

Συνοπτικό Διάγραμμα Θεωρίας II

Αποδόμηση / Μεταδομισμός

Στο τέλος της δεκαετίας του 1960 το κίνημα της σημειωτικής και του δομισμού αμφισβητείται κυρίως μέσω της αποδομιστικής προσέγγισης του Ντεριντά και παραχωρεί τη θέση του στο κίνημα του αποδόμησης / μεταδομισμού¹. Στο πλαίσιο αυτού του κινήματος η σημασία της «γλώσσας» διατηρεί την προτεραιότητά της αλλά με την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το σημαινόμενο στο σημαίνον και από την διατύπωση (utterance) στην απόφανση (enunciation). Ο Ντεριντά καλεί για μια «αποκέντρωση» των δομών· σε αντίθεση με τον δομισμό που προϋποθέτει σταθερές συνεκτικές δομές ο μεταδομισμός αναζητά στιγμές ρήξης και αλλαγής (παραπέμποντας στην «ερμηνευτική της καχυποψίας» του Paul Ricoeur). Το κίνημα του μεταδομισμού που μαζί με τον Ντεριντά συμπεριλαμβάνει τους Foucault, Lacan, Kristeva και τον ύστερο Ρολάν Μπάρτ δείχνει μια βαθιά δυσπιστία για κάθε γενικευμένη θεωρία που είχε ένα κέντρο. Λέξεις – κλειδιά για την μεταδομιστική προσέγγιση είναι η «ρευστότητα», «υβριδικότητα», «ίχνος», «ολίσθημα», «διασπορά». Η αποδόμηση κριτικάρει τις έννοιες του σταθερού σημείου, του ενοποιημένου υποκειμένου, της ταυτότητας και της αλήθειας (ακολουθώντας τις σχετικές απόψεις του Bakhtin).

Η επιρροή του μεταδομισμού στη θεωρία του κινηματογράφου είναι λιγότερο καθοριστική από την αντίστοιχη στη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία. Υιοθετεί όρους και έννοιες που προέρχονται ως ένα τουλάχιστον βαθμό από τον Ντεριντά όπως «ίχνος», «διασπορά», «λογοκεντρισμός», «περίσσεια»· η σημαντικότερη επιρροή του ανιχνεύεται στα περιοδικά *Cahiers du cinéma* και *Cinéthique*· και τα δύο απορρίπτουν όλες τις συμβατικές mainstream ταινίες αλλά και τις αισθητικά συμβατικές, στρατευμένες, αριστερές ταινίες χάριν των ταινιών που αντιτίθενται σε όλες τις συμβατικές πρακτικές όπως η *Μεσόγειος* του Daniel Pollet, οι ταινίες της συλλογικότητας Τζίγκα Βερτώφ (Ζ-Λ Γκοντάρ και Πιερ Γκορέν) και οι αναστοχαστικές κωμωδίες του Τζέρυ Λιούις². Η τάση αυτή παίρνει ενίοτε ακραίες διαστάσεις καταλήγοντας σε «φετιχοποίηση» της μορφής με την αναγωγή του στυλ σε πρωταρχικό παράγοντα πολιτικής ρήξης.

Η αποδομιστική προσέγγιση στη φιλική θεωρία και ανάλυση γίνεται σαφώς αισθητή ως μέθοδος «ανάγνωσης» των ταινιών με σκεπτικισμό, με εστίαση της προσοχής στις απωθήσεις και αντιφάσεις του φιλικού κειμένου (ή των κειμένων για τις ταινίες) στην αίσθηση ότι όλα τα κείμενα αυτό-αναιρούνται υπονομεύοντας τις θέσεις που προβάλλουν· για τους μεταδομιστές ή ίδια η σύστασή των κειμένων είναι αντιφατική. Ο μεταδομισμός αποσταθεροποιεί την κειμενική σημασία, την επιστημονική πίστη της σημειολογίας ότι η ανάλυση μπορεί να συλλάβει οριστικά το συνολικό νόημα της ταινίας αποκωδικοποιώντας όλους της τους κώδικες, με κύριους εκπροσώπους του Marie – Claire Ropars, Peter Brunette, David Wills, Stephen Heath.

Κάτω από την επιρροή της μεταδομιστικής σκέψης αναδύεται η έννοια της διακειμενικότητας και δίνεται έμφαση στην ύπαρξη του θεατή (τρύτη φάση θεωρίας

¹ Η έννοια της αποδόμησης παραπέμπει ειδικότερα στη δουλειά του Ντεριντά ενώ ο όρος μεταδομισμός είναι ευρύτερος αλλά χρησιμοποιείται κατεξοχήν στη Β. Αμερική.

² Πρότυπο της στροφής αυτής των *Cahiers* ήταν την λογοτεχνική κριτική του περιοδικού *Tel Quel* και της Τζούλια Κρίστεβα (ομάδας που θεωρούσε τα μοντερνιστικά κείμενα των Lautréamont, Mallarmé, Artaud, πρότυπα επαναστατικής γραφής.)

του δημιουργού). Σε αντίθεση με τη θεωρία της *apparatus* η οποία «δαιμονοποιεί» ενίοτε τον κινηματογραφικό μηχανισμό³ οι θεωρητικοί του μεταδομισμού αποδεικνύουν ότι το υποκείμενο δεν «συνιστάται» μονοσήμαντα από το *κείμενο* αλλά και το συνιστά με την ανάγνωσή του.

Η αποδόμηση επηρέασε και εμμέσως τη φιλική θεωρία και ανάλυση μέσω κάποιων θεωρητικών που επηρεάστηκαν απ' αυτήν όπως η Judith Butler της οποίας η θεωρία για το *κοινωνικό φύλο* (gender) είναι αναφορά - κλειδί για την queer θεωρία του κινηματογράφου⁴. Με πολιτικούς όρους η αποδόμηση είναι προοδευτική από την άποψη της υπονόμησης των ιεραρχικών αντιθέσεων στις οποίες θεμελιώνεται η δυτική σκέψη και λογική (αλήθεια / σφάλμα, πνεύμα / σώμα, άνδρας / γυναίκα, Δύση / Ανατολή, λευκός / μαύρος, εσω / εξω κ.ο.κ) της προσάπτεται όμως και συντηρητισμός από την άποψη της υιοθέτησής της από τους ακαδημαϊκούς της ελίτ (όπως η Σχολή λογοτεχνικής αποδόμησης του Yale) με το επιχείρημα ότι η «ανατρεπτικότητα» της είναι κυρίως ρητορική.

Μεταμοντερνισμός

Η παρακμή του ριζοσπαστισμού στο τέλος της δεκαετίας του 1960 στον Πρώτο και Τρίτο Κόσμο έφερε τη σταδιακή συγκατάβαση, στις δεκαετίες 1980 και 1990, προς τις καπιταλιστικές αξίες της αγοράς. Ο Μαρξισμός ως μόνη νόμιμη προοπτική παραχώρησε τη θέση του σε ριζικές ιδεολογικές ανατροπές. Στη Γαλλία γενικότερα η στροφή από την «αριστερή» στη «δεξιά» οπτική είναι εντυπωσιακή σε όλα τα επίπεδα με μόνη σχεδόν εξαίρεση τους Deleuze και Guattari. Τα *Cahiers du cinéma* εγκατέλειψαν τις πολύπλοκες μαρξιστικές αναλύσεις (*Young Mr. Lincoln*) για να επιστρέψουν και εξελίξουν τη «θεωρία του δημιουργού»⁵. Ο Baudrillard αντικαθιστά την προηγούμενη καταγγελία της καταπιεστικής κινηματογραφικής *apparatus* και της Χολιγουντιανής αλλοτρίωσης με τη μελαγχολική εξύμνηση της προηγουμένως απορριπτέας μαζικής αμερικάνικης κουλτούρας. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται γενικότερα από μια αντι-συστημική τάση, μια στροφή προς το πολλαπλό και γενικότερα προς οτιδήποτε είχε περιθωριοποιηθεί την προηγούμενη περίοδο.

Η παγκοσμιοποίηση και η παρακμή των επαναστατικών ουτοπιών οδήγησε στην εκμηδένιση των πολιτικών ελπίδων και την ειρωνική απόσταση, στη δεκαετία του 1980, της επαναστατικής ρητορικής και του εθνικισμού. Χωρίς να εξαφανισθούν τελείως οι λέξεις τάξεις και έθνος χάνουν την προνομιακή θέση τους και αντικαθίστανται ή συμπληρώνονται από τις αντιστάσεις που βασίζονται στη φυλή, το

³ Όπως αναφέρει ο R. Stam ο. π., σ. 136-137 σε ορισμένα κείμενα των περιοδικών *Tel Quel* και *Cinétiq* η κάμερα με τις εγγενείς «ρεαλιστικές» της τάσεις και τις ιδιαίτερες τεχνικές της (προοπτική της εικόνας, υποκειμενικό μοντάζ) καταγγέλλεται για τη ακύρωση της δημοκρατικής πρόσβασης στο διφορούμενο πεδίο της εικόνας και την «αόρατη» υποδούλωση του θεατή στα δόγματα της αστικής ιδεολογίας.

⁴ Η κριτική του φεμινισμού όχι μόνο ως «λευκού» και Ευρωπαϊκού αλλά και «ετερο-προσανατολισμένου» έφερε στο προσκήνιο τις μαχητικές διεκδικήσεις των κινημάτων των gay και λεσβιών (απόντων και απουσιών απ' όλες τις θεωρίες). Τα κινήματα αυτά, βασίστηκαν στο επηρεασμένο από τον Foucault επιχείρημα της Judith Butler ότι το κοινωνικό φύλο δεν ορίζεται ως ουσία ούτε ως συμβολική οντότητα αλλά μάλλον ως πρακτική, για να κριτκάρουν τον αναγκαστικό διυισμό της σεξουαλικής διαφοράς, προβάλλοντας αντ' αυτού τους υβριδικούς συνδυασμούς gay και straight, λεσβιών και αμφιφυλόφυλων, υπονοώντας ότι τα όρια της ταυτότητας του φύλου είναι ιδιαίτερος διάτρητα και τεχνητά.

⁵ Οι θεωρητικοί του *Tel Quel* στρέφονται από τη μοντερνιστική (ή και ψευδομαοϊκή) εξύμνηση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στα 1970, στη μεταμοντέρνα εξύμνηση του αμερικάνικου φιλελευθερισμού.

κοινωνικό φύλο, την σεξουαλικότητα. Αντί της σοσιαλιστικής επανάστασης ο στόχος μοιάζει να είναι όλο και περισσότερο ο καπιταλισμός με ανθρώπινο πρόσωπο.

Ο όρος μεταμοντερνισμός (που έχει μακρά προϊστορία στην ζωγραφική, λογοτεχνικές σπουδές, αρχιτεκτονική) στην κινηματογραφική θεωρία υποδηλώνει την παγκόσμια πανταχού παρουσία της κουλτούρας της αγοράς, ένα νέο στάδιο του καπιταλισμού στο οποίο η κουλτούρα και η πληροφορία γίνονται πεδία-κλειδιά για αγώνα. Από μια άποψη ο μεταμοντερνισμός δεν είναι ένα γεγονός αλλά μια ρητορική που αλλάζει περιεχόμενο σε διαφορετικά εθνικά και γνωσιακά συμφραζόμενα και σύμφωνα με τον Dick Hebdige διακρίνεται από τρεις «θεμελιακές αρνήσεις»:

- άρνηση της γενίκευσης (ανταγωνισμός με τις ρητορικές που πραγματεύονται ένα υπερβατικό αντικείμενο, ορίζουν την ουσιαστική ανθρώπινη φύση ή επιβάλλουν συλλογικούς ανθρώπινους στόχους),

- άρνηση της τελεολογίας (με τη μορφή ενός δημιουργικού σκοπού ή ιστορικού πεπρωμένου)

- την άρνηση της ουτοπίας (δηλαδή τον σκεπτικισμό απέναντι σ' αυτό που ο Lyotard ονομάζει *μεγάλες αφηγήσεις* της Δύσης, την πίστη στην πρόοδο, την επιστήμη ή την ταξική πάλη).

Γενικότερα ο μεταμοντερνισμός παραπέμπει σε όρους που υποδηλώνουν ανοικτά όρια, πολλαπλότητα, πλουραλισμό, ετεροδοξία, τυχαίο, υβριδισμό. Ανάμεσα σε άλλα μοτίβα της μεταμοντέρνας γραφής (ορισμένα είναι κοινά με το μεταδομισμό) συμπεριλαμβάνονται:

- η μετατροπή του παλιού σταθερού εγώ σε μια αποσπασματική, αόριστη κατασκευή που διαμορφώνουν τα μέσα και οι ρητορικές

- η μεταστροφή από την παραγωγή αντικειμένων (μεταλλουργία) στην παραγωγή σημείων (σημειουργία)

- η κατάρριψη του διαχωρισμού υψηλής – χαμηλής τέχνης που παρατηρείται στην εμπορική προσάρτηση του υψηλού μοντερνισμού και στην «επικράτηση» του σουρεαλιστικού στοιχείου στην ποπ ευαισθησία (Sontag) => διαφημιστικά αρωμάτων στο στυλ του Νταλί

- η ατροφία της ιστορικής αίσθησης

Το πώς αντιλαμβανόμαστε το μεταμοντερνισμό σε σχέση με τη θεωρία του κινηματογράφου έχει να κάνει με τον πώς τον ορίζουμε:

- ως ιδεολογικό/θεωρητικό πλέγμα;

- ως σώμα κειμένων που τον θεωρητικοποιούν – Jameson, Lyotard – ή θεωρητικοποιούνται απ' αυτόν – *Blade Runner* -;

- ως στυλ/αισθητική αοριστίας, αφηγηματικής αστάθειας και νοσταλγικής ανακύκλωσης και συρραφής;

- ως εποχή (η μεταβιομηχανική υπερεθνική εποχή της πληροφορίας)

- ως αλλαγή παραδείγματος; (το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων Προόδου και Επανάστασης)

Ο όρος μεταμοντερνισμός έχει εφαρμοστεί σε σχεδόν αντίθετες πολιτικές έννοιες (Hal Foster). Σύμφωνα με τον Jameson στην μεταμοντέρνα εποχή η ένωση του οικονομικού με το πολιτιστικό καταλήγει σε μια «αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής». Κάποια τηλεοπτικά προγράμματα και ταινίες όπως το *Pulp Fiction* έχουν μια εμφανή διάσταση αναστοχασμού γεμάτη έντονη ειρωνεία αλλά απορρίπτουν τη δυνατότητα κάθε πολιτικής τοποθέτησης. Η τηλεόραση σήμερα έχει οικειοποιηθεί όλες τις διαδικασίες αποστασιοποίησης που χαρακτηρίστηκαν αναστοχαστικές στις ταινίες του Godard (η κατάδειξη του τηλεοπτικού μηχανισμού, η «διακοπή» της

αφηγηματικής ροής με τις διαφημίσεις, η αντιπαράθεση ετερογενών ειδών και λόγων, η μίξη του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας). Με την τηλεοπτική χρήση όμως η αποστασιοποίηση χάνει την πραγματική αποστολή της. Η αυτοαναφορικότητα των διαφημίσεων που αποδομούν το περιεχόμενό τους ή παρωδούν άλλες διαφημίσεις δίνει μια διάσταση χαλαρότητας στο θεατή καθιστώντας τον πιο ευάλωτο στο διαφημιστικό μήνυμα.

Η πιο χαρακτηριστική αισθητική έκφραση του μεταμοντερνισμού δεν είναι η παρωδία αλλά η συρραφή, που χαρακτηρίζεται κυρίως από την ειρωνική ενορχήστρωση νεκρών στυλ, εξ ου και η κεντρικότητα της διακειμενικότητας και αυτό που ο Jameson ονομάζει «τυχαίο κανιβαλισμό του παρελθόντος». Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού η θεωρία και ανάλυση του κινηματογράφου εστιάζει στη στυλιστική μεταστροφή προς τον κινηματογράφο των πολλαπλών στυλ και της ειρωνικής ανακύκλωσης με χαρακτηριστικά παραδείγματα το *Blue Velvet* (1982), το *Blade Runner* (1987) και *Pulp Fiction* (1994). Μια άλλη κατηγορία ταινιών αποδίδει την αίσθηση απώλειας μια εποχής που παρουσιάζεται ως πιο απλή και μεγαλειώδης (*American Graffiti* για τους Αμερικανούς, *Ινδοκίνα* για τους Γάλλους, *Το Πέρασμα της Ινδίας* για τους Βρετανούς).

Κεντρική θέση στη μεταμοντέρνα λαϊκή κουλτούρα έχουν οι στρατηγικές αναφορές (υπαινιγμών): στα διαφημιστικά της κόκα κόλα λάιτ εμφανίζονται μακαρίτες σταρ του Χόλιγουντ ενώ το βιντεοκλίπ της Madonna για το *Material Girl* βασίζεται στο *Οι άνδρες προτιμούν τις ξανθές* (πράγμα που μάλλον αγνοούν οι φαν της ποπ σταρ). Ωστόσο ο «κινηματογράφος της αναφοράς» λειτουργεί με θεατές που γνωρίζουν την ιστορία του κινηματογράφου· στην περίπτωση αυτή ο ναρκισσισμός του θεατή δεν λειτουργεί στο επίπεδο της παλαιομοδίτικης δευτερεύουσας ταύτισης με τους χαρακτήρες αλλά μέσω του πολιτιστικού κεφαλαίου που αποδεικνύεται με την αναγνώριση των αναφορών. Στην εποχή του ρημέικ, και των συνεχειών (No 1,2...) ακόμα και οι τίτλοι των μεταμοντέρνων ταινιών *True Romance*, *Pulp Fiction* αναδεικνύουν τη στρατηγική της ανακύκλωσης των πολιτιστικών προϊόντων που αναπαράγουν ότι έχει ήδη λεχθεί, διαβαστεί, προβληθεί.

Οι κριτικοί του Τρίτου Κόσμου αντιμετωπίζουν τον μεταμοντερνισμό ως μια ακόμη προσπάθεια της Δύσης να περάσει τους «επαρχιώτικους» προβληματισμούς της ως οικουμενικές συνθήκες ενώ οι Λατινοαμερικάνοι διανοούμενοι επισημαίνουν ότι ο βραζιλιάνικος μοντερνισμός και το μεξικάνικο *mestizaje* της δεκαετίας του 1920 (ανάμειξη ευρωπαϊκών και αυτοχθόνων πολιτισμικών στοιχείων στη ζωγραφική και αρχιτεκτονική της Λατινικής Αμερικής) ήταν μεταμοντέρνα πριν το μεταμοντερνισμό.

. Ο καθιερωμένος κινηματογράφος παρά την τεχνολογική του εξέλιξη υιοθέτησε γενικά μια προ-μοντερνιστική αισθητική ενώ η τηλεόραση, το βίντεο και η τεχνολογία της πληροφορικής φαίνονται κατεξοχήν μεταμοντέρνα και είναι αβαντγκάρντ ως προς την αισθητική. Η σημαντικότερη θέση του μεταμοντερνισμού είναι ότι σήμερα σχεδόν όλοι οι πολιτικοί αγώνες συμβαίνουν στο συμβολικό πεδίο μάχης των ΜΜΕ. Στη χειρότερη περίπτωση ο μεταμοντερνισμός μειώνει την πολιτική σε άθλημα για θεατές, στην καλύτερη μας προειδοποιεί ότι οι νέοι καιροί απαιτούν νέες στρατηγικές.

Η νεοφορμαλιστική προσέγγιση.

Αντιδρώντας στις καταχρήσεις που επιφέρει η υιοθέτηση ξένων προς τις ιδιαιτερότητες του κινηματογράφου μοντέλων και την συχνά «αναγκαστική» προσαρμογή των ταινιών στην προεπιλεγμένη μέθοδο ή αντίθετα την επιλογή προς ανάλυση μόνο των ταινιών που αποδεικνύουν την αποτελεσματικότητα της μεθόδου, ορισμένοι ερευνητές όπως οι David Bordwell, Kristin Thompson, Noël Carroll, Edward Branigan, στρέφονται στη επιστημονική διερεύνηση του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου· στο πλαίσιο της ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης με την συνδρομή βασικών αρχών που προέρχονται από τους Ρώσους φορμαλιστές και σημαντικούς θεωρητικούς του κινηματογράφου όπως οι Bazin, Eisenstein, Noël Burch. Βασική αρχή της «κονστρουκτιβιστικής» θεωρίας του Bordwell είναι η σύνδεση της αντίληψης με τη γνώση. Σε αντίθεση με τις δομιστικές και ψυχαναλυτικές θεωρίες που συχνά θεωρούν το θεατή παθητικό δέκτη, η νεοφορμαλιστική προσέγγιση δίνει έμφαση στην αντιληπτική ικανότητά του εστιάζοντας στα μορφικά στοιχεία της κινηματογραφικής ταινίας που μπορεί να οργανώσει σε ερμηνευτικά σχήματα βάσει του γνωσιακού (cognitive) του συστήματος και της καθημερινής του εμπειρίας. Η γνωσιακή / νεοφορμαλιστική προσέγγιση εμπλούτισε την κινηματογραφική βιβλιογραφία μ' έναν σημαντικό αριθμό εμπειρικών μελετών που τείνουν στην επιστημονική και ακριβή προσέγγιση του κινηματογραφικού μέσου και θεωρούνται σήμερα κλασικές στο είδος τους. Αντιμετώπισε όμως και αρκετές επικρίσεις για υπερβολικά ορθολογική / θετικιστική στάση, σχολαστικισμό, στροφή προς τη μελέτη του κινηματογραφικού μέσου μέσα σε πολιτικό / κοινωνικό κενό καθώς και μετατροπή του θεατή σε άφυλο, αταξικό, ιστορικά αναλλοίωτο υποκείμενο⁶.

Στην παράδοση των ρώσων φορμαλιστών ο D. Bordwell διακρίνει τρία στοιχεία στην αφήγηση: την syuzhet (πλοκή) και το στυλ που βοηθούν το θεατή να κατασκευάσει την fabula (μύθο/ ιστορία)⁷. Ειδικότερα syuzhet είναι η σειρά των εικόνων που παρακολουθεί ο θεατής «η αρχιτεκτονική με την οποία η ταινία παρουσιάζει την ιστορία/ μύθο» (π.χ η ύπαρξη ή μη χρονολογικής σειράς, η αποσπασματικότητα του αφηγηματικού υλικού, η ύπαρξη αποστασιοποιητικών τεχνικών αποτελούν στοιχεία της syuzhet)· fabula είναι η ιστορία με χρονολογική και λογική τάξη η οποία δημιουργείται στο μυαλό του θεατή από την παρακολούθηση της syuzhet. Σε μια αφηγηματική ταινία «η syuzhet συνυπάρχει με το στυλ καθώς η πρώτη ενσαρκώνει την ταινία ως "δραματουργική" διαδικασία ενώ το στυλ ως "τεχνική"». Το μεγάλο προσόν αυτής της διάκρισης είναι ότι αποφεύγει τις

⁶Όπως επισημαίνει για παράδειγμα ο Robert Stam ο.π.,σελ 241, η εξομοίωση όλων των θεατών σ' ένα γενικό ενεργητικό μοντέλο με τα ίδια γνωσιακά σχήματα και καθημερινή εμπειρία αγνοεί σημαντικές αντιθέσεις του σύγχρονου κοινού· π.χ ένας μεσοαστός Αμερικανός που δεν είχε ποτέ προβλήματα με το νόμο και ένας Μαύρος υποβαθμισμένης περιοχής που έχει υποστεί τον «συνήθη» ρατσισμό των οργάνων καταστολής θα αναγνωρίσουν εξίσου ένα λευκό αστυνομικό στην οθόνη αλλά άλλη θα είναι η συναισθηματική αντίδραση και η κοινωνικό - ιδεολογική τοποθέτηση του πρώτου και άλλη του δεύτερου· το ίδιο θα μπορούσε να πει κανείς για τους αντισημίτες γερμανούς θεατές της δεκαετίας του '30 για τους οποίους οι αντι-σημιτικές ταινίες συμβαδίζουν με την αίθησή τους της «κοινής γνώμης» και για τους εβραίους θεατές ή για τη θέαση σκηνών σεξουαλικής παρενόχλησης από ανδρικό και γυναικείο κοινό κτλ. Η Ε. Ann Kaplan, «Classical new film and the melodrama», John Hill and Pamela Church Gibson eds., *The Oxford Guide to Film Studies*, σ. 276 κριτικάρει επίσης την έννοια της «ποιητικής του κινηματογράφου» όπως παρουσιάζεται από τον Bordwell θεωρώντας ότι αυτή δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη από τη διάσταση του φύλου ή της φυλής.

⁷ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge⁶, Λονδίνο 1996, σ. 50

δυσχέρειες της διάζευξης *histoire / discours* και άρα τα προβλήματα που σχετίζονται με τις θεωρίες της εκφοράς (*enunciation*) στον κινηματογράφο δεδομένου ότι η *fabula* δεν αποτελεί πράξη λόγου αλλά σύνολο συμπερασμάτων⁸. έτσι απαλλάσσει τον κινηματογράφο από την καταχρηστική υπαγωγή σε γλωσσολογικά μοντέλα.

Σύμφωνα με την φορμαλιστική ανάλυση η επαφή μας με την τέχνη καταφέρει να αναστείλει την *αυτοματοποιημένη* αντίληψη των πραγμάτων που αποκτούμε στην καθημερινότητά μας ανανεώνοντας τις πνευματικές μας διαδικασίες. Δύο βασικές έννοιες που ο Victor Shlovsky προτείνει σ' ένα από τα γνωστότερα κείμενά του το *Τέχνη και Τεχνική*⁹ μας ωθούν προς αυτή την κατεύθυνση: οι έννοιες της *ostrenanie* (καθιστώ κάτι ανοίκειο) και της *zatrudnenie* (καθιστώ κάτι δύσκολο). Η πνευματική κινητοποίηση δηλαδή που μας επιβάλλει η τέχνη επιτυγχάνεται με την χρησιμοποίηση μορφών δύσκολων και τεχνικών που βασίζονται σε παρεκκλίσεις από τις καθιερωμένες νόρμες. Ο Bertold Brecht δίνει πολιτική διάσταση στην φορμαλιστική έννοια της *αποικειοποίησης* με τη δημιουργία του όρου *αποστασιοποίηση / παραξένισμα* (*Verfremdungseffekt*) με την οποία το έργο τέχνης αποκαλύπτει όχι μόνο τις συνθήκες παραγωγής του αλλά και εκείνες της κοινωνίας που παρουσιάζουν τη δομή των σχέσεων ανισότητας και εξουσίας ως φυσικές και αναπόφευκτες.

Με την έννοια της *αποικειοποίησης* συνδέεται και ο όρος *δεσπόζον* χαρακτηριστικό του έργου τέχνης, η οριοθέτηση και επεξεργασία του οποίου γίνεται αρχικά από τους Ρώσους Φορμαλιστές και στη συνέχεια αναπτύσσεται περαιτέρω από τον Roman Jakobson και τη Σχολή της Πράγας¹⁰. Ο όρος διατυπώνεται αρχικά από τον Yuri Tynjanov και υποδηλώνει την υπεροχή μιας ομάδας στοιχείων και την συνεπαγόμενη παραμόρφωση άλλων. Ο Boris Eikhenbaum έδωσε μια πιο δυναμική διάσταση στην έννοια του *δεσπόζοντος* ορίζοντάς το ως το στοιχείο εκείνο που οργανώνει όλα τα υπόλοιπα και τα υποτάσσει στις ανάγκες του. Στη συνέχεια ο Roman Jakobson όρισε το *δεσπόζον* ως «τη ρυθμίζουσα συνιστώσα ενός έργου τέχνης: κυβερνά, ορίζει, και μετασχηματίζει τα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία»¹¹. Τη θέση του *δεσπόζοντος* μπορεί να καταλάβει σύμφωνα με τον τελευταίο εξίσου ρυθμός, πλοκή ή χαρακτήρας εφόσον αναδεικνύεται στο ρυθμιστικό παράγοντα ενός καλλιτεχνικού κειμένου ή συστήματος¹².

Η δυναμική της αφήγησης και η ενεργητική συμμετοχή του θεατή στην παρακολούθηση της *syuzhet* και την δημιουργία της *fabula* ενθαρρύνεται από τη συνύπαρξη των στοιχείων που αποκαλύπτονται από τη συνέχεια της δράσης και του *αίνιγματος*: Ο Barthes ονομάζει τα δεύτερα *ερμηνευτικούς* (*herméneutiques*) κώδικες/μορφώματα δημιουργώντας έναν όρο χρήσιμο για την ανάλυση της *syuzhet*: «Η καταγραφή του *ερμηνευτικού* κώδικα συνίσταται στη διάκριση των διαφορετικών όρων κάτω από τους οποίους ένα αίνιγμα έρχεται στο προσκήνιο, παίρνει τη θέση

⁸ ο.π., σ. 51

⁹ Το κείμενο παρατίθεται από την Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor* Princeton University Press, Princeton 1988, σ. 10

¹⁰ Η εξέλιξη της έννοιας του *δεσπόζοντος* που αποτελεί βασική αρχή της νεοφορμαλιστικής προσέγγισης αναλύεται λεπτομερώς από την K. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, ο.π., σ. 89-94

¹¹ αναφέρεται από την K. Thompson, ο.π., σ. 90

¹² Robert Stam, ο.π., σ. 54. Σύμφωνα πάντα με το Γιακόμπσον η έννοια του *δεσπόζοντος* μπορεί να χαρακτηρίσει ακόμα και την τέχνη μιας εποχής. Έτσι ο Frederic Jameson υιοθετεί τον όρο στα 1980 ονομάζοντας το μεταμοντέρνο «πολιτιστική δεσπόζουσα» του ύστερου καπιταλισμού.

του, διατυπώνεται, επιβραδύνεται και τελικά αποκαλύπτεται»¹³. Μια διάκριση χρήσιμη για τη φορμαλιστική ανάλυση είναι και η έννοια των *δεσμευτικών* (bound) και *ελεύθερων* (free) *μοτίβων*: τα πρώτα αφορούν όλα τα στοιχεία που είναι απαραίτητα για την εξέλιξη της πλοκής και την πρόοδό της προς τη λύση ενώ τα δεύτερα είναι όσα μπορούν εύκολα να παραλειφθούν ή να αντικατασταθούν χωρίς να διαφοροποιηθεί η αφήγηση· η ύπαρξή τους χρησιμεύει κυρίως στην αναστολή της εξέλιξης της πλοκής ώστε η αφήγηση να ολοκληρωθεί στην επιθυμητή διάρκεια μετά την επαρκή ανάπτυξη των επιμέρους θεμάτων της¹⁴.

Κλασική χολιγουντιανή αφήγηση και αφήγηση στην ‘ευρωπαϊκή ταινία τέχνης’.

Η κλασική χολιγουντιανή αφήγηση βασίζεται σε σειρά αιτιολογημένων σημείων τα οποία δημιουργούν μια αληθοφανή αφήγηση με σαφή (ευτυχή συνήθως) κατάληξη στην υπηρεσία της κυρίαρχης ιδεολογίας (η τελευταία στα έργα των μεγάλων δημιουργών υποσκάπτεται ενίοτε «εκ των έσω»): το ζευγάρι ξεπερνά τις αντιξοότητες και οδηγείται στο γάμο, οι κακοί τιμωρούνται, οι θεσμοί εξασφαλίζουν την κοινωνική συνοχή και αρμονία. Το περιεχόμενο αυτό ανατρέπεται ριζικά στη μεταπολεμική περίοδο και κυρίως προς το τέλος της δεκαετίας του '60 (κάτω από την επίδραση της ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης αλλά και της γενικότερης κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας): τα δομικά όμως χαρακτηριστικά της αφήγησης δεν διαφοροποιούνται ριζικά αλλά προσαρμόζονται στο νέο περιεχόμενο: αναίρεση του χάπυ εντ, απόλυτη αντιστροφή των ρόλων (οι κεντρικοί ήρωες δεν είναι απλώς κοινωνικά απροσάρμοστοι ή και παράνομοι αλλά χαρακτηρίζονται από τις αρετές των θετικών ηρώων ενώ αντίθετα όσοι τους καταδιώκουν εκφράζοντας το νόμο και την τάξη είναι απάνθρωποι).

Το στοιχείο της αληθοφάνειας είναι βασικό στον χολιγουντιανό κινηματογράφο. Για να λειτουργήσει η κινηματογραφική ταινία μέσα στην σκοτεινή αίθουσα ως υποκατάστατο της αληθινής ζωής για το θεατή, αποκρύβοντας τις συνθήκες παραγωγής της, καθοριστική είναι η ύπαρξη της αιτιώδους συνάφειας και η επίτευξη της χωροχρονικής συνέχειας που εξασφαλίζει το κλασικό μοντάζ. Όπως αποδεικνύουν οι μελέτες των θεωρητικών που προαναφέρθηκαν και στις οποίες στηρίζονται εν πολλοίς τα στοιχεία που ακολουθούν¹⁵, η αιτιώδης συνάφεια προκύπτει από τη δράση του κεντρικού ήρωα που έχει σαφή χαρακτηριστικά, επιθυμίες και στόχους που συγκρούονται με εκείνες των δευτερευόντων χαρακτήρων (σπανιότερα από την εμφάνιση κάποιου γεγονότος όπως πόλεμος ή φυσική καταστροφή). Η ύπαρξη της αιτιώδους συνάφειας είναι τόσο καθοριστική που στρέφει την κλασική αφήγηση στην απόλυτη (με την εξάλειψη παντός είδους διαφορούμενου) παρουσίαση των όσων διαδραματίζονται κατά τη διάρκειά της και το σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στην αντικειμενική φιλική πραγματικότητα και την υποκειμενική προσέγγισή της από τους ήρωες. Στην ευρωπαϊκή ταινία τέχνης αντίθετα τα όρια αντικειμενικού / υποκειμενικού συγχέονται συχνά μεταξύ τους καθιστώντας την φιλική αφήγηση ασαφή και διαφορούμενη.

¹³ Roland Barthes S/Z, Editions du Seuil, Παρίσι 1970 σ. 26

¹⁴Kristin Thompson, ο. π., σ. 38, 54-56, Peter Lehman and William Luhr, Thinking About Movies, Blackwell Publishing² Οξφόρδη 2003 σ.33-34

¹⁵David Bordwell, ο.π., David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art, An Introduction*⁵, McGraw-Hill, Νέα Υόρκη 1997, D. Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge, Λονδίνο 1996, Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, ο.π.,

Με όρους *syuzhet* διακρίνουμε τρία βασικά στάδια στην «κανονική» ιστορία: αρχική κατάσταση – ανατροπή – επίλυση προβλημάτων ή τάξη – ανατροπή – αποκατάσταση της τάξης¹⁶. Η κλασική αφήγηση έχει διπλή αιτιώδη δομή που καθορίζεται από δύο σχέσεις: ένα ετεροφυλοφιλικό ειδύλλιο και μια σχέση σε άλλη σφαίρα (εργασία, πολιτική, έγκλημα...). Καθεμία απ' αυτές τις γραμμές πλοκής εμπεριέχει στόχο, εμπόδιο και μια κορύφωση. Η *syuzhet* χωρίζεται σε τμήματα που ονομάζονται *σεκάνς* (αποτελούν μια νοηματική ενότητα) τα οποία με τη σειρά τους αποτελούνται από *σκηνές* (ενότητα χώρου ή χρόνου). Κάθε σκηνή αποτελείται από τρία στάδια: το αρχικό, της έκθεσης (παρουσιάζει το χώρο, το χρόνο και τους χαρακτήρες)· τη μέση της σκηνής όπου οι χαρακτήρες δρουν προς την κατεύθυνση της επίτευξης των στόχων τους οδηγώντας στο κλείσιμο προηγούμενων γραμμών δράσης και το άνοιγμα καινούργιων· το τέλος κάθε σκηνής όπου μία τουλάχιστον γραμμή δράσης παραμένει ανοιχτή οδηγώντας σε περαιτέρω ανάπτυξη. Αυτή είναι η περίφημη «γραμμικότητα» της κλασικής δομής). Το τέλος της *syuzhet* παρουσιάζει σαφώς αν ο κεντρικός ήρωας / ηρωίδα πέτυχε ή όχι την ικανοποίηση της επιθυμίας του /της και την επίτευξη των στόχων του/ της¹⁷.

Η κλασική αφήγηση είναι παντογνώστρια, επικοινωνιακή και συνειδητή: γνωρίζει πολύ περισσότερα πράγματα απ' όσα οι χαρακτήρες, τα αποκαλύπτει σταδιακά στο θεατή, αφήνοντας όμως κάθε φορά τη συνέχεια να προκύπτει από τη δράση των χαρακτήρων ενώ σπανίως απευθύνεται ανοιχτά στο κοινό. Η έναρξη και το τέλος μιας ταινίας καθώς και η αρχή και το τέλος των σκηνών είναι τα τμήματα εκείνα που παρουσιάζουν σαφέστερα την αφήγηση με τις παραπάνω ιδιότητες. Η μουσική υπόκρουση που παρεμβαίνει σε κομβικά σημεία της δράσης αποτελεί κι αυτή χαρακτηριστικό δείγμα της «συνειδητότητας» της αφήγησης. Στην εξέλιξη της δράσης η αφήγηση γίνεται λιγότερο συνειδητή και περισσότερο επικοινωνιακή. Όσον αφορά την αφηγηματική παντογνωσία της αυτή ταυτίζεται με την πανταχού παρουσία: «το γνωσιακό σχήμα που αποτελούμε «κάμερα», αποτελεί τον ιδανικό αθέατο παρατηρητή που είναι ελεύθερος από χωρικούς και χρονικούς περιορισμούς...»¹⁸: με την έννοια του αθέατου παρατηρητή συνδέεται και η έννοια της «απόκρυψης της παραγωγής» που κυριαρχεί στην κλασική αφήγηση: οι χαρακτήρες στρέφουν τα σώματά τους προς το φακό αποφεύγοντας το βλέμμα προς την κάμερα (τα πρόσωπα και τα σώματα αποτελούν τα προνομιακά σημεία εστίασης της κάμερας) ενώ όλες οι σκηνοθετικές τεχνικές ωθούν στην δημιουργία της εντύπωσης ότι η *fabula* δεν αποτελεί προϊόν κατασκευής. Αυτή η ταύτιση κινηματογράφου και ζωής που προκύπτει από το «διάφανο» στιλ του αμερικάνικου κινηματογράφου αποκρύπτει τους μηχανισμούς εξουσίας και πατριαρχικής ιεράρχησης προκαλώντας την ασυνείδητη ταύτιση με τους πρωταγωνιστές μέσω της προβολής των ερωτικών τους στόχων ενώ ταυτόχρονα προάγει τις αξίες του ατομικισμού, του υλισμού, της ετεροφυλοφιλίας, της πυρηνικής οικογένειας¹⁹.

¹⁶ Αυτό το σχήμα διαμορφώθηκε από την επιρροή του καλοφτιαγμένου έργου, του λαϊκού μυθιστορήματος και του διηγήματος του τέλους τους 19^{ου} αιώνα. David Bordwell, ο. π., σ.157

¹⁷ ο. π., σ 158-159. Το κλασικό τέλος στα πλαίσια του χολιγουντιανού κινηματογράφου μοιάζει συχνά αυθαίρετο παρουσιάζοντας μια δυσαρμονία ανάμεσα στην προηγούμενη αιτιώδη συνάφεια και την ευτυχή λύση του δράματος: η χολιγουντιανή αφήγηση καταλήγει σχεδόν πάντοτε με την επικράτηση της «ποικιλικής δικαιοσύνης» με το θρίαμβο του καλού ενάντια στο κακό. Χαρακτηριστική είναι επίσης η προτεραιότητα της γραμμής δράσης που περιλαμβάνει το ετεροφυλοφιλικό ειδύλλιο· σ' ένα τυχαίο δείγμα 100 ταινιών πάνω από τις 60 τελειώνουν με *χάπυ έντ* όσον αφορά την ένωση του ετεροφυλόφιλου ζευγαριού. David Bordwell, ο. π., σ.159

¹⁸ ο. π., σ.161

¹⁹ E. Ann Kaplan, ο.π., σ. 281

Το *ντεκουπάζ* ακολουθεί την αιτιώδη δομή της κλασικής σκηνης: *πλάνο εδραίωσης* για την έκθεση (συνήθως *γενικό* ή *ημισυνόλου*) που τοποθετεί τους χαρακτήρες (και τους θεατές) στο χώρο και το χρόνο· κοντινότερα *αντίστοιχα* πλάνα δράσης / αντίδρασης για την εξέλιξη της γραμμικής δράσης και τη μετάβαση στην επόμενη σκηνή. Τα σκηνικά, ο φωτισμός, η μουσική και η κίνηση της κάμερας προωθούν την σαφή εξέλιξη της δράσης. Διαυγής και καθαρή είναι και η κατασκευή του φιλικού χώρου και χρόνου στην κλασική αφήγηση καθώς και η παρουσίαση της συνέχειας της δράσης. Ο φιλικός χρόνος καθορίζεται από χρονικά όρια, ραντεβού, προθεσμίες που συμβάλλουν στην προώθηση της δράσης. Σε κάθε πλάνο το κέντρο βάρους του ενδιαφέροντος παρουσιάζεται στο κέντρο του κάδρου ενώ το *καδράρισμα* της ανθρώπινης φιγούρας ποικίλει συνήθως από *αμερικάνικο* σε πλάνο μπούστο. Η κάμερα αφήνει χώρο για την είσοδο νέων προσώπων ενώ όλες οι επιμέρους τεχνικές ανταποκρίνονται απόλυτα στο σχόλιο του Raoul Walsh: «υπάρχει μόνο ένα τρόπος να γυρίσεις μια σκηνή κι αυτός είναι να δείξεις στο κοινό τι θα συμβεί στη συνέχεια».²⁰ Ο τρόπος εγγραφής του ήχου αποβλέπει στην καθαρή διατύπωση των διαλόγων και το μοντάζ υπηρετεί την αίσθηση της χρονικής και χωρικής συνέχειας. Γενικότερα θα μπορούσαμε να πούμε ότι το *στιλ* και η *syuzhet* στην κλασική αφήγηση σπάνια αυτονομούνται από την αποστολή της μετάδοσης της πληροφορίας της *fabula*.

Το δεύτερο παράδειγμα αναφέρεται στον μεταπολεμικό ευρωπαϊκό κινηματογράφο τέχνης (τις αφηγήσεις που διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο του ιταλικού νεορεαλισμού, του γαλλικού νέου κύματος, των εθνικών κινηματογραφιών της ανατολικής Ευρώπης) και είναι βαθύτατα επηρεασμένο από το κίνημα του μοντερνισμού των αρχών του 20^{ου} αι. Η 'ευρωπαϊκή ταινία τέχνης' αποτελεί σαφώς μιαν εναλλακτική πρόταση προς τη χολιγουντιανή αφήγηση και μπορεί να καθοριστεί αντιθετικά προς αυτήν. Προϊόν του γενικότερου κλίματος αμφισβήτησης όλων των κοινωνικών αξιών και καλλιτεχνικών συμβάσεων που χαρακτηρίζει την μεταπολεμική ευρωπαϊκή τέχνη αναιρεί την αιτιώδη συνάφεια, τη συνοχή των γεγονότων, τη διάκριση μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας ενώ προβάλλει το ασαφές και πολύπλοκο της ανθρώπινης ταυτότητας. Ακολουθώντας το παράδειγμα του νεορεαλισμού η ευρωπαϊκή ταινία τέχνης «αποδραματοποιεί» την αφήγηση εξομοιώνοντας τις ασήμαντες στιγμές της καθημερινότητας με τις κορυφαίες στιγμές της δράσης· χρησιμοποιεί νέες αντισυμβατικές τεχνικές (απότομα *κατ*, μεγάλα σε διάρκεια πλάνα, διακριτές κινήσεις της μηχανής «ασύνδετο» μοντάζ, κινηματογραφοφιλικές αναφορές,) ως λειτουργικά μέσα έκφρασης. Η ταινία τέχνης αυτοπροσδιορίζεται ως ρεαλιστική: χρησιμοποιεί αυθεντικούς χώρους αντί ντεκόρ και εστιάζει σε προβλήματα της σύγχρονης κοινωνίας όπως η αποξένωση και η έλλειψη επικοινωνίας. Η *syuzhet* έχει συχνά επεισοδιακή μορφή, τη θέση της αιτιώδους συνάφειας καταλαμβάνουν οι συμπτώσεις και η γενικότερη κυριαρχία του τυχαίου και παράλογου ενώ συχνά είναι τα χάσματα στην αφηγηματική ροή. Τη συμπεριφορά των χαρακτήρων χαρακτηρίζει έλλειψη στόχων, αστάθεια και ψυχολογικές μεταπτώσεις αν όχι υπαρξιακή κρίση· η δράση είναι αποσπασματική, ο χώρος και ο χρόνος αποκτούν συχνά υποκειμενικές διαστάσεις ενώ καταργείται το μοντάζ συνέχειας του κλασικού κινηματογράφου και οι χρονικές οριοθετήσεις· το τέλος είναι συχνά διφορούμενο με βασικά ερωτήματα να μένουν αναπάντητα. Η *syuzhet* και το *στιλ* αυτονομούνται από τη μετάδοση των πληροφοριών της *fabula*· ασυνήθιστες τεχνικές (περίεργες γωνίες λήψης, πάγωμα του κάδρου) λειτουργούν ως

²⁰ αναφέρεται από τον David Bordwell, ο.π., σ. 163

σχολιασμός της ίδιας της αφήγησης Αυτή η ανατροπή των αφηγηματικών κωδίκων δημιουργεί μια ηθελιμένη κριτική απόσταση ανάμεσα στο θεατή και την κινηματογραφική αφήγηση που αποτελεί σαφές δείγμα *αποξένωσης* της αφήγησης παραπέμποντας σε μπρεχτικές τεχνικές· οι τελευταίες αντικαθιστούν την ταύτιση της κλασικής αφήγησης με τη δημιουργία κριτικής απόστασης ανάμεσα στο θεατή και το θέαμα.

Η επίδραση της ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης στην κλασική αφήγηση γίνεται σαφής στη μετά το '60 ανεξάρτητη χολιγουντιανή παραγωγή με την παρουσίαση αντιρωικών προτύπων, την υποχώρηση των συμβάσεων των καθιερωμένων γενών, την αντικατάσταση της κλασικής γραμμικής αφήγησης από μίαν αφήγηση διαφορούμενη, την τάση προς την παρωδία και τη μίξη των *στιλ*. Κάποιοι ερευνητές μίλησαν για ένα νέο Χόλιγουντ που χρησιμοποιεί νέες αφηγηματικές μεθόδους και τεχνικές²¹. στην ουσία όμως πρόκειται για μια δημιουργική αφομοίωση των καλλιτεχνικών συμβάσεων της ευρωπαϊκής ταινίας από τον Χολιγουντιανό κινηματογράφο (στην παράδοση που ξεκίνησε από τη δεκαετία του '20 με την ενσωμάτωση των στιλιστικών μεθόδων του γερμανικού εξπρεσιονισμού και του σοβιετικού μοντάζ). Το Νέο Χόλιγουντ αποτελεί ουσιαστικά εξέλιξη του προηγούμενου με την προσθήκη αλλαγών που δεν μεταβάλλουν δομικά το καθιερωμένο του ύφος. Αν μπορεί να μιλήσει κανείς για αντιγραφή του ύφους του Bresson στο *Taxi driver* του Scorsese ή του Bergman στο *Interiors* του Woody Allen θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να αναφέρει ένα σύγχρονο αμερικανό δημιουργό με ύφος τόσο ρηξικέλευθο όσο του Truffaut, του Bergman ή του Antonioni²². Παρά την εισβολή των νέων προτύπων, την αναφορά σε σύγχρονα θέματα (σεξουαλική απελευθέρωση, σύγκρουση με το σύστημα) ο χολιγουντιανός κινηματογράφος παραμένει ρομαντικός και μανιχαϊστικός· η παραγωγή του συνίσταται στην επανάληψη των επιτυχιών σε κύκλους με αρχέτυπα ενώ οι νέες ταινίες αποτελούν απόγονους των παλιών γενών (γουέστερν, γκανγκστερικές, αστυνομικές, κωμωδίες).²³

Παραμετρική αφήγηση

Ο λιγότερο γνωστός και περισσότερο αμφιλεγόμενος τρόπος αφήγησης που δεν συνδέεται με μια συγκεκριμένη εθνική σχολή, περίοδο ή είδος κινηματογραφίας και μπορεί να εφαρμοστεί μόνο σε μεμονωμένους σκηνοθέτες και ταινίες. Βασική αρχή: σε ορισμένες τουλάχιστον ταινίες, φαινομενικά ασήμαντες πλευρές μπορεί να αποδειχθούν ουσιαστικές²⁴. Πρόκειται για ένα άλλο είδος αφήγησης, στο οποίο το φιλικό στυλιστικό σύστημα δημιουργεί μορφικά στοιχεία διακριτά από τις απαιτήσεις του συστήματος της *syuzhet*· σ' αυτό το είδος αφήγησης το στυλ της ταινίας μπορεί να οργανώνεται και να κυριαρχεί μέχρι του σημείου που να αποκτά την ίδια τουλάχιστον σημασία με τους τύπους της *syuzhet*. Αποτελεί δηλαδή την πλήρη αντίθεση της κλασικής αφήγησης (και της «εξαφάνισης» του κινηματογράφου που αυτή συνεπάγεται), ενώ διαφοροποιείται και από την ευρωπαϊκή «ταινία τέχνης» όπου, παρά την έμφαση στο στυλ, το τελευταίο χρησιμοποιείται για την απόδοση των

²¹ Peter Lloyd, «An outlook», *Monogram*, no 1 (Απρίλιος 1971), σ 11-13, Thomas Elsaesser, «The Pathos of Failure», *Monogram*, no 6 (1975), σ. 13-19, αναφέρονται από τους D. Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thomson, *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge, Λονδίνο 1996. σ. 373

²² ο. π., σ. 375

²³ Gerald Mast, Bruce Kavin, *A short history of the movies*, Allyn and Bacon⁶. Βοστώνη 1996 σ. 464-5

²⁴ Εναλλακτικοί όροι για την αφήγηση αυτή θα μπορούσε να είναι σύμφωνα πάντα με το Β. «έμφαση στο στυλ», «διαλεκτική», «μεταθετική / συνδυαστική», ή ακόμη και «ποιητική» αφήγηση.

λειτουργιών της syuzhet: τη δημιουργία ρεαλισμού, την έκφραση υποκειμενικότητας ή σχόλιου του δημιουργού (ή όλα αυτά μαζί).

Πολλοί κριτικοί και θεωρητικοί αναγνωρίζουν την κυριαρχία του στυλ μόνο σε πειραματικές και γενικότερα μη αφηγηματικές ταινίες όπου δεν υπάρχει καθόλου syuzhet. Όμως όπως επισημαίνει ο Tynianov μπορούμε να φανταστούμε έναν αφηγηματικό κιν/φο όπου η έμφαση δίνεται στην εμφάνιση και εξαφάνιση των στυλιστικών προτύπων. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου η syuzhet και το στυλ αποβαίνουν εξίσου σημαντικά ή οι διαδικασίες της syuzhet και του στυλ εναλλάσσονται σε έμφαση.

Παραδείγματα από άλλες τέχνες μπορεί να είναι χρήσιμα για την κατανόηση της παραμετρικής αφήγησης. Σ' ένα αφηγηματικό ποίημα, η δομή της ιστορίας μπορεί να εξαρτάται από τις απαιτήσεις του στίχου. Στο ποίημα του Πόε «Nevermore» π.χ ο αφηγητής αγαπά την Lenore, για λόγους ομοιοκαταληξίας. Στην όπερα η ανάπτυξη της μουσικής μπορεί να μην συνοδεύει απλώς το κείμενο αλλά να του επιβάλλει τα δικά της σχήματα. Με άλλα λόγια στην παραμετρική αφήγηση, η επανάληψη και η εγκαθίδρυση των φιλικών τεχνικών μπορεί να γίνει το «δεσπόζον» της αφήγησης, ο παράγοντας εκείνος που έρχεται στο προσκήνιο σε βάρος των υπολοίπων, παραμορφώνοντάς τα (Tynianov). Ο Bordwell αναφέρει ως παραδείγματα παραμετρικής αφήγησης τις πολύ διαφορετικές μεταξύ τους ταινίες *L'année dernière à Marienbad* του Alain Resnais τον *Pickpocket* του Robert Bresson, ταινία που αναλύει διεξοδικά, καθώς και το φιλικό σύστημα του Yasujiro Ozu. Η πρώτη ταινία, προϊόν της συνεργασίας μεταξύ του Alain Robbe-Grillet και του Resnais, αποτελεί κυριολεκτικά τη μεταφορά ενός nouveau roman σε φιλμ. Η ταινία «...αναδεικνύει ορισμένες στυλιστικές ιδιότητες ως περιοδικά κυρίαρχες δομές: τη διάσπαση του ήχου από την εικόνα, τη χρήση «εσφαλμένων» ρακόρ βλεμμάτων και ρακόρ δράσης, την άρνηση της κίνησης της κάμερας να προσχωρήσει στη δράση ή να αποκαλύψει την ύπαρξη ενός συνεκτικού εκτός πεδίου χώρου (offscreen space)»²⁵. Όσον αφορά το θέμα της μοιάζει να υποβάλλει την ιδέα ύπαρξης μιας σχέσης ανάμεσα σ' έναν άνδρα και μια γυναίκα και ταυτόχρονα να την αρνείται.

Κλείνοντας αξίζει ν' αναφερθεί ότι παρόλο που η γνωσιακή / νεοφορμαλιστική προσέγγιση δημιουργήθηκε σε αντιπαράθεση με τις «μεγάλες θεωρίες» (σημειολογία – δομισμός) έχει αρκετά κάποια κοινά στοιχεία με αυτές όπως:

-την αναγωγή στην επιστημονικότητα, την αναζήτηση της σχολαστικότητας και την άρνηση του ιμπρεσιονισμού χάριν της κοπιαστικής εργασίας πάνω σε σαφή θεωρητικά ζητήματα,

-την προϋπόθεση ενός άφυλου, λευκού, μεσοαστού, ετεροφυλόφιλου θεατή

Καθοριστικές είναι όμως και οι διαφορές καθώς η σημειολογία βασίζεται στη γλωσσολογία και την ψυχανάλυση ενώ η γνωσιακή θεωρία στην γνωσιακή ψυχολογία και την αισθητική της Σχολής της Πράγας· διαφορές υπάρχουν όμως ανάμεσα στις δύο τάσεις και στο στυλ και τη ρητορική: αν στη σημειολογία καταλογίζεται εσκεμμένος «πληθωρισμός», στην γνωσιακή προσέγγιση «κοντόφθαλμη» υπεραπλούστευση.

²⁵ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Routledge, London 1995, 278