή λεπτομέρεια, στον «καθρέφτη της φύσης» του Άμλετ, μέχρι το ρεαλιστικό μυθιστόρημα και τον «καθρέφτη που περπατάει στον δρόμο» του Stendhal.

Όμως στη δεκαετία του 1940, ο ρεαλισμός γίνεται ακόμη πιο και-  
 ριος. Κατά μια έννοια, ο μεταπολεμικός κινηματογραφικός ρεαλισμός  
 αναδείχτηκε από τους καπνούς και τα ερείπια των ευρωπαϊκών πολέων.  
 Η περιπέτεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν το έναυσμα για την  
 αναβίωση της μιμητικής. Έρευνες της θεωρίας του κινηματογράφου  
 πολύ συχνά παραλείπουν την ουσιαστική συνεισφορά των Ιταλών θεω-  
 ρητικών, συμπεριλαμβανομένων και των θεωρητικών-σκηνοθετών, στις  
 θεωρητικές συζητήσεις για τον κινηματογραφικό ρεαλισμό. Στη μεταπο-  
 λεμική περίοδο, η Ιταλία εξελίχθηκε σε σημαντική σκηνή όχι μόνο κι-  
 νηματογραφίας, αλλά και παραγωγής θεωρίας, μέσα από κινηματογρα-  
 φικά έντυπα όπως τα Bianco e Nero, Cinema, La Revista del Cinema  
 Italiano, Cinema Nuovo και Filmcritica, καθώς και σπουδαίες εκδόσεις  
όπως η «Biblioteca Cinematographica». Στην ταινία του *Histoires du  
 Cinema* ο Godard υποστηρίζει ότι υπήρχε μια ιστορική λογική πίσω  
 από αυτή την κινηματογραφική Αναγέννηση. Ως χώρα που ανήκε στις  
 δυνάμεις του Άξονα, αλλά που είχε επίσης υποφέρει κάτω από τον Άξο-  
 να, η Ιταλία είχε χάσει την εθνική της ταυτότητα και ως εκ τούτου έπρε-  
 πε να την αναδημιουργήσει μέσα από το σινεμά. Με το *Ρώμη, ανοχύ-  
 ρωτη πόλη*, η Ιταλία κέρδισε ξανά το δικαίωμα να κοιτάζει τον εαυτό  
 της στον καθρέφτη, γεγονός από το οποίο και προέκυψε η εξαιρετική  
 σοδειά του παλικού κινηματογράφου. Όπως υποστήριξε ο σκηνοθέτης-  
 θεωρητικός Cesare Zavattini, ο πόλεμος και η απελευθέρωση έμαθαν  
 στους σκηνοθέτες να ανακαλύπτουν την αξία του πραγματικού. Ενώπιον  
 ότους φορμαλιστές, που έβλεπαν την τέχνη σαν κάτι αναπόφευκτα συμ-  
 βατικό και ριζικά διαφορετικό από τη ζωή, ο Zavattini πρότεινε τη μη-  
 δενική απόσταση μεταξύ τέχνης και ζωής. Ο σκοπός για τους σκηνοθέ-  
 τες δεν ήταν να επινοήσουν ιστορίες που έμοιαζαν με την πραγματικό-  
 τητα, αλλά μάλλον να μετατρέψουν την πραγματικότητα σε ιστορία. Ο  
 στόχος ήταν ένας κινηματογράφος χωρίς εμφανή μεσολάβηση, όπου τα  
 δεδομένα υπαγόρευαν τη μορφή και τα γεγονότα έμοιαζαν να αναλαμ-  
 βάνουν την αφήγησή τους. (Ο Metz, με βάση τις κατηγορίες του  
 Benveniste, θα αποκαλούσε αργότερα αυτήν τη μορφή αφήγησης  
 «histoire» [ιστορία] σε αντίθεση με το «discours» [λόγος].) Ο Zavattini  
 επίσης ζητούσε τον εκδημοκρατισμό του κινηματογράφου, σε ό,τι αφο-  
 ρούσε τα ανθρώπινα αντικείμενά του και το είδος των γεγονότων που  
 ήταν άξια εξιστορήσης. Για τον Zavattini, κανένα αντικείμενο δεν ήταν  
 τετριμμένο για το σινεμά. Μάλιστα, ο κινηματογράφος έδινε τη δυνατό-

τητα στους συννηθισμένους ανθρώπους να μάθουν για τις ζωές των συνηθισμένων τους, όχι στο όνομα της πδονοβλαφίας αλλά στο όνομα της αλληλεγγύης.

Ο Guido Aristarco στα κριτικά του δοκίμια, αλλά και στο *Storia delle Teoriche del Film*, υποστήριξε αντίθετα από τον Zavattini ότι ο ρεαλισμός, με την έννοια της καταγραφής της καθημερινής ζωής, δεν ήταν ποτέ απλός ή μη προβληματικός. Με αφετηρία το έργο του Ούγγρου μαρξιστή θεωρητικού Georg Lukács και του Ιταλού μαρξιστή Αντονίο Gramsci, ο Aristarco έκανε λόγο για έναν «κριτικό ρεαλισμό» που θα αποκάλυπτε τους δυναμικούς αγώνες κοινωνικής αλλαγής μέσα από παραδειγματικές καταστάσεις και μορφές. (Για μια εξαιρετική επισκόπηση της νεορεαλιστικής θεωρίας, βλ. Casetti, 1999.) Σε κάποιο βαθμό εμπνευσμένοι από τα αντιφασιστικά επιτεύγματα του ιταλικού νεορεαλισμού, θεωρητικοί όπως ο André Bazin και ο Siegfried Kracauer αντιλήφθηκαν τον θεωρητικά εγγενή ρεαλισμό της κάμερας ως θεμέλιο λίθο μιας δημοκρατικής αισθητικής που πρέσβευε την ισότητα. Τα μηχανικά μέσα φωτογραφικής αναπαραγωγής, για τους θεωρητικούς αυτούς, εξασφάλιζαν την ουσιαστική αντικειμενικότητα του κινηματογράφου. Εδώ βρίσκουμε μια αντίστροφη λογική από αυτήν του Arnheim. Για τον Arnheim τα μειονεκτήματα του κινηματογράφου (για παράδειγμα, η έλλειψη μιας τρίτης διάστασης) αποτελούσαν πεδίο εξέλιξης για την καλλιτεχνική υπεροχή. Όμως αυτό που ο Arnheim θεωρούσε ότι πρέπει να ξεπεραστεί – η μηχανική αναπαραγωγή φαινομένων από τον κινηματογράφο – αποτελούσε για τον Bazin και τον Kracauer το κλειδί της δύναμής του. Σύμφωνα με τη διατύπωση του Bazin στην «Οντολογία της φωτογραφικής εικόνας» (1945), «εξαιτίας της αντικειμενικότητάς της [η φωτογραφία φέρει] μια πειστικότητα που απουσιάζει από οποιοδήποτε απεικονιστικό έργο» (Bazin, 1988, σελ. 21). Για πρώτη φορά, κατά τον Bazin, «μία εικόνα του εξωτερικού κόσμου σχηματιζόταν αυτόματα, χωρίς τη δημιουργική παρεμβολή του ανθρώπου» (ό.π., σελ. 21). Για τον Bazin, το γεγονός ότι ο φωτογράφος, σε αντίθεση με το ζωγράφο ή τον ποιητή, μπορούσε να δουλέψει χωρίς την παρουσία ενός μοντέλου εγγυόταν έναν οντολογικό δεσμό ανάμεσα στην κινηματογραφική αναπαρασταση και σε αυτό που αναπαριστά. Εφόσον οι φωτοχημικές επεξεργασίες συνεπάγονται ένα σαφή σύνδεσμο ανάμεσα στο φωτογραφικό ανάλογο και το αντικείμενο αναφοράς του, η χαρακτηριστική ενδεικτικότητα της φωτογραφίας θεωρήθηκε ότι θα καθιστούσε δυνατή μια αδιά-

ψευστη μαρτυρία για τα «πράγματα όπως ακριβώς είναι». Ακριβώς αυτή η «απουσία μοντέλου» είναι που κάνει τον κινηματογράφο ανάλογο, για τον Bazin, με τη διαδικασία τσίχλευσης και «μουμιοποίησης». Ο κινηματογράφος πραγματοποιεί μια βαθιά ριζωμένη επιθυμία να αντικατασταθεί ο κόσμος από το είδωλό του. Ο κινηματογράφος συνδυάζει τη στατική φωτογραφική μίμηση με την αναπαραγωγή του Χρόνου: «η εικόνα των πραγμάτων είναι όμοια με την εικόνα της διάρκειάς τους όπως αυτή υπήρξε αλλαγμένης και μουμιοποιημένης» (ό.π., σελ. 22). Σε μια βεριστική στο σύνολό της διατύπωση που στη συνέχεια κρίθηκε από τους σημειολόγους του κινηματογράφου, ο Bazin έφτασε στο σημείο να υποστηρίξει ότι η φωτογραφική εικόνα είναι «αυτό καθαυτό το αντικείμενο, απελευθερωμένο από χρονικές συγκυρίες» (ό.π., σελ. 22).

Η διχοτομία εικαστικού/ρεαλιστικού κινηματογράφου –Lumière/Méliès, μίμηση/λόγος– έχει αναδειχτεί υπερβολικά, υποσκελίζοντας τα κοινά σημεία των δυο ρευμάτων<sup>1</sup>. Και τα δυο στηρίχτηκαν σε μια ουσιοκρατική αντίληψη του κινηματογράφου –ότι είναι εγγενώς καλός σε κάποια πράγματα και όχι σε κάποια άλλα– και τα δυο ήταν υπέρ του κανόνα και της επιλεκτικότητας: θεωρούσαν ότι το σινεμά έπρεπε να ακολουθήσει ένα συγκεκριμένο δρόμο. Τα ρεύματα του φορμαλισμού και του ρεαλισμού διέθεταν τη δική τους ξεχωριστή «προοδευτική» τεχνολογία τεχνικής. Για τον Arnheim, η έλευση του ήχου εκτροχίασε τη φυσιολογική πρόοδο προς ένα συνειδητά τεχνητό κινηματογράφο, ενώ για τον Bazin η «Παλαιά Διαθήκη» της σιωπής, σε μια εύγλωττη διατύπωση που αποκαλύπτει το θρησκευτικό-θεόσταλτο υπόβαθρο της σκέψης του, άνοιξε το δρόμο για την εκπλήρωσή της στην «Καινή Διαθήκη» του ήχου. Αν και ο Bazin επαινούσε αυτό που ονόμαζε «αφηγηματική διαλεκτική» των αντίθετων στιλ στον *Πολίτη Κέιν*, η υφολογική αντίστιξη ή, κατά τον Bakhtin, «αμοιβαία συσχέτιση» των στιλ δεν ήταν γενικά μια πιθανή εναλλακτική.

Για τον Bazin, η υπερτίμηση του ρεαλισμού είχε μια οντολογική, τεχνική, ιστορική, και αισθητική διάσταση. Με τεχνικούς όρους, ο ρεαλισμός ήταν το μέσο πραγματοποίησης αυτού που ο Bazin ονόμασε «μύθος του απόλυτου κινηματογράφου». Αυτός ο μύθος ενέπνεε τους εφευρέτες του μέσου: [ταύτιζαν] την κινηματογραφική ιδέα με μια ολοκλη-

1. Βλ. Thomas Elsaesser, «Cinema: The Irresponsible Signifier or “The Gamble with History”: Film Theory or Cinema Theory», *New German Critique*.

ρωτική και στο ακέραιο αναπαράσταση της πραγματικότητας. Μια τέλεια και άμεση ανασύσταση της ψευδαίσθησης του εξωτερικού κόσμου, με ήχο, χρώμα, όγκο» (ό.π., σελ. 28). Έτσι ο βωβός, ασπρόμαυρος κινηματογράφος έδωσε τη θέση του στον κινηματογράφο με ήχο και χρώμα, που ήταν μέρος μιας αμείλικτης τεχνολογικής προόδου προς έναν απόλυτα πειστικό ρεαλισμό. (Διακρίνει κανείς στο λόγο του Bazin μια ενδιαφέρουσα σύγκρουση ανάμεσα στη μιμητική μεγαλομανία της επιθυμίας για ένα απόλυτο ομοίωμα της ζωής και την ήσυχη, σεμνή μετριοπάθεια των στυλιστικών προτιμήσεών του.) Το 1963 ο Charles Barr επέκτεινε το μύθο του Bazin για να συμπεριλάβει την εξέλιξη του σινεμασκόπ κινηματογράφου, ενώ η φράση «απόλυτος κινηματογράφος» προφανώς συνηχεί με μεταγενέστερες καινοτομίες, όπως τα 3-D, IMAX, ήχος dolby και η εικονική πραγματικότητα. (Σε μια αντίστροφη χρονολογία, η σύνδεση του κινηματογράφου από τον Jean-Louis Baudry με την πλατωνική αλληγορία του σπηλαίου στη δεκαετία του 1970 φέρει ως διαλογικό πλαίσιο το «μύθο του απόλυτου κινηματογράφου» του Bazin.)

Ο Bazin παρήγαγε επίσης νέες θεωρήσεις της κινηματογραφικής ιστορίας και αισθητικής. Στο δοκίμιό του «Σχετικά με την εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας» δέχεται ένα είδος θριαμβευτικής προόδου του ρεαλισμού στο σινεμά, σαν μια συμπυκνωμένη εκδοχή της θεώρησης του Auerbach στο *Mimesis* μιας εσαεί αληθοφανούς δυτικής λογοτεχνίας. Ο Bazin έκανε το διαχωρισμό ανάμεσα στους σκηνοθέτες που εναπόθεταν την πίστη τους στην «εικόνα» και σε εκείνους που πίστευαν στην «πραγματικότητα». Οι σκηνοθέτες της «εικόνας», ιδιαίτερα οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές και οι Σοβιετικοί σκηνοθέτες του μοντάζ, διαμέλισαν την ακεραιότητα του συνεχούς χρόνου-χώρου του κόσμου, κατακερματίζοντάς τον. Οι σκηνοθέτες της «πραγματικότητας», αντίθετα, χρησιμοποιούσαν τη διάρκεια του πλάνου σκεπάζοντας σε συνδυασμό με το βάθος πεδίου προκειμένου να δημιουργήσουν μια πολυεπίπεδη αίσθηση της πραγματικότητας σε ανάγλυφο. Η ταγμένη ρεαλιστική παράδοση του Bazin ξεκίνησε με τους Lumière, συνέχισε με τον Flaherty και τον Murnau, ενισχύθηκε με τον Welles και τον Wyler και έφτασε σε ημι-τελεολογική εκπλήρωση με τον ιταλικό νεορεαλισμό. Ο Bazin εκτιμούσε ιδιαίτερα τις προσγειωμένες, σχετικά απλές πλοκές, τα ασταθή κίνητρα των χαρακτήρων και τους σχετικά αργούς και πυκνούς καθημερινούς ρυθμούς που χαρακτήριζαν τις πρώτες ταινίες του νεορεαλισμού. Έκανε τη διάκριση ανάμεσα σε ένα ρηχό νατουραλισμό τύπου Ζολά, που

αναζητά επιφανειακή αληθοφάνεια, και σε ένα βαθύ ρεαλισμό που βυθίζεται στα βάθη του πραγματικού. Για τον Bazin, ο ρεαλισμός δεν είχε τόσο να κάνει με την κυριολεκτική μιμητική εξίσωση ανάμεσα στη φιλική αναπαράσταση και στον «έξω κόσμο» όσο με την ειλικρίνεια της σκηνοθεσίας. Ο Deleuze υιοθετεί ορισμένα στοιχεία της ιστορικής τελεολογίας του Bazin στο έργο του στη δεκαετία του 1980, κυρίως σε ό,τι αφορά το νεορεαλισμό ως σημαντική αλλαγή.

Σύμφωνα με τον Bazin, νέες προσεγγίσεις στο μοντάζ και τη σκηνοθεσία, ιδιαίτερα η φωτογραφία του πλάνου σεκάνς και το βάθος πεδίου, επέτρεψαν στους σκηνοθέτες να σεβαστούν τη χωροχρονική ακεραιότητα του προ-φιλικού κόσμου. Αυτές οι πρόοδοι διευκόλυναν μια πιο μιμητική αναπαράσταση που πήγαινε βαθύτερα, και που για τον Bazin συνδεόταν με μια πνευματική έννοια «αποκάλυψης», μια θεωρία με τελεολογικές αποχρώσεις της παρουσίας του θείου σε όλα τα πράγματα. Πράγματι, η κριτική γλώσσα του Bazin –πραγματική παρουσία, αποκάλυψη, πίστη στην εικόνα– συχνά αντηχεί θρησκευτικότητα. Το σινεμά γίνεται θείο μυστήριο. Ένα ιερό όπου συμβαίνει ένα είδος μετουσίωσης. Ταυτόχρονα, αυτή η σύλληψη του βάθους συνδεόταν για τον Bazin με μια πολιτική έννοια εκδημοκρατισμού της φιλικής αντίληψης, αφού ο θεατής απολάμβανε την ελευθερία να εξετάζει το πολυδιάστατο πεδίο της εικόνας για να βρει το νόημά της. Αν και ο Bazin τάχθηκε υπέρ του «μη καθαρού κινηματογράφου», δηλαδή ενός μείγματος θεάτρου και κινηματογράφου, γενικά η αισθητική του δεν άφηνε πολλά περιθώρια για τη συνειδητή ανάμειξη των στίλ και όντως υποτίμησε την ανάμειξη πλάνων σεκάνς και μοντάζ, εξπρεσιονισμού και ρεαλισμού, που χαρακτήριζαν το έργο ακόμη και ορισμένων από τους αγαπημένους του σκηνοθέτες, όπως ο Orson Welles. Όπως επισημαίνει ο Peter Wollen, οι τεχνικές που προτιμούσε ο Bazin, όπως το μονοπλάνο, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για σκοπούς διαμετρικά αντίθετους από εκείνους που υποστήριζε ο Bazin, όπως είναι η απο-πραγματοποίηση και ο αναστοχασμός<sup>2</sup>. Παράλληλα, ο Bazin δεν υπήρξε ποτέ ο «αφελής ρεαλιστής», όπως συχνά τον περιγράφουν. Ήξερε καλά πως το τεχνικό στοιχείο είναι απαραίτητο στην κατασκευή μιας ρεαλιστικής εικόνας. Ο αυτοματισμός της κινηματογραφικής μηχανής είναι μια απαραίτητη, αλλά όχι επαρκής συνθήκη για το ρεαλισμό. Πράγματι, ο Bazin είναι σε ορισμέ-

2. Peter Wollen, «Introduction to *Citizen Kane*», *Film Reader*, 1 (1975).

να επίπεδα φορμαλιστής, με την έννοια ότι τον απασχολεί πολύ λιγότερο το οποιοδήποτε «περιεχόμενο» από το στίλ της σκηνοθεσίας. Ούτε μπορεί ο Bazin να θεωρηθεί ένας απλός θεωρητικός του ρεαλισμού. Οι ιδέες του για το είδος, την ιδιότητα και θέση του δημιουργού, και τον «κλασικό κινηματογράφο» άσκησαν επίσης μεγάλη επιρροή.

Όπως ο Bazin, ο Siegfried Kracauer ενδιαφερόταν για τα ζητήματα του ρεαλισμού και, όπως εκείνος, δεν μπορεί να θεωρηθεί «αφελής ρεαλιστής». Όπως επισημαίνει ο Thomas Levin, ο Kracauer συχνά χαρακτηρίζεται ως ο αντι-Benjamin, ενώ στην πραγματικότητα είχε πολλά κοινά με τον Benjamin. Πράγματι, αποτελεί ειρωνεία το γεγονός ότι οι θεωρητικοί της δεκαετίας του 1970, με την αντι-βεριστική μανία τους, συχνά ξεσπούσαν στον Kracauer, ενώ από πολλές πλευρές οι απόψεις του συνέκλιναν με τις δικές τους. Το *The Mass Ornament* του Kracauer, αφιερωμένο όπως ήταν στην τοπική ανάλυση εφήμερων στοιχείων όπως οι οδικοί χάρτες, τα λόμπι ξενοδοχείων και η ανία, προετοίμασε το έδαφος για τις *Μυθολογίες* του Barthes. Ένα μέρος της σύγχυσης προκύπτει από το γεγονός ότι τα έργα του Kracauer στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 –ιδιαίτερα τα δοκίμια που ύστερα συγκεντρώθηκαν στο *The Mass Ornament*– έγιναν διαθέσιμα δεκαετίες αφότου γράφτηκαν (1977 στη Γερμανία, 1995 στα αγγλικά).

Πίσω από την ανάλυση του Kracauer βρισκόταν ένας προβληματισμός γύρω από τις δημοκρατικές και αντιδημοκρατικές δυνατότητες των μαζικών μέσων. Στο *From Caligari to Hitler* (1947), μια μελέτη του γερμανικού κινηματογράφου από το 1919 ως το 1933, ο Kracauer έδειξε πώς ο έντονα τεχνητός κινηματογράφος της Βαϊμάρης «πραγματικά» αντικατόπτριζε «βαθιές ψυχολογικές τάσεις» και τη θεσμοποιημένη τρέλα της γερμανικής ζωής. Οι ταινίες μπορούσαν να αντανakλούν τον εθνικό ψυχισμό, γιατί 1) δεν είναι ατομικές, αλλά συλλογικές παραγωγές και 2) απευθύνονται και κινητοποιούν ένα ευρύ κοινό, όχι μέσα από ρητά διατυπωμένα θέματα και λόγους, αλλά μέσα από τις άρρητες, τις ασύνειδες, τις κρυφές, τις ανεπίπτως επιθυμίες. Μέσα στο πλαίσιο της σχηματικής προσέγγισης του Kracauer, ο κινηματογράφος της Βαϊμάρης προμήνυε την καλιγκαρική τρέλα του ναζισμού. Ο Kracauer διέγνωσε ένα είδος μακάβριας τελεολογίας σε εξπρεσιονιστικά αριστουργήματα, όπως *Το εργαστήριο του Δρος Καλιγκάρι* (1921), το *M* (1931), μια κίνηση προς το ναζισμό που διαφαινόταν στους απολυταρχικούς προανατολισμούς των ίδιων των ταινιών. Με αυτή την έννοια, ο Kracauer

εξερευνά ένα άλλο είδος κοινωνικής μίμησης, συγκεκριμένα αυτήν όπου η ίδια η ιστορικότητα της μορφής αναπαριστά κοινωνικές καταστάσεις. Με αισθητικούς όρους, ο κινηματογράφος του είδους αυτού αντιπροσώπευε τον «πλήρη έλεγχο του διακοσμητικού πάνω στο ανθρώπινο. Η απόλυτη κυριαρχία ισχυροποιείται τοποθετώντας τους ανθρώπους υπό τη δύναμή της σε ευχάριστους σχηματισμούς» (Kracauer, 1947, σελ. 93. Η ανάλυση του Kracauer διευκόλυνε εμμέσως τη Susan Sontag στο «Fascinating Fascism» να ευθυγραμμίσει την αισθητική της Leni Riefenstahl στο *Θρίαμβο της θελήσεως* με εκείνη των μιούζικαλ του Busby Berkeley). Αν και δεν ήταν απόλυτα πειστικό και αποδυναμώονταν από μια αίσθηση *post hoc ergo propter hoc*, το συνολικό επιχείρημα του Kracauer μεταφέρει με ενδιαφέροντα τρόπο το ζήτημα του ρεαλισμού σε ένα άλλο επίπεδο, όπου οι ταινίες θεωρούνται αναπαριστάσεις, κατά έναν αλληγορικό τρόπο, όχι της πραγματικής ιστορίας, αλλά μάλλον των βαθύτερων, σκοτεινών, ασύνειδων παθών της εθνικής επιθυμίας και παράνοιας.

Ο Kracauer θεωρείται ο θεμελιωτής του ρεαλισμού κυρίως λόγω του έπους του, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), όπου έθεσε τις βάσεις αυτού που ονόμαζε «υλιστική αισθητική». Ο Kracauer έκανε λόγο για τη «δηλωμένη προτίμηση [του κινηματογραφικού μέσου] για τη γυμνή φύση» και τη «φυσική του κλίση προς το ρεαλισμό». Για τον Kracauer, ο κινηματογράφος είχε τη μοναδική δυνατότητα να καταγράφει την «υλική πραγματικότητα» ή «ορατή πραγματικότητα» ή «φυσική φύση» ή απλώς «φύση». Είναι φορές, που ο Kracauer μοιάζει να θέτει μια πλατωνικού τύπου ιεραρχία πραγματικοτήτων, που κινείται από το «κάπως πραγματικό» στο «πραγματικά πραγματικό», με τη «φυσική πραγματικότητα» στην κορυφή. Αν και ό,τι υπάρχει μπορεί υποθετικά να κινηματογραφηθεί, ορισμένα αντικείμενα είναι έμφυτα κινηματογραφικά. Στο πλαίσιο ενός είδους ρομαντικής οικολογίας, ο Kracauer μοιάζει να θέλει να διατηρήσει τη φύση «παρθένα» και «ανέγγιχτη». Ωστόσο, ένας σκεπτικιστής μπορεί να αναρωτηθεί γιατί μια ταινία σκηνοθετημένης ερμηνείας ή ένα πλάνο μιας οθόνης υπολογιστή είναι λιγότερο «πραγματικά» από το πλάνο ενός δάσους. Ως συνθήως, τα άρρητα οντολογικά συμπεράσματα γύρω από τη σημασία της λέξης «πραγματικός» οδηγούν σε αδιέξοδα και ερωτήματα. Γράφοντας στις παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Ολοκαυτώματος, ο Kracauer είχε πλήρη συνείδηση της αντι-ουτοπικής, χιτλερικής προοπτι-

κής των μαζικών μέσων. Ωστόσο, διατήρησε την πίστη του στον κινηματογράφο ως καλλιτεχνικής έκφρασης ενός δημοκρατικού μοντερνισμού, που πολιορκείται κι όμως δεν έχει ακόμη κατακτηθεί από το βαρβαρισμό και την καταστροφή. Σημαντικό στοιχείο στην εκτίμηση του Kracauer για τον κινηματογράφο ήταν η ικανότητα του μέσου αυτού να καταγράφει το καθημερινό, το απίθανο και το τυχαίο, τον κόσμο με την ατελείωτη ιστορία του. Κατά τη Miriam Hansen:

*Η επένδυση του Kracauer στη φωτογραφική βάση του κινηματογράφου δεν αφορά την εικονικότητα του φωτογραφικού σημείου, τουλάχιστον όχι με τη στενή έννοια μιας κυριολεκτικής ομοιότητας ή αναλογίας με ένα πανομοιότυπο αντικείμενο. Ούτε, πάλι, αντιλαμβάνεται με κάποιο θετικιστικό τρόπο τον ενδεικτικό, φωτοχημικό δεσμό ανάμεσα στην εικόνα και το αντικείμενο αναφοράς, ως απλό σύριγμα της αναλογικής «αλήθειας» της αναπαράστασης. Ανιθέτως, η ίδια ενδεικτικότητα που επιτρέπει στο φωτογραφικό φιλμ να καταγράφει και να μορφοποιεί τον κόσμο επίσης αποτυπώνει στην εικόνα στιγμές εφήμερου και απρόοπτου<sup>3</sup>.*

Αν και είναι φορές που ο Kracauer φαίνεται να συγχέει την αισθητική με την οντολογία, δεν ήταν τελικά οπαδός ενός μόνο στυλ, όπως ο νεορεαλισμός. Το αναρχικό ολάσπικ ενός Mack Sennett, για τον Kracauer, μπορούσε να τονίσει με κριτικό τρόπο τις καλοστημένες αυθαιρεσίες της οργανωμένης λογικής. (Εδώ ο Kracauer προηγείται της μεταγενέστερης αποδοχής από τους Γάλλους ακραίους αποδομιστές των ταινιών του Jerry Lewis.)

Ο κινηματογράφος για τον Kracauer στήνει μια συνάντηση με το απρόοπτο, με την απρόβλεπτη και αβέβαιη ροή της καθημερινής εμπειρίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Kracauer αναφέρει τον άλλο σπουδαίο θεωρητικό του δημοκρατικού ρεαλισμού, τον Erich Auerbach, ο οποίος κάνει λόγο για την καταγραφή από το μοντέρνο μυθιστόρημα «της τυχαίας στιγμής, που είναι σχετικά ανεξάρτητη από την αντιφατική και ασταθή τάξη για την οποία οι άνθρωποι μάχονται και απελπίζονται»<sup>4</sup>. Ίσως από ενστικτώδη αντίδραση στην αυταρχική βεβαιότητα και τις μνημειώδεις ιεραρχίες της φασιστικής αισθητικής, ο Kracauer, όπως ο Auerbach, δίνει έμφραση στην «κοινή εμπειρία της ζωής». Η τάση του σκινοθέτη,

3. Βλ. την εισαγωγή της Hansen στο Kracauer (1997), σελ. xxv.

4. Ο.π., σελ. 304.

σύμφωνα με αυτό το συλλογισμό, ήταν να εισαγάγει το θεατή στην παθιασμένη γνώση και κριτική αγάπη της καθημερινής ύπαρξης. Συνολικά, το έργο του Κρασauer προηγείται της μεταγενέστερης έμφασης του Metz στην αναλογία μεταξύ κινηματογράφου και ονειροπόλησης, το έργο του Jameson γύρω από την εθνική αλληγορία και το «πολιτικό ασυνείδητο» και την έννοια των πολιτισμικών σπουδών για την κουλτούρα ως «ρητορικό συνεχές».

Οι θεωρητικοί αυτής της περιόδου προβληματίζονταν ακόμη γύρω από το μόνιμο θέμα της κινηματογραφικής εξειδίκευσης και κατά πόσο αυτή είχε τεχνική, στιλιστική ή θεματική φύση ή αποτελούσε συνδυασμό των τριών. Ο Bazin έκανε την ερώτηση με τον τίτλο *Τι είναι ο κινηματογράφος* και στη συνέχεια έδωσε την απάντηση θεμελιώνοντας την ουσία του κινηματογράφου στην άμεση αντιστοιχία της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, στην υπαρξιακή σύνδεσή της με το προφιλικό αντικείμενο αναφοράς. Ο Κρασauer, παρομοίως, θεώρησε ότι ο κινηματογράφος έχει τις ρίζες του στη φωτογραφία και στην καταγραφή της ακαθόριστης, τυχαίας ροής της καθημερινής ζωής. Η θεωρία του κινηματογράφου στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 επίσης αναθεώρησε το μόνιμο ερώτημα της σχέσης του κινηματογράφου με τις άλλες τέχνες. Οι θεωρητικοί διαφώνησαν, πιο συγκεκριμένα, για το ποιες ακριβώς τέχνες ή μέσα έπρεπε να θεωρηθούν σύμμαχοι ή πρόγονοι. Έπρεπε ο κινηματογράφος να δραπετεύσει από το θέατρο ή να το αγκαλιάσει, να θεωρήσει τον εαυτό του ανάλογο της ζωγραφικής ή να αρνηθεί κάθε σχέση; Η θεωρία του κινηματογράφου στοιχειώνεται από το σπουδαίο πρόγονό του, τη λογοτεχνία. Ένα γνωστό δοκίμιο του Bazin είχε τίτλο «Για ένα μη καθαρό σινεμά: Υπεράσπιση της διασκευής». Άλλοι ενδιαφέρονταν λιγότερο για τη διασκευή και περισσότερο για το γεγονός ότι οι σκηνοθέτες έπρεπε να λειτουργούν σαν συγγραφείς, μια ιδέα που λανθάνει στη μεταφορά του Alexandre Astruc για την «κάμερα-στιλό». Ο Maurice Scherer (ο μελλοντικός Eric Rohmer) έγραφε κάποτε: «Ο κινηματογράφος πρέπει να αναγνωρίσει τη στενή εξάρτηση που τον συνδέει όχι με τη ζωγραφική και τη μουσική, αλλά με αυτές ακριβώς τις τέχνες από τις οποίες προσπάθησε να απομακρυνθεί», τη λογοτεχνία και το θέατρο. (Clerc, 1993, σελ. 48). Ο κινηματογράφος, εν ολίγοις, δεν είναι ανάγκη να απαρνηθεί το δικαίωμά του να αντλεί στοιχεία ή να εμπνέεται από άλλες τέχνες.

Στη μεταπολεμική Γαλλία η θεωρία του κινηματογράφου βράδιζε χέ-

ρι χέρι με εξελίξεις στη φιλοσοφική φαινομενολογία, το κυρίαρχο κίνημα της περιόδου. Συνεχίζοντας την παράδοσή του Husserl, οι φιλόσοφοι επέστρεψαν στα «πράγματα καθαυτά» και τη σχέση τους με την ενσωματωμένη, εκούσια συνείδηση. Ο γνωστός φαινομενολόγος Merleau-Ponty, διέκρινε ένα είδος «ταιριάσματος» όχι μόνο ανάμεσα στο κινηματογραφικό μέσο και τη μεταπολεμική γενιά, αλλά και ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη φιλοσοφία. Όπως υποστήριξε, «οι ταινίες είναι ιδιαίτερα κατάλληλες για να φανερώσουν την ένωση σώματος και πνεύματος, πνεύματος και κόσμου, καθώς και την έκφραση του ενός μέσα στο άλλο... Ο φιλόσοφος και ο σκηνοθέτης μοιράζονται ένα συγκεκριμένο τρόπο ύπαρξης, μια συγκεκριμένη αντίληψη του κόσμου που ανήκει σε μια γενιά»<sup>5</sup>. Προετοιμάζοντας το έδαφος για τον Deleuze, ο Merleau-Ponty θεώρησε τον κινηματογράφο και τη φιλοσοφία συγγενείς μορφές πνευματικής εργασίας. Στο «The Film and the New Psychology», που βασίστηκε σε μια διάλεξη του 1945, ο Merleau-Ponty συζήτησε τις φαινομενολογικές παραμέτρους του κινηματογράφου ως «χρονολογικής μορφής (gestalt)», της οποίας ο απτός ρεαλισμός ήταν ακόμη πιο σαφής από αυτόν του ίδιου του κόσμου. Η ταινία δεν είναι αντικείμενο σκέψης, επεσήμανε ο Merleau-Ponty, «είναι αντικείμενο αντίληψης». Όπως υποστήριξε ο Merleau-Ponty, η εφαρμογή ενός αμαγάλματος ψυχολογίας της μορφής και υπαρξιστικής φαινομενολογίας στο σινεμά θα πρόσφερε μια ψυχολογική βάση για τις θεμελιώδεις δομές της κινηματογραφικής εμπειρίας ως μεσολαβητικής εμπειρίας της ύπαρξης στον κόσμο. Αρκετοί μεταγενέστεροι θεωρητικοί αξιοποίησαν τη φαινομενολογία του Merleau-Ponty, για παράδειγμα ο Henri Agel στο *Le Cinéma et le Sacré* (1961), ο Amadee Ayfre στο *Conversion aux images* (1964), ο Albert Laffay στο *Logique du cinéma* (1964), ο Jean-Pierre Meunier στο *Les Structures de l'expérience filmique* (1969), ο Jean Mitry στο δίτομο *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-5) και πολύ αργότερα ο Dudley Andrew στο «The Neglected Tradition of Phenomenology in Film» (1978) και στο *Major Film Theories* (1976), και ο Alan Casebier στο *Film and Psychology* (1991). Στο *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992) η Vivian Sobchack χρησιμοποίησε τη μέθοδο της φαινομενολογικής ερμηνείας του Merleau-Ponty για να υποστηρίξει ότι «Η κινηματογραφική εμπει-

ρία όχι μόνο αναπαριστά και αντανακλά την πρότερη άμεση αντιληπτική εμπειρία του σκηνοθέτη μέσα από τους τρόπους και τις δομές της άμεσης και ανακλαστικής αντιληπτικής εμπειρίας, αλλά επίσης παριστά την άμεση και ανακλαστική εμπειρία μιας αντιληπτικής και εκφραστικής ύπαρξης όπως είναι ο κινηματογράφος» (Sobchack, 1992, σελ. 9).

Από το σύγχρονο με το έργο του Merleau-Ponty ακαδημαϊκό γαλλικό κίνημα που ονομάστηκε Φιλμολογία, προέκυψε ένα ινστιτούτο ερευνών (Association pour la Recherche Filmologique), ένα διεθνές περιοδικό (*La Revue internationale de filmologie*) και ένα συλλογικό κείμενο (*L'Univers filmique*). Το αρχικό σύγγραμμα του κινήματος ήταν το *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* του Gilbert Cohen-Seat (Δοκίμιο για τις αρχές μιας φιλοσοφίας του κινηματογράφου, 1946). Εν μέρει εμπνευσμένοι από τη φαινομενολογία, οι «φιλομολόγοι» επιχείρησαν να οργανώσουν διάφορα ακαδημαϊκά πεδία –κοινωνιολογία, ψυχολογία, αισθητική, γλωσσολογία, ψυχοφυσιολογία– γύρω από το εγχείρημα μιας συνολικής και επιστημονικής θεωρίας του κινηματογράφου. Στο Πρώτο Διεθνές Συνέδριό τους, οι φιλομολόγοι όρισαν τρεις κατηγορίες ενδιαφέροντος: (1) Ψυχολογική και Πειραματική Έρευνα, (2) Έρευνα της Εξέλιξης του Κινηματογραφικού Εμπειρισμού, (4) Συγκριτική Έρευνα για τον Κινηματογράφο ως Μέσο Έκφρασης και (5) Κανονιστική Έρευνα – εφαρμογή των μελετών του φιλικού δεδομένου σε προβλήματα διδασκαλίας, ιατρικής ψυχολογίας, κτλ. (Lowry, 1985, σελ. 50). Στα επόμενα χρόνια ο Henri Agel έγραψε για τις «Cinematic Equivalences of Literary Composition and Language», η Anne Souriau έγραψε για τις «Filmic Functions of Costumes and Design», ο Edgar Morin και ο Georges Friedman έγραψαν για τη «Sociology of the Cinema». Στην εργασία του *Filmologie et esthetique comparée*, ο Souriau υποστηρίζει, κάπως προβληματικά, ότι τέσσερα δομικά στοιχεία του μυθιστορήματος –χρόνος, ρυθμός, χώρος και γωνία προσέγγισης– το καθιστούν δύσκολο να «μεταφραστεί» κινηματογραφικά.

Η ομάδα των φιλομολόγων προχώρησε σε μια συστηματική μελέτη όλων των πλευρών του κινηματογράφου, από την «κινηματογραφική κατάσταση» (θέατρο, οθόνη και θεατής) μέχρι τα κοινωνικά τελετουργικά που περιβάλλουν το σινεμά, τη φαινομενολογία, και ακόμη τη φυσιολογία της θέασης. Οι φιλομολόγοι δούλεψαν πάνω σε αρκετές έννοιες –«κινηματογραφική κατάσταση» (Cohen-Seat), «διήγηση» (Etienne Souriau), «γνωστικοί μηχανισμοί» (Rene και Bianka Zazzo)– που αργό-

τερα χρησιμοποίησε και η σημειολογία του Metz και, πολύ αργότερα, η γνωστική θεωρία. Στην πρόταση του Σουγιάου (στο *La correspondance des arts*, 1947) για μια συγκριτική μελέτη της εξειδίκευσης στις τέχνες εντοπίζουμε την πηγή των προσπαθειών τού Metz να κατατάξει και να διαφοροποιήσει τα μέσα αναφορικά προς την «εξειδίκευσή» τους, όπως ακριβώς το έργο του Romano για το «χαρακτήρα της πραγματικότητας» που αποδίδει ο κινηματογράφος, προηγείται του έργου τού Metz σχετικά με την «εντύπωση της πραγματικότητας». Η διερεύνηση από τη φιλομολογία θεμάτων όπως η αντίληψη της κίνησης, η εντύπωση του βάρους, ο ρόλος της έμμεσης και αναβλημένης μνήμης, των κινητικών αντιδράσεων, των εμφατικών προβολών και της φυσιολογίας της θέασης, παρομοίως, προκαθόρισαν πολλούς από τους προβληματισμούς της γνωσιακής θεωρίας στη δεκαετία του 1980.

# 11

## Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 η ονομαζόμενη θεωρία του δημιουργού κυριάρχησε στην κινηματογραφική θεωρία και κριτική. Η θεωρία του δημιουργού ήταν εν μέρει η έκφραση ενός υπαρξιστικού ουμανισμού με επιρροές από τη φαινομενολογία. Αντιχώντας τη μεστή περίληψη του υπαρξισμού από τον Sartre —«η ύπαρξη προηγείται της ουσίας»— ο Bazin έθεσε το αξίωμα ότι «η ύπαρξη [του κινηματογράφου] προηγείται της ουσίας του». Επιπλέον, όπως επισημαίνει ο James Naremore, το λεξιλόγιο του Bazin αντλούσε στοιχεία από τον Sartre, με προτίμηση για λέξεις όπως «ελευθερία», «πεπρωμένο» και «αυθεντικότητα» (Naremore, 1998, σελ. 25). Τα δοκίμια του Bazin, «Ontology of the Photographic Image» (Οντολογία της φωτογραφικής εικόνας) και «Myth of Total Cinema» (Ο μύθος του απόλυτου κινηματογράφου) ήταν σχεδόν σύγχρονα με το δοκίμιο του Sartre «Υπαρξισμός και Ουμανισμός». Ο Sartre και ο Bazin μοιράζονται ένα βασικό δόγμα: «η κεντρικότητα της δραστηριότητας του φιλοσοφικού αντικειμένου, η αρχή όλων των φαινομενολογιών» (Rosen, 1990, σελ. 8). Η θεωρία του δημιουργού ήταν επίσης προϊόν μιας πολιτισμικής δομής που περιελάμβανε κινηματογραφικά περιοδικά, σινεκλαμπ, τη γαλλική ταινιοθήκη, και τα φεστιβάλ κινηματογράφου, και τροφοδοτούγταν από τις προβολές των πρόσφατα διαθέσιμων αμερικανικών ταινιών κατά την περίοδο της Απελευθέρωσης.

Ο συγγραφέας και σκηνοθέτης Alexandre Astruc προετοίμασε το έδαφος για τη θεωρία του δημιουργού το 1948 με το δοκίμιό του «Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen», στο οποίο υποστήριξε ότι ο κινηματογράφος εξελισσόταν σε νέο μέσο έκφρασης, ανάλογο με τη ζω-

γραφική ή το μυθιστόρημα. Ο Astruc υποστήριξε ότι ο σκηνοθέτης θα έπρεπε να είναι σε θέση να λέει «εγώ», όπως ο συγγραφέας ή ο ποιητής<sup>1</sup>. Η φόρμουλα της «κάμερας-στιλό» εκτιμούσε την πράξη της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ο σκηνοθέτης δεν ήταν πλέον απλός υπηρέτης ενός προϋπάρχοντος κειμένου (μυθιστόρημα, σενάριο), αλλά ένας δημιουργικός καλλιτέχνης. Ο François Truffaut επίσης έπαιξε σημαντικό ρόλο με την πολεμική του ενάντια στο κατεστημένο γαλλικό σινεμά.

Στο διάσημο μανιφέστο-δοκίμιο, «A Certain Tendency of the French Cinema» (Μια κάποια τάση του γαλλικού κινηματογράφου), που δημοσιεύτηκε το 1954 στα *Cahiers du cinéma*, ο Truffaut στηλίτευε την «παράδοση ποιότητας» που μετέτρεπε τα κλασικά έργα της γαλλικής λογοτεχνίας σε ταινίες προβλέψιμα καλοφτιαγμένες, με ωραία γλώσσα και στιλιστικά φορμαρισμένες. Χρησιμοποιώντας ένα χαρακτηρισμό που παραπέμπει στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, ο Truffaut ονόμασε αυτό τον παλιό κινηματογράφο «cinéma de papa»/«κινηματογράφος του μπαμπά» (οι υποστηρικτές του νέου γερμανικού κινηματογράφου, στο Όμπερχαουζεν το 1962, έκαναν λόγο για το «daddy's cinema»). Ο Truffaut ειρωνεύτηκε την παράδοση ποιότητας που εκφραζόταν από τον αποικιακό, ακαδημαϊκό κινηματογράφο των σεναριογράφων, επαινώντας το πιο ζωντανό λαϊκό αμερικάνικο σινεμά του Nicholas Ray, του Robert Aldrich και του Orson Welles. Η παράδοση της ποιότητας, κατά τον Truffaut, υποβίβαζε τη σκηνοθεσία σε απλή μετάφραση ενός προϋπάρχοντος σεναρίου, ενώ αυτή θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται ως μια απρόβλεπτη περιπέτεια στο δημιουργικό στήσιμο των σκηνών. Ο Truffaut υποστήριξε με μια δόση ειρωνείας ότι, παρ' όλο που ο γαλλικός κινηματογράφος υπερηφανευόταν για την εναντίωσή του στην αστική ιδεολογία, σε τελική ανάλυση γινόταν «από τους αστούς για τους αστούς», έργο των *littérateurs* («λογοτεχνιστών») που απεχθάνονταν και υποτιμούσαν το σινεμά. Είναι αναμφισβήτητη η προκλητικότητα της παρέμβασης του Truffaut και ειδικότερα η υποστήριξή του στον αμερικανικό κινηματογράφο την εποχή της σαρτρικής «στράτευσης» και της κυριαρχίας της Αριστεράς στη γαλλική κουλτούρα, όταν οι Ηνωμένες Πολιτείες, για τους Γάλλους διανοούμενους, ζωνάνεψαν το μακαρθισμό και τον Ψυ-

1. Το δοκίμιο του Astruc δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο *Ecran Français*, 144, 1948, και συμπεριλαμβάνεται στο Peter Graham (επιμ.), *The New Wave* (Λονδίνο: Secker and Warburg, 1969), σελ. 17-23.

χρό Πόλεμο, και όταν το «Χόλλυγουντ» αναβίωσε την πανίσχυρη βιομηχανία ονειρών που είχε καταστρέψει μεγάλα ταλέντα όπως ο von Stroheim και ο Murnau.

Ο Truffaut πίστευε ότι ο κινηματογράφος έπρεπε να αντικατοπτρίζει το δημιουργό του, όχι τόσο εξαιτίας του αυτοβιογραφικού περιεχομένου, αλλά λόγω της φόρμας η οποία αποκαλύπτει τη σφραγίδα του σκηνοθέτη. Σύμφωνα με τη θεωρία του δημιουργού (*auteur*), οι πραγματικά σημαντικοί σκηνοθέτες θα αναδείξουν με την πάροδο των χρόνων μια αναγνωρίσιμη στιλιστική και θεματική γραφή, ακόμη και όταν δουλεύουν στα στούντιο του Χόλλυγουντ. Εν ολίγοις, το αληθινό ταλέντο εξωτερικεύεται παρά τις οποιοσδήποτε συνθήκες. Το περιοδικό *Cahiers* υπερασπίστηκε τις αμερικάνικες ταινίες του Lang ενάντια στην προκατάληψη ότι η δουλειά του έχασε σε ποιότητα στο Χόλλυγουντ. Στην περίπτωση του Hitchcock, τα *Cahiers* όχι μόνο υποστήριξαν τις αμερικάνικες ταινίες του, αλλά δυο μέλη τους, ο Eric Rohmer και ο Claude Chabrol, υποστήριξαν σε μια εκτενή μελέτη ότι ο Hitchcock ήταν και ιδιοφυΐα όσον αφορά τη χρήση της τεχνολογίας και βαθύς μεταφυσικός σκηνοθέτης, του οποίου το έργο περιστρεφόταν γύρω από το αναμφίβολα καθολικό θέμα της χριστιανικής «μεταβίβασης της ενοχής». «Από τη στιγμή που η αρχή της σκηνοθετικής γραφής θα γίνει αποδεκτή ακόμη και στο Χόλλυγουντ», έγραψε ο Andrew Sarris, «οι ταινίες δε θα είναι ποτέ ξανά ίδιες» (Sarris, 1973, σελ. 37).

Με το πρώτο τεύχος του 1951 τα *Cahiers du cinéma* έγιναν ένα βασικό όργανο για τη διάδοση της θεωρίας του δημιουργού. Οι κριτικοί των *Cahiers* έβλεπαν το σκηνοθέτη ως το πρόσωπο που ευθύνεται, μέχρι τέλους, για την αισθητική και το στίσιμο της ταινίας. Τα *Cahiers* εισήγαγαν μια νέα πολιτική συνεντεύξεων με σκηνοθέτες που θαύμαζαν. Από το 1954 ως το 1957, οι Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Welles, (Nicholas) Ray και Visconti πέρασαν από τη μηχανή συνεντεύξεων των *Cahiers*. Σε ένα άρθρο του 1957, με τίτλο «La Politique des auteurs» (Η πολιτική των δημιουργών), ο Bazin συνόμισε τη θεωρία του δημιουργού ως ένα κίνημα που «επιλέγει τον προσωπικό παράγοντα σαν κριτήριο αναφοράς στην καλλιτεχνική δημιουργία και στη συνέχεια αξιώνει τη μονιμότητά του, ακόμη και την πρόδοό του από το ένα έργο στο επόμενο». Οι επικριτές της θεωρίας του δημιουργού έκαναν το διαχωρισμό ανάμεσα στους *metteurs-en-scène*, δηλαδή εκείνους που έμεναν προσκολλημένοι στις επικρατούσες συμβάσεις και στα σενάρια που

τους ανέθεταν και στους δημιουργούς που χρησιμοποιούσαν το *mise-en-scène* (το στήσιμο των σκηνών) ως μέσο αυτο-έκφρασης.

Αν και η θεωρία του δημιουργού ήρθε στη μόδα στη δεκαετία του 1950, η ιδέα ήταν από πολλές απόψεις παλιά. Ο μόνιμος χαρακτηρισμός του κινηματογράφου ως «έβδομης τέχνης» αναμφίβολα παραχωρούσε στους κινηματογραφιστές το ίδιο κύρος με τους συγγραφείς και τους ζωγράφους. Το 1921 ο σκηνοθέτης Jean Epstein, στο δοκίμιο «Le Cinéma et les lettres modernes», χρησιμοποίησε τον όρο «δημιουργός» για τους σκηνοθέτες, ενώ ορισμένοι, όπως ο Griffith και ο Eisenstein, είχαν συγκρίνει τις δικές τους κινηματογραφικές τεχνικές με τα λογοτεχνικά τεχνάσματα συγγραφέων όπως ο Flaubert και ο Dickens. Στη δεκαετία του 1930 ο Rudolf Arnheim ήταν ήδη απογοητευμένος για την «αποθέωση» του σκηνοθέτη (Arnheim, 1997, σελ. 65). Στη μεταπολεμική Γαλλία, ωστόσο, το ζήτημα του δημιουργού έγινε κεντρική δομική έννοια στην κινηματογραφική κριτική και θεωρία. Με όρους του Sartre, ο κινηματογραφικός δημιουργός παλεύει για την «αυθεντικότητα» μπροστά στο ευνοχιστικό «βλέμμα» του συστήματος των στούντιο.

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, τα αμερικανικά κινηματογραφικά περιοδικά στα τέλη της δεκαετίας του 1940 είχαν ήδη εισαγάγει τη συζήτηση γύρω από τους δημιουργούς, συγκρίνοντας τη βαρύτητα των διαφόρων συνεργατών σε μια κινηματογραφική ομάδα. Ο Lester Cole έδινε προτεραιότητα στο έργο του σεναριογράφου, ο Joseph Mankiewicz στο σεναριογράφο-σκηνοθέτη, ενώ ο Stanley Shofield σύγκρινε τη συνεργατική τέχνη της κινηματογραφικής δημιουργίας με τη συλλογική κατασκευή ενός καθεδρικού ναού. Όλες αυτές οι συζητήσεις ήταν προσπάθειες για την αξίωση καλλιτεχνικών ριζών και προέρχονταν από μια επιθυμία να δείξουν ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να υπερβεί την τεχνική, βιομηχανική μορφή παραγωγής του και να ενσωματώσει ένα μοναδικό όραμα με υπογραφή. Μπορούμε επίσης να διακρίνουμε ένα ρομαντικό όραμα στο πνεύμα της θεωρίας του δημιουργού, στα γραπτά των Αμερικανών εκπροσώπων της αφανγκάρντ, όπως η Maya Deren και ο Stan Brakhage. Η πρώτη έκανε λόγο σε ένα δοκίμιο του 1960 για την «εκπληκτική εκφραστική ποικιλία» του κινηματογράφου, τις συγγενείς του όχι μόνο με το χορό, το θέατρο και τη μουσική, αλλά και με την ποίηση, αφού «μπορεί να αντιπαραθέσει εικόνες» και γενικά με τη λογοτεχνία, αφού «μπορεί να συμπεριλάβει στην ηχητική μπάντα του την αφαίρεση που μόνο η γλώσσα διαθέτει». Ο Brakhage, σε ένα δοκίμιο

του 1963, προβάλλει τον καλλιτέχνη όχι τόσο ως δημιουργό, αλλά μάλλον ως οραματιστή, κατασκευαστή ενός κόσμου χωρίς λέξεις «που λάμπει με μια ατελείωτη ποικιλία κίνησης και αμέτρητες αποχρώσεις». Ο κινηματογράφος για τον Brakhage είναι μια περιπέτεια της αντίληψης, όπου ο σκηνοθέτης μπορεί να χρησιμοποιήσει υπερβατικές τεχνικές –υπερέκθεση, αυτοσχέδια φυσικά φίλτρα, να φτύσει στο φακό– προκειμένου να προκαλέσει ένα δια-αντιληπτικό όραμα του κόσμου.

Στη μεταπολεμική περίοδο, ο κινηματογραφικός λόγος, όπως και ο λογοτεχνικός, προσανατολίστηκε γύρω από έναν αστερισμό εννοιών, όπως *écriture*, γραφή και κειμενικότητα. Αυτό το γραφολογικό σχήμα κυριάρχησε στην περίοδο εκείνη, από την «κάμερα-στιλό» του Astruc ως τη μεταγενέστερη συζήτηση του Metz γύρω από τον «κινηματογράφο και την *écriture*» στο *Language and Cinema* (1971). Οι σκηνοθέτες της γαλλικής νουβέλ βαγκ εκτιμούσαν ιδιαίτερα τη μεταφορά της γραφής –διόλου περίεργο, με δεδομένο ότι πολλοί από αυτούς ξεκίνησαν ως δημοσιογράφοι που θεωρούσαν τα άρθρα και τις ταινίες σαν δυο μορφές έκφρασης. «Είμαστε πάντα μόνοι», έγραψε, κάπως μελοδραματικά, ο Godard (1958), «είτε στο στούντιο είτε μπροστά σε μια λευκή σελίδα». Η Agnes Varda, λίγο πριν κάνει το *La Pointe Courte*, ανακοίνωσε ότι «κάνει μια ταινία όπως ακριβώς γράφει κανείς ένα βιβλίο» (Philippe, 1983, σελ. 17). Οι ταινίες των σκηνοθετών της νουβέλ βαγκ «ενσωμάτωναν» τη συγγραφική θεωρία. Δεν είναι τυχαίο, για παράδειγμα, ότι η πρώτη ταινία του Truffaut, *Τα τετρακόσια χιπιπάρια*, αφθονεί σε αναφορές στη γραφή: το πρώτο πλάνο με τους μαθητές που γράφουν, η μίμηση από τον Αντουάν της καλλιγραφίας της μητέρας του, η κλοπή της γραφομηχανής, το ποτ-πουρί του Balzac που επικφέρει κατηγορίες λογοκλοπής – όλα καταμαρτυρούν το θεωρητικό σχήμα που υποστηρίζει το κινηματογραφικό του όραμα. Την ίδια στιγμή, η νουβέλ βαγκ ήταν βαθύτατα ασαφής απέναντι στη λογοτεχνία, που ήταν από τη μια μεριά μοντέλο προς μίμηση, ενώ από την άλλη, ο εχθρός που έπρεπε να αποφευχθεί, όπως στην περίπτωση των λογοτεχνικών σεναρίων και των συμβατικών διασκευών.

Προϊόν του συνδυασμού κινηματογραφοφιλίας και μιας ρομαντικής παραλλαγής του υπαρξισμού, η θεωρία του δημιουργού πρέπει να αντιμετωπιστεί μερικώς ως μια απάντηση: (α) στην ελιτίστικη υποτίμηση του κινηματογράφου από κάποιους διανοούμενους της λογοτεχνίας, (β) στην εικονοφοβική προκατάληψη ενάντια στον κινηματογράφο ως

κατηγορία  
στο  
λογοτεχνικό  
κείμενο  
κατασκευασμένο  
επιμέλεια

«οπτικό μέσο» (γ) στη διαμάχη της μαζικής κουλτούρας που προέβαλε τον κινηματογράφο ως φορέα πολιτικής αλλοτρίωσης και (δ) στον παραδοσιακό αντιαμερικανισμό της γαλλικής ελίτ. Η θεωρία του δημιουργού ήταν επομένως ένα παλιμπηστο, επιρροών, που συνδύαζε ρομαντικές εκφραστικές αντιλήψεις για τον καλλιτέχνη, μοντερνιστικές-φορμαλιστικές αντιλήψεις για τη σιλιτιστική ασυνέχεια και αποσπασματικότητα και την «πρωτο-μεταμοντερνιστική» προτίμηση για τις «κατώτερες» τέχνες και είδη. Αυτό που αληθινά σκανδάλιζε στη θεωρία του δημιουργού δεν έγκειτο τόσο στην αποθέωση του σκηνοθέτη ως ισάξιου σε γόητρο με το λογοτέχνη, αλλά μάλλον στο ποιος κέρδιζε αυτό το γόητρο. Σκηνοθέτες όπως ο Eisenstein, ο Renoir και ο Welles πάντα θεωρούνταν δημιουργοί, γιατί ήταν γνωστό ότι είχαν τον καλλιτεχνικό έλεγχο των παραγωγών τους. Η πρωτοτυπία της θεωρίας του δημιουργού ήταν ότι υποστήριξε πως και σκηνοθέτες των στούντιο, όπως ο Hawks και ο Minnelli ήταν δημιουργοί. Ο αμερικανικός κινηματογράφος, που κλασικά υπήρξε το διακριτικό «διάφορο» της γαλλικής κινηματογραφικής θεωρίας, αυτός ενάντια στον οποίο εκείνη προσδιορίστηκε, τώρα έγινε, παραδόξως, το μοντέλο του νέου γαλλικού κινηματογράφου, όπως ακριβώς η λεγόμενη «βαρβαρότητα» της αμερικανικής κουλτούρας είχε από καιρό προσφέρει το διακριτικό αντίποδα της γαλλικής εθνικής ταυτότητας.

Γεννημένη σε μια ατμόσφαιρα βίαιων πολεμικών, η «Politique des Auteurs» μεταφράζεται στην κυριολεξία ως «πολιτική των δημιουργών» παρά ως «θεωρία». Στη Γαλλία η θεωρία του δημιουργού έγινε μέρος μιας στρατηγικής για τη διευκόλυνση ενός νέου είδους κινηματογραφίας. Η θεωρία του δημιουργού αποτέλεσε επομένως και έμπνευση και στρατηγικό εργαλείο για τους σκηνοθέτες της νουβέλ βαγκ, που το χρησιμοποίησαν για να κερδίσουν δυναμικά μια θέση στη συντηρητική, ιεραρχική κινηματογραφική σκηνή της Γαλλίας, όπου οι νέοι σκηνοθέτες έπρεπε να περιμένουν μια ζωή για να σκηνοθετίσουν ταινίες. Κριτικοί-σκηνοθέτες, όπως ο Godard και ο Truffaut, έκαναν επίθεση στο κατεστημένο σύστημα, με τις αυστηρές ιεραρχίες στην παραγωγή, την προτίμησή του για γύρισμα μέσα σε στούντιο και τις συμβατικές αφηγηματικές διαδικασίες. Ακόμη, υπεράσπιζαν τα δικαιώματα των σκηνοθετών απέναντι στον παραγωγό. Η *Περιφρόνηση* του Godard, που φέρνει αντιμέτωπο τον ανθρωπιστή, καλλιεργημένο, και πολύγλωσσο σκηνοθέτη Fritz Lang με το βάρβαρο, ημι-αγράμματο παραγωγό του Χόλλυγουντ Prokosch, εκφράζει στην κινηματογραφική γλώσσα την πλευρά αυτή

της θεωρίας του δημιουργού που πρέσβευε την «απελευθέρωση του σκηνοθέτη». Παραδόξως, μια θεωρία που είχε τις ιδεολογικές της ρίζες στον προ-μοντερνιστικό ρομαντικό εξπρεσιονισμό υποστήριξε έναν κινηματογράφο, που αντιπροσωπεύτηκε από ταινίες οι οποίες άφησαν εποχή όπως τα *Χιροσίμα*, *αγάπη μου* και *Με κομμένη την ανάσα*, και που ήταν έντονα μοντερνιστικός σε στόχους και αισθητική.

Στις πιο ακραίες εκφράσεις του η θεωρία του δημιουργού μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένα ανθρωπομορφικό είδος «αγάπης» για το σινεμά. Την ίδια αγάπη που οι φαν είχαν στο παρελθόν επενδύσει με αφθονία στους σταρ ή που οι φορμαλιστές επένδυαν στις καλλιτεχνικές μεθόδους, οι εκπρόσωποι της θεωρίας του δημιουργού την επένδυαν στους ανθρώπους –και στην πλειονότητά τους ήταν άντρες– που ενσάρκωναν την ιδέα τους για τον κινηματογράφο. Οι ταινίες αναστήθηκαν ως κοσμική θρησκεία. Η «αύρα» επέστρεψε δυναμικά χάρη στη θεωρία του δημιουργού. Ταυτόχρονα, ο Bazin αποστασιοποιήθηκε από τις υπερβολές των οργισμένων νέων. Με τη συνήθη διορατικότητά του προειδοποίησε το 1957 για κάθε «αισθητική λατρεία προσωπικοτήτων» που θα ανύψωνε τους αγαπημένους σκηνοθέτες σε αλάνθαστους δεξιοτέχνες. Ο Bazin επίσης επεσήμανε την ανάγκη να συμπληρωθεί η θεωρία του δημιουργού με άλλες προσεγγίσεις – τεχνολογικές, ιστορικές, κοινωνιολογικές. Οι σπουδαίες ταινίες, υποστήριξε, προκύπτουν από την ευτυχή συγκυρία ταλέντου και ιστορικής στιγμής. Περιστασιακά μπορεί ένας μέτριος σκηνοθέτης –ο Bazin αναφέρει τον Curtiz και την *Καζαμπλάνκα*– να αιχμαλωτίσει παραστατικά μια ιστορική στιγμή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μπορεί να χαρακτηριστεί αυθεντικός δημιουργός. Επιπλέον, ο έλεγχος της ποιότητας που εγγυάται η καλολαδωμένη παραγωγική μηχανή του Χόλλυγουντ, στην πραγματικότητα εξασφάλιζε μια κάποια δεξιοτεχνία, ακόμη και κομψότητα. Ο Bazin τόνισε το παράδοξο ότι οι οπαδοί της θεωρίας του δημιουργού θαυμάζουν το αμερικάνικο σινεμά, «όπου οι περιορισμοί στην παραγωγή είναι πιο ισχυροί από οπουδήποτε αλλού», ενώ δε θαυμάζουν αυτό που ήταν πράγματι άξιο θαυμασμού, «την ιδιοφυΐα του συστήματος, τον πλούτο της μόνιμα ακμαίας παράδοσής του και της γονιμότητάς του, όταν έρχεται σε επαφή με νέα στοιχεία» (Hillier, 1985, σελ. 257-8).

## 12

Ο ΕΞΑΜΕΡΙΚΑΝΙΣΜΟΣ  
ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Η θεωρία του δημιουργού πήρε μια διαφορετική στροφή, όταν την εισήγαγε στην Αμερική ο Andrew Sarris στο «Notes on the Auteur Theory in 1962». Όπως το Παρίσι, η Νέα Υόρκη είχε μια μεγάλη παράδοση με ταινιοθήκες, κινηματογράφους ρεπερτορίου και κινηματογραφικά περιοδικά, όπως το *Film Culture*. Ο Sarris υιοθέτησε την έμφαση των Γάλλων κριτικών στο στίλ ως δημιουργική έκφραση: «Η εικόνα και η κίνηση μιας ταινίας πρέπει να έχουν κάποια σχέση με τη σκέψη και τα συναισθήματα του σκηνοθέτη». Ο Sarris υποστήριξε ότι το ουσιαστικό στίλ ενώνει το «τι» με το «πώς» σε μια «προσωπική έκφραση», όπου ο σκηνοθέτης παίρνει ρίσκα και μάχεται ενάντια στην τυποποίηση (ό.π., σελ. 66). Ο κριτικός πρέπει επομένως να βρίσκεται σε εγρήγορον απέναντι στις συγκρούσεις μεταξύ του σκηνοθετικού ύφους και των υλικών που χρησιμοποιεί ένας σκηνοθέτης. Στα χέρια του Sarris η θεωρία του δημιουργού έγινε ένα συγκαλυμμένα εθνικιστικό μέσο για την εδραίωση της υπεροχής του αμερικανικού κινηματογράφου. Ο Sarris δήλωσε πως ήταν έτοιμος να «διακινδυνεύσει τη φήμη του ως κριτικού», προκειμένου να υποστηριχθεί ότι ο αμερικανικός κινηματογράφος είναι «σταθερά ανώτερος» από αυτό που ο Sarris υπομνηστικά και εθνοκεντρικά αποκάλεσε «υπόλοιπο κόσμο». Ο Sarris μαχόταν ενάντια στην ευρω-φιλική προκατάληψη που εντόπιζε την «τέχνη» στις ασφυκτικές διασκευές ευρωπαϊκών κλασικών λογοτεχνικών έργων, αλλά έβρισκε μόνο την «ψυχαγωγία» στις ταινίες ενός Hitchcock ή ενός John Ford. Στις καλύτερες στιγμές του, το έργο του Sarris μετέτρεψε τη λατρεία και τη γνώση του σινεμά σε μορφή τέχνης, χρησιμοποιώντας την ευρεία κινηματογραφική κατάρτισή του προκειμέ-

νου να καταστήσει σαφή τα γνήσια επιτεύγματα του χολλυγουντιανού κινηματογράφου.

Ο Sarris πρότεινε τρία κριτήρια αναγνώρισης του δημιουργού: (1) τεχνική επάρκεια, (2) διακριτή γραφή, (3) εσωτερικό νόημα, που προκύπτει από τη σύγκρουση υλικού και ύφους. Στο *The American Cinema* ο Sarris κατασκεύασε ένα σχήμα με εννιά μέρη όπου τοποθετούσε τους ευνοημένους σκηνοθέτες σε ένα «πάνθεον», ενώ εξόριζε τις χαμηλότερες κατηγορίες σε κύκλους που θύμιζαν την κόλαση του Δάντη.

Η Pauline Kael κατέρριψε τα τρία κριτήρια του Sarris στο άρθρο-απάντησή της, «Circles and Squares» (1963). Η τεχνική επάρκεια, υποστήριξε, δεν αποτελούσε έγκυρο κριτήριο, αφού ορισμένοι σκηνοθέτες, όπως ο Antonioni, ξεπερνούσαν την απλή τεχνική επάρκεια. «Η διακριτή προσωπικότητα» δεν είναι κάτι το ιδιαίτερο, αφού ευνοεί τους σκηνοθέτες που επαναλαμβάνονται, των οποίων το στυλ είναι αναγνωρίσιμο ακριβώς επειδή δε δοκιμάζουν ποτέ κάτι καινούριο. Το γεγονός ότι η μυρωδιά των κουναβιών είναι διακριτή, είπε αναλογικά, δε σημαίνει ότι είναι ευχάριστη ή ανώτερη από των τριαντάφυλλων. Τέλος, η Kael απορρίπτει το «εσωτερικό νόημα» ως απεριόριστα ασαφές και ευνοϊκό προς τους «άσχετους που παραγεμίζουν με ύφος τις ρωγμές της πλοκής». (Η προσπάθεια της Kael να στερήσει από τον Orson Welles τη νόμιμη ιδιότητα του δημιουργού για τον *Πολίτη Κέιν*, αποδίδοντάς την αντ' αυτού στον Herman Mankiewicz, επίσης είχε στόχο τον Sarris και τη θεωρία του δημιουργού.) Όμως η ένταση της διαμάχης Sarris-Kael υποσκέλιζε το γεγονός ότι μοιράζονταν μια βασική ιδέα: την ιδέα ότι η θεωρία και κριτική του κινηματογράφου πρέπει να είναι αξιολογική, να ασχολείται με τη συγκριτική κατάταξη ταινιών και σκηνοθετών. Στις πιο ακραίες στιγμές της, αυτή η προσέγγιση οδήγησε σε στειρες διαφωνίες γύρω από τη σχετική αξία, ένα είδος επιπόλαιου τζόγου με κριτικές φήμες, καθώς αυθαίρετες προτιμήσεις ανυψώνονταν σε υποθετικά αυστηρές ιεραρχίες. Στο έργο του Sarris, οι μεταφορές πολέμου, τζόγου και ρίσκου ήταν, με αυτή την έννοια, συμπτώματα που απέπνεαν τη σκληρή ατμόσφαιρα της ανταγωνιστικής δημοσιογραφίας.

Η θεωρία του δημιουργού επικρίθηκε και σε πιο πρακτικό επίπεδο. Οι κριτικοί επεσήμαναν ότι υποτιμούσε τις επιπτώσεις των συνθηκών παραγωγής στην ιδιότητα και τη θέση του δημιουργού. Ο σκηνοθέτης δεν είναι ένας ανεμπόδιστος καλλιτέχνης. Είναι ενταγμένος σε υλικούς συσχετισμούς, περικυκλωμένος από τη χαστική βοή τεχνικών, κάμερας

και φώτων, μέσα στο «γεγονός» που λέγεται κινηματογραφικό γύρισμα. Ενώ ένας ποιητής μπορεί να γράφει ποιήματα πάνω σε μια χαρτοπετσέτα στη φυλακή, ο σκηνοθέτης χρειάζεται χρήματα, κάμερα, φιλμ. Υποστηρίχθηκε ότι η θεωρία του δημιουργού υποτιμούσε τη συνεργατική φύση της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ακόμη και μια ταινία χαμηλού προϋπολογισμού μπορεί να περιλαμβάνει έναν αριθμό ανθρώπων που δουλεύουν μαζί για ένα μακρύ χρονικό διάστημα. Ένα είδος όπως το μιούζικαλ, απαιτεί την ισχυρή δημιουργική συμμετοχή συνθετών, μουσικών, χορογράφων και σκηνογράφων. Όπως γράφει ο Salman Rushdie, δεν μπορεί ένας μόνο συγγραφέας να ισχυριστεί ότι είναι ο πραγματικός δημιουργός του *Μάγου του Οζ*:

*Κανένας συγγραφέας δεν μπορεί να διεκδικήσει αυτή την τιμή, ούτε καν ο συγγραφέας του βιβλίου. Ο Mervyn LeRoy και ο Arthur Freed, οι παραγωγοί, είναι και οι δυο πρωταγωνιστές. Τουλάχιστον τέσσερις σκηνοθέτες δούλεψαν στην ταινία, με βασικότερο τον Victor Fleming... Η αλήθεια είναι πως αυτή η σπουδαία ταινία, στην οποία οι καβγάδες, οι απολύσεις και οι τσαπατσουλιές όλων όσων ασχολήθηκαν παράγγαγαν μια φαινομενικά αγνή, αβίαστη και κάπως αναπόφευκτη ευτυχία, πλησιάζει όσο τίποτε άλλο αυτήν τη χίμαιρα της μοντέρνας κριτικής θεωρίας: το κείμενο χωρίς δημιουργό. (Rushdie, 1992)*

Με δεδομένη αυτού του είδους τη συνεργασία, ορισμένοι υποστήριξαν ότι παραγωγοί όπως ο Selznick, ερμηνευτές όπως ο Brando ή συγγραφείς όπως ο Raymond Chandler μπορούν να θεωρηθούν δημιουργοί. Κάθε συνεπής θεωρία του δημιουργού πρέπει να λάβει υπόψη τις διαφορετικές περιπλοκότητες των φιλμικών δημιουργιών που σχετίζονται με τις υλικές συνθήκες και τους εργαζόμενους. Η ιδιότητα του δημιουργού άπτεται επίσης νομικών θεμάτων ιδιοκτησίας που αφορούν τα πνευματικά δικαιώματα, τη «δίκαιη χρήση» και την «πλήρη ομοιότητα». Όταν ο Art Buchwald κάνει μήνυση στον Eddie Murphy για την πλοκή του *Πρίγκιπα της Ζαμόντα*, όταν οι Γάλλοι παραγωγοί στους *Τρεις Σωματοφύλακες* αρνούνται να αναγνωρίσουν τα «πθικά δικαιώματα» του Αλέξανδρου Δουμά ως «αναμφισβήτητου δημιουργού», απέχουμε μακράν από το σύμπαν της αμόλυπτης έμπνευσης και της ασυμβίβαστης ιδιοφυΐας, που υπαινίσσεται η ρομαντική αντίληψη της ιδιότητας του δημιουργού.

Ακόμη, η θεωρία του δημιουργού χρειάστηκε να τροποποιηθεί προκειμένου να εφαρμοστεί στην τηλεόραση. Στην τηλεόραση, υποστήριξαν

ορισμένοι, οι αληθινοί δημιουργοί είναι οι παραγωγοί, όπως ο Norman Lear και ο Stephen Bocho. Πώς μεταβάλλεται η ιδιότητα ενός προσώπου ως δημιουργού, όταν σκηνοθέτες τηλεοπτικών διαφημίσεων (Ridley Scott, Alan Parker) περνούν στις μεγάλου μήκους ταινίες ή όταν καταξιωμένοι σκηνοθέτες (David Lynch, Spike Lee, Jean-Luc Godard) περνούν στα διαφημιστικά ή όταν ο Michelangelo Antonioni χορογραφεί ένα ψυχεδελικό σποτ για τη Renault; Είναι πάντα και σε κάθε περίπτωση δημιουργοί ή μήπως το κύρος τους ως δημιουργών εξαρτάται από το μέσο, το περιεχόμενο, το «φορμά»; Παράλληλα, κριτικοί προσανατολισμένοι στη βιομηχανία του θεάματος, όπως ο Thomas Schatz, δεν έκαναν λόγο για την ιδιοφυΐα των δημιουργών, αλλά για αυτό που ο Bazin ονόμασε «ιδιοφυΐα του συστήματος», δηλαδή την ικανότητα μιας καλά χρηματοδοτούμενης και γεμάτης ταλέντα βιομηχανικής μηχανής να παράγει ταινίες υψηλής ποιότητας. Ενώ οι οπαδοί της θεωρίας του δημιουργού τόνιζαν το προσωπικό στυλ και το *mise-en-scène*, οι Bordwell, Staiger και Thompson στο έργο τους σχετικά με τον «κλασικό κινηματογράφο του Χόλλυγουντ» έδωσαν έμφαση στο *απρόσωπο* και τυποποιημένο «ομαδικό στυλ» ενός ομογενούς σώματος του οποίου τα κύρια χαρακτηριστικά ήταν η αφηγηματική ενότητα, ο ρεαλισμός και η αόρατη αφήγηση.

Η θεωρία του δημιουργού τελικά δεν αποτελούσε τόσο θεωρία όσο μεθοδολογική επικέντρωση. Σε κάθε περίπτωση, αντανάκλουσε ξεκάθαρα μια βελτίωση από τις παλιές κριτικές μεθοδολογίες, κατά κύριο λόγο τον ιμπρεσιονισμό (ένα είδος νευρο-αδενικής αντίδρασης στις ταινίες με μόνη βάση τις ευαισθησίες και τις προτιμήσεις του κριτικού) και την κοινωνιολογική μεθοδολογία (μια αξιολογική προσέγγιση που βασιζόταν σε μια απλουστευτική εκτίμηση της θεωρούμενης ως προοδευτικής ή αντιδραστικής ορμής των χαρακτήρων ή της πλοκής). Η θεωρία του δημιουργού πέτυχε επίσης μια ανεκτίμητη επιχείρηση διάσωσης παραμελημένων ταινιών και ειδών. Εντόπισε προσωπικότητες δημιουργών σε απίθανα μέρη – ιδίως με τους Αμερικανούς σκηνοθέτες των B-movies όπως ο Samuel Fuller και ο Nicholas Ray. Διέσωσε ολόκληρα κινηματογραφικά είδη – το θρίλερ, το γουέστερν, την ταινία τρόμου – από τη λογοτεχνίζουσα προκατάληψη της υψηλής τέχνης. Κατευθύνοντας την προσοχή προς τις ίδιες τις ταινίες και στο στίσιμο των σκηνών ως στιλιστική υπογραφή του σκηνοθέτη, η θεωρία του δημιουργού είχε αδιαμφισβήτητα μια ουσιαστική προσφορά στην κινηματογραφική θεω-

ρία και μεθοδολογία. Η θεωρία του δημιουργού έστρεψε την προσοχή από το «τι» (ιστορία, θέμα) στο «πώς» (ύφος, τεχνική), δείχνοντας πως το ίδιο το ύφος είχε προσωπικό, ιδεολογικό, ακόμη και μεταφυσικό αντίκτυπο. Διευκόλυνε την είσοδο του κινηματογράφου στα τμήματα λογοτεχνίας και έπαιξε μεγάλο ρόλο στην ακαδημαϊκή νομιμοποίηση των κινηματογραφικών σπουδών. Όμως με την εμφάνιση της σημειολογίας, όπως θα δούμε, η θεωρία του δημιουργού δέχτηκε επίθεση για τη ρομαντική, α-πολιτική εξύψωση της ιδιοφυΐας του δημιουργού, με αποτέλεσμα να μετασχηματιστεί σταδιακά σε μια υβριδική θεωρία που ονομάστηκε «στρουκτουραλισμός του δημιουργού». Θα αναλύσουμε το «στρουκτουραλισμό του δημιουργού» σε επόμενη ενότητα.

## 15

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ  
ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ  
ΓΛΩΣΣΑΣ

Η στροφή από την κλασική θεωρία του κινηματογράφου του Kracauer και του Bazin προς την κινηματογραφική σημειολογία αντανακλούσε μεγαλύτερες αλλαγές στην ιστορία της σκέψης. Η σημειολογία του κινηματογράφου αντανακλά επίσης αλλαγές σε πολιτισμικούς θεσμούς της Γαλλίας: η επέκταση της ανώτατης εκπαίδευσης και το άνοιγμα νέων τμημάτων και νέων μορφών έρευνας, καινούριοι εκδοτικοί οίκοι που ήθελαν να δημοσιεύσουν διεπιστημονικά συγγράμματα, όπως οι *Μυθολογίες* του Barthes, και νέα ιδρύματα όπως το École Pratique des Hautes Études (όπου δίδαξαν ο Barthes, ο Metz, ο Genette και ο Greimas), καθώς και νέες εκδόσεις όπως το *Communications*. Πράγματι, το τεύχος 4 του *Communications*, το 1964, παρουσίασε το δομικό γλωσσολογικό μοντέλο ως το πρόγραμμα του μέλλοντος, με το δοκίμιο του Barthes «Στοιχεία Σημειολογίας» να παρέχει το σχέδιο για ένα ευρύ ερευνητικό εγχείρημα. Το τεύχος 8, δυο χρόνια αργότερα, αφιερωμένο στη «δομική ανάλυση του *recit*» (ιστορία), δημιούργησε το πλαίσιο ενός αφηγηματολογικού εγχειρήματος που θα συνεχιζόταν για δεκαετίες.

Ως επακόλουθο του έργου του Lévi-Strauss ένα ευρύ φάσμα εμφανώς μη γλωσσολογικών πεδίων περιήλθε στη δικαιοδοσία της δομικής γλωσσολογίας. Πράγματι, οι δεκαετίες του 1960 και του 1970 μπορούν να θεωρηθούν το απόγειο του σημειολογικού «μπερριαλισμού», όταν η επιστήμη αυτή προσάρτησε πολλά εδάφη πολιτισμικών φαινομένων προς εξερεύνηση. Αφού το αντικείμενο της σημειολογικής έρευνας μπορούσε να είναι οτιδήποτε που ήταν δυνατό να ερμηνευτεί ως ένα σύστημα σημείων οργανωμένων σύμφωνα με πολιτισμικούς κώδικες ή ση-

μαίνουσες διαδικασίες, η σημειολογική ανάλυση μπορούσε εύκολα να εφαρμοστεί σε περιοχές που είτε θεωρούνταν προφανώς μη σημειολογικές –μόδα και μαγειρική, για παράδειγμα– είτε παραδοσιακά κρίνονταν κατώτερες του επιπέδου των λογοτεχνικών ή πολιτισμικών σπουδών, όπως τα κόμικς, τα φωτορομάντζα, τα μυθιστορήματα με ήρωα τον Τζέιμς Μποντ και η εμπορική ψυχαγωγική ταινία.

Ο πυρήνας του κινηματογραφικού-γλωσσολογικού εγχειρήματος ήταν να καθορίσει την ιδιότητα του κινηματογράφου ως γλώσσας. Η φιλογλωσσολογία, τις απαρχές της οποίας ο Metz τις απέδωσε στη σύγκλιση της γλωσσολογίας με τη σινεφιλία, εξερεύνησε ερωτήματα του τύπου: Ο κινηματογράφος είναι γλωσσικό σύστημα (*langue*) ή απλώς μια καλλιτεχνική γλώσσα (*langage*); (Το άρθρο του Metz το 1964, «Cinéma: *langue* or *langage*?» ήταν το δοκίμιο που έθεσε τα θεμέλια γι' αυτό το ερευνητικό ρεύμα.) Είναι νόμιμη η χρήση της γλωσσολογίας για τη μελέτη ενός «εικονικού» μέσου όπως ο κινηματογράφος; Εάν ναι, υπάρχει στον κινηματογράφο κάποιο αντίστοιχο του γλωσσολογικού σημείου; Εάν υπάρχει το κινηματογραφικό σημείο, η σχέση ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο είναι «εκούσια» ή «αυθαίρετη», όπως το γλωσσολογικό σημείο; (Για τον Saussure η σχέση ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο είναι «αυθαίρετη», όχι μόνο με την έννοια ότι τα μεμονωμένα σημεία δεν επιδεικνύουν κανέναν εσωτερικό δεσμό ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο, αλλά επίσης και με την έννοια ότι κάθε γλώσσα, προκειμένου να δημιουργήσει νόημα, χωρίζει «αυθαίρετα» το συνεχές ήχου και νοήματος.) Ποιο είναι το «εκφραστικό αντικείμενο» του κινηματογράφου; Το κινηματογραφικό σημείο είναι, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Peirce, εικονικό, συμβολικό ή ενδεικτικό, ή κάποιος συνδυασμός των τριών; Προσφέρει ο κινηματογράφος κάποιο αντίστοιχο της «διπλής άρθρωσης» της *langue* (δηλαδή αυτή των φωνημάτων ως των ελαχίστων ενοτήτων ήχου και των μορφημάτων ως των ελαχίστων ενοτήτων νοήματος); Ποιες είναι οι αναλογίες των αντιθέσεων του Saussure, όπως το παράδειγμα και το σύνταγμα; Υπάρχει κάποια κανονιστική γραμματική του κινηματογράφου; Πώς παράγουν νόημα οι ταινίες; Πώς γίνονται κατανοητές; Ένα μεθοδολογικό ζήτημα παραμονεύει. Αντί μιας ουσιαστικής, οντολογικής προσέγγισης –τι είναι ο κινηματογράφος– το ενδιαφέρον στράφηκε σε ερωτήματα πειθαρχίας και μεθόδου. Πέρα από το ερώτημα αν ο κινηματογράφος ήταν μια γλώσσα (ή σαν μια γλώσσα), υπήρχε το πολύ ευρύτερο ερώτημα αν τα

φιλμικά συστήματα μπορούσαν να διαφωτιστούν μέσα από τις μεθόδους της δομικής γλωσσολογίας ή οποιασδήποτε άλλης γλωσσολογίας.

Ο Metz αποτέλεσε ένα νέο είδος θεωρητικού του κινηματογράφου, που ήρθε στο χώρο ήδη «εξοπλισμένος» με τα αναλυτικά εργαλεία μιας συγκεκριμένης επιστήμης, που ήταν ακαδημαϊκός χωρίς να απολογείται γι' αυτό και δε συνδεόταν με τον κόσμο της κινηματογραφικής κριτικής. Αποφεύγοντας την παραδοσιακή αξιολογική γλώσσα της κινηματογραφικής κριτικής, ο Metz προτίμησε ένα τεχνικό λεξιλόγιο που άντλησε από τη γλωσσολογία και την αφηγηματολογία (διήγηση, παράδειγμα, σύνταγμα).

Με τον Metz περνάμε από αυτό που ο Casetti (1999) αποκαλεί «οντολογικό παράδειγμα» αλά Bazin στο «μεθοδολογικό παράδειγμα». Αν και ο Metz δούλεψε καθαρά πάνω στο προγενέστερο έργο των Ρώσων φορμαλιστών, μαζί με το έργο του Marcel Martin (1955) και του François Chevasse (1963) και κυρίως του Jean Mitry (1963, 1965), συνεισέφερε ένα νέο επίπεδο επιστημονικής ακρίβειας στο χώρο.

Μέσα σε λίγα χρόνια ένας αριθμός σημαντικών μελετών πάνω στη γλώσσα του κινηματογράφου δημοσιεύτηκε, κυρίως το *Essais sur la signification au cinéma* (1968, μεταφράστηκε ως *Film Language* το 1974) του Metz, το *Langage et Cinéma* του Metz (1971, μεταφράστηκε ως *Language and Cinema* το 1974), το *Empirismo Eretico* (μεταφράστηκε στα γαλλικά ως *L'Experience heretique: langue et cinéma* το 1971 και στα αγγλικά ως *Heretical Empiricism* το 1988) του Pasolini, το *La Struttura Assente* του Eco (*The Absent Structure*), το *Semiotica ed Estetica* (*Semiotics and Aesthetics*, 1968) του Emilio Garroni, το *Cinema: Lingua e Scrittura* (*The Language and Technique of Film*, 1968) του Gianfranco Bettetini, και το *Signs and Meaning in the Cinema* του Peter Wollen (1969), που όλα πραγματεύονταν σε κάποιο βαθμό τα ζητήματα που ανακίνησε ο Metz. (Το έργο των Ιταλών, όπως επισημαίνουν η Giuliana Muscio και ο Roberto Zemignan, έχει γενικά φιλτραριστεί μέσα από γαλλικά κανάλια.)<sup>1</sup>

Από τα παραπάνω, το *Film Language* του Metz ήταν το πιο καθοριστικό. Ο βασικός στόχος του Metz, όπως τον όρισε ο ίδιος, ήταν να «φτάσει στο βάθος της γλωσσολογικής μεταφοράς» δοκιμάζοντάς την

1. Βλ. «Francesco Casetti and Italian Film Semiotics», *Cinema Journal*, 30, 2 (χειμώνας 1991).

απέναντι στις πιο προχωρημένες έννοιες της σύγχρονης γλωσσολογίας. Στο υπόβαθρο της συζήτησης του Metz βρισκόταν το πρωταρχικό μεθοδολογικό ερώτημα του Saussure σχετικά με το «αντικείμενο» της γλωσσολογικής μελέτης. Συνεπώς, ο Metz αναζητούσε το αντίστοιχο, στην κινηματογραφική θεωρία, του θεμελιώδους ρόλου που έπαιξε η *langue* στο σχήμα του Saussure. Και όπως ο Saussure είχε συμπεράνει ότι ο σκοπός της γλωσσολογικής έρευνας ήταν να αποσπάσει από το χαοτικό πλουραλισμό τού parole (λόγος) το αφηρημένο σημαίνον σύστημα μιας γλώσσας, δηλαδή τις βασικές μονάδες της και τους κανόνες συνδυασμού τους σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, έτσι ο Metz συμπέρανε ότι το αντικείμενο της σινε-σημειολογίας ήταν να αποσπάσει από τα ετερογενή νοήματα του κινηματογράφου τις βασικές σημαίνουσες διαδικασίες του, τους συνδυαστικούς του κανόνες, προκειμένου να διαπιστώσει σε τι βαθμό αυτοί οι κανόνες μοιάζουν με τα διττά εκφραζόμενα διακριτικά συστήματα των «φυσικών γλωσσών».

Για τον Metz ο κινηματογράφος είναι ο κινηματογραφικός θεσμός θεωρημένος με την ευρύτερη έννοιά του ως ένα πολυδιάστατο κοινωνικό-πολιτισμικό δεδομένο που περιλαμβάνει προ-φιλμικά γεγονότα (την οικονομική υποδομή, το σύστημα των στούντιο, την τεχνολογία), μετα-φιλμικά γεγονότα (διανομή, προβολή και την κοινωνική ή πολιτική επίδραση του κινηματογράφου) και α-φιλμικά γεγονότα (τη διακόσμηση του κινηματογράφου, την κοινωνική τελετουργία του σινεμά). Η «ταινία», ακόμη, αναφέρεται σε ένα λόγο που μπορεί να εντοπιστεί, ένα κείμενο. Όχι το φυσικό αντικείμενο που περιέχεται σε ένα κουτί, αλλά μάλλον το σημαίνον κείμενο. Ταυτόχρονα, επισημαίνει ο Metz, ο θεσμός του κινηματογράφου εισέρχεται ακόμη στην πολυδιάστατη ιδιότητα των ίδιων των ταινιών ως συνδεδεμένων λόγων που φέρουν ένα έντονο φορτίο κοινωνικού, πολιτισμικού και ψυχολογικού νοήματος. Έτσι ο Metz επαναφέρει τη διάκριση ανάμεσα στην ταινία και τον κινηματογράφο μέσα στην κατηγορία «κινηματογράφος», που τώρα απομονώνεται ως το συγκεκριμένο και σωστό «αντικείμενο» της κινηματογραφικής σημειολογίας. Με αυτή την έννοια, το «κινηματογραφικό» δεν αντιπροσωπεύει τη βιομηχανία, αλλά το σύνολο των ταινιών. Ό,τι είναι το μυθιστόρημα για τη λογοτεχνία ή ένα άγαλμα για τη γλυπτική, υποστηρίζει ο Metz, είναι η ταινία για τον κινηματογράφο. Το πρώτο αναφέρεται στο συγκεκριμένο φιλμικό κείμενο, ενώ το δεύτερο αναφέρεται σε ένα ιδανικό σύνολο, το σύνολο των ταινιών και

των χαρακτηριστικών τους. Μέσα στο φιλικό, επομένως, συναντάει κανείς το κινηματογραφικό.

Κατ' αυτό τον τρόπο ο Metz επικεντρώνεται στο αντικείμενο της σημειολογίας: τη μελέτη των λόγων, των κειμένων, αντί αυτής του κινηματογράφου με την ευρεία θεσμική έννοια, μια οντότητα υπερβολικά πολύπλευρη για να αποτελέσει το σωστό αντικείμενο της φιλομολογολογίας, όπως το parole ήταν για τον Saussure ένα αντικείμενο υπερβολικά πολύμορφο για να αποτελέσει το αντικείμενο της γλωσσολογίας. Το ερώτημα που κατ'ύψυθε το πρώτο έργο του Metz ήταν αν ο κινηματογράφος ήταν *langue* (γλωσσικό σύστημα) ή *langage* (γλώσσα). Ο Metz αρχίζει απομακρύνοντας την ανακριβή έννοια της «κινηματογραφικής γλώσσας» που είχε κυριαρχήσει μέχρι τότε. Σε αυτό το πλαίσιο ο Metz διερευνά τη σύγκριση, γνώριμη από τις απαρχές της θεωρίας του κινηματογράφου, ανάμεσα στο πλάνο και τη λέξη, τη σκηνή και την πρόταση. Για τον Metz, σημαντικές διαφορές καθιστούν αυτή τη σύγκριση προβληματική:

1. Τα πλάνα είναι άπειρα σε αριθμό, όχι όπως οι λέξεις (εφόσον το λεξιλόγιο είναι κατ' αρχάς πεπερασμένο) αλλά όπως οι προτάσεις, που με βάση έναν περιορισμένο αριθμό λέξεων μπορούν να σχηματιστούν άπειρες.
2. Τα πλάνα είναι δημιουργήματα του σκηνοθέτη, όχι όπως οι λέξεις (που προϋπάρχουν στα λεξιλόγια) αλλά και πάλι όπως οι προτάσεις.
3. Το πλάνο παρέχει μια υπέρμετρη ποσότητα πληροφοριών και σημειολογικού πλούτου.
4. Το πλάνο είναι μια πραγματοποιημένη μονάδα, σε αντίθεση με τη λέξη που είναι μια καθαρά εικονική λεξική μονάδα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί όπως επιθυμεί ο ομιλητής. Η λέξη «σκύλος» μπορεί να ορίσει κάθε τύπο σκύλου και μπορεί να προφερθεί με κάθε προφορά και τόνο, ενώ ένα φιλικό πλάνο κάποιου σκύλου μας δηλώνει, τουλάχιστον, ότι βλέπουμε ένα συγκεκριμένο είδος σκύλου, συγκεκριμένου μεγέθους και εμφάνισης, κινηματογραφημένο από μια συγκεκριμένη γωνία με ένα συγκεκριμένο είδος φακού. Ενώ είναι αλήθεια ότι οι σκηνοθέτες μπορούν να «καταστήσουν αφηρημένη» την εικόνα του σκύλου με τη χρήση κόντρα φωτισμού, soft focus, ή αποσπώντας το από

ένα νοηματικό πλαίσιο, το γενικότερο επιχείρημα του Metz είναι ότι το κινηματογραφικό πλάνο μοιάζει περισσότερο με μια κρίση ή δήλωση («εδώ βλέπουμε μια φιγούρα φωτισμένη από πίσω που μοιάζει να είναι ένας σκύλος») παρά με μια λέξη.

5. Τα πλάνα, σε αντίθεση με τις λέξεις, δεν αποκτούν νόημα μέσα από την παραδειγματική αντίθεση με άλλα πλάνα που μπορεί να έχουν εμφανιστεί στο ίδιο σημείο της συνταγματικής αλυσίδας. Στον κινηματογράφο, τα πλάνα αποτελούν μέρος ενός παραδείγματος τόσο ανοιχτού που είναι σχεδόν χωρίς νόημα. (Τα σημεία, μέσα στο σχήμα του Saussure, σχηματίζουν δύο ειδών σχέσεις: την παραδειγματική, που έχει να κάνει με επιλογές από ένα θεωρητικό, «κάθετο» σύνολο «συγκρινόμενων πιθανοτήτων» –π.χ. ένα σύνολο επιθέτων σε μια πρόταση– και τη συνταγματική, που έχει να κάνει με την οριζόντια, γραμμική διάταξη σε ένα σημαϊκό σύνολο. Οι παραδειγματικές λειτουργίες έχουν να κάνουν με την επιλογή, ενώ οι συνταγματικές λειτουργίες έχουν να κάνουν με τους συνδυασμούς σε μια ακολουθία.)

Σε αυτές τις δυσαναλογίες ανάμεσα σε πλάνα και λέξεις, ο Metz προσθέτει μια ακόμη δυσαναλογία που αφορά το μέσο εν γένει: ο κινηματογράφος δε συνιστά μια γλώσσα ευρέως προσβάσιμη σαν κώδικα. Όλοι οι άνθρωποι μιας συγκεκριμένης ηλικίας που μιλούν αγγλικά κατέχουν τον κώδικα της αγγλικής γλώσσας –είναι ικανοί να συνθέσουν προτάσεις– όμως η ικανότητα της δημιουργίας φιλικών προτάσεων εξαρτάται από το ταλέντο, την εκπαίδευση και την πρόσβαση. Προκειμένου να μιλήσει κανείς μια γλώσσα, με άλλα λόγια, απλώς την χρησιμοποιεί, ενώ για να «μιλήσει» την κινηματογραφική γλώσσα πρέπει πάντα σε κάποιο βαθμό να την επινοήσει. Μπορεί κανείς να υποστηρίξει, φυσικά, ότι αυτή η ασυμμετρία είναι ιστορικά καθοριζόμενη· μπορεί κανείς να υποθέσει την ύπαρξη μιας μελλοντικής κοινωνίας, όπου όλοι οι πολίτες θα έχουν πρόσβαση στο σκινοθετικό κώδικα. Υπάρχει, ακόμη, μια θεμελιώδης διαφορά στη διαχρονία της φυσικής γλώσσας έναντι της κινηματογραφικής. Η κινηματογραφική γλώσσα μπορεί ξαφνικά να κινηθεί προς μια νέα κατεύθυνση από ανανεωτικές αισθητικές μεθόδους (σαν αυτές που εισήγαγε μια ταινία όπως ο *Πολίτης Κέιν*, για παράδειγμα) ή εκείνες που έγιναν πιθανές με τη χρήση του ζουμ ή του steadycam. Η φυσική γλώσσα, ωστόσο, δείχνει μια πιο ισχυρή αδράνεια

και είναι λιγότερο ανοιχτή σε ατομική πρωτοβουλία και δημιουργικότητα. Η αναλογία είναι λιγότερο ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη φυσική γλώσσα, από ότι ανάμεσα στον κινηματογράφο και άλλες τέχνες, όπως η ζωγραφική ή η γλυπτική, που επίσης μπορεί ξαφνικά να μεταβληθούν από τις επαναστατικές αισθητικές μεθόδους ενός Picasso ή ενός Joyce.

Ο Metz συμπέρανε ότι ο κινηματογράφος δεν ήταν ένα γλωσσικό σύστημα αλλά μια γλώσσα. Αν και τα φιλμικά κείμενα δεν μπορούν να νοηθούν ως προϊόντα ενός λανθάνοντος γλωσσικού συστήματος –αφού ο κινηματογράφος δεν διαθέτει αυθαίρετο σημείο, ελάχιστες μονάδες και διπλή άρθρωση– ωστόσο παρουσιάζουν μια ουστηματικότητα που μοιάζει γλωσσική. Αν και η κινηματογραφική γλώσσα δεν έχει ένα απριόρι λεξιλόγιο ή συντακτικό, είναι ωστόσο γλώσσα. Μπορεί κανείς να ονομάσει «γλώσσα», υποστηρίζει ο Metz, κάθε ενότητα που καθορίζεται από το «αντικείμενο έκφρασής» της –ένας όρος του Hjelmslev που καθορίζει το υλικό μέσα στο οποίο εκδηλώνεται η σημασιοδότηση– ή από αυτό που ο Barthes ονομάζει «τυπικό σημείο» στο *Elements of Semiology*. Η λογοτεχνική γλώσσα, για παράδειγμα, είναι το σύνολο των μηνυμάτων που το αντικείμενο έκφρασής τους είναι η γραφή. Η κινηματογραφική γλώσσα είναι το σύνολο των μηνυμάτων που το αντικείμενο της έκφρασής τους συνίσταται σε πέντε κανάλια: κινούμενη φωτογραφική εικόνα, μαγνητοσκοπημένος φωνητικός ήχος, μαγνητοσκοπημένοι θόρυβοι, μαγνητοσκοπημένος μουσικός ήχος και γραφή (τίτλοι, μεσότιτλοι, γραπτά υλικά στο πλάνο). Ο κινηματογράφος είναι γλώσσα, συνολικά, όχι μόνο κατά μια ευρεία μεταφορική έννοια αλλά και ως ένα σύνολο μηνυμάτων που βασίζονται σε ένα δεδομένο αντικείμενο έκφρασης και ως καλλιτεχνική γλώσσα, ένας λόγος ή μια σημαίνουσα πρακτική που χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες κωδικοποιήσεις και κανονιστικές μεθόδους.

Στο μεγαλύτερο μέρος της η αρχική συζήτηση επικεντρώθηκε στο ζήτημα των ελάχιστων μονάδων και της άρθρωσής τους κατά την έννοια της «διπλής άρθρωσης» των ελάχιστων μονάδων ήχου (φωνήματα) και των ελάχιστων μονάδων νοήματος (μορφήματα), που είχε διατυπωθεί από τον André Martinet. Απαντώντας στη θέση του Metz ότι ο κινηματογράφος δεν διέθετε διπλή άρθρωση, ο Pier Paolo Pasolini υποστήριξε ότι το σινεμά σχημάτιζε μια «γλώσσα της πραγματικότητας» με τη δική του διπλή άρθρωση των «σινημάτων» (κατ' αναλογία προς τα φωνήμα-

τα) και των «εικονο-σημείων» (κατ' αναλογία προς τα μορφήματα). Η ελάχιστη μονάδα της κινηματογραφικής γλώσσας, κατά τον Pasolini, σχηματίζεται από τα ποικίλα σημαίνοντα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου, που βρίσκουμε μέσα στο πλάνο. Η γλώσσα των «εικονο-σημείων», για τον Pasolini, ήταν ταυτόχρονα εξαιρετικά υποκειμενική και εξαιρετικά αντικειμενική. Υπέθεσε αξιωματικά ελάχιστες φιλικές μονάδες, δηλαδή τα σινήματα, τα αντικείμενα που απεικονίζονται σε ένα κινηματογραφικό πλάνο, τα οποία όμως σε αντίθεση με τα φωνήματα ήταν άπειρα σε αριθμό. Ο κινηματογράφος εξερευνά και ανακτά τα σημεία της πραγματικότητας. Ο Eco υποστήριξε ότι τα αντικείμενα δεν μπορούν να είναι στοιχεία μιας δεύτερης άρθρωσης αφού ήδη αποτελούν νοηματικά στοιχεία.

Τόσο ο Eco όσο και ο Emilio Garroni άσκησαν κριτική στη «σημειολογική αφέλεια» του Pasolini, για τη σύγχυση του πολιτισμικού κατασκευάσματος με τη φυσική πραγματικότητα. Ωστόσο αρκετές πρόσφατες αναλύσεις υποστήριξαν ότι ο Pasolini ήταν κάθε άλλο παρά αφελής. Για την ακρίβεια ήταν μάλλον πιο μπροστά από τους συγχρόνους του. Για την Teresa de Lauretis ο Pasolini δεν ήταν αφελής αλλά προφητικός, προβλέποντας το ρόλο του σινεμά στην «παραγωγή μιας κοινωνικής πραγματικότητας» (ό.π., σελ. 48-9). Όπως επισημαίνουν οι Patrick Rumble και Bart Testa, ο Pasolini αντιμετώπισε το στρουκτουραλισμό ως ένα μόνο συνομιλητή, όπως ο Bakhtin, ο Medvedev και άλλοι. Για την Giuliana Bruno, ο Pasolini δεν είναι ο αφελής στοχαστής που περιέγραψε ο Eco. Αντιθέτως, βλέπει την πραγματικότητα και τη φιλική αναπαράστασή της ως παρεκβατικές, αντιφατικές. Η πραγματικότητα είναι μια «ρητορική πραγμάτων», την οποία ο κινηματογράφος μεταφράζει σε ρητορική εικόνων, αυτό που ο Pasolini ονόμασε «γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας». Όπως ο Bakhtin και ο Volosinov, ο Pasolini ενδιαφερόταν περισσότερο για το *parole* (λόγος) παρά για τη *langue* (γλωσσικό σύστημα) (Bruno, στο Rumble και Testa, 1994).

Ο Pasolini ενδιαφερόταν ακόμη για το ζήτημα των αναλογιών και δυσαναλογιών μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας. Όπως ο γραπτός λόγος επεξεργαζόταν τον προφορικό, έτσι και το σινεμά επεξεργαζόταν την κοινή κληρονομία των ανθρώπινων κινήσεων και πράξεων. Ο Pasolini προτιμούσε ένα «σινεμά της ποίησης» παρά ένα «σινεμά της πρόζας». Το πρώτο παρέπεμπε σε ένα φανταστικό, ονειρικό, υποκειμενικό κινηματογράφο με πειραματική μορφή, όπου ο δημιουργός και ο

χαρακτήρας μπλέκονται, ενώ το δεύτερο παρέπεμπε σε έναν κινηματογράφο βασισμένο σε κλασικές συμβάσεις χωροχρονικής συνέχειας. Στο *Empirismo Eretico* ο Pasolini συζήτησε ακόμη τις ιδέες του για τον «ελεύθερο, έμμεσο λόγο» στο σινεμά. Στη λογοτεχνία το «έμμεσο ελεύθερο ύφος» αναφερόταν στο χειρισμό της υποκειμενικότητας στο έργο ενός συγγραφέα όπως ο Flaubert, όπου η έμμεση αναπαράσταση που αποδίδεται με φράσεις όπως «Η Έμμα σκέφτηκε» μετατρέπεται σε άμεση παράσταση «Τι υπέροχο που βρίσκομαι στην Ισπανία!». Στον κινηματογράφο αυτό αναφερόταν στην στιλιστική επιρροή, όπου η προσωπικότητα του δημιουργού αναμειγνύεται με εκείνη του χαρακτήρα, και όπου η υποκειμενικότητα του χαρακτήρα θα γινόταν το πεδίο εκδίπλωσης της στιλιστικής δεξιοτεχνίας και του πειραματισμού.

Ο Umberto Eco, του οποίου το έργο σχετικά με τον κινηματογράφο αποτελούσε μέρος του έργου του για τις γλωσσικές αρθρώσεις γενικότερα, απέρριψε τη διπλή άρθρωση για το σινεμά υπέρ μιας τριπλής άρθρωσης: πρώτον, εικονικές μορφές, δεύτερον, εικονικές μορφές συνδυασμένες σε νοήματα και τρίτον, νοήματα συνδυασμένα σε «κινο-μορφές». Ο Garroni, παράλληλα, υποστήριξε ότι ο Metz δεν είχε θέσει το σωστό ερώτημα. Το σωστό ερώτημα αφορούσε την ουσιαστική ετερογένεια του φιλικού/καλλιτεχνικού μηνύματος. Ο Bettetini προτιμούσε μια διπλή άρθρωση βασισμένη από τη μια στην κινηματογραφική «πρόταση» και από την άλλη στις τεχνικές ενότητες (το κάδρο, το πλάνο). Έκανε λόγο για το «εικόνημα» ως την πιο σημαντική μονάδα της κινηματογραφικής γλώσσας. Στο *L'Indice del Realismo* εφάρμοσε την τριχοτομία του Peirce στον κινηματογράφο καθώς διαθέτει και τις τρεις διαστάσεις του σημείου: την ενδεικτική, την εικονική και τη συμβολική. Ο Bettetini υποστήριξε ότι η ελάχιστη σημαίνουσα μονάδα του κινηματογράφου, το «σίνημα» ή «εικόνημα», είναι η φιλική εικόνα και αυτή αναλογεί στην πρόταση και όχι στη λέξη. Επίσης ο Peter Wollen, στο *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) θεώρησε τις ανιλήψεις του Saussure για το σημείο πολύ αυστηρές για ένα μέσο του οποίου οι «αισθητικές χάρες» προέρχονταν από έναν υπολογιστή και από τη ρευστή αξιοποίηση όλων αυτών των τύπων σημείου.

Ο κινηματογράφος έγινε ρητορική, υποστήριξε ο Metz, όταν οργανώθηκε ως αφήγηση, με αποτέλεσμα να παράγει ένα σώμα από σημαίνουσες διαδικασίες. Όπως επισημαίνει ο Warren Buckland, φαίνεται πως η «αυθαίρετη» σχέση ανάμεσα στο σημαίνον/σημαινόμενο του

\* Saussure μεταφέρθηκε σε ένα άλλο επίπεδο, δηλαδή όχι η αυθαιρεσία της μιας εικόνας, αλλά η αυθαιρεσία μιας πλοκής, το μοτίβο της συνέχειας εφαρμοσμένο σε ακατέρραστα γεγονότα. Εδώ αντχεί η αντίληψη του Sartre ότι η ζωή δεν αφηγείται ιστορίες. Η αληθινή αναλογία ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη γλώσσα, κατά τον Metz, συνίστατο στην κοινή τους συνταγματική φύση. Περνώντας από μια εικόνα σε δυο, ο κινηματογράφος γίνεται γλώσσα. Τόσο η γλώσσα όσο και ο κινηματογράφος παράγουν λόγο μέσα από παραδειγματικές και συνταγματικές λειτουργίες. Η γλώσσα επιλέγει και συνδυάζει φωνήματα και μορφήματα για να σχηματίσει προτάσεις. Ο κινηματογράφος επιλέγει και συνδυάζει εικόνες και ήχους για να σχηματίσει «συντάγματα», δηλαδή μονάδες αφηγηματικής αυτονομίας στις οποίες τα στοιχεία αλληλεπιδρούν σημειολογικά. Ενώ καμία εικόνα δε μοιάζει απόλυτα με κάποια άλλη, οι περισσότερες αφηγηματικές ταινίες μοιάζουν μεταξύ τους ως προς τις βασικές συνταγματικές μορφές τους, τον τρόπο που διατάσσουν τις χωροχρονικές σχέσεις.

→ Το *Grande Syntagmatique* αποτέλεσε την απόπειρα του Metz να απομονώσει τις βασικές συνταγματικές μορφές ή τις χωροχρονικές διατάξεις του αφηγηματικού κινηματογράφου. Προτάθηκε ως απάντηση στο ερώτημα «Πώς καθορίζεται ο κινηματογράφος ως αφηγηματικός λόγος;» απέναντι στη γνώστη ασάφεια της κινηματογραφικής ορολογίας, μεγάλο μέρος της οποίας είχε βασιστεί στο θέατρο παρά στα σαφώς κινηματογραφικά σημαίνοντα ήχου και εικόνας, πλάνων και μοντάζ. Οροι όπως «σκηνή» και «σεκάνς» είχαν χρησιμοποιηθεί λίγο πολύ εναλλάξ και βασιζονταν στα πιο ετερογενή στοιχεία. Η κατηγοριοποίηση βασιζόταν κατά καιρούς σε μια δεδομένη ενότητα απεικονιζόμενης δράσης («η σκηνή του αποχαιρετισμού») ή τόπου («η σεκάνς του δικαστηρίου») χωρίς μεγάλη προσοχή στις ακριβείς αρθρώσεις του φιλικού λόγου και αγνοώντας το γεγονός ότι η ίδια δράση (π.χ. μια σκηνή γάμου) μπορεί να αποδοθεί από μια ποικιλία συνταγματικών προσεγγίσεων.

Ο Metz χρησιμοποίησε τη διάκριση παράδειγμα/σύνταγμα, μαζί με την πιο ευρεία δυαδική μέθοδο του είτε/ή – «ένα πλάνο είναι συνεχές ή δεν είναι» – για να κατασκευάσει το *Grande Syntagmatique*. Το *Grande Syntagmatique* αποτελεί μια τυπολογία των ποικίλων τρόπων με τους οποίους ο τόπος και ο χρόνος μπορούν να μπουν σε σειρά μέσω του μοντάζ μέσα στα τμήματα μιας αφηγηματικής ταινίας. Χρησιμοποιώντας μια διαζευκτική μέθοδο μετατροπής (τα τεστ μετατροπής έχουν να

κάνουν με την ανακάλυψη κατά πόσο μια αλλαγή στο σημαίνον συνεπάγεται μια αλλαγή και στο σημαινόμωνο), ο Metz δημιούργησε ένα σύλλολο έξι τύπων συνταγμάτων (στην εκδοχή που δημοσιεύτηκε στο *Communications* το 1966), που στη συνέχεια αυξήθηκαν σε οκτώ (στην εκδοχή που συμπεριλήφθηκε στο *Essais sur la signification au cinéma* το 1968 καθώς και στο *Film Language*). Τα οκτώ συντάγματα είναι τα ακόλουθα:

1. Το αυτόνομο πλάνο (ένα σύνταγμα αποτελούμενο από ένα πλάνο), που έχει τις υποκατηγορίες (α) το πλάνο σεκάνς, και (β) τέσσερα είδη ένθετων: το μη διηγητικό ένθετο (ένα μονό πλάνο που παρουσιάζει αντικείμενα έξω από τον πλασματικό κόσμο της δράσης), το μετατοπισμένο διηγητικό ένθετο («αληθινές» διηγητικές εικόνες, όμως εκτός χρονικού ή τοπικού πλαισίου), το υποκειμενικό ένθετο (αναμνήσεις, φόβοι) και το επεξηγηματικό ένθετο (μονά πλάνα που διασαφηνίζουν γεγονότα για το θεατή).
2. Το παράλληλο σύνταγμα: δυο εναλλασσόμενα μοτίβα χωρίς σαφή χωροχρονική σχέση, όπως πλούσιος και φτωχός, πόλη και επαρχία.
3. Το παρενθετικό σύνταγμα: σύντομες σκηνές δοσμένες ως τυπικά παραδείγματα μιας συγκεκριμένης τάξης της πραγματικότητας, αλλά χωρίς χρονική ακολουθία, συχνά οργανωμένες γύρω από μια «ιδέα».
4. Το περιγραφικό σύνταγμα: αντικείμενα που απεικονίζονται σε ακολουθία υπονοώντας συνύπαρξη στο χώρο. Χρησιμοποιούνται, για παράδειγμα, για να τοποθετήσουν τη δράση.
5. Το εναλλασσόμενο σύνταγμα: αφηγηματικό παράλληλο μοντάζ που υποδηλώνει χρονική ταυτοσημία, όπως ένα κυνηγητό όπου εναλλάσσεται διώκτης και διωκόμενος.
6. Η σκηνή: χωροχρονική συνέχεια που θεωρείται χωρίς ελαττώματα ή διαλειμματα, στην οποία το σημαινόμωνο (η διήγηση που υποδηλώνεται) είναι συνεχής όπως στη θεατρική σκηνή, όπου όμως το σημαίνον χωρίζεται σε διάφορα πλάνα.
7. Η επεισοδιακή σεκάνς: μια συμβολική περίληψη σταδίων σε μια υπονοούμενη χρονολογική εξέλιξη, που συνήθως συνεπάγεται μια συμπίεση του χρόνου.

8. Η συνηθισμένη σεκάνς: δράση που αντιμετωπίζεται ελλειπτικά προκειμένου να παραλειφθούν οι ασήμαντες λεπτομέρειες, με άλματα στο χρόνο και στο χώρο καλυμμένα από το μοντάζ.

Δεν είναι εδώ ο κατάλληλος χώρος για να καταγραφούν τα αναρίθμητα θεωρητικά προβλήματα με το *Grande Syntagmatique* (για μια θεμελιωμένη κριτική βλ. Stam κ.ά., 1992). Αρκεί να πούμε ότι ενώ ορισμένα από τα συντάγματα του Metz είναι συμβατικά και καλά θεμελιωμένα –το εναλλασσόμενο σύνταγμα, για παράδειγμα, αναφέρεται σε αυτό που παραδοσιακά ονομαζόταν αφηγηματικό παράλληλο μοντάζ– άλλα είναι πιο πρωτότυπα. Το παρενθετικό σύνταγμα, για παράδειγμα, παρέχει τυπικά παραδείγματα μιας δεδομένης τάξης της πραγματικότητας χωρίς να τα συνδέει χρονολογικά. Τα οπτικοακουστικά λογότυπα που εισάγουν τα τηλεοπτικά σίριαλ (για παράδειγμα, το αρχικό μοντάζ διαφόρων σκηνών που δείχνει τις τυπικές δραστηριότητες στη ζωή της Mary Richards στο *Mary Tyler Moore Show*) μπορούν να θεωρηθούν παρενθετικά συντάγματα. Παρομοίως, τα αποσπασματικά πλάνα δύο εραστών στο κρεβάτι που «ανοίγουν» την *Παντρεμένη γυναίκα* του Godard παρέχουν ένα τυπικό δείγμα της «σύγχρονης μοιχείας». Πράγματι, η έλλειψη τελεολογίας και κλιμάκωσης σε αυτή τη σκηνή αποτελούν μέρος μιας μπρεχτικής στρατηγικής απο-ερωτοποίησης, μιας τοποθέτησης του ερωτισμού μέσα σε «παρενθέσεις». Πολλές από τις ταινίες που περιλαμβάνουν μεγάλο αριθμό παρενθετικών συνταγμάτων μπορούν να χαρακτηριστούν, όχι τυχαία, ως μπρεχτικές, ακριβώς επειδή το παρενθετικό σύνταγμα είναι πολύ καλά εξοπλισμένο για να αναπαριστά το κοινωνικά «τυπικό». Η μπρεχτική ιστορία του Godard για τον πόλεμο, *Οι Καραμπινιέροι*, επιστρατεύει τα παρενθετικά συντάγματα ως μέρος της συστηματικής αποδόμησης εκ των έσω της παραδοσιακής προσέγγισης του κυρίαρχου κινηματογράφου για τη δραματική σύγκρουση. Η έμφαση του παρενθετικού συντάγματος στο τυπικό –οἱ αυτή την περίπτωση οι συμπεριφορικές τυπικότητες του πολέμου– ταιριάζει απόλυτα με τις κοινωνικές και γενικευτικές προθέσεις των πολιτικοποιημένων σκηνοθετών.

Σαν είδος επίδειξης της μεθόδου του ο Metz έκανε ένα συνταγματικό κατακερματισμό της ταινίας *Adieu Phillipine* σε 83 αυτόνομα τμήματα. Εξαιτίας όμως των μεθοδολογικών περιορισμών του Metz, η συνταγματική ανάλυσή του δεν περιέλαβε πολλά από τα πιο ενδιαφέροντα

χαρακτηριστικά της ταινίας: την απεικόνιση του χώρου της τηλεόρασης, τις χρονοτοπικές συνέπειες της συχνής παρουσίας της τηλεοπτικής οθόνης στο πλάνο, τις συμπεριφορές της εργατικής τάξης και τις προφορές των χαρακτήρων, τον πόλεμο στην Αλγερία (όπου κατατάσσεται ο ήρωας), ρόλους των φύλων και φλερτ στη Γαλλία της δεκαετίας του 1960. Μετά το πέρας της γλωσσολογικής ανάλυσης, σχεδόν όλα τα άλλα μένουν να επιωθούν, απ' όπου και προκύπτει η ανάγκη μιας μπαχτινικής διαγλωσσολογικής ανάλυσης της ταινίας ως ιστορικά τοποθετημένης έκφρασης. Ο Metz όμως πρόσφερε το *Grande Syntagmatique* σε πιο μετριοφρον πνεύμα από ότι του απέδιδαν συχνά οι επικριτές του, σαν ένα πρώτο βήμα προς την καθιέρωση των βασικών τύπων της διάταξης των εικόνων. Στην ένσταση ότι «όλα μένουν να επιωθούν» μπορεί κανείς πρώτα να απαντήσει ότι από τη φύση της η επιστήμη επιλέγει μια αρχή συνάφειας. Μιλώντας για το Γκραν Κάνιον με όρους γεωλογικών στρωμάτων ή για τον Άμλετ με όρους συντακτικών λειτουργιών, δεν εξαγνίζουμε καθόλου το ενδιαφέρον ή τη σημασία της εμπειρίας του Γκραν Κάνιον ή της ανάγνωσης του Άμλετ, όμως αυτό δε σημαίνει πως η γεωλογία και η γλωσσολογία είναι άχρηστες. Δεύτερον, το έργο της προσέγγισης όλων των επιπέδων σημασίας σε μια ταινία είναι δουλειά της ανάλυσης κειμένου, όχι της θεωρίας του κινηματογράφου.

Στο *Language and Cinema* ο Metz όρισε εκ νέου το *Grande Syntagmatique* ως έναν υπο-κώδικα εργασίας μέσα σε ένα ιστορικά οροθετημένο σώμα ταινιών, δηλαδή την κυρίαρχη αφηγηματική παράδοση από την παγίωση της ομιλούσας ταινίας στη δεκαετία του 1930 μέσα από την κρίση της αισθητικής των στούντιο και την εμφάνιση των ποικίλων Νέων Κυμάτων στη δεκαετία του 1960. Το σχήμα του Metz, σαφώς το πιο εκλεπτυσμένο που αναπτύχθηκε μέχρι τότε, εφαρμόστηκε στη συνέχεια (σε μυριάδες αναλύσεις κειμένων) και αργότερα αναδιαμορφώθηκε από τον Michel Colin από την οπτική της μετασχηματιστικής γραμματικής του Chomsky (Colin, στο Buckland, 1995). Η θεωρία του κινηματογράφου εξακολουθεί να χρειάζεται μια πιο εκλεπτυσμένη προσέγγιση στα ερωτήματα που τέθηκαν από το *Grande Syntagmatique*, μια προσέγγιση που θα συνέθετε το έργο του Metz με άλλα ρεύματα: την υποδλωπική έννοια του χρονοτόπου στον Βαχτίν ως την «εσωτερική σύνδεση σχέσεων χώρου και χρόνου» στα καλλιτεχνικά κείμενα. Το έργο του Noël Burch γύρω από τις χωροχρονικές εκφράσεις ανάμεσα στα πλάνα. Το έργο του Bordwell πάνω στον κλασικό κινηματογράφο και

την αφηγηματολογία του Genette στο επίπεδο που μπορεί να εφαρμοστεί στο σινεμά.

Ο Metz κατακρίθηκε στη συνέχεια γιατί ευνόπη υπογείως την κυρίαρχη αφηγηματική ταινία και περιθωριοποίησε είδη όπως το ντοκιμαντέρ και η αβανγκάρντ. Μια μπαχτινική δια-γλωσσολογική διατύπωση θα μπορούσε ίσως να είχε γλιτώσει τους σινε-σημειολόγους της παράδοσης του Saussure από πολύ κόπο απορρίπτοντας εκ προοιμίου την ίδια την έννοια μιας ενωτικής (κινηματογραφικής) γλώσσας. Πριν την εμφάνιση της σύγχρονης κοινωνιογλωσσολογίας ο Bakhtin υποστήριξε ότι όλες οι γλώσσες χαρακτηρίζονται από τη διαλεκτική αλληλεπίδραση ανάμεσα σε κεντρομόλους πιέσεις προς την ομοιομορφία (μονογλωσσία) και φυγόκεντρες ενέργειες που στηρίζουν τη διαλεκτική διαφοροποίηση (ετερογλωσσία). Αυτή η προσέγγιση παρέχει ένα πολύτιμο πλαίσιο για τη θεώρηση του κλασικού κυρίαρχου κινηματογράφου σαν ένα είδος καθιερωμένης γλώσσας με υποστηρίκτρια και «εγγυήτρια» τη θεσμική δύναμη, και το οποίο ασκεί ηγεμονία σε πολλές παρεκκλίνουσες «διαλέκτους» όπως το ντοκιμαντέρ, την αντιστασιακή ταινία, και το σινεμά της αβανγκάρντ. Μια δια-γλωσσολογική προσέγγιση θα ήταν λιγότερο απόλυτη και περισσότερο πλουραλιστική σε σχέση με αυτές τις διαφορετικές φιλμικές γλώσσες, ενισχύοντας το περιφερειακό και το περιθωριακό σε αντίθεση με το κεντρικό και το κυρίαρχο.