

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ
ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Ε Π Ι Μ Ε Λ Ε Ι Α

John Hill & Pamela Church Gibson

Μετάφραση

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΚΑΣΣΙΜΑΤΗ

Επιμέλεια Μετάφρασης

ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ
ΕΙΡΗΝΗ ΠΥΡΠΑΣΟΥ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

Μελετώντας το κινηματογραφικό κείμενο

2

Το κινηματογραφικό κείμενο και η κινηματογραφική μορφή

Robert P. KOLKER

Ορίζοντας το κινηματογραφικό κείμενο

Τι εννοούμε όταν μιλάμε για μια κινηματογραφική ταινία; Οι απαντήσεις σε αυτή τη φαινομενικά απλή ερώτηση δεν είναι απλές, δε βασίζονται καθόλου στην κοινή λογική και βρίσκονται στην καρδιά του περίπλοκου ζητήματος των θεσμών, των πρακτικών και της παρακολούθησης των ταινιών.

Οι ίδιοι οι όροι δείχνουν την αβεβαιότητά μας. Ο κινηματογράφος, σύμφωνα με τον Christian Metz (1977/1982:5-9), υποδηλώνει το σύνολο του θεσμού της κινηματογράφησης, της κινηματογραφικής διανομής, της κινηματογραφικής προβολής και της παρακολούθησης κινηματογραφικών έργων. Στην Αγγλία, η λέξη «σινεμά» (*cinema*) αναφέρεται συνήθως στο χώρο όπου προβάλλεται μια ταινία. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η λέξη «ταινίες» (*movies*) αντικαθιστά τη λέξη «σινεμά», και η λέξη «κινηματογράφος» (*film*) χρησιμοποιείται μόνο για σοβαρό λόγο. Στο Χόλλυγουντ, όσοι παράγουν ταινίες μερικές φορές τις ονομάζουν «εικόνες» (*pictures*), ενώ κάποτε αναφέρονταν σε αυτές (κάποιοι το κάνουν ακόμη) ως «παραστάσεις» (*shows*).

Όλοι αυτοί μιλούν για το ίδιο πράγμα; Και ποιο είναι τελικά αυτό το «πράγμα»; Καθώς προσπαθούμε να ξεδιαλύνουμε έναν ορισμό του κινηματογραφικού κειμένου, θα χρησιμοποιώ τη λέξη «κινηματογράφος» αντί για τη λέξη «ταινίες» (διατηρώντας το δικαίωμα να είμαι σοβαρός) και θα προσπαθίσω να περιορίσω τον όρο «κινηματογράφος» στον ορισμό που δόθηκε από τον Metz, ως ένα θεσμό που περιλαμβάνει την παραγωγή, διανομή, προβολή και πρόσληψη. Όμως

αυτό θα είναι το πιο εύκολο μέρος της διαδικασίας. Ο κινηματογράφος και το σινεμά είναι ένα τόσο συνηθισμένο κομμάτι της ζωής μας, ώστε το να τα ορίσουμε, να τα διαφοροποιήσουμε και να τα αναλύσουμε δεν είναι απλώς κάτι δύσκολο, αλλά και κάτι δύσκολο για πολλούς ανθρώπους να το δεχτούν. Πράγματι, υπάρχουν ορισμένα θέματα τα οποία θα προτιμούσαμε να αφήσουμε στην άκρη, και οι ταινίες είναι ένα από αυτά. Η τάση να θεωρούμε μια ταινία ως ένα είδος αυθύπαρκτης παρουσίας, με πλοκή, χαρακτήρες και συναίσθημα, είναι πολύ έντονη. Μια ταινία υπάρχει ολοκληρωμένη και πλήρης, περιμένοντας να τη δούμε. Γιατί λοιπόν να το δυσκολέψουμε περισσότερο από όσο φαίνεται; Ακριβώς γιατί φαίνεται τόσο απλό και γιατί η επίδραση του κινηματογράφου στη ζωή μας είναι τεράστια.

Η πρώτη μας απάντηση στην ερώτηση «Τι είναι μια ταινία;» θα μπορούσε να είναι: «Μια ταινία είναι αυτό που βλέπουμε όταν πάμε στο σινεμά ή όταν παρακολουθούμε μια βιντεοκασέτα ή μια τηλεοπτική μετάδοση μιας ταινίας». Πρόκειται για μια αρκετά ευθεία απάντηση αλλά που στην πραγματικότητα απαντάει σε κάτι διαφορετικό, το οποίο σχετίζεται πιο στενά με την έννοια του κειμένου. Μπορούμε να ορίσουμε ένα κείμενο ως μια συνεκτική, περιορισμένη και κατανοητή δομή νοήματος. Ένα κείμενο είναι κάτι που περιέχει ένα πλέγμα από γεγονότα (εικόνες, λέξεις, ήχους), που σχετίζονται μεταξύ τους μέσα σ' ένα πλαίσιο το οποίο μπορεί να αποτελεί μια πλοκή ή αφήγηση. Όλα τα μέρη ενός κειμένου έχουν συνάρεια και λειτουργούν μαζί για έναν κοινό στόχο, για να μας διηγηθούν κάτι. Στην καθομιλουμένη ένα κείμενο είναι επίσης ένα φυσικό αντικείμενο, όπως ένα μυθιστόρημα ή μια ποιητική συλλογή. Όλοι γνωρίζουμε τι είναι ένα σχολικό εγχειρίδιο. Όμως κι ένας πίνακας είναι επίσης ένα κείμενο. Το ίδιο ισχύει και για μια τηλεοπτική εκπομπή και για ολόκληρη τη διαδικασία της παρακολούθησης τηλεόρασης. Στην πραγματικότητα, οποιοδήποτε γεγονός παράγει νόημα μπορεί να θεωρηθεί κείμενο αν μπορούμε να απομονώσουμε και να ορίσουμε τα εξωτερικά του όρια και την εσωτερική του δομή – όπως βέβαια και τις αντιδράσεις μας σε αυτό (για να είναι ολοκληρωμένο ένα κείμενο, πρέπει να ιδωθεί, να διαβαστεί, να ακουστεί από κάποιον). Αν το σκεφτούμε αυτό σε σχέση με μια ταινία, αρχίζουμε να βλέπουμε πόσο δύσκολο είναι να ορίσουμε το κινηματογραφικό κείμενο – ή τα κείμενα –, τα οποία είναι αντικείμενα υλικά, αφηγηματικά, οικονομικά και πολιτισμικά, και τα οποία συμπεριλαμβάνουν την παραγωγή, τη διανομή, την προβολή και την παρακολούθηση.

Η υλική παρουσία μιας ταινίας αποτελεί μια από τις πτυχές της κινηματογραφικής κειμενικότητας: οι πέντε ή έξι μπομπίνες με πλαστική κορδέλα των 35mm, που περιέχουν φωτογραφικές εικόνες και προβάλλονται σε μια κινηματογραφική οθόνη, ή η βιντεοκασέτα που νοικιάζουμε από το βιντεοκλάμπ, με τα εκατοντάδες μέτρα μαγνητισμένου πλαστικού στρώματος που περιέχει. Η βιντεοκασέτα που προβάλλεται σε μια τηλεοπτική συσκευή διαφέρει από την κινη-

ματογραφική προβολή μιας κόπιας των 35mm. Στο πλέον προφανές επίπεδο, διαφέρουν οι συνθήκες προβολής. Το είδος συγκέντρωσης της εικόνας που επιτυγχάνεται σε μια σκοτεινή αίθουσα όπου προβάλλεται μια υψηλής ανάλυσης εικόνα στην οθόνη δεν είναι το ίδιο με αυτό που υπάρχει στο φωτεινό θορυβώδες καθιστικό ή με την άνεση του υπνοδωματίου, όπου μια μικρή, χαμηλής ανάλυσης εικόνα προβάλλεται από πίσω με ακτίνες καθοδικών λυχνιών. Η εικόνα αλλά και οι τρόποι με τους οποίους την παρακολουθούμε διαφέρουν. Η τηλεοπτική εικόνα ή η εικόνα της βιντεοκασέτας είναι όχι μόνο μικρότερες, αλλά και πιο τετραγωνισμένες. Οι διαστάσεις της εικόνας χάνονται στις περισσότερες μεταφορές της ταινίας σε βίντεο (σχεδόν τα δύο τρίτα της εικόνας αν η πρωτότυπη είχε κινηματογραφηθεί σε αναμορφική ευρεία οθόνη και έπειτα μεταφέρθηκε σε βιντεοκασέτα με τη μέθοδο του «pan and scan»/κεντράρω και σαρώνω). Η διαφορά μεγέθους, ανάλυσης και ανταπόκρισης δημιουργεί μια διαφορετική κειμενική δομή για την τηλεοπτική παρακολούθηση σε σχέση με την κινηματογραφική.

Μπορούμε να επεκτείνουμε τις διαφορές αυτές ακόμα περισσότερο. Στην κινηματογραφική προβολή, το μέγεθος, η διάσταση και η ανάλυση της κινηματογραφικής εικόνας δεν είναι πια υπό τον έλεγχο των κινηματογραφιστών ή του κοινού, αλλά ελέγχονται από τις περιστάσεις, την οικονομική κατάσταση και τις δεσμεύσεις του ιδιοκτήτη της αίθουσας. Για πολλά χρόνια, το μέγεθος της οθόνης σε οποιοδήποτε κινηματογράφο καθοριζόταν από το μέγεθος της αίθουσας και όχι από μια καθορισμένη αναλογία για την εγγραφή και την προβολή της εικόνας. Αν και μια τέτοια καθορισμένη αναλογία υπήρχε από τις αρχές της δεκαετίας του '30 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '50, η εμφάνιση διαφορετικών τύπων ευρείας οθόνης, οι αίθουσες στα εμπορικά κέντρα, η ανάγκη να συντεθεί η εικόνα ώστε να ταιριάζει τελικά στην τηλεόραση καθιστούν τη σύνθεση και το μέγεθος της εικόνας στοιχεία ακαθόριστα για οποιαδήποτε ταινία. Το κινηματογραφικό κείμενο και το υλικό, ορατό του νόημα, υποτάσσονται στην αρχιτεκτονική, στη διαχείριση του κινηματογράφου, στις απαιτήσεις των συμβάσεων της τηλεοπτικής μετάδοσης και της βιντεοκασέτας. Σχεδόν κάθε βιντεοκασέτα που κυκλοφορεί στις Ηνωμένες Πολιτείες φέρει δύο προειδοποιήσεις: μία από το FBI, που μας προειδοποιεί για τους περιορισμούς αντιγραφής, και μια άλλη, που μας λέει ότι «αυτό το έργο έχει τύχει επεξεργασίας ώστε να ταιριάζει στην τηλεόρασή σας». Η υλική κειμενικότητα, όπως και τόσα άλλα που αφορούν τη δημιουργία και την πρόσληψη του κινηματογράφου, υποτάσσεται σε εξωτερικές πιέσεις που μας δυσκολεύουν να την ορίσουμε ως κάτι σταθερό και αμετάβλητο.

Σε τελική ανάλυση, η υλική μορφή της ταινίας, όπως και οι τρόποι προβολής της, είναι λιγότερο σημαντικά από τις επιδράσεις που ασκεί όταν τη βλέπουμε. Η παρακολούθηση μιας ταινίας είναι κάτι που ξεπερνά τα υλικά μέρη

2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

της; είναι ένα γεγονός που προκύπτει όταν το υλικό στοιχείο ενεργοποιείται από την ανθρώπινη αντίληψη μέσω κάποιου είδους προβολής ή μετάδοσης. Από τη στιγμή που ένα άτομο που σκέφτεται και αισθάνεται παρακολουθεί την προβολή μιας ταινίας, η εμπειρία αυτού του ατόμου καλείται να σχετιστεί με τις εικόνες, τους ήχους και την αφήγησή της. Η εμπειρία του θεατή διαμορφώνεται επίσης από τον πολιτισμό μέσα στον οποίο ζει. Οι πεποιθήσεις, οι αντιλήψεις και οι αξίες ενός ατόμου ενεργοποιούνται στο πλαίσιο της παρακολούθησης μιας ταινίας. Το ίδιο ισχύει επίσης και γι' αυτούς που δημιουργούν την ταινία. Αποτελούν κι αυτοί ένα σημαντικό μέρος του κειμένου. Οι πεποιθήσεις τους και οι αντιλήψεις τους για το τι πρέπει και τι δεν πρέπει να συνιστά μια ταινία, οι οικονομικοί περιορισμοί που τους υπαγορεύουν να πουν και να κάνουν μόνο συγκεκριμένα πράγματα σε κάθε ταινία, όλα αυτά γίνονται μέρος του κειμένου.

Διαφέρει αυτό από την επαφή μας με άλλα έργα της φαντασίας; Ο Γερμανός διανοητής Walter Benjamin έγραψε το 1936 στο δοκίμιό του «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής» ότι ο κινηματογράφος είναι μοναδικός μεταξύ των τεχνών εξαιτίας του γεγονότος ότι δε διαθέτει μοναδικότητα. Από όλες τις τέχνες, έγραψε ο Benjamin, ο κινηματογράφος είναι χωρίς «αύρα», χωρίς τη μοναδικότητα της άμεσης εμπειρίας ενός καλλιτεχνήματος μοναδικά συνδεδεμένου με μια μοναδική ανθρώπινη δημιουργική φαντασία. Ο κινηματογράφος φαίνεται να μην έχει καταγωγή, είναι στη διάθεσή μας, έτοιμος για τη διασκέδασή μας ή για τη διασκέδαση οποιουδήποτε άλλου με το αντίτιμο της εισόδου, με τη μηνιαία συνδρομή για την καλωδιακή σύνδεση ή με τα χρήματα για την ενουκίαση της ταινίας. Για τον Benjamin, η έλλειψη αύρας στον κινηματογράφο, η έλλειψη της απαγορευτικής μοναδικότητας και η ευκολία πρόσβασης τον καθιστούν την πιο κοινωνική και «κοινόχρηστη» από τις τέχνες. Ο κινηματογράφος απευθύνεται σε όλο τον κόσμο, διεισδύει στις πραγματικότητες της καθημερινής ζωής σαν χειρουργικό νυστέρι (1936/1969: 233) και, διευρύνοντας τις αντιλήψεις του κανονικού στους πολλούς, έχει τη δυνατότητα να τοποθετεί το κοινό σε έναν κοινωνικό και πολιτισμικό λόγο, μια μαζική τοποθέτηση της φαντασίας που δε μοιάζει με καμία άλλη καλλιτεχνική μορφή (ωστόσο, ο Benjamin επίσης διευκρίνισε ότι ο κινηματογράφος ενέχει τον κίνδυνο να σφυρηλατήσει μια επιτακτική συγκατάθεση στην κυρίαρχη ιδεολογία).

Η κειμενικότητα του κινηματογράφου είναι επομένως διαφορετική από αυτή ενός μυθιστορήματος ή ενός πίνακα ζωγραφικής. Λιγότερο προσωπική, αλλά περισσότερο προσιτή. Δεν είναι ούτε μοναδική ούτε οικεία, αλλά είναι πιο κοντά στον κόσμο στον οποίο οι περισσότεροι από μας ζούμε, δεμένη με την καθημερινότητά του και σε ισχυρή επαφή με το κοινωνικό. Το κείμενο χωρίς αύρα γίνεται το κείμενο που βρίσκει απήχηση σε πολλά πεδία και πολλές συνειδήσεις. Σε οποιαδήποτε ταινία, είμαστε μάρτυρες μιας πλούσιας και συχνά αντικρουόμενης δομής/σύνθεσης φανταστικών, πολιτισμικών, οικονομικών και ιδε-

ολογικών γεγονότων. Καθώς οι περισσότερες ταινίες γυρίζονται με σκοπό το κέρδος, προσπαθούν ν' απευθυνθούν στο μεγαλύτερο δυνατό αριθμό ανθρώπων και, έτσι, συμμορφώνονται σε αυτά που οι δημιουργοί τους πιστεύουν ότι είναι οι πιο κοινές και αποδεκτές πεποιθήσεις ενός δυνάμει κοινού. Συχνά όμως, το κοινό αντιδρά με τρόπους που οι κινηματογραφιστές δεν αναμένουν. Το αποτέλεσμα είναι ότι πολλές φορές το κινηματογραφικό κείμενο στηρίζεται σε ένα συνδυασμό προσδοκίας και ανταπόκρισης, πολιτισμικής πεποίθησης και ατομικής αντίστασης. Είναι διαθέσιμο και κατανοητό σε πολλούς ερμηνευτές, οι αντιδράσεις των οποίων αποτελούν και οι ίδιες μέρος ακριβώς αυτής της κειμενικότητας και της μορφής του.

Το κινηματογραφικό κείμενο και η αυθεντικότητα

Η κειμενικότητα και η μορφή εμπεριέχουν ερωτήματα σχετικά με την «αυθεντικότητα». Η αντίληψη του Benjamin για ένα έργο χωρίς αύρα υπονοεί ότι ο κινηματογράφος εξαλείφει την αυθεντικότητα από το κείμενο. Ωστόσο, παρά το επιχείρημα του Benjamin για την απώλεια της αύρας, είναι πραγματικοί άνθρωποι αυτοί που γυρίζουν τις ταινίες. Αλλά, δεδομένης της συνεργατικής και εμπορικής βάσης της κινηματογράφησης – τόσο διαφορετικής από την ατομική δημιουργία που αποδίδεται στις παραδοσιακές τέχνες–, η δημιουργική αυθεντία του φιλικού κειμένου βρίσκεται στον πυρήνα μιας θεωρητικής και ιστορικής συζήτησης.

Ένα μέρος της συζήτησης αφορά τη δυνατότητα να βρεθούν και να αναγνωριστούν αυθεντικές ταινίες από τον πρώιμο κινηματογράφο, που θα μας επέτρεπαν να συγκροτήσουμε μια αξιόπιστη ιστορία του. Θεωρείται ότι σχεδόν το 75% των ταινιών που γυρίστηκαν πριν και αμέσως μετά το γύρισμα του 20ού αιώνα δεν υπάρχουν πια. Αυτές δε που σώζονται, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1920, βρίσκονται σε αμφισβητήσιμες, συχνά μη αυθεντικές, μορφές. Για παράδειγμα, το έργο *Η ζωή ενός Αμερικανού πυροσβέστη* (*The Life of An American Fireman*, 1903) του Edward S. Porter θεωρείται ως μια από τις πρώτες ταινίες όπου γίνεται διαδοχικό μοντάζ (intercut) προκειμένου να επιτευχθεί αφηγηματική πολυπλοκότητα. Πρόσφατα ανακαλύφθηκε ότι η κόπια με τις σκηνές που είχαν υποστεί διαδοχικό μοντάζ (το intercutting και το cross-cutting θα αναλυθούν παρακάτω) είχε ίσως προστεθεί αργότερα από τους διανομείς. Ο συλλογισμός που δημιουργείται είναι ότι η πρωτότυπη εκδοχή του *Η ζωή ενός Αμερικανού πυροσβέστη* μπορεί να είχε διαρθρωθεί με λιγότερο εναλλασσόμενο μοντάζ (cross-cutting) και να στηριζόταν σε μια διαδοχή πλάνων, όπως ήταν ο κανόνας της περιόδου (Gaudreault 1990). Γνωρίζουμε με σιγουριά ότι η άλλη γνωστή ταινία του Porter, *Η μεγάλη ληστεία του τρένου*

(*The Great Train Robbery*, 1903), δόθηκε στους διανομείς μ' ένα πλάνο που έδειχνε έναν από τους ληστές του τρένου να στρέφει το όπλο του προς την κάμερα και να πυροβολεί. Ο αιθουσάρχης είχε την επιλογή να βάλει το συγκεκριμένο πλάνο στην αρχή ή στο τέλος της ταινίας. Η δυνατότητα αυτή του διανομέα και του αιθουσάρχη να μεταβάλουν μια ταινία μπορεί να παραλληλιστεί με το σύγχρονο πρόβλημα το οποίο συζητήθηκε παραπάνω, όπου το μέγεθος της αίθουσας ή της τηλεοπτικής οθόνης καθορίζει την εικόνα μιας ταινίας.

Όσο προχωρούμε στην ιστορία του κινηματογράφου, η αυθεντικότητα του πρώιμου κινηματογραφικού κειμένου συνδέεται στενά με την προσωπικότητα του κινηματογραφιστή. Η *Απληστία* (*Greed*, 1925) του Eric von Stroheim είχε υποστεί βίαιες επεμβάσεις από την MGM. Ο έλεγχος του Stroheim στην παραγωγή της ταινίας διακυβεύθηκε όταν ο Irving Thalberg, διευθυντής παραγωγής στην MGM, αρνήθηκε να διανείμει την πρωτότυπη δεκάωρη εκδοχή του Stroheim. Ο Thalberg αποφάσισε να περιορίσει την *Απληστία* σε δύο ώρες και κατέστρεψε το υπόλοιπο. Η ταινία του Stroheim και η καριέρα του ως σκηνοθέτη καταστράφηκαν επίσης. Οι *Υπέροχοι Άμπερσονς* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) του Orson Welles, ίσως το πιο διαβόητο παράδειγμα ενός μη αυθεντικού κειμένου, είχε ξεφύγει από τον έλεγχο του Welles πριν μονταριστεί. Το στούντιο, η RKO, ξαναγύρισε κάποια μέρη του, άλλαξε το τέλος και –όπως η MGM έκανε με την *Απληστία*– κατέστρεψε το υλικό που δε συμπεριλήφθηκε. Και στις δύο περιπτώσεις η πολιτική των στούντιο, οι προσωπικές διαφωνίες και οι οικονομικοί περιορισμοί συγκρούστηκαν έντονα με τις καλλιτεχνικές προσπάθειες του δημιουργού.

Ποιο είναι το αυθεντικό κείμενο της *Απληστίας* ή του *Οι Υπέροχοι Άμπερσονς*, οι ταινίες που έκαναν ο Stroheim και ο Welles ή οι ταινίες που κυκλοφόρησαν από τα στούντιο; Αυτά είναι κραυγαλέα παραδείγματα ενός αιώνιου προβλήματος το οποίο είναι στενά συνδεδεμένο με το ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η θεωρία του δημιουργού, για παράδειγμα, βασιζόταν στο γεγονός ότι το κείμενο μπορεί να ταυτιστεί με ένα πρόσωπο, το σκηνοθέτη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, υποστηρίζεται, είναι δυνατό όχι μόνο να ανακαλύπτουμε τα επίσημα όρια που προσδίδουν προσωπική, κειμενική νομιμότητα σε μια ταινία, αλλά και να αποκτήσει ισχύ η δική μας ανάγνωση της ταινίας. Αλλά η θεωρία του δημιουργού –ιδιαίτερα έτσι όπως έχει εφαρμοστεί στον αμερικανικό κινηματογράφο– έχει βασιστεί περισσότερο στην επιθυμία παρά στην πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι ότι τα κείμενα του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου των στούντιο ήταν και είναι οπάνια τα προϊόντα μιας ατομικής φαντασίας, ενώ η δουλειά του σκηνοθέτη ήταν κυρίως να μεταφέρει το σενάριο σε φιλμ: να δημιουργήσει τα πλάνα και να κατευθύνει τους ηθοποιούς. Στο τέλος, ο παραγωγός και ο διευθυντής του στούντιο είχαν τον τελευταίο λόγο για την εικόνα της ταινίας.

Επειδή ο κινηματογράφος αποτελεί με τόσο έντονο τρόπο μια δημόσια, εμπορική τέχνη, δημιουργείται —ή «κειμενικοποιείται»— από ένα σύνολο παραγόντων. Δεν τον καθορίζει κάποιο μεμονωμένο άτομο ή γεγονός. Στην περίοδο των στούντιο, μια ταινία ήταν το αποτέλεσμα της συλλογικής δουλειάς ενός μεγάλου αριθμού συνεργατών, που εργάζονταν βάσει συμβολαίου. Σήμερα η σύλληψη ενός έργου γίνεται συχνά από έναν/μία σεναριογράφο που με τη βοήθεια ενός ατζέντη πουλάει την ιδέα του/της σε ένα στούντιο. Ο ατζέντης διαδραματίζει έναν κομβικό ρόλο, μεσολαβώντας ανάμεσα στους ηθοποιούς και το σκηνοθέτη. Κατά τη διάρκεια αυτών των αρχικών σταδίων της συγγραφής και πώλησης του σεναρίου, παίρνονται πολλές αποφάσεις για την αφήγηση, το είδος στο οποίο ανήκει και την εμπορικότητά του. Επίσης, στη φάση αυτή γίνονται έντονες οικονομικές διαπραγματεύσεις στην προσπάθεια πώλησης της ταινίας σ' ένα στούντιο. Το γύρισμα της ταινίας από το σκηνοθέτη μπορεί να περιλαμβάνει κάποιον κινηματογραφικό πειραματισμό αλλά, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, λόγω των περιορισμών του προϋπολογισμού και του προγραμματισμού των γυρισμάτων, κυριαρχούν οι συνήθειες και συμβατικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως γίνεται και κατά τη διαδικασία συγγραφής του σεναρίου.

Μια ταινία δημιουργείται για ένα κοινό και μπορεί να επιζηήσει μόνο για όσο διάστημα ένα κοινό την αποδέχεται. Επομένως, η δημιουργία μιας ταινίας εν μέρει αποτελεί τη δομή μιας επεξεργασμένης εικασίας και μιας δημιουργικής επανάληψης. Αν το κοινό, κατά το παρελθόν, είχε θετική ανταπόκριση σε συγκεκριμένες δομές, ιστορίες και χαρακτήρες, τα ίδια θα πρέπει (σύμφωνα με τους περισσότερους κινηματογραφιστές) να επαναλαμβάνονται με κάποιες παραλλαγές σε κάθε νέα ταινία. Όταν αυτή η ταινία ολοκληρωθεί, ξεκινά μια διαδικασία διαπραγμάτευσης με το κοινό. (Στην περίοδο των στούντιο, αυτή η διαδικασία διαπραγμάτευσης ήταν ιδιαίτερα άμεση, καθώς τα στελέχη των στούντιο και οι κινηματογραφιστές πήγαιναν σε κινηματογραφικές αίθουσες στα προάστια του Λος Άντζελες για να παρακολουθήσουν μια ανεπίσημη προβολή της ταινίας που γύριζαν, και στη συνέχεια έκαναν αλλαγές βασισμένες στην ανταπόκριση του κοινού.) Η διαπραγματευτική αυτή διαδικασία περιλαμβάνει τις κινηματογραφικές κριτικές, την αναγνωρισιμότητα και την ανταπόκριση των σταρ της ταινίας, την απήχηση όσον αφορά στο αφηγηματικό περιεχόμενο της ταινίας, την προθυμία να γίνει αποδεκτή η αναπόφευκτη χρήση της σεξουαλικότητας και της βίας, που αποτελούν τα βασικά συστατικά των περισσότερων ταινιών.

Η κειμενικότητα μιας ταινίας, λοιπόν, γίνεται μέρος ενός συντονισμένου πεδίου δημιουργίας και ανταπόκρισης. Πρόκειται για ένα πεδίο που εκτείνεται από την ταινία ή τη βιντεοκασέτα μέχρι πίσω στη δημιουργία της, και έπειτα πάλι στο χώρο της κινηματογραφικής αίθουσας ή του καθιστικού. Αναμειγνύει τις ασφαλείς κατηγορίες των αυθεντικών και μη αυθεντικών εκδοχών και ανα-

2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

καλεί ολόκληρο το πολιτισμικό περιβάλλον του θεατή και των δημιουργών της. Είναι ενσωματωμένο σε άλλες κειμενικές μορφές: τις μορφές παραγωγής που καθοδηγούν την οικονομία μιας συγκεκριμένης κουλτούρας, η οποία είναι υπεύθυνη τόσο για τις διαδικασίες με τις οποίες μια ταινία δημιουργείται, κυκλοφορεί στην αγορά και τελικά γίνεται δεκτή από τον κόσμο, όσο και για τη δουλειά ενός συγκεκριμένου ατόμου. Με δυο λόγια, η πλαστική κορδέλα του φιλμ που φέρει τις εικόνες αποτελεί απλώς ένα μέρος μιας μεγάλης δομής φαντασίας, οικονομίας, πολιτικής και ιδεολογίας τόσο ξεχωριστών ατόμων όσο και της κουλτούρας ως συνόλου.

Αναλύοντας το κινηματογραφικό κείμενο: το πλάνο και το «κατ»

Οι ποικίλες κριτικές προσεγγίσεις της μελέτης του κινηματογράφου αντανakλούν την πολυπλοκότητα του ζητήματος. Ανεξάρτητα, πάντως, από την προσέγγιση, είναι πλέον γενικά αποδεκτό ότι το κινηματογραφικό κείμενο είναι ένα πολλαπλό, περίπλοκο, συγχρόνως στατικό και ευμετάβλητο γεγονός, το οποίο παράγεται από τους κινηματογραφιστές που το κατασκευάζουν και τα μέλη του κοινού που το παρακολουθούν. Συγκροτείται με ορισμένους καθιερωμένους τρόπους με τους οποίους φτιάχνονται και μοντάρονται τα πλάνα. Αυτές οι δομές είναι τόσο συμβατικές όσο οι ιστορίες που δημιουργούν. Εξετάζοντας την εσωτερική δομή της κινηματογραφικής αφήγησης, τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται και ενώνονται οι εικόνες προκειμένου να μας διηγηθούν μια ιστορία, μπορούμε ν' ανακαλύψουμε ένα σημαντικό όγκο πληροφοριών σχετικά με το τι περιμένουν από μας οι ταινίες κι εμείς από αυτές.

Η ανάλυση της μορφής του κινηματογραφικού κειμένου επικεντρώνεται στα δυο βασικά συστατικά του κινηματογράφου, το πλάνο και το κατ, και στη δομή που δημιουργείται όταν η ταινία μοντάρεται, στο συνδυασμό του πλάνου και του κατ, δηλαδή στην ολοκληρωμένη ταινία. Το πρώτο στοιχείο, το πλάνο, είναι η φωτογραφική καταγραφή που γίνεται όταν το φιλμ εκτίθεται στο φως. Το δεύτερο δημιουργείται όταν το πλάνο διακόπτεται, όταν η κάμερα κλείνει ή όταν ένα κομμάτι της ταινίας κόβεται και κατόπιν δένεται μ' ένα άλλο κομμάτι της ταινίας, κατά τη διαδικασία του μοντάζ. Το τρίτο στοιχείο είναι η ολοκληρωμένη σύνθεση της εικόνας και του μοντάζ, που δίνει την αφήγηση (ή τη συνολική μορφή της ταινίας). Είναι η καταστατική συνιστώσα του κειμένου όπως το έχουμε ορίσει: η περίπλοκη αλληλεπίδραση της ταινίας και του κοινού, της σύνθεσης, του περιεχομένου, του πλαισίου αναφοράς και της κουλτούρας.

Κανένα από αυτά τα μορφολογικά στοιχεία δεν είναι απλό ή αδιαμφισβήτητο. Η διαμάχη για τη σύνθεση και τη σημασία του πλάνου και του κοψίματος, ή του πλάνου σε αντιπαράθεση με το κατ, αποτελεί τη θεμελίωση της κινηματο-

γραφικής θεωρίας. Στα κείμενα των Sergei Eisenstein και André Bazin ειδικότερα, όπως και στο έργο διαφόρων κινηματογραφιστών, η πίστη στην προτεραιότητα του ενός στοιχείου σε σχέση με ένα άλλο έχει καθορίσει τους τρόπους με τους οποίους οι ταινίες γυρίζονται και κατανοούνται, τουλάχιστον εκτός Χόλλυγουντ.

Ο Sergei Eisenstein ήταν ο μεγάλος Σοβιετικός σκηνοθέτης ταινιών όπως *Θωρηκτό Ποτέμκιν* (1925), *Οκτώβρης* (1928) και *Ιβάν ο Τρομερός* (1943). Πίστευε ότι το πλάνο είναι απλώς η πρώτη ύλη που ο κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί για να κατασκευάσει το οικοδόμημα της ταινίας του. Για τον Eisenstein, ένα πλάνο δεν έχει νόημα μέχρι να τοποθετηθεί σε συσχετισμό μ' ένα άλλο πλάνο σε μια σύνθεση μοντάζ. Το μοντάζ (μια ιδιάζουσα τεχνική σύνδεσης πλάνων) δημιουργείται από πλάνα που επηρεάζουν το ένα το άλλο με συγκεκριμένους τρόπους. Ένα πλάνο αποκτά νόημα σε σχέση με το πλάνο που προηγείται και το πλάνο που ακολουθεί. Η χωρική δυναμική της σύνθεσης του πλάνου, η διάρκειά του, ο ρυθμός που επιτυγχάνεται όταν διαφορετικά πλάνα ποικίλου οπτικού και θεματικού περιεχομένου αντιπαρατίθενται, όλα αυτά συνεισφέρουν σ' ένα προσεχτικά υπολογισμένο «μοντάζ ατραξιόν». Για τον Eisenstein, το μοντάζ δεν ήταν απλώς το σημαντικότερο εργαλείο του κινηματογραφιστή, αλλά η ένδειξη του αισθητικού και πολιτικού ελέγχου του. Θεωρούσε ότι το πλάνο από μόνο του είναι αδρανές. Η δημιουργία του πλάνου (και με τη βοήθεια του διευθυντή φωτογραφίας του Edward Tisse ο Eisenstein κινηματογράφησε ισχυρές και δυναμικές συνθέσεις) ήταν μόνο δεξιολογία. Η τέχνη του σκηνοθέτη ήταν να μετατρέψει το πλάνο σε μια χρονική σύνθεση ρυθμικού, αντιθετικού, κινητικού μοντάζ.

Σύμφωνα με τον Eisenstein, το μοντάζ όχι απλώς δημιούργησε έναν οπτικό δυναμισμό αντιτιθέμενων μορφών, αλλά και είχε τη δυνατότητα να αποτελέσει ένα κινηματογραφικό ισοδύναμο της θεωρίας του Karl Marx για το διαλεκτικό υλισμό. Μέσα από την αλληλεπίδραση της μορφής και του περιεχομένου ανάμεσα στα πλάνα, από τον τρόπο με τον οποίο ένα πλάνο καθόριζε το νόημα του προηγούμενου ή του επόμενου πλάνου, ο Eisenstein πίστευε ότι μπορούσε να δημιουργήσει ένα τρίτο στοιχείο, μια διαλεκτική σύνθεση μεταξύ ιδέας, αισθήματος και αντίληψης, που με τη σειρά της θα δημιουργούσε μια διανοητική αντίληψη για την επαναστατική ιστορία στο θεατή. Με λίγα λόγια, το μοντάζ ήταν ένα εργαλείο που έδινε τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να μιλήσει τόσο για την ιστορία όσο και για την τέχνη, με ένα διαλεκτικό τρόπο.

Ο Eisenstein ήταν τόσο βαθιά πεπεισμένος για τη θεμελιώδη, καθοδηγητική αισθητική και ιδεολογική δύναμη του μοντάζ, ώστε διαπίστωσε την ανάπτυξή του στη λογοτεχνία και στις τέχνες που προηγούνταν του κινηματογράφου. Το μοντάζ ήταν ένα αισθητικό γεγονός που ανέμενε να πολιτικοποιηθεί με την εφεύρεση του κινηματογράφου.

του Eisenstein έχει χαρακτηριστικά της ζωγραφικής, μια δυναμική κινητική μορφή ανάλογη με τον κυβισμό και το ρωσικό κονστρουκτιβισμό (ένα καλλιτεχνικό κίνημα σύγχρονο με τον κινηματογράφο του Eisenstein). Η διαφορά είναι ότι για τον Bazin η εικόνα και η περίπλοκη κατασκευή της είναι πρωταρχικές, όπως και η ματιά του θεατή που απελευθερώνεται για να περιπλανηθεί στην εικόνα και να συνδέσει τα εσωτερικά της μέρη. Ο Bazin ζητά από το θεατή να κοιτάξει και να ενώσει τα μέρη της εικόνας, να τα κατανοήσει μέσω του αναστοχασμού. Για τον Eisenstein, ο θεατής πρέπει να ανταποκρίνεται στον άορατο χώρο που δημιουργείται από εικόνες που συγκρούονται. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής ανταποκρίνεται στη διαλεκτική του μοντάζ και στην επαναστατική ιστορία που αυτό διαρθρώνει.

Η αντίληψη του Eisenstein για το μοντάζ κυριάρχησε στην κινηματογραφική θεωρία και σε ορισμένες κινηματογραφικές πρακτικές για περιορισμένο χρονικό διάστημα (στο γαλλικό κίνημα της αβανγκάρντ της δεκαετίας του '20 και στους Αμερικανούς δημιουργούς ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '30) και μετά περιορίστηκε. Η μοναδική του παρουσία στον κινηματογράφο του Χόλλυγουντ ήταν μέσω της δουλειάς ενός μοντέρ ονόματι Slavko Vorkapich, ο οποίος δημιούργησε μονταρισμένες σεκάνς για ταινίες της δεκαετίας του '30 όπως οι *San Francisco* (1936) και *Mr Smith Goes to Washington* (Αμερική, *Χώρα της ελευθερίας*, 1939). Η αισθητική του πλάνου-σεκάνς του Bazin επιβίωσε περισσότερο μέσα στην ιστορία και απέκτησε ισχυρότερη επιρροή. Ο Bazin ανέλυσε το έργο των Eric von Stroheim, F.W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler, όπως και τις ταινίες των μεταπολεμικών Ιταλών νεορεαλιστών (ειδικά των Roberto Rossellini και Vittorio De Sica) ως παραδείγματα του κινηματογράφου του πλάνου-σεκάνς. Αυτοί που ακολούθησαν τον Bazin, από τον Jean-Luc Godard και τον François Truffaut, μέχρι τον Michelangelo Antonioni, τον Bernardo Bertolucci, τον Έλληνα σκηνοθέτη Θόδωρο Αγγελόπουλο και το Βρετανό κινηματογραφιστή Terence Davies (για να αναφέρουμε μόνο μερικούς), βασίζονται στην περίπλοκη ματιά της κάμερας παρά στο μοντάζ για να κατασκευάσουν τη *mise-en-scène* και από αυτήν την αφήγησή τους. Θα μπορούσε να ειπωθεί, με ισχυρές εμπειρικές αποδείξεις, ότι οποιοσδήποτε κινηματογραφιστής ξεκινάει να γυρίσει μια ταινία που αντιτίθεται στη δομή του κυρίαρχου χολιγουντιανού κινηματογράφου δε στρέφεται στον Eisenstein αλλά στον κινηματογράφο που επευφήμισε και υποστήριξε ο Bazin, στον κινηματογράφο του πλάνου-σεκάνς και της συνεκτικής *mise-en-scène*.

Η έννοια της *mise-en-scène* τράβηξε επίσης την προσοχή των κριτικών. Τα *Cahiers du Cinéma* (το γαλλικό περιοδικό που ιδρύθηκε με τη βοήθεια του Bazin), όπως και το βρετανικό περιοδικό *Movief*, παράλληλα με συγγραφείς όπως ο V. F. Perkins και ο Raymond Durgnat, ανέλυσαν την ιδέα του πλάνου και των συστατικών μερών του ως καθοριστικών στοιχείων μιας ταινίας. Στη

Γαλλία, την Αγγλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες, η μελέτη της *mise-en-scène*, από κοινού με τη θεωρία του δημιουργού, συντέλεσε στη δημιουργία του κλάδου των κινηματογραφικών σπουδών. Η εστίαση στη *mise-en-scène* επέτρεψε μια έμφαση στα στοιχεία του κινηματογράφου που τον διέκριναν από άλλες αφηγηματικές μορφές και χρησιμοποιήθηκε για να εξηγήσει με ποιον τρόπο οι εικόνες, μέσω της σύνθεσης, της κίνησης της κάμερας, του φωτισμού, της εστίασης και του χρώματος, παράγουν ένα αφηγηματικό γεγονός και καθοδηγούν την αντίληψή μας μέσα από την ταινία. Η ανάλυση της *mise-en-scène* ήταν επίσης ένας τρόπος να συνδεθεί η προσωπικότητα με το ύφος και το νόημα.

Η *mise-en-scène* και η θεωρία του δημιουργού ήταν στενά συνυφασμένες με την ανάλυση του ύφους, και το ύφος είχε συχνά ευθέως οριστεί ως η προσωπική έκφραση της *mise-en-scène*. Όταν ο V. F. Perkins (1972: 84-5), για παράδειγμα, αναλύει τη χρήση του χρώματος στην ταινία του Nicholas Ray *Bigger than Life* (*Πίσω από τον καθρέφτη*, 1956), ή όταν ο Terry Comito (1971) μιλάει για τον ιλιγγιώδη ορίζοντα στο *Touch of Evil* (*Το άγγιγμα του κακού*, 1958) του Welles, ή όταν οποιοσδήποτε κριτικός ορίζει τη χρήση της κινούμενης κάμερας του F. W. Murnau, τα πλάνα μεγάλης διάρκειας του Otto Preminger και τη χρήση του κάδρου στον Hitchcock για να περιγράψει την ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων του, μιλούν για τους τρόπους με τους οποίους η φαντασία του δημιουργού οπτικοποίησε τον κόσμο τους με ευδιάκριτους κινηματογραφικούς τρόπους. Η κριτική της *mise-en-scène* εξυπηρέτησε πολλούς σκοπούς: βοήθησε στην επικέντρωση της κριτικής ματιάς στις μορφολογικές/μορφικές δομές του κινηματογράφου, εξερεύνησε τη σημασία του ύφους σ' ένα μέσο για το οποίο λίγοι πίστευαν ότι μπορούσε να εκφράσει το ύφος και βοήθησε στον καθορισμό ενός κλάδου –των κινηματογραφικών σπουδών– αποδεικνύοντας ότι και η καλλιτεχνική προσωπικότητα και το ύφος μπορούν να υπάρχουν σε μια μαζική τέχνη.

Όπως η θεωρία του δημιουργού, έτσι και η μελέτη της *mise-en-scène* αποτέλεσε ένα χρήσιμο θεωρητικό εργαλείο, έναν τρόπο να οικοδομηθεί ένας κριτικός λόγος. Έστω και αν βοήθησε στον ορισμό της κινηματογραφικής μορφής και δομής, είχε στοιχεία υπεκφυγής, διότι είχε την τάση να καταστέλλει τις πραγματικότητες του κυρίαρχου χολιγουντιανού κινηματογράφου, μέσα από τις μορφές του οποίου κατασκευάζονται οι περισσότερες ταινίες που βλέπουμε. Εξαιτίας της προέλευσής της, αυτή η μορφή έχει επικρατήσει να αναγνωρίζεται ως η κλασική μορφή του χολιγουντιανού κινηματογράφου ή, πιο απλά, ως το μοντάζ της συνέχειας. Είναι μια αξιοσημείωτη μορφή εξαιτίας της διαρκούς παρουσίας της, τη μη αορατότητάς της, και διότι εύκολα μαθαίνουμε πώς να τη διαβάζουμε χωρίς επιπλέον οδηγίες, πέρα από την παρακολούθηση των ιδίων των ταινιών.

Το μοντάζ της συνέχειας

Το μοντάζ του Eisenstein και η αισθητική του πλάνου-σεκάνς με βάθος πεδίου υπέρ του οποίου συνηγορούσε ο Bazin είναι οι μορφές που τραβούν την προσοχή. Φέρνουν στο προσκήνιο την κινηματογραφική σύνθεση και γίνονται μέρος της αφηγηματικής δράσης. Είναι «παρεμβατικά», με την έννοια ότι αναγκάζουν το θεατή να αντιληφθεί το μηχανισμό νοηματοδότησης. Ζητούν από το θεατή να προσέξει τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος παρατηρείται και συγκροτείται κινηματογραφικά. Παρά την επιμονή του Bazin ότι το πλάνο-σεκάνς αποκαλύπτει τον κόσμο στο θεατή, αυτό που συμβαίνει συχνότερα είναι ν' αποκαλύπτει την ύπαρξη του κινηματογραφικού μηχανισμού και τους τρόπους παρατήρησής του. Όπως είναι φυσικό, το μοντάζ είναι δυναμικό και «ενοχλητικό»: ο Eisenstein είχε την πρόθεση η κινηματογράφησή του να προκαλέσει σοκ, να ανεβάσει την πίεση και τη διανοητική θερμοκρασία. Αυτό το ονόμασε «κινηματογράφο-γροθιά» (kino-fist). Αντιθέτως, το κλασικό χολιγουντιανό στιλ επιζητά να καταστήσει τη μορφή αόρατη. Επιδιώκει ο θεατής να δει μόνο την παρουσία των ηθοποιών σε μια ιστορία που ξετυλίγεται και δίνει την εντύπωση ότι είναι αυθύπαρκτη, ενώ από το κοινό ζητεί να δεθεί με την ιστορία και να ταυτιστεί μαζί της και με τους συμμετέχοντες σε αυτήν. Σε αντίθεση με το μοντάζ του Eisenstein και το πλάνο-σεκάνς, το μοντάζ της συνέχειας δε θεωρητικοποιήθηκε ούτε αναλύθηκε (και πάντως όχι από αυτούς που το ανέπτυξαν και το χρησιμοποίησαν). Οι κανόνες του αναπτύχθηκαν με ενστικτώδη και πρακτικό τρόπο στην πρώιμη περίοδο του κινηματογράφου. Το μοντάζ της συνέχειας αναπτύχθηκε διότι ήταν λειτουργικό και η λειτουργικότητά του εκτιμήθηκε από το γεγονός ότι επέτρεπε στους κινηματογραφιστές να φτιάξουν ιστορίες στις οποίες το κοινό ανταποκρίθηκε με ευκολία και προθυμία. Στο κοινό άρεσε αυτό που έβλεπε, και ζητούσε περισσότερο.

Στο επίπεδο της ιδεολογίας, το κλασικό χολιγουντιανό στιλ είναι η καπιταλιστική εκδοχή του μοντάζ του Eisenstein και η λαϊκή εκδοχή του πλάνου-σεκάνς με βάθος πεδίου του Bazin (αυτό ήταν κάτι που αναγνώρισε ο Eisenstein, και στο δοκίμιό του «Ο Dickens, ο Griffith και ο σημερινός κινηματογράφος» έγραψε σχετικά με το πώς το χολιγουντιανό στιλ εξέφραζε την ιδεολογία του δυτικού καπιταλισμού). Είναι η μορφή εκείνη που ευχαριστεί το κοινό της, που φέρνει στο προσκήνιο την πλοκή και τους χαρακτήρες, που ικανοποιεί και δημιουργεί την επιθυμία στο κοινό να βλέπει (και να πληρώνει) κι άλλο από το ίδιο. Είναι επίσης μια μορφή οικονομική στην αναπαραγωγή της. Από τη στιγμή που καθιερώθηκε η βασική μεθοδολογία για το γύρισμα και το μοντάρισμα μιας ταινίας—αρκετά νωρίς στον 20ό αιώνα—, ήταν εύκολο να διατηρηθεί αυτός ο τρόπος. Παρ' όλο που κάθε στούντιο κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου παραγωγής του Χόλλυγουντ (χοντρικά ανάμεσα στα τέλη της δεκαετίας του '10

και την αρχή της δεκαετίας του '50) παρουσίασε μικρές παραλλαγές του μοντάζ της συνέχειας, τα βασικά χαρακτηριστικά ήταν σταθερά και χρησιμοποιούνταν από όλους. Αυτό σημαίνει ότι, όταν μιλάμε για το κλασικό χολιγουντιανό στιλ κινηματογράφησης, μιλάμε για κάτι παραπάνω από την αισθητική, για ένα μεγαλύτερο κείμενο με οικονομία, πολιτική, ιδεολογία και πλοκή – για μια οικονομία της αφήγησης. Το χολιγουντιανό σύστημα των στούντιο, το οποίο ήταν κεντρικός βιομηχανικός αρμός του μοντάζ της συνέχειας, αναπτύχθηκε όπως πολλοί άλλοι βιομηχανικοί θεσμοί που οργανώνουν ορθολογικά την παραγωγή, δημιουργώντας έναν καταμερισμό εργασίας και ανακαλύπτοντας μεθόδους με βάση τις οποίες όλα τα μέρη της παραγωγής και το προσωπικό θα ήταν διαθέσιμα και εύκολα θα συναρμολόγζονταν, ώστε να δημιουργήσουν ένα προϊόν ελκυστικό για το μεγαλύτερο δυνατό αριθμό ανθρώπων.

⋮ **Το μοντάζ του Eisenstein και η αισθητική του πλάνου-σεκάνς με βάθος πεδίου υπέρ του οποίου συνηγορούσε ο Bazin είναι μορφές που τραβούν την προσοχή. Φέρνουν στο προσκήνιο την κινηματογραφική σύνθεση και γίνονται μέρος της αφηγηματικής δράσης. Είναι «παρεμβατικά», με την έννοια ότι αναγκάζουν το θεατή να αντιληφθεί το μηχανισμό νοηματοδότησης.**

Γεδομένου ότι το κλασικό στιλ αναπτύχθηκε πριν από το σύστημα των στούντιο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι δομές της αφήγησης ενδέχεται να συνεισέφεραν στη βελτίωση της οικονομικής κατάστασης των στούντιο παραγωγής. Με άλλα λόγια, η ανάπτυξη των μέσων που μεταφέρουν ένα αφηγηματικό νόημα μέσω μιας οικονομικής οπτικής συγκρότησης δημιούργησε πρότυπα για τη διαμόρφωση μιας βιομηχανικής μαζικής παραγωγής αφηγήσεων (Burch 1990). Ο πρώιμος κινηματογράφος αποτελούνταν από μια παρουσίαση πλάνων στη σειρά, το καθένα από τα οποία έδειχνε μία δράση (όπως στην πρώτη ταινία των αδερφών Lumière όπου ένα τρένο σταματάει στο σταθμό, ή στις πρώτες προσπάθειες του Edison όπου ένα πλάνο έδειχνε έναν άντρα να φταρνίζεται ή ένα ζευγάρι να φιλιέται). Μέσα σε μερικά χρόνια, με τον ερχομό του νέου αιώνα, τέτοια πλάνα μονταρίστηκαν για να εξυπηρετήσουν τη διήγηση ιστοριών. Ο Georges Méliès έφτιαξε πρωτόγονες αφηγήσεις ενός ταξιδιού στο φεγγάρι ή ενός υποθαλάσσιου ταξιδιού όπου διαφορετικά πλάνα ακολουθούσαν το ένα το άλλο. Η μεγάλη ληστεία του τρένου του Porter αντανακλά μια πιο περίπλοκη διαδικασία, κατά την οποία μέρη της αφήγησης που συμβαίνουν ταυτόχρονα αλλά σε διαφορετικά χωρικά σημεία τοποθετούνται το ένα μετά το άλλο (Gaudreault 1983). Ένα πεδίο όπου μπορεί να παρατηρηθεί η διαδικασία της καθιέρωσης του μοντάζ της συνέχειας είναι η σειρά ταινιών του D. W. Griffith για την εταιρεία Biograph από το 1908 μέχρι το 1913. Σε αυτό το διάστημα ο

Griffith γύρισε περισσότερες από 400 ταινίες μικρού μήκους, στις οποίες μπορούμε να δούμε την ανάπτυξη αυτών που θα αποτελούσαν τις βασικές αρχές του μοντάζ της συνέχειας: μια φαινομενικά αδιάκοπη διήγηση, την ανάπτυξη των χαρακτήρων και μια ιστορία που φαίνεται να ρέει σε μια τακτική, λογική και γραμμική πρόοδο, με την κάμερα τοποθετημένη ακριβώς στη σωστή θέση για να συλλάβει τη δράση χωρίς να διασπά την αφήγηση και, ίσως το σημαντικότερο από όλα, κάτι σαν μια αυθεντία παρουσίασης και έκφρασης που αποσιπά ακριβώς τη σωστή συναισθηματική αντίδραση ακριβώς τη σωστή στιγμή, χωρίς να φανερώνει τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνει το αποτέλεσμα αυτό.

Το «κλειδί» του μοντάζ της συνέχειας είναι η αυτοαναίρεσή του, η δυνατότητά του να δείχνει κάτι χωρίς να φανερώνεται, να διηγείται μια ιστορία και να εξαφανίζει τη διήγηση, έτσι ώστε να φαίνεται ότι η ιστορία υπάρχει από μόνη της. Αυτή η ταχυδακτυλουργία δεν ήταν μια φυσική ύπαρξη. Τα στοιχεία που ενώθηκαν για να την κάνουν δυνατή ήταν αρχικά αποτέλεσμα αυθαιρέτων, ευφάνταστων και συνήθως διαισθητικών επιλογών. Στον πρώιμο κινηματογράφο δεν υπήρχαν κανόνες και ομάδες που όριζαν το κλασικό στιλ. Οι μόνοι κριτές ήταν οι σκηνοθέτες, όπως ο Porter και ο Griffith, που πειραματιζόνταν, και το κοινό, που ανταποκρινόταν ευνοϊκά στους πειραματισμούς και τις βελτιώσεις τους.

⋮ **Το «κλειδί» του μοντάζ της συνέχειας είναι η αυτοαναίρεσή του,**
 ⋮ **η δυνατότητά του να δείχνει κάτι χωρίς να φανερώνεται, να**
 ⋮ **διηγείται μια ιστορία και να εξαφανίζει τη διήγηση, έτσι ώστε να**
 ⋮ **φαίνεται ότι η ιστορία υπάρχει από μόνη της.**

Υπάρχουν ορισμένα βασικά δομικά συστατικά τα οποία αναπτύχθηκαν από τον Griffith και κάποιους άλλους στην αρχή της δεκαετίας του '10, και τα οποία καθιέρωσαν το κλασικό στιλ. Η αφηγηματική ροή ενοποιείται από μικρά αποσπάσματα δράσης με τέτοιο τρόπο ώστε η ενοποίηση αυτή να περνά απαρατήρητη και η δράση να εμφανίζεται συνεχής. Οι σεκάνς που εξελίσσονται την ίδια στιγμή αλλά σε διαφορετικά μέρη διακόπτονται με διαδοχικό μοντάζ, για να δημιουργήσουν αφηγηματική ένταση. Οι ενότιες με διαλόγους κινηματογραφούνται με μια σειρά από πλάνα τραβηγμένα πάνω από τον ώμο, εκ περιτροπής από τη σκοπιά του ενός χαρακτήρα και από εκείνη του άλλου. Το βλέμμα του θεατή συνδέεται με το βλέμμα των κύριων χαρακτήρων μέσω μιας σειράς πλάνων που δείχνουν ένα χαρακτήρα και στη συνέχεια αυτό που κοιτάζει ο χαρακτήρας. Το αποτέλεσμα αυτών των κατασκευών είναι μια γραμμική αφήγηση διαμέσου του χρόνου. Όσες μεταβάσεις δεν υπηρετούν τη γραμμικότητα (το φλασμπάκ, για παράδειγμα) προετοιμάζονται προσεκτικά και όλες οι αφηγηματικές σειρές ενώνονται στο τέλος. Ο θεατής εντάσσεται στην αφήγηση και γίνεται μέρος του αφηγηματικού χώρου (βλ. Althusser 1977).

2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

Ο Griffith συνέβαλε αποφασιστικά στην καθιέρωση του διαδοχικού μοντάζ ως ενός πρωταρχικού αφηγηματικού τεχνάσματος. Η λογοτεχνική αντιστοιχία αυτού του τεχνάσματος είναι η απλή αφηγηματική μετάβαση —«ταυτόχρονα» ή «σ' ένα άλλο σημείο της πόλης» ή «αργότερα την ίδια μέρα»— και κάποιες ταινίες δανείζονται αυτές τις λεκτικές ενδείξεις μέσω μεσότιτλων ή voice-over αφήγησης. Εντούτοις, η σήμανση τέτοιων μεταβάσεων οπτικά είναι πιο δύσκολη. Στον πρώιμο κινηματογράφο υπήρχε η διαρκής ανησυχία ότι τέτοια πράγματα δε θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά. Η υπερβολική χρήση του μοντάζ θα μπέρδευε ή θα δυσκόλευε το θεατή. Αλλά τέτοιοι φόβοι σπάνια έγιναν πραγματικότητες και παλιοί κινηματογραφιστές, όπως ο Edward Porter, διαπίστωσαν ότι, από τη στιγμή που περιείχαν κάποιο είδος αφηγηματικής «συγκόλλησης», οι σκηνές που ήταν τοποθετημένες διαδοχικά θα γίνονταν κατανοητές σαν να εκτυλίσσονταν ταυτόχρονα, νωρίτερα ή αργότερα η μια από την άλλη. Πλάνα από μια γυναίκα που είναι αιχμάλωτη ενός απειλητικού άντρα (ή που βρίσκεται σε μια επικίνδυνη κατάσταση) συνδέονται με πλάνα ενός ηρωικού άντρα, που κινείται σκόπιμα προς μια κατεύθυνση που είχε παρουσιαστεί ως η κατεύθυνση προς τη γυναίκα που απειλείται. Το αποτέλεσμα είναι αρκετά ευαγγέλιωτο: ο άντρας έρχεται να σώσει τη γυναίκα. Το πρότυπο προέρχεται από το μελόδραμα του 19ου αιώνα, αλλά ο Griffith ήταν αρκετά ευφάνταστος για να συνειδητοποιήσει ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να επεκτείνει τα χωρικά και χρονικά όρια (Fell 1974). Το κοινό του ήταν αρκετά ευφάνταστο ώστε να δεχτεί την ψευδαίσθηση και να αντικαταστήσει τη συναισθηματική πραγματικότητα (αγωνιώδη προσδοκία ότι ο ήρωας θα νικήσει το χρόνο και θα φτάσει εγκαίρως στην ηρωίδα) με τη μορφολογική (δύο σεκάνς που εμφανίζονται η μια μετά την άλλη στην ταινία του φιλμ, κάθε σεκάνς κατασκευασμένη στο στούντιο σε διαφορετικές στιγμές). Το πρότυπο αυτό επεκτείνει το χρόνο και περιορίζει το χώρο, παρέχοντας στο θεατή έναν τρόπο να εισαχθεί στην αφήγηση και να επηρεαστεί από αυτήν. Η σημασία του φύλου σηματοδοτείται ξεκάθαρα καθώς η γυναίκα —όπως και ο θεατής— γίνεται το παθητικό πρόσωπο που περιμένει τη σωτηρία και ο άντρας το ενεργητικό πρόσωπο που λυτρώνεται χάρη στον ηρωισμό του. (Ο Griffith, ωστόσο, αντέστρεψε τους ρόλους στις σύγχρονες σεκάνς της *Μισαλλοδοξίας* [1916], όπου μια μητέρα δραστηριοποιείται για να σώσει το φυλακισμένο γιο της που περιμένει να εκτελεστεί.) Ακόμα και χειρισμοί λιγότερο πολύπλοκοι από την κάλυψη μεγάλων εκτάσεων του φυσικού και του αφηγηματικού χώρου απαίτησαν σκέψη και πολλές πρακτικές δοκιμές. Ας πάρουμε ένα τόσο απλό παράδειγμα όπως η κίνηση ενός χαρακτήρα που σπκώνεται από μια καρέκλα μέχρι που βγαίνει έξω από την πόρτα. Στις ταινίες της Biograph, ο Griffith επεξεργάστηκε τη δομή αυτής της κίνησης μέχρι που έγινε αόρατη.

Ποιο ήταν το κίνητρο για την ανάπτυξη τέτοιων κατασκευών; Κατά πρώτο λόγο, δίνουν μεγάλες δυνατότητες χειρισμού του χώρου και του αφηγηματικού

ρυθμού. Ένα μεγάλο μέρος του πολύ πρώιμου κινηματογράφου αποτελούνταν από ένα είδος πλάνου «προοκνήσιου», όπου η κάμερα ήταν τοποθετημένη σε τέτοιο σημείο, που ένας φανταστικός θεατής σ' ένα φανταστικό θέατρο θα μπορούσε να εποπτεύει συνολικά το χώρο όπου τα γεγονότα συνέβαιναν. Αυτή είναι μια περιοριστική, μονόπλευρη οπτική, στατική και άκαμπτη. Αλλά για ποιο λόγο θα πρέπει να δημιουργηθεί ένα περίπλοκο μοντάζ απλώς για τη δημιουργία της ψευδαίσθησης της συνεχούς κίνησης; Ο Eisenstein δεν αρκέστηκε σε αυτό. Διέκοπε τη χρονική γραμμικότητα, την οποία στη συνέχεια ανασυνθέτει. Θα ξαναγύριζε, για παράδειγμα, σ' ένα πλάνο όπου ένα άτομο πέφτει, από ένα ελαφρώς προγενέστερο χρονικό σημείο από εκεί που το άφησε, έτσι ώστε η αναπόφευκτη δράση να καθυστερήσει, και ο χρόνος να ελεγχθεί. Στην πασίγνωστη σκηνή με το πιάτο που σπάει στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, η μοναδική πράξη του εξαγριωμένου ναύτη είναι διασπασμένη σε οκτώ διαφορετικά πλάνα, εκ των οποίων το καθένα διαρκεί λιγότερο από δευτερόλεπτο, πράγμα που εντείνει την ενέργεια και δίνει έμφαση στη μανία που υποδηλώνει. Ακόμη και ο Griffith δεν ήταν απόλυτος στη δική του κατασκευή της γραμμικότητας. Σε κάποιες ταινίες, κατά την περίοδο της Biograph, μερικές φορές και αργότερα, υπάρχουν σποραδικές σκηνές με ανθρώπους που σπκώνονται από καρέκλες, στις οποίες το δεύτερο πλάνο είναι προγενέστερο στην πορεία της δράσης από το πρώτο, κι έτσι ο χαρακτήρας φαίνεται σαν να σπκώνεται δυο φορές.

Παρά τα «ολισθήματα» που εισήγαγε ο Griffith στο μοντάζ της συνέχειας, η ανάπτυξη του μοντάζ της συνέχειας στις αρχές της δεκαετίας του '10 συνέχισε να προωθεί μια ψευδαίσθηση γραμμικότητας και αδιάσπαστης κίνησης μέσω μιας σειράς από επεμβάσεις. Μπορούμε, τελικά, μόνο υποθέσεις να κάνουμε εκ των υστέρων. Το μοντάζ της συνέχειας αναπτύχθηκε ως ένας τρόπος για να παρουσιαστεί μια ιστορία με προοδευτική ακολουθία, όχι ως ένας τρόπος για να φανεί πώς δημιουργήθηκε η ιστορία. Δημιουργεί τη δική του οικονομία τόσο στην αφηγηματική όσο και στην υλική παραγωγή. Οι κινηματογραφιστές ανέπτυξαν συμβατικές μεθόδους που έκαναν το γύρισμα σχετικά γρήγορο και εύκολο: γυρίζουν όσες σκηνές είναι πιο οικονομικές για το γύρισμα τη συγκεκριμένη στιγμή (γυρίζουν σκηνές ανεξάρτητα από την αφηγηματική διαδοχή τους όταν αυτό είναι απαραίτητο), καλύπτουν κάθε σκηνή από τις περισσότερες δυνατές γωνίες και με πολλαπλές λήψεις κάθε γωνίας, ώστε να δώσουν στον παραγωγό και τον υπεύθυνο του μοντάζ αρκετό υλικό για να επιλέξουν. Στη συνέχεια, μοντάρουν το υλικό για να δημιουργήσουν γραμμική συνέχεια, κάνουν και στην κίνηση, κρατώντας τον άξονα εστίασης (διατηρώντας την κατεύθυνση προς την οποία ένα πρόσωπο κοιτάζει από το ένα πλάνο στο άλλο), και κάνουν την ιστορία να φαίνεται «αυτο-διηγούμενη» όσο πιο οικονομικά και γρήγορα γίνεται.

τα του μοντάζ της συνέχειας από το κόψιμο σε σκηνές βασικών διαλόγων. Ακόμη και πριν από τη δυνατότητα να εγγραφεί ένας διάλογος στο κανάλι του ήχου, εμφανιζόταν το ακόλουθο πρότυπο: Ο διάλογος αρχίζει μ' ένα αμερικάνικο πλάνο των συμμετεχόντων στη σκηνή. Το πρότυπο που ρυθμίζει το κατ'ότι αρχίζει σαν μια σειρά πλάνων πάνω από τον ώμο, από τον ένα συμμετέχοντα στον άλλο. Το πρότυπο μπορεί να έχει ελάχιστα μεταβληθεί. Για παράδειγμα, πλάνα μόνο του ενός συμμετέχοντα που ακούει ή μιλάει μπορεί να εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της σκηνής. Αλλά η βασική σειρά πλάνων είναι πάνω από τον ώμο κοψίματα, από τη μία και από την άλλη πλευρά, που καταλήγουν στο αρχικό αμερικάνικο πλάνο. Ένας απλός διάλογος, επομένως, πρέπει να γυριστεί πολλές φορές, με πολυάριθμες λήψεις των τοποθετήσεων στο αμερικάνικο πλάνο και στα πλάνα πάνω από τον ώμο. Ακούγεται πολύπλοκο, αλλά οι οικονομίες είναι ξεκάθαρες. Ως μια κανονιστική διαδικασία, όλοι όσοι σχετίζονται με τη δημιουργία μιας ταινίας γνωρίζουν πώς να το κάνουν με ταχύτητα. Η χρήση πλάνων πάνω από τον ώμο σημαίνει ότι ένας από τους ακριβοπληρωμένους ηθοποιούς στη σκηνή δε χρειάζεται να είναι παρών συνέχεια. Ένα πλάνο πίσω από τον ώμο ενός αντικαταστάτη μπορεί να φτιαχτεί έτσι ώστε να μοιάζει με πλάνο πίσω από τον ώμο του βασικού ηθοποιού. Τα αντίστοιχα πλάνα της σκηνής πάνω από τον ώμο δε χρειάζεται καν να γίνουν στο ίδιο μέρος! Εάν ενωθούν τα πλάνα και διατηρηθεί η εστίαση του άξονα, δύο χώροι θα δείχνουν σαν ένας. Η διαδικασία καταλήγει σε πολλά πλάνα –άρα πολλές επιλογές– διαθέσιμα για τον παραγωγό και τον μοντέρ της ταινίας, προκειμένου να συνεργαστούν σ' ένα περιβάλλον πολύ πιο οικονομικό από το πλατό του στούντιο. Το αποτέλεσμα είναι καθορισμένα πρότυπα αφηγηματικής πληροφορίας, κατανοητά από όλους, από τον τεχνικό του στούντιο μέχρι το θεατή στην αίθουσα.

Η διαδικασία αυτή εξασφαλίζει μια ενοποιημένη δομή. Αυτό είναι το μεγάλο της παράδοξο. Τα αποσπάσματα διαλόγου με πάνω από τον ώμο και ή όποιο άλλο μέρος του μοντάζ της συνέχειας δημιουργούν ενότητα μέσα από την πολλαπλότητα, εστιάζουν τη ματιά μας, μας «αγκιστρώνουν» στην αφηγηματική ροή και στο χώρο μεταξύ των βλεμμάτων των χαρακτήρων. Έχουν διατυπωθεί θεωρίες σύμφωνα με τις οποίες το συνεχές κατ'ότι από το βλέμμα του ενός χαρακτήρα στο βλέμμα του άλλου μάς εισάγει στον αφηγηματικό τους χώρο, διότι το κατ'ότι μάς ζητάει συνεχώς να περιμένουμε κάτι περισσότερο. Κάποιος χαρακτήρας κοιτάζει, και ετοιμαζόμαστε ν' αναρωτηθούμε «Τι κοιτάζει ο χαρακτήρας;», και το επόμενο πλάνο μάς απαντάει με ομιλία δείχνοντας το άτομο (ή το αντικείμενο) το οποίο κοιτάζει. Αυτό το παιχνίδι με το διαδοχικό μοντάζ μεταξύ των βλεμμάτων δημιουργεί έναν ακατανίκητο φανταστικό κόσμο, που φαίνεται να μας περιβάλλει με τους χαρακτήρες και τη δράση. Είναι σαν ο θεατής να γίνεται μέρος του κειμένου, να ερμηνεύει το έργο αλλά και να ερμηνεύεται μέσα σε αυτό (Dayan 1992). Είναι αυτό το στοιχείο του ακατανίκητου, της επιθυμίας και της

ικανοποίησής της, που αποδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σταθερή δύναμη του κλασικού στυλ της συνέχειας.

Ο Alfred Hitchcock, για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα, μπορεί να δημιουργήσει συνταρακτικά συναισθήματα χρησιμοποιώντας απλώς κατ'ελάχιστον ενός χαρακτήρα που κοιτάζει και αυτού που ο χαρακτήρας κοιτάζει. Στην αρχή του *Vertigo* (*Δεσμώτης του λιγγού*, 1958) ο Σκόττι (τον οποίο υποδύεται ο James Stewart) οδηγεί στους δρόμους του Σαν Φρανσίσκο ακολουθώντας μια γυναίκα για την οποία του έχουν πει ότι έχει μια εμμονή με μια γυναίκα που έχει πεθάνει εδώ και χρόνια. Η σεκάνς έχει φτιαχτεί από μια σχετικά απλή σειρά πλάνων και αντίστροφων πλάνων (reverse shots). Βλέπουμε τον Σκόττι να οδηγεί το αυτοκίνητό του, βλέπουμε από το παράθυρο του αυτοκινήτου του, σαν από τη δική του οπτική γωνία, το αυτοκίνητο της Μαντλέν. Η Μαντλέν φτάνει σ' ένα μουσείο. Ο Σκόττι την κοιτάζει, ο Hitchcock κάνει κατ'ελάχιστον ένα υποκειμενικό πλάνο της Μαντλέν που κοιτάει έναν πίνακα και ταυτόχρονα παρακολουθείται από τον Σκόττι. Η Μαντλέν μπαίνει σ' ένα σκοτεινό δρομάκι. Ο Σκόττι την παρακολουθεί και το βλέμμα του την ακολουθεί σε μια πόρτα. Καθώς ανοίγει η πόρτα και η ματιά του Σκόττι τη διαπερνά, το σκοτάδι μετατρέπεται σ' ένα συνονθύλευμα χρωματιστών λουλουδιών σ' ένα ανθοπωλείο. Κατά τη διάρκεια της σεκάνς βλέπουμε ό,τι και ο Σκόττι, αλλά αντιλαμβανόμαστε (όπως κι αυτός) μόνο ένα μυστήριο, για το οποίο μαθαίνουμε αργότερα ότι δεν είναι μυστήριο αλλά ένα ψέμα. Η γυναίκα που ακολουθεί δεν είναι το άτομο που πιστεύει ότι είναι: ο Σκόττι εξαπατάται μαζί με το κοινό. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία του κλασικού στυλ για να κατευθύνει τις αντιδράσεις μας, να μας τοποθετήσει σύμφωνα με το βλέμμα του βασικού χαρακτήρα, το οποίο αποδεικνύεται ότι είναι ουσιαστικά κατασκευασμένο. Ταυτιζόμαστε με μια ψευδαίσθηση.

Και, ενώ ταυτιζόμαστε με αυτή την ψευδαίσθηση, κάποιοι από μας θέλουν να ανακαλύψουν πώς αυτή κατασκευάζεται και επαναλαμβάνεται. Ορισμένα από τα πλέον σημαντικά έργα στην πρόσφατη κινηματογραφική θεωρία έχουν αναπτυχθεί μέσα σε μια διαδικασία εξερεύνησης των λειτουργιών του κλασικού στυλ του Χόλλυγουντ. Το βιβλίο *The Classical Hollywood Cinema* (1985) των Bordwell, Staiger & Thomson είναι ένας εξαιρετικά λεπτομερής κατάλογος των χαρακτηριστικών αυτού που οι συγγραφείς του ονομάζουν «έναν υπερβολικά φανερό κινηματογράφο». Άλλοι συγγραφείς έχουν ανακαλύψει ότι κάτω από ή μέσα σε αυτή τη διαφάνεια κρύβονται μια πολύπλοκη μορφή και δομή και μια πλούσια αλληλεπίδραση μεταξύ μιας ταινίας και της κουλτούρας που δημιουργεί και τροφοδοτεί τον κινηματογράφο με την προσοχή της. Οι ταινίες απευθύνονται σ' εμάς κι εμείς ανταποκρινόμαστε με το αντίτιμο της εισόδου στην αίθουσα ή της ενοκίασης μιας βιντεοκασέτας. Η τελική διάρθρωση δημιουργείται μέσω μιας αφηγηματικής οικονομίας στην οποία η αφήγηση, η διεύθυνση-

2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

ση των ηθοποιών, η σύνθεση, ο φωτισμός και το κατ είναι ερμητικά κωδικοποιημένα, έτσι ώστε να κατανοούμε άμεσα το επιδιωκόμενο νόημα.

Ωστόσο, η άμεση κατανόηση συνεπάγεται συχνά τη συγκατάθεση στην αναπαραγωγή στερεοτύπων για το φύλο και τη φυλή. Είναι απαραίτητο, επομένως, να αναλύσουμε γιατί και σε τι δίνουμε τη συγκατάθεσή μας και για ποιο λόγο θέλουμε να δούμε ακόμα περισσότερο αυτό το είδος του κινηματογράφου. Οι θεωρίες για την τοποθέτηση του υποκειμένου (πώς ο/η θεατής διαμορφώνεται από μια ταινία σε ένα είδος ιδανικού θεατή που επιθυμεί να δει αυτό που του/της προβάλλεται στην οθόνη) επιχειρούν να απαντήσουν σε ερωτήματα για το πώς η μορφή προκαλεί την προσοχή και πώς η προσοχή διαμορφώνει την αντίληψη. Κριτικοί όπως ο Dana Polan (1986) έχουν ερευνήσει τους στενούς δεσμούς μεταξύ πολιτισμού και κινηματογράφου, υποδεικνύοντας πώς η ιστορία και ο τρόπος με τον οποίο ανταποκρινόμαστε σε αυτήν καθιστούν τον κινηματογράφο έναν ιδεολογικό καθρέφτη και ένα μηχανισμό επιβεβαίωσης. Άλλοι, όπως η Mary Ann Doane (1987), έχουν ερευνήσει επισταμένως την αλληλεπίδραση μεταξύ του αμερικανικού στίλ και των στερεοτύπων ιδεών μας για το φύλο, ή έχουν επιχειρήσει μια αντιθετική ανάγνωση του κειμένου, για να επισημάνουν με ποιον τρόπο οι ταινίες μπορούν να αμφισβητήσουν τη συμβατική γνώση αν κοιτάσουμε προσεκτικά και τις αποκωδικοποιήσουμε με έξυπνο τρόπο.

Πολλά έχουν γίνει και πολλά εκκρεμούν. Πρέπει να δοθεί προσοχή στις μικρές λεπτομέρειες του κλασικού χολιγουντιανού στίλ. Πρέπει να ειπωθούν περισσότερα για τον τρόπο με τον οποίο μια κίνηση μ' ένα φλιτζάνι καφέ και ένα κατ μεταξύ δύο χαρακτήρων που κοιτάζονται ή όχι μεταξύ τους δημιουργούν νόημα. Η οικονομία του στίλ της κλασικής μορφής μπορεί φαινομενικά να παρουσιάζεται σαν κάτι το αυτονόητο, αλλά στην πραγματικότητα είναι μια δομική στενογραφία, ένα βιβλίο κωδικών που κρατάει τους κριτικούς και τους θεατές προσεκτικούς και γοητευμένους. Σε αυτή την ικανότητά του να μένει αόρατο βασίζονται οι δομές της επιθυμίας που μας κάνουν να θέλουμε να δούμε όλο και περισσότερο.

Αμφισβητώντας το χολιγουντιανό στίλ

Το χολιγουντιανό στίλ ήταν ανέκαθεν και παραμένει το κυρίαρχο στίλ σε όλο τον κόσμο. Αλλά έχουν υπάρξει και περίοδοι που ορισμένοι κινηματογραφιστές τάχθηκαν συνειδητά κατά των δομών του, αναθεωρώντας τους δομικούς και σημασιολογικούς του κώδικες. Αυτοί οι κινηματογραφιστές προτίμησαν τα πλάνα-σεκάνς (με τον τρόπο που τα εννοούσε ο Bazin), τις μη γραμμικές αφηγήσεις και ένα περιεχόμενο που διέφερε από τις συνηθισμένες ιστορίες βίας και μελοδράματος του Χόλλυγουντ. Πρόσεξαν ιδιαίτερα τις μεθόδους τους, εκμεταλλεύ-

ησαν τις δυνατότητες της *mise-en-scène* και ζήτησαν από τους θεατές να συνειδητοποιήσουν ότι η μορφή δημιουργεί το περιεχόμενο και ότι οι ιστορίες δεν υπάρχουν χωρίς την αφήγησή τους.

Μια σημαντική περίοδος τέτοιου πειραματισμού υπήρξαν οι δεκαετίες του '60 και του '70. Γεννημένο στους κόλπους της γαλλικής *Nouvelle Vague* (Νέου Κύματος), εκτεινόμενο μέχρι την Ιταλία, την Αγγλία, τις Ηνωμένες Πολιτείες και αργότερα, στη δεκαετία του '70, τη Γερμανία, το κίνημα δημιούργησε ένα σύνολο έργων και μια σειρά εφευρετικών κινηματογραφιστών που, συνοπτικά μιλώντας, άλλαξαν κάποιες βασικές προϋποθέσεις της κινηματογραφικής μορφής. Το αποτέλεσμα ήταν μια σειρά ταινιών που θεώρησαν εκ νέου τις αμερικανικές ταινίες των ειδών, με μια μορφή που τονίζε το πλάνο-σεκάνς και το παρεμβατικό μοντάζ, με την αποφυγή των κανόνων της κλασικής συνέχειας και, στην περίπτωση του Γάλλου σκηνοθέτη Jean-Luc Godard, με έναν κινηματογράφο που αμφισβητούσε τη μορφή και το περιεχόμενο της ίδιας της κινηματογραφικής εικόνας. Ο Godard, οι σύγχρονοί του και αυτοί που τον ακολούθησαν –μεταξύ άλλων, ο Alain Resnais στη Γαλλία, ο Michelangelo Antonioni, ο Pier Paolo Pasolini, ο πρώιμος Bertolucci στην Ιταλία, ο Rainer Werner Fassbinder και ο πρώιμος Wim Wenders στη Γερμανία, ο Glauber Rocha στη Βραζιλία, οι κινηματογραφιστές του ICAIC (Κουβανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου), για να αναφέρουμε μόνο ορισμένους– έκαναν ταινίες που όριζαν την ίδια την κειμενικότητά τους ως ένα από τα θέματά τους. Ζήτησαν από τους θεατές να στοχαστούν πάνω στις εικόνες που παρήγαν και στις ιστορίες που αφηγούνταν. Οι ταινίες τους έθεταν ερωτήματα όπως το αν διαφορετικές εικόνες μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, άλλες ιστορίες να ειπωθούν. Πολλοί από αυτούς τους κινηματογραφιστές εργάζονταν σύμφωνα με την παράδοση του Γερμανού δραματουργού και θεωρητικού Bertolt Brecht, ο οποίος απαιτούσε από ένα έργο τέχνης να βάζει το θεατή σε μια θέση διαλογισμού, να φανερώνει τους εσωτερικούς μηχανισμούς του και να δείχνει πώς η δύναμη της φαντασίας μπορεί να συμπορευτεί με τη δύναμη της κυρίαρχης ιδεολογίας ενός πολιτισμού ή να εναντιωθεί σε αυτή. Πολλές από τις ταινίες τους ήταν έντονα πολιτικές, απηχώντας τη διερευνητική και «διορθωτική» φωνή της Αριστεράς.

••• Το χολιγουντιανό στιλ ήταν ανέκαθεν και παραμένει το κυρίαρχο
 ••• στιλ σε όλο τον κόσμο. Αλλά έχουν υπάρξει και περίοδοι που
 ••• ορισμένοι κινηματογραφιστές τάχθηκαν συνειδητά κατά των
 ••• δομών του, αναθεωρώντας τους δομικούς και σημασιολογικούς του
 ••• κώδικες.

52 Η δομική αρχή αυτού του μοντερνιστικού, αυτο-αναφορικού κινήματος ήταν η πολυπλοκότητα και η διαμεσολάβηση, η αναγνώριση ότι η κινηματο-

γραφική εικόνα και η σύνθεση της δομής της δεν είναι δεδομένες, ούτε βέβαια φυσικές, αλλά οι κατασκευές μιας σύμβασης. Και αυτό που δημιουργείται από τη σύμβαση μπορεί να αμφισβητηθεί και να μεταβληθεί. Το πρότυπο του και πάνω από τον ώμο, που καθιστούσε φυσική την αφήγηση στο κλασικό αμερικάνικο στίλ, δεν ήταν απαραίτητο. Οι περισσότεροι κινηματογραφιστές του κινήματος το απέφευγαν, χρησιμοποιώντας αντ' αυτού το πλάνο-σεκάνς του Bazin, που επέτρεπε στην εικόνα να τύχει διεξοδικής εξέτασης, να αποδειχθεί ψεύτικη ή συνεπής, πάντοτε όμως μια αναπαράσταση. «Αυτό δεν είναι μια πραγματική εικόνα» λέει ο Godard «αυτό είναι απλώς μια εικόνα».

Ανεξάρτητα, πάντως, από το κατά πόσο χρησιμοποιούσαν τον κινηματογράφο ως μέσο διερεύνησης, οι κινηματογραφιστές αυτοί συνέχισαν να αναφέρουν ως βάση τους τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Το *Πέρυσι στο Μαρίεμπαντ* (1961) του Alain Resnais είναι ένας ριζοσπαστικός στοχασμός πάνω στις συμβάσεις του παρελθόντος και του παρόντος στο μοντάζ και ένα ριμείκ του *Vertigo* του Hitchcock. Ο Antonioni, του οποίου οι ταινίες *L'Avventura*, *Η περιπέτεια* (1960), *La Notte*, *Η νύχτα* (1961), *L'Eclisse*, *Η έκλειψη* (1962), *Red Desert*, *Κόκκινη Έρημος* (1964) και *Blow up* (1966) εκφράζουν με εξαιρετικό τρόπο την ιδέα ότι η κινηματογραφική σύνθεση είναι μια αρχιτεκτονική μορφή που υπακούει στους δικούς της κανόνες αφηγηματικής λογικής, εξακολουθεί να τάσσεται κατά των συμβάσεων του αμερικάνικου μελοδράματος της δεκαετίας του '40. Ο Rainer Werner Fassbinder, ο πιο μπρεχτικός κινηματογραφιστής μετά τον Godard και ο πλέον αφοσιωμένος στην εξερεύνηση της εργατικής τάξης σκηνοθέτης, βασίζει τα ερωτήματά του για τη μορφή στο αμερικάνικο μελόδραμα του Douglas Sirk της δεκαετίας του '50. Μέσω αυτών των προσεγγίσεων λαμβάνουν υπόψη τους το κλασικό στίλ, αποκρίνονται σε αυτό και τελικά το τιμούν, αναγνωρίζοντάς το ως τη βάση τους. Καλώς ή κακώς, το κλασικό στίλ έχει επιζήσει και έχει απορροφήσει όλες τις αντιδράσεις εναντίον του. Όλα τα υπόλοιπα βρίσκονται, τελικά, σε μια διαλεκτική σχέση με αυτό. Αυτή η στατική, δυναμική, κυρίαρχη και «απορροφητική» κειμενικότητα αγκαλιάζει το πολιτισμικό περιβάλλον και διαρθρώνει τις πολυπλοκότητες της ιδεολογίας. Το κινηματογραφικό κείμενο είναι εντέλει ένα πλούσιο και πολύπλοκο γεγονός, σιωπηλό και συγχρόνως θορυβώδες. Επιζητά την παθητικότητα των θεατών ενώ συγχρόνως προκαλεί τις κρυμμένες επιθυμίες τους. Από τη μια θέλει να κρύβει την παρουσία του, ενώ από την άλλη φανερώνει τη δυναμική του από ταινία σε ταινία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ALTHUSSER, Louis (1977), "Ideology and the Ideological State Apparatuses", στο *Lenin and Philosophy*, αγγλ. μτφρ. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press).

- *BAZIN, André (1967), *What is cinema?*, 2 τόμοι, αγγλ. μτφρ. Hugh Gray, I (Berkeley and Los Angeles: University of California Press). Στα ελληνικά: Μπαζέν Αντρέ; *Τι είναι ο κινηματογράφος*; μτφρ. Κώστας Σφήκας, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- BENJAMIN, Walter, (1936/1939), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", στο *Illuminations*, επιμ. Hannah Arendt, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn (New York: Schocken Books).
- BORDWELL, David, Janet STAIGER & Kristin THOMPSON (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press).
- *BURCH, Noël (1990), *Life to those Shadows* (Berkeley: University of California Press).
- *CAMERON, Ian (1972), *Movie Reader* (New York: Praeger).
- COMITO, Terry (1971), "Touch of Evil", *Film Comment*, 7/2 (Καλοκαίρι), *Three Masters of Mise-en-Scène: Murnau, Welles, Ophuls*.
- DAYAN, Daniel (1992), "The Tudor-Code of Classical Cinema", στο Gerald Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy (επιμ.), *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press).
- DOANE, Mary Anne (1987), *The Desire to Desire* (Bloomington: Indiana University Press).
- *EISENSTEIN, Sergei (1949), "Dickens, Griffith, and Film Today", στο *Film Form: Essays in Film Theory*, επιμ. & αγγλ. μτφρ. Jay Leyda (New York: Harcourt, Brace, & World).
- (1943), *The Film Sense*, επιμ. & αγγλ. μτφρ. Jay Leyda (London: Faber & Faber).
- FELL, John (1974), *Film and the Narrative Tradition* (Norman: University of Oklahoma Press).
- GAUDREULT, André (1983), "Temporality and Narrativity in Early Cinema 1895-1908", στο John Fell (επιμ.), *Film before Griffith* (Berkeley: University of California Press).
- (1990), "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting", στο Thomas Elsaesser και Adam Barker (επιμ.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: British Film Institute).
- *KOLKER, Robert Phillip (1983), *The Altering Eye* (New York: Oxford University Press).
- (1988), *A Cinema of Loneliness*, 2η έκδ. (New York: Oxford University Press).
- METZ, Christian (1977/1982), *The Imaginary Signifier*, αγγλ. μτφρ. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster και Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press). Στα ελληνικά, Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, Το Φαντασιακό Σημαίνον*, μτφρ. Φώτης Σιατίτσας, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2007.
- *PERKINS, V. F. (1972), *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (Harmondsworth: Penguin).
- POLAN, Dana (1986), *Power and Paranoia* (New York: Columbia University Press).

Το κινηματογραφικό κείμενο: θεωρητικά πλαίσια

6

Κλασική θεωρία του κινηματογράφου και σημειολογία

Anthony EASTHOPE

Η θεωρία του κινηματογράφου έπρεπε να αγωνιστεί για ένα παραδόξως μεγάλο χρονικό διάστημα πριν καταφέρει να γίνει μια πραγματική θεωρία για τον κινηματογράφο. Η δυσκολία προκλήθηκε από αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό που εξασφάλισε στον κινηματογράφο την οικουμενικότητά του: ακόμα και όταν οι πρώτοι θεατές του κινηματογράφου πετάγονταν προς τα πίσω για να αποφύγουν την επερχόμενη αμαξοστοιχία της οθόνης, ο κινηματογράφος κατέπλησσε με τη φανερή ικανότητά του να αναπαράγει την πραγματικότητα πιστά, αμέσως και άμεσα. Λόγω αυτού του ρεαλισμού, η σοβαρή ανάλυση του κινηματογράφου είχε να ανταγωνιστεί από την αρχή την αποπνικτική κληρονομιά της καντιανής αισθητικής.

Στην *Κριτική της Κρίσης* (1790), ο Kant αντιδιαστέλλει την αίσθηση και το στοχασμό, το ατομικό και το οικουμενικό, το ενδιαφέρον και το αδιάφορο (το χρήσιμο και το άχρηστο). Η αισθητική εμπειρία αντιτίθεται στην απλή απόλαυση των αισθήσεων (π.χ. στο φαγητό), επειδή συνδυάζει την αίσθηση –μέσω της ακοής και της όρασης– με το στοχασμό. Το αισθητικό αντικείμενο εξετάζεται ως μια μοναδικότητα και όχι ως ένα τμήμα μιας γενικής σύλληψης, με δικό του σκοπό, χωρίς να έχει κάποια χρηστικότητα ή κοινωνική σκοπιμότητα. Και όλη αυτή η φασαρία ενάντια σε αυτό που ο κινηματογράφος κάνει καλύτερα· η απόδοση του πραγματικού φέρει ολοκάθαρα το μίσμα μιας ανεπεξέργαστης αίσθησης, πολύ ευάλωτης στην πρακτική ιδιοποίηση, που πολύ εύκολα χρησιμοποιείται για κοινωνικούς σκοπούς.

Η κλασική θεωρία του κινηματογράφου

Όπως υποστηρίζει με πειστικές λεπτομέρειες ο Aaron Scharf (1969), ο αρχικός αντίκτυπος της φωτογραφίας στη ζωγραφική και στις αντιλήψεις περί τέχνης υπήρξε τεράστιος. Αν και ενθάρρυνε ορισμένους καλλιτέχνες να καινοτομήσουν και να πειραματιστούν, η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε επίσης για να ενδυναμώσει την αντίθεση ανάμεσα στην τέχνη και την τεχνική, ανάμεσα στην αισθητική και το χρήσιμο, και να της δώσει υπόσταση. Ως «κινούμενες εικόνες» που παράγονται όταν το φως προβάλλεται μέσω των λωρίδων του σελιλόιντ πάνω στην οθόνη, οι κινηματογραφικές εικόνες έχουν μια διπλή σχέση με την πραγματικότητα, καθώς παράγονται από αυτήν (το φως που εκπέμπεται από τα αντικείμενα σημαϊώνεται πάνω σε φωτοευαίσθητο φιλμ) και ταυτόχρονα της μοιάζουν. Επομένως, ήταν μεγάλος ο πειρασμός να στερηθεί ο κινηματογράφος μια θέση στην τέχνη.

Απέναντι σε έναν φαινομενικά αδιαμφισβήτητο νατουραλισμό, το έργο της κλασικής θεωρίας του κινηματογράφου ήταν να προσδιορίσει την ιδιαίτερη αξία του κινηματογράφου – εκείνη που του επέτρεψε να προσφέρει μια τόσο εξαναγκαστική αναπαράσταση του μοντερνισμού. Οι φορμαλιστές, όπως ο Rudolph Arnheim, ο Sergei Eisenstein και ο Béla Balázs, υπερασπίζονται τον κινηματογράφο ως μια μορφή τέχνης που υπερβαίνει το ρεαλισμό, ενώ οι κριτικοί του ρεαλισμού, και ιδιαίτερα ο Siegfried Kracauer και ο André Bazin, επιδοκιμάζουν τον κινηματογράφο ακριβώς επειδή προσφέρει μια τόσο πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Ο φορμαλισμός εξετάζεται επαρκώς στο βιβλίο του Rudolph Arnheim *Film* (1933), που επιχειρεί να αντικρούσει την παραδοχή ότι ο κινηματογράφος δεν είναι τίποτε άλλο από μια αδύναμη μηχανική αναπαραγωγή της πραγματικής ζωής (1958: 37). Κατ' αρχήν, ο Arnheim καταδεικνύει πώς η εμπειρία του να βρίσκεσαι μέσα σε μια κινηματογραφική αίθουσα διαφέρει από την εμπειρική αντίληψη που έχουμε για τον καθημερινό κόσμο. Στην καθημερινή ζωή ο κόσμος είναι τρισδιάστατος, ενώ στον κινηματογράφο έχουμε μόνο μια επίπεδη οθόνη. Η ζωή μας περιέχει χρώμα και ήχο, ενώ ο κινηματογράφος είναι ασπρόμαυρος και βωβός (ή τουλάχιστον ήταν μέχρι και το 1929). Στον πραγματικό κόσμο μπορούμε να δούμε όπου θέλουμε, μέσα βέβαια στα όρια του οπτικού μας πεδίου, ενώ ο κινηματογράφος περιορίζει αυτό που βλέπουμε στο κρυμμένο κάδρο της οθόνης.

Ο Arnheim υμνεί τις διάφορες τεχνικές με τις οποίες ο κινηματογράφος μεταμορφώνει και κατασκευάζει μια πραγματικότητα, όπως τη γωνία λήψης και την κίνηση της κάμερας, το ζουμ, το φωτισμό, το καθρέφισμα, την αργή ή γρήγορη κίνηση, τη διπλοτυπία, τους ειδικούς φακούς. Και, εκτός από αυτές τις τεχνικές που εφαρμόζονται σε ένα μόνο πλάνο, ο κινηματογράφος λειτουργεί με

ακολουθίες (σεκάνς) πλάνων που μοντάρονται, παράγοντας εκθαμβωτικά εφέ, που εκφράζουν αντίθεση και επανάληψη, μετωνυμία και μεταφορά. Το μοντάζ ορισμένες φορές φανερώνει στον κινηματογράφο αυτό που οποιοσδήποτε εμπειρικός θεατής δε θα μπορούσε να δει σε αυτό που αρχικά κινηματογραφήθηκε.

⋮ **Η φορμαλιστική θεωρία (Arnheim) και η θεωρία του ρεαλισμού (Bazin) φαίνεται να αντικρούουν η μια την άλλη. (...) Όμως και οι δυο θεωρούν ότι ο κινηματογράφος, καθώς βασίζεται στη φωτογραφική διαδικασία, πρέπει εν μέρει να θεωρείται μια μηχανική αναπαραγωγή, είτε αδύναμη είτε πειστική.**

Ο Arnheim είναι ένας από τους πρώτους που κωδικοποίησαν τις συγκεκριμένες τεχνικές του κινηματογράφου και τους πολλούς τρόπους με τους οποίους αυτές παράγουν νοήματα πέρα από οτιδήποτε παρουσιάζεται στην πραγματικότητα από την οποία προέρχονται οι φωτογραφημένες εικόνες. Ωστόσο, αν και ο Arnheim υποστηρίζει πως ο κινηματογράφος υπερβαίνει την πραγματικότητα, δεν αμφισβητεί την άποψη ότι είναι έντονα επηρεασμένος από τη φωτογραφική ομοιότητα με την πραγματικότητα. Οι κριτικοί του ρεαλισμού, με πρώτο τον André Bazin, θεωρούν αυτή τη σχέση ως την ουσιαστική αρετή του μέσου, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, στο απόσπασμα που ακολουθεί:

«Η αντικειμενική φύση της φωτογραφίας παρέχει σε αυτήν μια ποιότητα αξιοπιστίας που απουσιάζει από οποιαδήποτε άλλη δημιουργία εικόνας. Παρά τις ενστάσεις που το κριτικό μας πνεύμα μπορεί να προβάλλει, είμαστε αναγκασμένοι να δεχτούμε ως αληθινή την παρουσία του αντικειμένου που αναπαράγεται και κυριολεκτικά *ανα-παριστάνεται*, που τίθεται ενώπιόν μας δηλαδή στο χώρο και το χρόνο. Η φωτογραφία απολαμβάνει ένα συγκεκριμένο προνόμιο χάρη σε αυτή τη μεταφορά της πραγματικότητας από το πράγμα στην αναπαραγωγή του». (Bazin, 1967: 13-14)

Το απόσπασμα αυτό καθιστά σαφές ότι ο Bazin έχει συνειδητοποιήσει ότι στον κινηματογράφο τα κινηματογραφημένα αντικείμενα δεν παριστάνονται αλλά «*ανα-παριστάνονται*». Σε άλλο σημείο εξηγεί πόσο εκτιμά τον κινηματογραφικό ρεαλισμό, επειδή διαθέτει μια σχεδόν μηρεχτιανή οπτική, αφήνοντας το θεατή ελεύθερο να κρίνει, ενώ ο εμφανέστερα συγκροτημένος κινηματογράφος (όπως π.χ. του Eisenstein) έχει ως στόχο να κατευθύνει την κατανόηση του θεατή.

Η φορμαλιστική θεωρία (Arnheim) και η θεωρία του ρεαλισμού (Bazin) φαίνεται να αντικρούουν η μια την άλλη. Αλλά αυτό που προέχει, και χαρακτηρίζει την κλασική θεωρία του κινηματογράφου, είναι η κοινή τους παραδοχή. Η φορμαλιστική θεωρία εκτιμά τον κινηματογράφο στο βαθμό που αυτός, σύμ-

φωνα με τον Arnhem, «υπερβαίνει την αδύναμη μηχανική αναπαραγωγή της αληθινής ζωής». Η θεωρία του ρεαλισμού εκτιμά τον κινηματογράφο στο βαθμό που αυτός συμμορφώνεται «προς μια μηχανική αναπαραγωγή στην οποία ο άνθρωπος δεν παίζει κανένα ρόλο», όπως λέει ο Bazin (1967: 12). Όμως και οι δυο θεωρούν ότι ο κινηματογράφος, καθώς βασίζεται στη φωτογραφική διαδικασία, πρέπει εν μέρει να θεωρείται μια μηχανική αναπαραγωγή, είτε αδύναμη είτε πειστική. Από τη δεκαετία του '60 αυτή η άποψη — η νατουραλιστική, ρεφλεξιονιστική πλάνη — άρχισε να παραγκωνίζεται από τη θεωρία του κινηματογράφου.

Μετά το 1968

Η θεωρία του κινηματογράφου κατάφερε να αναπτυχθεί προσεγγίζοντας συνολικά τον κινηματογράφο, εφαρμόζοντας αυτό που ο Stephen Heath αναφέρει ως «συνάντηση του μαρξισμού και της ψυχανάλυσης στο έδαφος της σημειολογίας». Από τις τρεις αυτές παρεμβάσεις, προηγήθηκε, φυσικά, η σημειολογία. Ο Saussure σε ένα βιβλίο που δημοσιεύτηκε το 1916, μετά το θάνατό του, εισήγαγε στη μελέτη της γλώσσας μια σειρά θεωρητικών διακρίσεων από τις οποίες δύο αποδείχτηκαν ιδιαίτερα γόνιμες όταν εφαρμόστηκαν στη θεωρία του κινηματογράφου.

Ο Saussure επανέφερε από την αρχαία ρητορική τη διάκριση σημαίνοντος και σημαινόμενου προκειμένου να αναλύσει τη «ναΐφ» ιδέα των «λέξεων». Σε κάθε λέξη το επίπεδο του σημαίνοντος σχηματίζεται από τους ήχους (φωνήματα) που διαλέγονται από κάθε γλώσσα ξεχωριστά με σκοπό να χρησιμοποιηθούν και βρίσκονται διευθετημένοι σε μια προσωρινή διάταξη, ενώ το επίπεδο του σημαινόμενου αποτελείται από τα νοήματα που αποδίδονται σε μια οποιαδήποτε ομάδα σημαίνοντων. Τα σημαίνόμενα αποτελούνται εξολοκλήρου από αυθαίρετους ήχους που σχετίζονται μεταξύ τους μονάχα σε ένα εσωτερικά αυτοδημιούργητο σύστημα, και είναι καθαρά θέμα σύμβασης ποια ομάδα σημαίνοντων αποδίδει το αντίστοιχο νόημα. Σήμερα, π.χ., στα αγγλικά οι φθόγγοι που αναπαριστάνονται στο "mare" μπορεί να σημαίνουν το «θηλυκό άλογο» ή επίσης το «δημοτικό αρχηγό, το δήμαρχο», ενώ την ίδια στιγμή μια πολύ παρόμοια ομάδα σημαίνοντων στα γαλλικά αντιστοιχεί στα νοήματα «θάλασσα» και «μητέρα» (*mer/mère*).

Μια αρχή που υπονοείται στη διάκριση του Saussure είναι ότι η υλική συστηματοποίηση μιας γλώσσας οντολογικά προηγείται σε σχέση με οποιοδήποτε νόημα το οποίο παράγει. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, η σημειολογία άσκησε μια αποφασιστική επίδραση στη θεωρία του κινηματογράφου, επικεντρώνοντας την προσοχή της στο ερώτημα ποιες είναι οι συγκεκριμένες

ιδιότητες του κινηματογράφου, τα *specifica differentia*, που τον διακρίνουν από άλλες μορφές σημασιοδότησης (π.χ. το μυθιστόρημα ή το θέατρο).

Ωστόσο, προκύπτουν διάφορα προβλήματα σε μια πιο λεπτομερή εξέταση. Ενώ η διάκριση σημαίνοντος και σημαιόμενου εφαρμόζεται τόσο εύκολα στη γλώσσα, είναι πολύ πιο δύσκολο να λειτουργήσει σε ένα οπτικό μέσο όπως ο κινηματογράφος. Σε οποιαδήποτε διάσημη σεκάνς, όπως εκείνη στο τέλος της ταινίας του John Ford *The Searchers* (*Οι αιχμάλωτοι της ερήμου*), όπου ο χαρακτήρας που υποδύεται ο John Wayne στέκεται έξω από την πόρτα, τι ακριβώς ορίζεται ως σημαίνον και ως σημαιόμενο; Αυτό ακριβώς είναι ένα ερώτημα το οποίο πραγματεύεται ο Christian Metz στο έργο του, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Μια δεύτερη διάκριση που πρότεινε ο Saussure επεκτάθηκε επίσης στη σημειολογία του κινηματογράφου. Η γλώσσα λειτουργεί πάντα κινούμενη μπροστά στο χρόνο, οπότε στα αγγλικά (όπως και στα κινέζικα) η σύνταξη μπορεί να παραγάγει με τη σειρά των λέξεων "dog bites man" (σκύλος δαγκώνει άνθρωπο) ένα νόημα ολότελα διαφορετικό από το "man bites dog" (άνθρωπος δαγκώνει σκύλο). Ονομάζοντας αυτό το γραμμικό άξονα του λόγου «συνταγματικό», ο Saussure επισήμανε πως σε κάθε σημείο αυτού του οριζόντιου άξονα οι όροι επιλέγονται και απορρίπτονται από ένα δυναμικό σύνολο που βρίσκεται σε μια κάθετη διάσταση (τη «συνδετική» ή «παραδειγματική»). Έτσι, η λέξη "snake" (φίδι) είναι μια πιθανή παραδειγματική αντικατάσταση για τη λέξη "dog" ή τη λέξη "man" στις παραπάνω προτάσεις· αντίθετα όμως, η λέξη "yesterday" (χθες) δεν είναι, γιατί η φράση "yesterday bites man" (χθες δαγκώνει άνθρωπο) δε βγάζει κανένα νόημα.

Με άλλα λόγια, θα ήταν δυνατό να εκλάβουμε το συνταγματικό άξονα ως μια λογική δομή που θα παρέμενε ίδια ακόμα και όταν οι διάφοροι παραδειγματικοί όροι αντικαθίσταντο. Το 1928, ο Vladimir Propp εφάρμοσε αυτή την αρχή στην ανάλυση της αφήγησης, διακρίνοντας μέσα σε 115 ρώσικες λαϊκές ιστορίες μια κοινή δομή, που αποτελείται από 31 «λειτουργίες». Έτσι, η λειτουργία (Propp 1968: 11) «ο ήρωας εγκαταλείπει το σπίτι του» πραγματοποιείται με την ίδια ευκολία τόσο στο «ο Ιβάν πρέπει να σκοτώσει το δράκο» όσο και στο «ο Ντιμίτρι φεύγει για να αναζητήσει την πριγκίπισσα».

Μια σημειολογική ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης ξεκίνησε με ενθουσιασμό και άσκησε σε ορισμένο βαθμό επιρροή, κυρίως στον Raymond Bellour (1972), στη μελέτη του για την ταινία του Hitchcock *The Birds* (*Τα Πουλιά*, ΗΠΑ 1963), και στον Peter Wollen (1982), ο οποίος επίσης πραγματεύεται τον Hitchcock αναλύοντας την ταινία *North by North-West* (*Στη Σκιά των Τεσσάρων Γιγάντων*, ΗΠΑ 1959). Ο Bellour αναλύει τη σεκάνς στο Bodega Bay πλάνο προς πλάνο, ενώ ο Wollen επιχειρεί μια ανάλυση ολόκληρης της ταινίας ακολουθώντας τον Propp. Και οι δύο αναλύσεις, παρ' όλο που φαίνονται

πειστικές, πάσχουν από αυτό που τώρα αναγνωρίζεται ως οι αναπόφευκτες υποθέσεις της επίσημης αφηγηματικής ανάλυσης – ότι δηλαδή υπάρχει μία μόνο αφήγηση και όχι μια σειρά από ταυτόχρονα αφηγηματικά νοήματα, ότι η αφήγηση καθορίζεται μια για πάντα «εκεί έξω» μέσα στο κείμενο και ότι δεν κατασκευάζεται σε μια σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη.

Η αφηγηματική ανάλυση του κινηματογράφου με βάση τον Propp είχε το σίγουρο όφελος ότι απομάκρυνε τη συζήτηση από οποιοδήποτε ζήτημα είχε να κάνει με τη σχέση ή την αντιστοιχία ανάμεσα στον κινηματογράφο και σε οτιδήποτε πραγματικό υποτίθεται πως αντιστακλούσε. Εστίασε την προσοχή της στην ταινία ως *κείμενο*, αλλά το κατάφερε μόνο επιφέροντας έναν παρεπόμενο περιορισμό. Η αφήγηση είναι μια λειτουργία που διατρέχει διαφορετικά είδη κειμένου και επομένως η εξειδίκευσή της στον κινηματογράφο δε συνέβαλε στην κατανόηση του τι είναι ιδιαίτερο στον κινηματογράφο. Εντούτοις, το γενικό αποτέλεσμα της σημειολογικής προσοχής στον κινηματογράφο ήταν να εξασθενήσει το ενδιαφέρον για το θέμα του ρεαλισμού και να ενταθεί η προσοχή στον κινηματογράφο ως ένα συγκεκριμένο είδος κειμενικότητας. Μετά το 1968 οι τάσεις αυτές ενισχύθηκαν από μια κάπως απρόσμενη πλευρά.

Ο κλασικός μαρξισμός διατύπωσε τη θεωρία ότι η οικονομική βάση και ο τρόπος παραγωγής καθορίζουν την πολιτική και ιδεολογική «υπερδομή». Παρ' όλα αυτά, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, ο Γάλλος μαρξιστής διανοούμενος Louis Althusser διατεινόταν πως οι ιδέες περί βάσης και υπερδομής έπρεπε να επαναπροσδιοριστούν σύμφωνα με ιδεολογικές, οικονομικές και πολιτικές πρακτικές, καθεμιά από τις οποίες ήταν «σχετικά αυτόνομη», με δική της «ιδιαιτέρη αποτελεσματικότητα». Ο αλτουσεριανός μαρξισμός, αφού μεταφέρθηκε στην ανάλυση του κινηματογράφου μετά την επαναστατική χρονιά του 1968 (π.χ. από τα *Cahiers du Cinéma*), υπήρξε αυστηρός τόσο στον αποκλεισμό των φαινομενικά μη πολιτικών προσεγγίσεων στον κινηματογράφο, όσο και στην απόρριψη της θεωρίας του κινηματογράφου που βασίστηκε σε καθαρά θεατρικά ή λογοτεχνικά μοντέλα. Όπως ισχυρίζονται το 1969 ο Jean-Louis Comolli και ο Jean Narboni στα *Cahiers du Cinéma*, «κάθε ταινία είναι πολιτική», και ο κινηματογράφος «είναι μια από τις γλώσσες με τις οποίες ο κόσμος φέρνει σε επικοινωνία τον εαυτό του με τον ίδιο του τον εαυτό» (1993: 45, 46). Η κατανόηση του κινηματογράφου έγκειται στο να κατανοήσουμε τον κινηματογράφο ως κινηματογράφο και όχι ως κάτι άλλο.

O Christian Metz

Η επέμβαση της σημειολογίας και της αλτουσεριανής κριτικής του κινηματογράφου οδήγησε την αφήγηση της αναπτυσσόμενης συζήτησης για τον κινη-

ματογράφο σε ένα σημείο όπου το ιππικό ήταν έτοιμο να καταλάβει το λόφο με μια λίγο πολύ πλήρη θεωρία. Το ρόλο αυτό ανέλαβε κάποιος που το έργο του χαρακτηρίζεται λιγότερο από πνευματώδεις εκλάμψεις, και περισσότερο από μια σκυλίσια θέληση, προσπαθώντας, αποτυγχάνοντας και ξαναπροσπαθώντας σε μια σειρά μελετών που γράφτηκαν σε περισσότερα από είκοσι χρόνια. Αυτός ήταν ο Christian Metz (1974a, b 1982). Αν και πλέον είμαστε συμβιβασμένοι με την ευσυνειδησία, τα πωαυγυρίσματα και την ερευνητική φύση του έργου του, θα πρέπει να χωρίσουμε τα γραπτά του Metz σε τρεις κυρίως προσπάθειες.

Η πρώτη, που σήμερα είναι περισσότερο γνωστή μέσα από τις ανασκευές που έχουν γίνει σε αυτή παρά από την πρωτότυπη εκδοχή της (βλ. Cook 1985: 229-31 Lapsley και Westlake 1988: 38-46), ήταν η θεωρία της *grande syntagmatique*. Στην αναζήτηση μιας αντιληψής της κινηματογραφικής γλώσσας, έγινε φανερό ότι ο κινηματογράφος δεν είχε κάτι ανάλογο με την ενότητα του ήχου (φωνήματος) ο οποίος συνδυαζόταν για να σχηματίζει τα επιμέρους σημάδια μιας γλώσσας. Οι εικόνες στον κινηματογράφο είναι άπειρες, όπως και η πραγματικότητα που μπορεί να φωτογραφηθεί. Ο Metz αποφάσισε έτσι να επικεντρώσει την προσοχή του στο πλάνο και να το θεωρήσει ως μια πρωταρχική πρόταση, μια δήλωση, και σε αυτή τη βάση να αναρωτηθεί με ποιον τρόπο τα διάφορα εφέ του κινηματογράφου χτίζονται πάνω σε ένα συνταγματικό άξονα από διάφορα οργανωμένα τμήματα, αρχίζοντας από το αυτόνομο πλάνο και στη συνέχεια εντάσσοντάς το σε μια ιεραρχία (διακρίνει οκτώ επίπεδα μέσα σε αυτή την ιεραρχία) (Metz 1974a: 108-46).

Ως ένα βαθμό, ο Metz στην πρώτη προσπάθεια ακολουθούσε τον Arnheim, καθώς αναζητούσε την ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου στην αφηγηματοποίηση αυτών που φωτογραφίζονται – το γεγονός ότι «η πραγματικότητα δε λέει ποτέ ιστορίες». Ωστόσο, ανέκυψαν διάφορες ενοτάσεις εναντίον αυτής της άποψης – όχι μόνο για τις δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπη η σημειολογική αφηγηματολογία γενικά (ο φορμαλισμός της, η πεποίθησή της πως υπάρχει μόνο μια αφήγηση), αλλά κυρίως για το πρόβλημα να οριστεί κατ' αρχήν αυτό που συνιστά ένα αυτόνομο πλάνο ή τμήμα.

Από τα ερείπια της *grande syntagmatique*, ο Metz στη δεύτερη προσπάθειά του στράφηκε στην ιδέα των κωδίκων, θεωρώντας ορισμένους από αυτούς κοινούς στον κινηματογράφο και σε άλλες μορφές αναπαράστασης (π.χ. χαρακτήρες και διάλογο) και άλλους ως ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου (μοντάζ, κάδρο, φωτισμό κ.ά.). Η τρίτη προσπάθεια του Metz εν μέρει προβλέπεται από τα δύο προηγούμενα βιβλία του, καθώς είχε διατυπώσει την άποψη, λίγο αιγιματικά και χωρίς περαιτέρω ανάπτυξη, ότι σε μια ταινία «η εικόνα ενός σπιτιού» δε σημαίνει «σπίτι» αλλά ότι «εδώ είναι ένα σπίτι». (1974a: 116)

Τα ριζοσπαστικά αποτελέσματα αυτής της διάκρισης δε γίνονται φανερά έως ότου ο Metz στην τρίτη του προσπάθεια αποπειράται να χρησιμοποιήσει τη

λακανική ψυχανάλυση στον κινηματογράφο, κυρίως στη μελέτη του *Το Φαντασιακό Σημαίνον*, που δημοσιεύτηκε αρχικά το 1975. Ο Lacan διακρίνει τα πεδία του Φαντασιακού και του Συμβολικού, όπου το Φαντασιακό είναι ο κόσμος όπως το ατομικό «εγώ» τον εννοεί, ενώ το Συμβολικό αποτελεί την οργάνωση των σημαίνοντων που καθιστά το παραπάνω δυνατό (βλ. την αναφορά του Lacan όσον αφορά στην ενόραση 1977: 67-119). Η θεωρία του Lacan διευκολύνει τον Metz να υποστηρίξει ότι η φαντασιακή παρουσία στην κινηματογραφική εικόνα πρέπει να θεωρείται πως απορρέει από ένα σημαίνον, το νόημα του οποίου αντιστοιχεί σε κάτι που είναι «απόν». Ο κινηματογράφος προσφέρει έναν ασυνήθιστο εννοιολογικό πλούτο, ο οποίος όμως είναι ασυνήθιστα βαθιά συγκαταλεγμένος με τη «μη πραγματικότητα». Όσο πιο έντονα παρόν φαίνεται να κάνει το αντικείμενο η κινηματογραφική εικόνα, τόσο περισσότερο επιμένει ότι το αντικείμενο ουσιαστικά απουσιάζει, ότι δηλαδή ήταν κάποτε εκεί αλλά τώρα δεν είναι, ή, όπως λέει ο Metz, «γίνεται παρόν με την απουσία του». (1982: 44)

Το γεγονός ότι η κινηματογραφική εικόνα αποτελεί μια ενεργή κατασκευή του παρόντος αποσαφηνίζει αναδρομικά την άποψη πως στον κινηματογράφο «η εικόνα ενός σπιτιού» δε σημαίνει «σπίτι» αλλά «εδώ είναι ένα σπίτι». Αυτό που επιβεβαιώνεται είναι, βεβαίως, η οντολογική αποσύνδεση ανάμεσα στην αντιληπτή πραγματικότητα και σε οτιδήποτε υποτίθεται πως αποτελεί την αναπαράστασή της. Η αναπαράσταση, ανεξάρτητα από το αν προέρχεται από μια φωτογραφική διαδικασία με αφετηρία την πραγματικότητα, είναι μια παρέμβαση, μια σημαίνουσα πράξη, που η πραγματικότητα δεν μπορεί να προκαλέσει. Αν και προφανώς πρέπει κάποιος να γνωρίζει πως είναι ένα σπίτι για να αναγνωρίσει ένα πλάνο ως πλάνο ενός σπιτιού (όπως άλλωστε σε ένα ποίημα πρέπει να ξέρεις πως είναι ένα σπίτι για να διαβάσεις ένα ποίημα για ένα σπίτι), η φωτογραφική απεικόνιση δεν εντοπίζεται πουθενά σε σχέση με την κινηματογραφική εικόνα ως φράση, δήλωση ενός νοήματος που εισάγεται σε ένα σημειολογικό πλαίσιο στο οποίο πάντα λέγεται ότι «εδώ είναι ένα...».

⋮ **Η αναπαράσταση, ανεξάρτητα από το αν προέρχεται από μια φωτογραφική διαδικασία με αφετηρία την πραγματικότητα, είναι μια παρέμβαση, μια σημαίνουσα πράξη, που η πραγματικότητα δεν μπορεί να προκαλέσει.**

Στο τέλος του περίφημου “Concluding Statement: Linguistic and Poetics” (1960), ο Roman Jakobson διηγείται την ιστορία ενός ιεραποστόλου που παραπονιόταν για τη γύμνια ανάμεσα στο ποίμνιό του. Οι ιθαγενείς στη συνέχεια τον ρώτησαν γιατί αυτός δε φορούσε ρούχα στο πρόσωπό του και στη συνέχεια του είπαν ότι αυτοί ήταν παντού πρόσωπο. Ομοίως, ο Jakobson υποστηρίζει πως «στην ποίηση κάθε λεκτικό στοιχείο μετατρέπεται σε ένα σχήμα ποιητικού λόγου».

Σε μια συγκριτική βάση, αντικρούοντας τη θεωρία της αντανάκλασης, το επίτευγμα της κινηματογραφικής θεωρίας για τον Metz είναι να ορίσει την αρχή ότι κάθε οπτικό στοιχείο μπορεί να χρησιμοποιείται για εκφραστικό σκοπό και να μετατρέπεται σε ποιητικό λόγο. Αυτό καθιστά όλη την οπτική, την αύρα, την αφήγηση του κινηματογράφου κατάλληλη για να ερευνηθεί η σημασία της, το νόημα που παράγει.

Η κριτική του ρεαλισμού

Μια άρεση συνέπεια αυτής της θεωρητικής ανακατάταξης ήταν να ανοίξει και πάλι με έναν πολύ πιο δημιουργικό και ριζοσπαστικό τρόπο ο διάλογος για το ρεαλισμό στον κινηματογράφο. Ενώ η θεωρία του κινηματογράφου είχε αφιερωθεί σε μια ρεφλεξιονιστική θεώρηση, ότι δηλαδή το κείμενο πρέπει να εκτιμηθεί σε σχέση με μια προγενέστερη ιδέα του πραγματικού, η προσπάθεια κατανόησης του ρεαλισμού έφτασε σε αδιέξοδο. Όταν πλέον η θεωρία της αντανάκλασης εξαντλείται, ανοίγει ο δρόμος για να εξεταστεί ουσιαστικά ο κινηματογραφικός ρεαλισμός ως ένα αποτέλεσμα που παράχθηκε από ορισμένα είδη κειμένου.

Ο Roland Barthes ήδη είχε τοποθετηθεί προς αυτή την κατεύθυνση. Το ίδιο και ο Bertolt Brecht, ήδη από τη δεκαετία του '30. Απορρίπτοντας το συμβατικό, νατουραλιστικό ή ρεαλιστικό θέατρο ως αριστοτελικό, ως πεπερασμένο και ως εύκολα καταναλώσιμο εμπόρευμα, ο Brecht ανέπτυξε τη δική του εκδοχή ενός μοντερνιστικού, αντι-λουζιονιστικού «επικού» δράματος, θεωρώντας ότι αυτή η μορφή ήταν πολιτικά ριζοσπαστική, καθώς ανάγκαζε το κοινό να έρθει αντιμέτωπο με το κείμενο και να προβληματιστεί.

Βασιζόμενος τόσο στον Barthes όσο και στον Brecht, ο Colin MacCabe στην εξόχως περιεκτική μελέτη του "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", πρότεινε μια ανάλυση του ρεαλισμού που ήταν εξολοκλήρου «εσωτερική». Ο ρεαλισμός αναλυόταν όχι σε σχέση με την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά ως μια απόρροια που προέκυπτε από το κείμενο μέσα από μια συγκεκριμένη σημαίνουσα οργάνωση. Η πρώτη κίνηση του MacCabe ήταν να επικεντρωθεί στον κλασικό ρεαλισμό, αποκλείοντας από την περιγραφή του κείμενα όπως τα μυθιστορήματα του Dickens ή τα μιούζικαλ του Χόλλυγουντ. Στις δυο επόμενες κινήσεις του, ορίζει το ρεαλισμό μέσα στο πλαίσιο μιας ιεραρχίας του λόγου και του εμπειρισμού: «Ένα κλασικό ρεαλιστικό κείμενο μπορεί να οριστεί ως κάποιο στο οποίο υπάρχει μια ιεραρχία ανάμεσα στους λόγους που συνθέτουν το κείμενο, και αυτή η ιεραρχία ορίζεται μέσα στο πλαίσιο μιας εμπειρικής αντίληψης της αλήθειας» (1993: 54).

ώστε η εικόνα να επιδρά στο θεατή όπως τα φυσικά αντικείμενα (για μια ανάλυση αυτής της θέσης βλ. Bryson 1983). Ο χώρος του *Quattrocento* βασίζεται στη γραμμική προοπτική προκειμένου να τοποθετήσει το θεατή στο κέντρο μιας «θέας» που φαινομενικά εναγκαλίζει τα πάντα.

Ο κινηματογράφος, παρ' όλα αυτά, είναι «κινούμενες εικόνες», μια διαδικασία που συνεχώς απειλεί τη σταθερότητα και το κεντράρισμα, στα οποία αποσκοπεί ολόκληρη η δυτική παράδοση της στατικής εικόνας. Οι χαρακτήρες και τα αντικείμενα κινούνται συνεχώς, έξω από το κάδρο και μέσα σε αυτό, και έτσι πιθανόν θυμίζουν στο θεατή την απουσία που ουσιαστικά περιβάλλει την οθόνη. Ο εμπορικός κινηματογράφος επιδιώκει να αποφύγει αυτόν τον κίνδυνο μέσω της αφήγησης, μέσω μιας αφηγηματοποίησης που «περιέχει την κινητικότητα που θα μπορούσε να απειλήσει την καθαρότητα της όρασης» (1993: 76), αναθεωρώντας συνεχώς μια κεντραρισμένη προοπτική για το θεατή. Ο Heath αναλύει λεπτομερώς τις τεχνικές που συνιστώνται στα βιβλία κινηματογράφου –ο κανόνας των 180 μοιρών, η χρήση του κύριου πλάνου, πλάνο όπου υπάρχει δράση, πλάνο στο ύψος του ματιού, αποφυγή «αδύνατων γωνιών λήψης» κ.ά.– και υποστηρίζει πως όλα αυτά είναι σχεδιασμένα για να εξασφαλίσουν ότι η ψευδαίσθηση του θεατή που βλέπει ένα συνεχές κομμάτι δράσης δε διακόπτεται (Heath 1993: 80, από τους Reisz και Millar 1968: 216).

Τέλειο παράδειγμα αποτελεί η αρχή από *Τα Σαγόνια του Καρχαρία* (*Jaws*, ΗΠΑ, 1975): «ένα πάρτι στην παραλία με την κάμερα να κινείται αργά ακριβώς μπροστά από τα πρόσωπα των συμμετεχόντων, μέχρι που σταματάει σε ένα νέο άντρα που κοιτά αλλού· και στο ύψος του ματιού σε μια νεαρή γυναίκα, που αποκαλύπτεται ως το αντικείμενο του βλέμματος του νεαρού· και σε ένα πλοντζέ πλάνο που δείχνει το γενικό χώρο του πάρτι και την κατάσταση πριν αρχίσει η δράση, με τη μεταφορά της σκηνής στον ωκεανό και την πρώτη επίθεση από καρχαρία» (1993: 80). Μέσα από μια τέτοια αφηγηματοποίηση, ο Heath θεωρεί πως ο συμβατικός κινηματογράφος επιδιώκει να μεταμορφώσει τη σταθερότητα σε εξέλιξη, την απουσία σε παρουσία, ενισχύοντας (με λακανικούς όρους) το Φαντασιακό σε βάρος του Συμβολικού. Ένας εναλλακτικός ή ριζοσπαστικός κινηματογράφος θα αποκύρυσσε αυτού του είδους τη συνοχή, θα άνοιγε την κειμενικότητά του, αναγκάζοντας το θεατή να βιώσει την εξέλιξη της οποίας είναι πάντα μέρος, μια εξέλιξη που υπαινίσσεται την αλλαγή και η οποία αποτελεί την προϋπόθεση για κάθε είδους αίσθηση συνοχής και σταθερότητας.

Με αυτόν τον τρόπο ο MacCabe και ο Heath έχουν σκοπό να εκπληρώσουν την υπόσχεση να ενώσουν τη σημειολογία και την ιδεολογία, και να υλοποιήσουν μια προσεκτική ανάλυση της θεμελιώδους λειτουργίας του κινηματογράφου ως ενός σημαίνοντος αποτελέσματος, υπό την έννοια ότι ο κινηματογράφος είναι πάντα πολιτικός. Υπάρχει όμως και μια βασική διαφορά ανάμεσα σε αυτές τις θεωρίες,

Το επιχείρημα του Heath είναι ότι ο ρεαλισμός και η επίδραση του αφηγηματικού χώρου προσπαθούν να *συμπεριλάβουν* την εξέλιξη της νοηματοδότησης, ενώ για τον MacCabe ο ρεαλισμός αφαιρεί από το σημαίνον τη *διαφάνεια*. Είναι πιθανό ότι ο MacCabe γράφει ακόμη με μια ουσιαστικά στρουκτουραλιστική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία ο ρεαλισμός είναι μια οργάνωση του σημαίνοντος που αναγκαστικά έχει κάποια συγκεκριμένη επίδραση στο θεατή. Ο Heath, από την άλλη, θεωρεί ότι η διαφάνεια είναι «αδύνατη» (1993: 82) και υποστηρίζει από την αρχή μια προσέγγιση της εξέλιξης ως εξέλιξης του υποκειμένου. Η υποκειμενικότητα εμφανίζεται στη θεωρία του MacCabe αλλά δεν είναι τόσο ολοκληρωμένη όσο σε αυτή του Heath. Ο Heath, λοιπόν, ξεπερνά το στρουκτουραλισμό μεταβαίνοντας σε ένα μετα-στρουκτουραλισμό, που βασίζεται στην ψυχανάλυση για να πραγματευτεί τον κινηματογράφο σε σχέση με το υποκείμενο, περιλαμβάνοντας, στο έργο της Laura Mulvey, την *έμφυλη* υποκειμενικότητα. Μετά τον Metz, μετά τον εκ νέου ορισμό του ρεαλισμού ως κριμινικού αποτελέσματος, αυτή είναι η κατεύθυνση προς την οποία θα γίνει και το επόμενο βήμα της θεωρίας του κινηματογράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ARNHEIM, Rudolf (1933/1958), *Film* επανέκδοση ως *Film as Art* (London: Faber).
- BARTHES, Roland (1953/1968), *Writing Degree Zero*, αγγλ. μτφρ. Annette Lavers και Colin Smith (New York: Hill & Wong).
- *BAZIN, André (1967), *What is Cinema?*, 2 τόμ., αγγλ. μτφρ. Hugh Gray, i (Berkeley: University of California Press).
- BELLOUR, Raymond (1969/1972), “*The Birds: An Analysis of a Sequence*”, αγγλ. μτφρ. Ben Brewster (London: British Film Institute).
- BRECHT, Bertolt (1964), *Brecht on Theatre*, επιμ. και αγγλ. μτφρ. Jonh Willett (London: Eyre Methuen).
- BRYSON, Norman (1983), *Vision and Painting: the Logic of the Gaze* (London: MacMillan).
- COMOLLI, Jean-Louis και Jean NARBONI (1969/1993), “Cinema/Ideology/Criticism (I)”, αγγλ. μτφρ. Susan Bennett, στο Anthony Easthope (επιμ.), *Contemporary Film Theory* (London: Longman).
- COOK, Pam (επιμ.) (1985), *The Cinema Book* (London: British Film Institute).
- HEATH, Stephen (1976a), “Jaws, Ideology and Film Theory”, *Times Higher Education Supplement*, 26 Μαρτίου.
- (1976b, 1993), “Narrative Space”, στο Anthony Easthope (επιμ.), *Contemporary Film Theory* (London: Longman).
- ΙΑΚΟΒΟΣΟΝ, Roman (1960), “Concluding Statement: Linguistics and Poetics”, στο T.A. Sebeok (επιμ.), *Style in Language* (Cambridge: Mass.: MIT Press).

- KANT, Immanuel (1790/1952), *The Critique of Judgement*, αγγλ. μτφρ. James Meredith (Oxford: Oxford University Press).
- LACAN, Jacques (1964/1977), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, αγγλ. μτφρ. Alan Sheridan (London: Hogarth).
- *LAPSLEY, Rob και Mike WESTLAKE (1988), *Film Theory: An Introduction* (Manchester: Manchester University Press).
- *MACCABE, Colin (1974/1993), "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", στο Anthony Easthope (επιμ.), *Contemporary Film Theory* (London: Longman).
- *METZ, Christian (1971a/1974a), *Film Language: A Semiology of Cinema*, αγγλ. μτφρ. Michael Taylor (New York: Oxford University Press).
- (1971a/1974b), *Language and Cinema*, αγγλ. μτφρ. D.J. Umiker-Sebeok (The Hague: Mouton).
- (1977/1982), *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, αγγλ. μτφρ. Celia Britton (London: MacMillan).
- PROPP, Vladimir (1928/1968), *The Morphology of the Folktale*, αγγλ. μτφρ. Laurence Scott (Austin: University of Texas Press).
- REISZ, Karel και Gavin MILLAR (1968), *The Technique of Film Editing* (New York: Hastings House).
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916/1959), *Course in General Linguistics*, αγγλ. μτφρ. Wade Baskin (New York: Philosophical Library).
- SCHARF, Aaron (1968), *Art and Photography* (London: Allen Lane).
- WOLLEN, Peter (1976/1982), "North by North-West: A Morphological Analysis", *Film Form*, 1/1: 19-34· επανέκδοση στο *Readings and Writings* (London: Verso).

Φορμαλισμός και νεο-φορμαλισμός

Ian CHRISTIE

Συνήθως ονομάζουμε φορμαλισμό, αν και κάπως παραπλανητικά, μια κριτική τάση που επιβιώνει εδώ και ογδόντα χρόνια, παρά τις παρανοήσεις ή ακόμα και τους διωγμούς που έχει υποστεί. Αρχικά η ονομασία αυτή, που δόθηκε από τους αντιπάλους της, υιοθετήθηκε με δισταγμό από τους υποστηρικτές της «φορμαλιστικής μεθόδου», αν και αυτοί αντέτειναν πως δεν επρόκειτο απλώς για μια μέθοδο, ούτε περιοριζόταν σε αυτό που συνήθως θεωρείται «φόρμα». Πέρα όμως από αυτές τις διαμάχες, η παράδοση του φορμαλισμού μπορεί καλύτερα να θεωρηθεί ως ξεχωριστή συνεισφορά του 20ού αιώνα στην αισθητική. Ιστορικά, γεννήθηκε από την επιθυμία να βρεθεί μια αντικειμενική και επιστημονική βάση για τη λογοτεχνική κριτική, εν μέρει για να ανταποκριθεί αυτή στην καινοτομία της μοντέρνας τέχνης –ιδιαίτερα της φουτουριστικής ποίησης– και συγχρόνως για να ανανεώσει την αξιολόγηση των κλασικών συγγραφέων. Με λίγα λόγια, ήταν μια κριτική θέση που ανταποκρινόταν μοναδικά στην ιδιαίτερη πρόκληση της σύγχρονης εποχής και η οποία αργότερα θα έβρισκε απήχηση στην αμερικάνικη «νέα κριτική» της δεκαετίας του 1930, όπως και στους στρουκτουραλιστές και τους θεωρητικούς της σημειολογίας.

Αν όμως ο φορμαλισμός εστίαζε στη λογοτεχνία, πώς ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο; Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ξεχωριστό *status* που απέκτησε ο κινηματογράφος στα πρώτα χρόνια του σοβιετικού καθεστώτος στη Ρωσία. Με κινηματογραφιστές όπως ο Dziga Vertov και ο Sergei Eisenstein, οι οποίοι έκαναν εκτενείς ιδεολογικές τοποθετήσεις στο έργο τους, η αισθητική του κινηματογράφου έγινε αντικείμενο ενός έντονου δημόσιου διαλόγου και τελικά

αναδείχθηκε σε πολιτικό θέμα. Μέσα σε μια κατάσταση ανισορροπίας, όπου εναλλάσσονταν η πολεμική με την καινοτομία, γνωστοί κριτικοί του φορμαλισμού, όπως ο Viktor Shklovsky και ο Yuri Tynyanov, βρέθηκαν όχι μόνο να θεωρητικοποιούν τις νέες φόρμες του σοβιετικού κινηματογράφου, αλλά και να εργάζονται ως σύμβουλοι και σεναριογράφοι. Η διένεξη όμως μεταξύ της κριτικής και της πολιτικής είχε φτάσει στο χείλος του γκρεμού. Όταν η σοβιετική ηγεσία άρχισε να επιτηρεί την πολιτιστική ζωή στα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο «φορμαλισμός» – που πλέον σήμαινε κάθε ενασχόληση με τον καλλιτεχνικό πειραματισμό ή αντίσταση στον κρατικό «σοσιαλιστικό ρεαλισμό»– έφτασε να χαρακτηρίζει κάθε είδους κατάχρηση, και κατά τη διάρκεια των πολιτικών εκκαθαρίσεων στη δεκαετία του 1930 μπορούσε να επιφέρει τη θανατική καταδίκη.

Ασφαλώς οι εναπομείναντες Ρώσοι φορμαλιστές βυθίστηκαν στην αφάνεια ή απαρνήθηκαν τις απόψεις τους, και δεν ήταν παρά μόνο στη δεκαετία του 1960 που χάρη στο ενδιαφέρον των δυτικών για την πρώιμη σοβιετική εποχή πολλά σημαντικά κείμενα του φορμαλισμού μεταφράστηκαν για πρώτη φορά και άρχισαν να ασκούν μια ευρύτερη πολιτισμική επιρροή. Για άλλη μια φορά αναβίωσε η σχέση της φορμαλιστικής κριτικής και του κινηματογράφου, καθώς η σημειολογία αποτέλεσε τη βάση για μια νέα θεωρία του κινηματογράφου – και για μια αναβίωση του αβανγκάρντ κινηματογράφου, που εν μέρει στηρίχθηκε στα σοβιετικά φορμαλιστικά μοντέλα. Το ρωσικό στρουκτουραλιστικό ή πολιτισμικό σημειολογικό κίνημα που εμφανίστηκε στη δεκαετία του '60 βασίστηκε στη σχολή του φορμαλισμού, η οποία άσκησε έντονη επιρροή χάρη στην ευρείας κλίμακας ανάλυση διαφορετικών πολιτισμικών και καλλιτεχνικών κειμένων, και συνεχίζει μέχρι σήμερα να παράγει σημαντικό έργο για τον κινηματογράφο. Ακόμα και σήμερα τα κριτικά εργαλεία του φορμαλισμού χρησιμοποιούνται με την ονομασία «νεο-φορμαλισμός», από θεωρητικούς του κινηματογράφου που ενδιαφέρονται για την ανάλυση της δομής της αφήγησης και από κριτικούς που επιθυμούν να διευρύνουν – ή, με φορμαλιστικούς όρους, να «ανοικειοποιήσουν»– την αντίληψή μας για τον εμπορικό κινηματογράφο.

Η γέννηση μιας ποιητικής

Η ποιητική του φορμαλισμού αναπτύχθηκε με γοργούς ρυθμούς στα χρόνια που ακολούθησαν αμέσως μετά την επανάσταση του 1917, μέσα στην υπερβολικά φορτισμένη ατμόσφαιρα της ρωσικής αβανγκάρντ τέχνης. Οι φουτουριστές ποιητές πειραματιζόνταν με μια νέα γλώσσα, σε μια προσπάθεια να επιστρέψουν στις ρίζες του λόγου, στον ήχο και τη χειρονομία. Ο Viktor Shklovsky θεώρησε το γεγονός αυτό ως το πλέον ζωντανό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες παίζουν ένα ζωτικό ρόλο στην όξυνση της συνήθους αντί-

ληψής μας με μια επιτηδευμένη «σκλήρυνση» της κανονικής γλώσσας. Για τον Shklovsky και τα άλλα μέλη της «Ενώσης της Αγίας Πετρούπολης για τη Μελέτη της Ποιητικής Γλώσσας» (ΟΡΟΥΑΖ), η ποιητική χρήση της γλώσσας συμπεριλάμβανε μια ολόκληρη γκάμα από τεχνικές ή «τεχνάσματα», που δεν περιορίζονται μόνο στην ποίηση, αλλά μπορεί να βρεθούν και στο λογοτεχνικό πεζό λόγο. Συγκεκριμένα, ο Shklovsky ανιχνεύει μια αναπόφευκτη κίνηση από την ποίηση στον πεζό λόγο, από την καινοτομία στη ρουτίνα, καθώς η γλώσσα γίνεται αυτόματα, κάτι το οποίο συγκρίνει με τον τρόπο με τον οποίο η παλιά τέχνη «είναι ντυμένη με τη γυαλιστερή στολή της οικειότητας», καθώς σταματάμε να τη βιώνουμε με έναν πραγματικά καλλιτεχνικό τρόπο.

Αυτό που χάθηκε σε αυτή τη μετάβαση είναι ο χαρακτηριστικός σκοπός της τέχνης να κάνει το οικείο να μοιάζει παράξενο (*ostranenie*) ή να κάνει ανοίκειο αυτό που συνήθως φαίνεται δεδομένο, μια πολύ σημαντική ιδέα βέβαια, που θα έβρισκε αργότερα απήχηση στο θέατρο με την «αποστασιοποίηση» του Bertolt Brecht. Για τους φορμαλιστές, η τέχνη δεν είναι τόσο ένα αντικείμενο ή ένα σύνολο έργου όσο μια διαδικασία με την οποία η αντίληψη επιβραδύνεται, ή ακόμα και παρεμποδίζεται. Έτσι, αυτό που μελετά ο κριτικός είναι οι φόρμες και τα τεχνάσματα που επιτυγχάνουν αυτό το αποτέλεσμα. Όπως το έθεσε προκλητικά ο Shklovsky, «Αν ξέρω πώς φτιάχτηκε ένα αμάξι, ξέρω πώς φτιάχτηκε και ο Δον Κιχότης».

⋮ Για τους φορμαλιστές, η τέχνη δεν είναι τόσο ένα αντικείμενο ή
 ⋮ ένα σύνολο έργου όσο μια διαδικασία με την οποία η αντίληψη
 ⋮ επιβραδύνεται, ή ακόμα και παρεμποδίζεται. Έτσι, αυτό που
 ⋮ μελετά ο κριτικός είναι οι φόρμες και τα τεχνάσματα που
 ⋮ επιτυγχάνουν αυτό το αποτέλεσμα.

Αν και οι φορμαλιστές εμπνεύστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τη σύγχρονη δυναμική της ρωσικής φουτουριστικής τέχνης, την οποία είδαν «να απογυμνώνει τυπικά την τεχνική» με νέες ριζοσπαστικές φόρμες, πολλές από τις σημαντικές αναλύσεις τους έγιναν πάνω στους κλασικούς, ιδωμένους μέσα από μια νέα αποκαλυπτική οπτική. Ο Shklovsky, συγκεκριμένα, αρεσκόταν να στηρίζεται σε παραδείγματα που προέρχονταν από μια ευρεία γκάμα πηγών, και τα κείμενά του το 1925 για τον *Tristram Shandy* του Sterne και τον *Δον Κιχότη* του Cervantes (Shklovsky 1990) αποτέλεσαν τη βασικότερη φορμαλιστική προσέγγιση στη μυθολογική αφήγηση. Η βασική διάκριση που γίνεται στην αφήγηση είναι μεταξύ αυτών που οι φορμαλιστές ονομάζουν *fabula* και *syuzhet*, που συνήθως μεταφράζονται ως «μύθος» και «πλοκή» (βλ. Bordwell 1985: 49-50, όπου υπάρχει σαφέστερος ορισμός αυτών των δύο όρων όπως εφαρμόζονται στον κινηματογράφο). Ωστόσο, οι μεταφράσεις των δύο όρων μπορεί να είναι παραπλα-

νπικές (και να αντιβαίνουν προς άλλες χρήσεις των δύο αυτών λέξεων). Η *fabula*, με τη φορμαλιστική έννοια, είναι μια φανταστική σειρά γεγονότων την οποία αφηγείται η *syuzhet*, που παρέχει το πραγματικό αφηγηματικό πρότυπο του έργου ή την «ιστορία όπως ειπώθηκε». Έτσι, στη λογοτεχνία, οι πολλές παρεκβάσεις στα έργα των Sterne και Cervantes, οι αιφνίδιες αναδρομικές και πρόδρομες αφηγήσεις, οι επαναλήψεις και η απόκρυψη πληροφοριών αποτελούν όλα τεχνάσματα που συνιστούν τη *syuzhet*, την πλοκή. Οι φορμαλιστές θεωρούσαν τη σχέση μεταξύ *syuzhet* και *fabula*, και όχι μόνο τη μία ή την άλλη, ως την ουσία της τέχνης της λογοτεχνίας.

Τέτοιου είδους ανάλυση για τη «λογοτεχνικότητα» της λογοτεχνίας μπορούσε προφανώς να εφαρμοστεί και σε άλλες τέχνες, και έτσι ο Shklovsky άνοιξε το δρόμο για την εφαρμογή της φορμαλιστικής ανάλυσης στον κινηματογράφο (Shklovsky 1923). Σε ένα κείμενό του για τον Chaplin υποστήριξε πως ο ίδιος βασικός χαρακτήρας του «Σαρλό» εμφανίζεται σε πολλές ταινίες, και σε όλες χρησιμοποιούνται παρόμοια κινηματογραφικά τεχνάσματα, δηλαδή τα διάφορα *stunts* όπως η πτώση, το κυνηγητό και ο καβγάς. Σε κάθε ταινία, κάποια από αυτά τα τεχνάσματα έχουν «κίνητρο», επειδή φαίνονται να προκύπτουν εύλογα από την εξέλιξη ή τους χαρακτήρες της πλοκής, ενώ άλλα είναι «χωρίς κίνητρο», όπως οι τυπικές χειρονομίες και πράξεις του «Σαρλό», χάρη στην οικειότητα των οποίων ο Chaplin έγινε αστέρας του κινηματογράφου. Το κριτικό ζήτημα για τον Shklovsky ήταν εάν ο Chaplin θα κατάφερε να προχωρήσει πέρα από την αυτοαναφορική παρωδία, που ήταν ήδη εμφανής το 1921-22, και προέβλεψε μάλιστα ότι ο Chaplin ίσως να κινούνταν προς ένα «πρωικό κωμικό» είδος, κάτι που έκανε σε μεταγενέστερες ταινίες, όπως στο *Χρυσοθήρα* (*The Gold Rush*, 1925) και στο *Μεγάλο Δικτάτορα* (*The Great Dictator*, 1940).

Το φορμαλιστικό αξίωμα ότι η ποιητική και η πεζή γλώσσα δεν περιορίζονται στα λογοτεχνικά είδη της ποίησης και του πεζού λόγου μπορούσε επίσης να εφαρμοστεί στον κινηματογράφο με ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Εν μέσω θυελλωδών συζητήσεων στη διάρκεια της πρώιμης σοβιετικής εποχής μεταξύ των οπαδών της μυθοπλασίας και αυτών που θεωρούσαν πως κάθε δράμα στον κινηματογράφο είναι από τη φύση του πλαστό, οι φορμαλιστές διατεινόνταν πως η χρήση από τον Dziga Vertov πραγματολογικού υλικού από ντοκιμαντέρ δεν καθιστούσε τις ταινίες του πραγματολογικές. Έχοντας απορρίψει τις μυθοπλαστικές δομές του μυθιστορήματος και του θεάτρου, είχε καταλήξει σε αυτές της ποίησης, του λυρικού και του επικού: «κόκκινος στίχος με τους ρυθμούς του κινηματογράφου». Ομοίως, μια φορμαλιστική σύγκριση ανάμεσα στην ταινία του Chaplin *Μια γυναίκα στο Παρίσι* (*A Woman of Paris*, 1923), την ταινία του Vertov *Το ένα έκτο του κόσμου* (1926) και την ταινία του Pudovkin *Η Μάνα* (1926), βασισιμένη στην ιδέα πως η ποίηση χρησιμοποιεί μορφολογικά τεχνάσματα πιο αυθαίρετα από τα σημασιολογικά τεχνάσματα του πεζού λόγου,

υποστηρίζει πως στην προκειμένη περίπτωση ο Chaplin εργάζεται πάνω σε μια «κινηματογραφική πρόζα», ο Vertov πάνω στην ποίηση, ενώ ο Pudovkin έχει δημιουργήσει μια υβριδική μορφή, που ακροβατεί μεταξύ πρόζας και ποίησης (Shklovsky 1927).

Αυτή η υβριδική ιδιότητα, που χρησιμοποιεί στο έπακρο τα «ποιητικά» τεχνάσματα που εμφανίστηκαν στον πρώιμο κινηματογράφο, ήταν αυτό που έστρεψε την προσοχή του φορμαλιστή κριτικού από το Λένινγκραντ Yurii Tynyanov προς την ανατρεπτική ομάδα «Το Εργαστήρι του Εκκεντρικού Ηθοποιού» (FEKS). Έχοντας ήδη εντυφώσει στη χρήση της παρωδίας από συγγραφείς όπως ο Gogol και ο Dostoevsky, διασκεύασε *Το Παλιό* του Γκόγκολ για το FEKS το 1926 σαν μια πολεμική παρεμβολή, για να θέσει «εκ νέου το ερώτημα σχετικά με τη χρήση “των κλασικών” στον κινηματογράφο». Η ταινία λειτουργεί ως ένα ριζοσπαστικό σχόλιο πάνω στο πρωτότυπο κείμενο και τη συμβατικότητα του. Και στις επόμενες επίσης ιστορικές ταινίες του FEKS, *SVD* και *Νέα Βαβυλώνα* (1929), ο Tynyanov διέκρινε μια καλοδεχούμενη αμφισβήτηση απέναντι στο καθαρά περιγραφικό, με την επιμελημένη χρήση μεταφορικών τεχνασμάτων, που παρήγαν ειρωνεία και πάθος.

Η κορύφωση της ενασχόλησης του ρώσικου φορμαλισμού με τον κινηματογράφο ήρθε το 1927, με την έκδοση της ανθολογίας *Ποιητική του Κινηματογράφου*, η οποία περιλάμβανε την κυριότερη μελέτη του Boris Eikhenbaum, «Προβλήματα Τεχνοτροπίας στον Κινηματογράφο» (Taylor 1982). Ανάμεσα σε πολλές οξυδερκείς παρατηρήσεις, που καθιστούν αυτό το κείμενο ένα από τα πιο ευφυή μεταξύ των πρώιμων κειμένων για την αισθητική του κινηματογράφου, ο Eikhenbaum εστιάζει την προσοχή του σε δυο βασικά χαρακτηριστικά, που μπορούν ίσως να θεωρηθούν τα κινηματογραφικά ανάλογα των *fabula* και *syuzhet*. Από το Γάλλο κριτικό Louis Delluc δανείζεται την έννοια της «φωτογένειας» – αυτό που κάνει τις κινηματογραφημένες εικόνες των ανθρώπων και των πραγμάτων να φαίνονται από τη φύση τους ελκυστικές– για να περιγράψει το απλό φωτογραφικό υλικό του κινηματογράφου, ενώ από τη σοβιετική αβανγκάρντ παίρνει την έννοια του «μοντάζ» ως θεμελιώδη αρχή σύνταξης αυτών των εικόνων (η κατασκευή της πλοκής). Η κινηματογραφική έκφραση εξαρτάται από τη δημιουργία κινηματογραφικών φράσεων, που απαιτούν την κατασκευή μιας ιλουζιονιστικής αλλά συνάμα πειστικής εντύπωσης όσον αφορά στη συνέχεια του χώρου και του χρόνου.

Η πιο αυθεντική συνεισφορά του Eikhenbaum είναι η απάντησή του στο ερώτημα «τι συνδέει τις κινηματογραφικές φράσεις;». Ή, με φορμαλιστικούς όρους, «πώς οι μεταβάσεις εμφανίζονται περισσότερο δικαιολογημένες παρά αυθαίρετες;». Ο Eikhenbaum υποστηρίζει ότι ο θεατής έχει την τάση να κάνει τις συνδέσεις μέσα από έναν εσωτερικό λόγο, συμπληρώνοντας ή αρθρώνοντας αυτό που υπονοείται από τη σειρά των (βουβών) εικόνων της οθόνης. Αυτή η

ιδέα σκιαγραφείται πιο εύκολα με παραδείγματα οπτικής μεταφοράς. Ο Eikhenbaum παραθέτει τα λόγια του ναύτη από την ταινία *Ο Τροχός του Διαβόλου* (*Chërtovo koleso*, FEKS, 1926), που έχει αποφασίσει να μείνει στη στεριά με την κοπέλα του και, μπαίνοντας σε μια ταβέρνα, βλέπει μια μπάλα του μπιλιάρδου να πέφτει στην τρύπα, οπότε παρεμβάλλεται η ιδέα ότι και αυτός θα εκπέσει από τα καθήκοντά του. Άλλο παράδειγμα θα ήταν η διάσημη σεκάνς των «θεών» στον *Οκτώβρη* (1928) του Eisenstein, όπου μια διαδοχή εικόνων από ολοένα και πιο παράξενα αγάλματα λαϊκών θεοτήτων αποσκοπεί στο να υπονομεύσει την επίκληση του τσάρου προς το «Θεό», δείχνοντας πως αντιστοιχεί σε μια ετερογενή έννοια.

Δεδομένου ότι εμφανίστηκε τις παραμονές της ηχητικής επανάστασης στον κινηματογράφο, η ιδέα του Eikhenbaum περί εσωτερικού λόγου δεν προσέλκυσε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον μέχρι τη δεκαετία του 1970. Με το συνδυασμό της σημειολογίας και της ψυχανάλυσης από τον Christian Metz (1982), ήρθε πάλι στο προσκήνιο, κυρίως από τον Paul Willemsen (1974-5, 1994a), ο οποίος υποστήριξε πως δε χρειάζεται να περιοριστεί στο βωβό κινηματογράφο ή σε παραδείγματα «κυριολεκτικής» μεταφοράς, όπως στο παράδειγμα στον *Τροχό του Διαβόλου*. Αναρωτήθηκε αν αυτός ο λόγος της «εργασίας της σκέψης» μπορεί να συνοδεύει κάθε κινηματογράφηση και παρακολούθηση και να υπόκειται στις ίδιες διαδικασίες συντόμευσης, συμπύκνωσης, παραμόρφωσης, αλλά και να απολαμβάνει την ευχαρίστηση που ο Freud διέκρινε στα όνειρα, έτσι ώστε να λειτουργεί σαν ένα συστατικό και παράλληλα σαν ένα προϊόν του κινηματογραφικού κειμένου – άραγε ένα είδος υποσυνείδητου του κινηματογραφικού συστήματος;

Ένα άλλο παρακλάδι της ρωσικής φορμαλιστικής έρευνας έπρεπε να περιμένει σχεδόν σαράντα χρόνια μέχρι να εφαρμοστεί στον κινηματογράφο, αν και *Η Μορφολογία του Λαϊκού Παραμυθιού* του Vladimir Propp (1968) είχε αρχίσει να γίνεται γνωστή στις αρχές της δεκαετίας του 1960 μέσω του ανθρωπολόγου Claude Lévi-Strauss, που τη χρησιμοποίησε στη μελέτη του μύθου, και συνεπώς έγινε ακρογωνιαίος λίθος του ανερχόμενου στρουκτουραλιστικού κινήματος. Ευθυγραμμισμένη με το μη ιστορικό, επιστημονικό πνεύμα των φορμαλιστών, η ανάλυση από τον Propp ενός συνόλου ρωσικών παραμυθιών είχε ως πρότυπό της τη βιολογική ιδέα της μορφολογίας, ή τη μελέτη των μερών ενός φυτού σε σχέση με ολόκληρο το φυτό. Αναγνωρίζοντας ολόκληρη την γκάμα των χαρακτήρων και των αφηγηματικών πράξεών τους στα ρωσικά παραμύθια και καθορίζοντας τις «κινήσεις» που συνιστούν κάθε ιστορία, ο Propp κατάφερε να δείξει πώς οι κινήσεις αυτές μπορούσαν να συμπυκνωθούν σε παραλλαγές μιας και βασικής φόρμουλας.

Εφαρμόζοντας αυτή τη δομική προσέγγιση στη μελέτη του έργου ενός κινηματογραφιστή, ο Peter Wollen (1972: 93) επισήμανε πως ενυπάρχει ένας κίν-

δυνος στη χαρτογράφηση των ομοιοτήτων και στη συμπύκνωση όλων των εξεταζόμενων κειμένων σε «ένα κείμενο, αφηρημένο και “φτωχό”». Σε αυτό το αποτέλεσμα διακρίνει το «φορμαλιστικό» από τον «αληθινά στρουκτουραλιστικό» σκοπό της κατανόησης ενός «συστήματος διαφορών και αντιθέσεων». Επομένως, για τον Wollen, όπως και για άλλους στρουκτουραλιστές κριτικούς του κινηματογράφου, ένα μέτρο επιτυχίας είναι η εισαγωγή έργων που αρχικά φαίνονται εκκεντρικά ή ετερόκλητα μέσα σε ένα διευρυμένο σύστημα επαναλαμβανόμενων μοτίβων ή «αντιθέσεων».

Παρά την απόρριψη της μορφολογίας ως στόχου, οι όροι της αφηγηματικής ανάλυσης του Propp έχουν αποδειχθεί χρήσιμοι και με άλλους τρόπους. Η Laura Mulvey (1981), εξετάζοντας τα οιδιπόδεια μοτίβα στο γουέστερν, ανατρέχει στη λειτουργία του γάμου ως μέσου για το κλείσιμο της αφήγησης σε όλες τις ιστορίες που μελετώνται από τον Propp. Αλλά, σε αντίθεση με το Ρώσο ήρωα στα παραμύθια που πρέπει να παντρευτεί για να λύξει ικανοποιητικά η ιστορία, ο ήρωας στο γουέστερν μπορεί να επιλέξει να μην παντρευτεί, σε ένα διαφορετικό, αλλά όχι λιγότερο σύνθημα, τέλος. Η έρευνα από τη Mulvey αυτών των εναλλακτικών επιλογών, στις ταινίες *The Man Who Shot Liberty Valance* (Ποιος σκότωσε τον Λίμπερτυ Βάλανς, 1962) και *Duel in the Sun* (Μονομαχία στον ήλιο, 1947), απομακρύνεται από το ουσιαστικά περιγραφικό εγχείρημα του Propp, αλλά παρ' όλα αυτά βασίζεται στη χαρακτηριστική φορμαλιστική καθαρότητά του.

Νεο-φορμαλισμός

Η πιο ουσιαστική και σημαντική σύγχρονη χρήση του φορμαλισμού στις κινηματογραφικές σπουδές υπήρξε αυτή των David Bordwell και Kristin Thompson, κυρίως το βιβλίο του πρώτου *Narration in the Fiction Film* (Bordwell 1985), καθώς και οι μελέτες της δεύτερης που επιχειρούν μια νεο-φορμαλιστική ανάλυση του κινηματογράφου, στο *Breaking the Glass Armour* (Thompson 1988). Υπερασπιζόμενοι το φορμαλισμό απέναντι σε απόψεις που υποστηρίζουν ότι αφορά μονάχα τη φόρμα και επιδιώκοντας να απομονώσουν τη θεωρία από μια λεπτομερή κειμενική κριτική ή μια κοινωνική ή ιστορική ερμηνεία, οι Bordwell και Thompson διατείνονται, αντιθέτως, πως μόνο τα βασικά εργαλεία μπορούν να συμβάλουν στη δημιουργία μιας βάσιμης ιστορικής ποιητικής του κινηματογράφου.

Πιστεύουν πως ο φορμαλισμός, σε αντίθεση με ορισμένες στρουκτουραλιστικές ή ψυχαναλυτικές μεθοδολογίες, προϋποθέτει έναν ενεργητικό θεατή. Για να ενισχύσει αυτή τη σημαντική άποψη, ο Bordwell προτείνει μια «κοστρουκτιβιστική» θεωρία, που συνδέει την αντίληψη με τη γνώση. Στηρίζόμενος στη

γνωσιακή ψυχολογία, αναγνωρίζει μια ιεραρχία σχημάτων με τα οποία οργανώνεται η αντίληψη του κάθε ατόμου. Έτσι, η παρακολούθηση μιας ταινίας –όπως και άλλες καθημερινές αλλά πολύπλοκες δραστηριότητες– περικλείει κατά κανόνα τη χρήση ενός ήδη αφομοιωμένου πρωτοτύπου και κανονιστικών σχημάτων για την αναγνώριση βασικών καταστάσεων, χαρακτήρων και γεγονότων. Η κάθε ταινία περιλαμβάνει στο επίπεδο της αφήγησης διαδικαστικά σχήματα κινητοποίησης του ενδιαφέροντος (ή εκμάθησης), όπως και στιλιστικά σχήματα. Αυτά τα σχήματα, που είναι συγκεκριμένα σε κάθε ταινία ή έργο τέχνης, αντιστοιχούν μερικώς στην αντίληψη των φορμαλιστών περί κινήτρου, το οποίο όρισαν ως συνθετικό, ρεαλιστικό ή καλλιτεχνικό (αυτό το τελευταίο επεκτείνεται, για να καλύψει «διακειμενικές» υποδηλώσεις σε άλλα κείμενα).

Τα πολλά και λεπτομερή παραδείγματα ενός αξιολογημένου και συστηματοποιημένου φορμαλισμού που δίνει ο Bordwell δείχνουν πώς, για παράδειγμα, οι τυπικές λειτουργίες του φιλμ νουάρ και του μελοδράματος μπορούν να διακριθούν μέσα στο πλαίσιο διαφορετικών μοτίβων της *syuzhet* και της στιλιστικής κατασκευής –κενά και καθυστέρηση, ηθελημένη απόκρυψη πληροφοριών, διαφορετικά κίνητρα– και πώς μέσα από ένα ευρύ δείγμα ταινιών που έγιναν με συγκεκριμένους κανόνες παραγωγής μπορεί να φτάσει κανείς σε μια «φορμαλιστική» ιστορική κατηγοριοποίηση. Έτσι, το «κλασικό Χόλλυγουντ» (το θέμα στο ορότυπο βιβλίο του Bordwell κ.ά., 1985) μπορεί να περιγραφεί με όρους πιο δυναμικούς από τους συνηθισμένους, καθώς διαθέτει «κανονιστικές επιλογές για την αναπαράσταση της *fabula* και για το χειρισμό των δυνατοτήτων της *syuzhet* και του στίλ». Αντιθέτως, ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος μπορεί να οριστεί από ένα ειδικό σύνολο διαδικαστικών σχημάτων, όπου επικρατούν πολύ διαφορετικές αφηγηματικές στρατηγικές.

Τόσο η Thompson όσο και ο Bordwell χρησιμοποιούν τον όρο «παραμετρικός κινηματογράφος», τον οποίο δανείζονται από τον Burch (1973), για να εντάξουν τις νεο-φορμαλιστικές τους αναλύσεις σε ένα πιο ριζοσπαστικό πεδίο. Αυτός ορίζεται ως η ανάδειξη του καλλιτεχνικού κινήτρου με ένα συστηματικό, δομικό τρόπο. Τα παραδείγματα που εξετάζονται κλιμακώνονται από το *Playtime* (1968) του Jacques Tati έως το *Wavelength* (1967) του Michael Snow (όπου το στίλ κυριαρχεί απόλυτα πάνω στη *syuzhet*, καθώς η ισχνή αφήγηση της ταινίας δομείται μέσα από ένα συνεχές ζουμ), ενώ περιλαμβάνει επίσης ταινίες του Robert Bresson και του Jean-Luc Godard.

Όπως με τη διάσημη σύγκριση από τον Shklovsky της ιστορίας της λογοτεχνίας με την κίνηση του ιππότη στο σκάκι, η επίδραση του φορμαλισμού έξω από τη σλαβική του πατρίδα έχει σε μεγάλο βαθμό εξαρτηθεί από την αβέβαιη πρόοδο της μετάφρασης και, επιπλέον, της μόδας. Έτσι, μόνο στη δεκαετία του 1980 άρχισαν να εμφανίζονται μεταφράσεις του για καιρό ξεχασμένου έργου του Mikhail Bakhtin και των συναδέλφων του, οι οποίοι στάθηκαν επικριτικοί

απέναντι στους φορμαλιστές στα τέλη της δεκαετίας του 1920, αλλά μπορεί ίσως τώρα να θεωρηθεί ότι διεύρυναν το πεδίο του φορμαλισμού μέσω της κριτικής τους για τον ανιστορικισμό και το δογματισμό του.

Η έννοια του Bakhtin που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή ήταν μάλλον αυτή της «διαλογικότητας», που προέκυψε μέσα από τη μελέτη των μυθιστορημάτων του Dostoïevsky. Στο πιο απλό ως προς την κατανόηση άρθρο του το 1929 (Matejka και Pomorska, 1978), η «διαλογικότητα» περιλαμβάνει τη διάκριση ανάμεσα στον ευθύ λόγο του συγγραφέα και σ' εκείνον των χαρακτήρων του, που μπορεί «να προσεγγίσει τη σχέση μεταξύ των δύο πλευρών σε ένα διάλογο». Η ευρείας κλίμακας ανάλυση από τον Bakhtin μυθιστορημάτων από διάφορες περιόδους και πολιτισμούς αποκαλύπτει διάφορα επίπεδα «πολυφωνίας» ανάμεσα στους σύγχρονους λόγους, και, με την εμπλοκή όλων αυτών, προσδίδει αξία στη «διαλογικότητα» για την πολυπλοκότητα και τον πλούτο που αυτή διαθέτει. Από τη μελέτη του στον Rabelais προέρχεται μια άλλη έννοια-κλειδί, αυτή του «καρναβαλιού», με την έννοια της αντοχής «της λαϊκής παράδοσης του γέλιου» και της παρωδίας που είναι χαρακτηριστική του καρναβαλιού.

Αν η «διαλογικότητα» και το «καρναβαλικό» είναι όροι που χρησιμοποιούνται ευρέως και τυγχάνουν της αποδοχής των κριτικών στον κινηματογράφο, καθώς και της λογοτεχνικής και πολιτισμικής κριτικής, δύο άλλες θεωρίες του Bakhtin υπήρξαν ακόμα πιο πρόσφορες για τον κινηματογράφο. Συλλαμβάνοντας την ποικιλία των «ειδών ομιλίας» που εντοπίζονται τόσο στον καθημερινό όσο και στον καλλιτεχνικό λόγο, ο Bakhtin έδειξε πώς αλληλεπιδρούν με τα λογοτεχνικά είδη, ορίζοντας μια «μνήμη του είδους» που οριοθετεί το κάθε λογοτεχνικό είδος. Ο Ivanov (1981) υποστήριξε πως αυτό είναι άμεσα εφαρμοσίμο στον κινηματογράφο, όπως επίσης και η έννοια του «χρονότοπου» του Bakhtin. Ο όρος αυτός, δάνειο από τα μαθηματικά, χρησιμοποιήθηκε από τον Bakhtin (1981) για να περιγράψει την ειδική σχέση μεταξύ χρόνου και τόπου σε διάφορες μορφές αφήγησης. Έτσι, αναγνωρίζει το «χρόνο της περιπέτειας» και το «χρόνο του ρομάντζου» στο ελληνικό μυθιστόρημα, με τις χαρακτηριστικές παραλείψεις και μεταβάσεις. Ο Ivanov υποστηρίζει πως παρόμοιες διακρίσεις μπορούν να γίνουν και για τα διάφορα κινηματογραφικά είδη.

Παρά τη δυναμική των ιδεών του Bakhtin, πρέπει να παραδεχτούμε πως σχετικά λίγα έχουν γίνει από μη Ρώσους κριτικούς για να τις εφαρμόσουν ευρέως και συστηματικά. Εξάιρεση ωστόσο αποτελεί η έρευνα του Robert Stam (1989) για την παράδοση αντανευκλαστικών, καρναβαλικών έργων από μια συγκεκριμένη μπαχινική οπτική, καθώς και η χρήση από τον Paul Willemen (1994) των μπαχινικών ιδεών του διαλόγου, της ετερότητας και του είδους ως «μέρους της συλλογικής μνήμης» στη μελέτη του για τον Τρίτο Κινηματογράφο. Στο πλαίσιο της ρωσικής παράδοσης, η Maya Turovskaya (1989) έχει χρησιμοποιήσει την έννοια του «χρονότοπου» για να περιγράψει την ιδέα του Andrei

Tarkovsky για τον κινηματογράφο ως «εντυπωμένο χρόνο», ενώ μια μπαχτινική επιρροή είναι εμφανής στο έργο του Yuri Lotman και του κύκλου του στην πολιτισμική σημειολογία (Lotman και Uspenskij 1984).

Ένας από τους μαθητές του Lotman, ο Yuri Tsivian (1994), ορίζει την πολιτισμική σημειολογία ως τη μελέτη «κειμένων όπως αυτά τα “επεξεργάζονται” οι άνθρωποι», και κατ’ αυτό τον τρόπο το ενδιαφέρον επικεντρώνεται τόσο στη λανθασμένη διαβίβαση όσο και στην «επιτυχημένη» επικοινωνία χωρίς παρεμβολές. Η πρωτοποριακή μελέτη του Tsivian για την αρχική αποδοχή του κινηματογράφου στη Ρωσία εκτείνεται από τη διερεύνηση της αρχιτεκτονικής των κινηματογράφων και της πρακτικής της προβολής (συμπεριλαμβανομένων και των ατυχημάτων) μέχρι την κοινωνική πρόσληψη των ταινιών όπως χρωματίστηκε από τις κυρίαρχες κοινωνικές αξιώσεις. Υποστηρίζει με ριζοσπαστικό τρόπο πως τα όρια του «κινηματογραφικού κειμένου» είναι από τη φύση τους ασταθή, καθώς μη κινηματογραφικά στοιχεία θα μπορούσαν, και αρκετές φορές το κατάφεραν, να αποδειχτούν πιο σημαντικά πολιτισμικά στοιχεία για τους θεατές από ό,τι οι ίδιες οι ταινίες.

Οι αποδείξεις του Tsivian προέρχονται από τον τύπο, τη λογοτεχνία και τα απομνημονεύματα, και η εμβέλεια τους δείχνει πόσο βαθιά οι μορφές και οι τεχνικές του κινηματογράφου είχαν διεισδύσει στη ρωσική κουλτούρα στη δεκαετία του 1920. Αν και αυτή ήταν η κουλτούρα που επίσης παρήγαγε το φορμαλισμό, το έργο του έχει ευρύτερες μεθοδολογικές επιδράσεις. Μαζί με το έργο άλλων σύγχρονων πολιτισμικών σημειολόγων, των νεο-φορμαλιστών και αυτών που βαδίζουν στην ίδια γραμμή μαζί τους, δείχνει πως η ορμή του φορμαλισμού συνεχίζει να προσφέρει οξυδερκή και ανατρεπτικά εργαλεία τόσο για την ιστορική όσο και για την κριτική ανάλυση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- BAKHTIN, Mikhail (1929/1978), “Discourse Typology in Prose”, στο *Problems of Dostoevsky’s Art* (Leningrad): αγγλ. μτφρ. Richard Balthazar και I. R. Titunik, στο Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (επιμ.), *Readings In Russian Poetics* (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications).
- (1981), *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press).
- (1986), *Speech Genres and Other Later Essays* (Austin: University of Texas Press).
- *BORDWELL, David (1985), *Narration in The Fiction Film* (London: Methuen).
- BORDWELL, David, Janet STAIGER και Kristin THOMPSON (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge).
- BURCH, Noël (1973), *Theory of Film Practice* (London: Secker and Warburg).
- IVANOV, Vyacheslav (1981), “Functions and Categories of Film Language”, στο L.M. O’Toole και Ann Shukman (επιμ.), *Russian Poetics in Translation*, viii (Oxford 1976).

7. ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΝΕΟ-ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ

- LOTMAN, Yuri (1976), *Semiotics of Cinema* (Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions).
- LOTMAN, Yuri και Boris USPENSKIJ (1984), *The Semiotics of Russian Culture* (Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions).
- METZ, Christian (1977/1982), *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, αγγλ. μτφρ. Celia Britton (Bloomington Indiana University Press).
- MULVEY, Laura (1981/1989), "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'", στο *Visual and Other Pleasures* (London: MacMillan).
- PROPP, Vladimir (1968), *Morphology of the Folktale* (Austin: University of Texas Press).
- SHKLOVSKY, Viktor (1923/1988), "Literature and Cinema", αποσπάσματα στους Taylor και Christie 1988.
- (1925/1990), *Theory of Prose* (Elmwood Park, III: Dalkey Archive Press).
- (1927), "Poetry and Prose in the Cinema", στους Taylor και Christie 1988.
- STAM, Robert (1989), *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film* (Baltimore: John Hopkins University Press).
- *TAYLOR, Richard (επιμ.) (1927/1982), *The Poetics of Cinema, Russian Poetics in Translation*, ix (Oxford Complete, μτφρ. από την πρωτότυπη ρωσική ανθολογία, με δοκίμια των Eikhenbaum, Shklovsky, Tynyanov κ.ά. φορμαλιστών).
- TAYLOR, Richard και Ian CHRISTIE (επιμ.) (1994), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (2η έκδοση, London: Routledge).
- THOMPSON, Kristin (1988), *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- TSIVIAN, Yuri (1994), *Early Cinema In Russia and its Cultural Reception* (London: Routledge).
- TUROVSKAYA, Maya (1989), *Tarkovsky: Cinema as Poetry* (London: Faber).
- WILLEMEN, Paul (1974-5), "Reflections on Eikhenbaum's Concept of Inner Speech in the Cinema", περ. *Screen* 15/4, 59-70.
- (1994a), "Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech", στο *Looks and Frictions* (London: British Film Institute).
- (1994b), "The Third Cinema Question", στο *Looks and Frictions* (London: British Film Institute).
- WOLLEN, Peter (1972), *Signs and Meaning in the Cinema* (3η έκδοση, London: Secker and Warburg).

Κινηματογράφος και ψυχανάλυση

Barbara CREED

Η ψυχανάλυση και ο κινηματογράφος γεννήθηκαν στο τέλος του 19ου αιώνα. Μοιράζονται ένα κοινό ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο, το οποίο διαμορφώθηκε από τις δυνάμεις του μοντερνισμού. Οι θεωρητικοί συνήθως ερευνούν τον τρόπο με τον οποίο η ψυχανάλυση, δίνοντας έμφαση στη σημασία που έχει η επιθυμία στη ζωή του ατόμου, έχει επηρεάσει τον κινηματογράφο. Συμβαίνει όμως και το αντίστροφο – ο κινηματογράφος μπορεί επίσης να έχει επηρεάσει την ψυχανάλυση. Όχι μόνο ο Freud χρησιμοποίησε κινηματογραφικούς όρους για να περιγράψει τις θεωρίες του, όπως τις *screen memories*¹, αλλά μια σειρά από βασικές ιδέες της ψυχανάλυσης αναπτύχθηκαν με οπτικούς όρους – και ιδιαίτερος η θεωρία του ευνουχισμού, που συνδέεται με το σοκ που προκαλείται από την εικόνα του αιδoίου σε κοντινό πλάνο. Επίσης ο Freud (ο οποίος λάτρευε τον Sherlock Holmes) γνώριζε πως οι ιστορίες των ανθρώπων που εξέταζε ξεδιπλώνονταν σχεδόν όπως και οι υποθέσεις στα δημοφιλή μυθιστορήματα μυστηρίου, ένα λογοτεχνικό είδος που επίσης μεταφερόταν στον κινηματογράφο από τις απαρχές του.

Η ιστορία της ψυχαναλυτικής κριτικής του κινηματογράφου είναι ιδιαίτερα

1. Σ.τ.Μ.: Ένα παιχνίδι λέξεων στην αγγλική γλώσσα. Η λέξη screen σημαίνει *οθόνη* αλλά η αρχική της σημασία είναι το *χώρισμα ή παραπέτασμα*. Ο Freud στην ομώνυμη μελέτη του (1899) χρησιμοποιεί την πρώτη σημασία για να περιγράψει το πώς ένα παλιό γεγονός ψυχικής έντασης «καλύπτεται» από μια μετέπειτα ανάμνηση. Στα ελληνικά ο όρος θα μπορούσε να μεταφραστεί *μνημονικό παραπέτασμα*.

πολύπλοκη, εν μέρει διότι είναι μακρά και άνιση, εν μέρει διότι οι ίδιες οι θεωρίες παρουσιάζουν δυσκολίες, αλλά και επειδή η εξέλιξη της ψυχαναλυτικής θεωρίας του κινηματογράφου μετά τη δεκαετία του 1970 δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς αναφορά στην ανάπτυξη ξεχωριστών αλλά συγγενικών κλάδων, όπως η θεωρία της ιδεολογίας του Althusser, η σημειολογία και η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Τη δεκαετία του 1970, η ψυχανάλυση έγινε η βασική επιστήμη που καλούνταν να εξηγήσει μια σειρά από διαφορετικές θεωρίες, από τον τρόπο που λειτουργούσε ο κινηματογράφος ως μηχανισμός μέχρι τη φύση της σχέσης ανάμεσα στην οθόνη και το θεατή. Παρά την κριτική αντίδραση απέναντι στην ψυχανάλυση, που εκδηλώθηκε από κάποιες πλευρές, στις δεκαετίες του 1980 και του 1990, η ψυχανάλυση άσκησε τόσο βαθιά επιρροή, ώστε η φύση και η κατεύθυνση της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής να αλλάξουν ριζικά και αμετάκλητα.

Η ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου πριν από το 1970

Ένα από τα πρώτα καλλιτεχνικά κινήματα που βασίστηκαν στην ψυχανάλυση ήταν ο σουρεαλισμός στις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Οι σουρεαλιστές εξύμνησαν τις δυνατότητες του κινηματογράφου, αναζητώντας νέους τρόπους εμπειρίας, που υπερέβαιναν τα όρια μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Ήταν βαθιά επηρεασμένοι από τη θεωρία του Freud για τα όνειρα και το ασυνείδητο. Γι' αυτούς, ο κινηματογράφος, χάρη στις ειδικές τεχνικές του όπως το ντιζόλβ, η διπλοτυπία και η αργή κίνηση, είχε αντιστοιχίες με τη φύση του ονείρου.

Ο ιδρυτής του κινήματος, André Breton, είδε τον κινηματογράφο ως έναν τρόπο να εισέλθει κανείς στο θαυμαστό, στο βασίλειο του έρωτα και της απελευθέρωσης. Πρόσφατες μελέτες, όπως του Hal Foster (1993), υποστηρίζουν πως ο σουρεαλισμός ήταν συνυφασμένος και με σκοτεινότερες δυνάμεις – όπως με μια ενόρμηση θανάτου, μια ροπή προς την επανάληψη και το ανοίκειο. Σίγουρα οι ταινίες του μεγαλύτερου εκπροσώπου του κινηματογραφικού σουρεαλισμού, του Luis Buñuel – *Un chien andalou* (*Ένας Ανδαλουσιανός Σκύλος*, Γαλλία 1928), *El Angel Exterminador* (*Ο Εξολοθρευτής Άγγελος*, Μεξικό 1962) και *Cet obscur objet du désir* (*Το Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου*, Γαλλία 1977)–, εξερευνούν το ασυνείδητο μέσα από μια τέτοια οπτική.

Δε χρησιμοποιούσαν όμως όλοι οι θεωρητικοί τον Freud. Άλλοι βασίστηκαν στις ιδέες του Carl Gustav Jung, και συγκεκριμένα στη θεωρία του για τα αρχέτυπα, για να κατανοήσουν τον κινηματογράφο. Το αρχέτυπο είναι μια ιδέα ή μια εικόνα, που καταλαμβάνει κεντρική θέση στην ανθρώπινη ύπαρξη και κληροδοτείται ψυχικά από το ανθρώπινο είδος στο άτομο. Τα αρχέτυπα περιλαμβάν-

νουν: τη σκιά ή την «κάτω πλευρά» της συνείδησης, την *anima*, δηλαδή το θηλυκό στοιχείο, στους άντρες και το *animus*, δηλαδή το αρσενικό στοιχείο, στις γυναίκες. Όμως, σε γενικές γραμμές, η θεωρία του Jung δεν έχει ποτέ εφαρμοστεί ευρέως στον κινηματογράφο. Πέρα από τις μελέτες του Clark Branson, *Howard Hawks: A Jungian Study* (1987), και του John Izod, *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind* (1992), σημαντικά άρθρα έχουν γραφτεί από θεωρητικούς όπως ο Albert Benderson (1979), ο Royal S. Brown (1980) και ο Don Fredericksen (1980), που αναλύουν τα αρχέτυπα μέσα στο κινηματογραφικό κείμενο. Οι συγγραφείς όμως της δεκαετίας του 1970 που στράφηκαν στον Freud και στον Lacan –τους δυο ψυχαναλυτές που άσκησαν τη μεγαλύτερη επίδραση– ήταν επικριτικοί απέναντι σε αυτό που αντιλαμβάνονταν ως μια λανθάνουσα ουσιοκρατία στη θεωρία του Jung, δηλαδή μια τάση να εξηγηθεί η υποκειμενικότητα με αμετάβλητους, οικουμενικούς όρους.

Πολλές από τις θεωρίες του Freud έχουν χρησιμοποιηθεί στην κινηματογραφική θεωρία: το ασυνείδητο, η επιστροφή του απωθημένου, το οιδιπόδειο δράμα, ο ναρκισσισμός, ο ευνουχισμός, η υστερία. Ίσως η πιο σημαντική συμβολή του να ήταν οι αντιλήψεις του πάνω στο ασυνείδητο, την υποκειμενικότητα και τη σεξουαλικότητα. Σύμφωνα με τον Freud, ένα μεγάλο μέρος της ανθρωπίνης σκέψης παραμένει ασυνείδητο. Επομένως, το υποκείμενο δε γνωρίζει το περιεχόμενο πολλών προβληματικών ιδεών, και χρειάζεται συχνά μεγάλη προσπάθεια για να τις κάνει συνειδητές. Το «εγώ» απωθεί ή απομακρύνει τις ανεπιθύμητες σκέψεις από το συνειδητό, κάτω από τις διαταγές του «υπερεγώ» ή της συνείδησης. Για τον Freud, η απώθηση είναι το κλειδί για να κατανοήσουμε τις νευρώσεις. Οι απωθημένες σκέψεις μπορούν να εκδηλωθούν σε όνειρα, εφιάλτες, ολισθήματα της γλώσσας και μορφές καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Αυτές οι ιδέες έχουν επίσης επηρεάσει τη θεωρία του κινηματογράφου, και ορισμένοι θεωρητικοί της ψυχανάλυσης ερευνούν το «ασυνείδητο» του κινηματογραφικού κειμένου –που αναφέρεται ως «λανθάνον υπόβαθρο» (subtext)– αναλύοντας το απωθημένο περιεχόμενο, τις εκφράσεις διαστρωφής και τις μαρτυρίες της λειτουργίας της επιθυμίας.

Η αντίληψη του Freud σχετικά με τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας είναι πιο πολύπλοκη. Δύο έννοιες είναι κεντρικές: ο διχασμός και η σεξουαλικότητα. Το νηπιακό «εγώ» είναι μια διχασμένη οντότητα. Το «εγώ» αναφέρεται στην αίσθηση του παιδιού για τον εαυτό του· ωστόσο, επειδή το παιδί, στη ναρκισσιστική του φάση, θεωρεί ή ενδύει τον εαυτό του ως το αντικείμενο των δικών του λιμπιντικών ορμών, το «εγώ» είναι ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο. Το ναρκισσιστικό «εγώ» διαμορφώνεται σε σχέση με τους άλλους. Μια από τις πρώτες μελέτες που επηρεάστηκαν από τη θεωρία του Freud για το διχασμένο εαυτό ήταν η κλασική μελέτη του Otto Rank *The Double*, η οποία επηρεάστηκε άμεσα από τη διάσημη γερμανική ταινία *Der Student von Prag* (Ο

Φοιτητής της Πράγας, Γερμανία 1913). Αργότερα, θεωρώντας εκ νέου τον Freud, ο Lacan χρησιμοποίησε την ιδέα του Freud για το διχασμένο εαυτό ως βάση για τη δική του θεωρία σχετικά με τη διαμόρφωση του «εγώ» στο «στάδιο του καθρέφτη» (δες πιο κάτω), μια θεωρία που επρόκειτο να ασκήσει μεγάλη επιρροή στη θεωρία του κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του 1970.

Η σεξουαλικότητα αποκτά κεντρική θέση στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα του παιδιού. Αρχικά, το παιδί λειτουργεί με μια αμφίδρομη ή δυαδική σχέση με τη μητέρα. Αλλά στο τέλος πρέπει να εγκαταλείψει τη μητρική αγκαλιά και να εισέλθει στο χώρο του νόμου και της γλώσσας. Ως αποτέλεσμα της εμφάνισης μιας τρίτης μορφής –του πατέρα– στη ζωή του παιδιού, το παιδί εγκαταλείπει τον έρωτα-επιθυμία για τη μητέρα. Η δυαδική σχέση γίνεται τριαδική. Αυτή είναι η στιγμή της οιδιπόδειας κρίσης. Το αγόρι απωθεί τα συναισθήματα για τη μητέρα του, επειδή φοβάται πως ο πατέρας του θα τον τιμωρήσει, ίσως και να τον ευνοήσει – δηλαδή θα τον κάνει σαν τη μητέρα του, για την οποία αντιλαμβάνεται πως δεν έχει φαλλό. Πριν από αυτή τη στιγμή το αγόρι πίστευε πως η μητέρα του ήταν ακριβώς σαν κι αυτόν. Όταν αντιλαμβάνεται πως μια μέρα θα έχει μια δική του γυναίκα, το αγόρι απωθεί την επιθυμία του για τη μητέρα. Είναι αυτό που ο Freud ονομάζει «πρωταρχική απόωση», η οποία εισάγει στη διαμόρφωση του ασυνειδήτου.

Το κορίτσι εγκαταλείπει τον έρωτα για τη μητέρα όχι επειδή φοβάται τον ευνοχησμό (δεν έχει τίποτε να χάσει) αλλά επειδή κατηγορεί τη μητέρα της που δεν της έχει κληροδοτήσει ένα πέος-φαλλό. Αντιλαμβάνεται πως μόνο αυτοί που έχουν φαλλό έχουν δύναμη. Επομένως μεταφέρει την αγάπη της στον πατέρα και αργότερα στον άντρα που θα παντρευτεί. Αλλά, όπως συμβαίνει και με το αγόρι, η απωθημένη επιθυμία μπορεί σε οποιαδήποτε στιγμή να ανέβει στην επιφάνεια, προκαλώντας μια προβληματική σχέση με τη μητέρα. Το άτομο που δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με το δικό του/της έμφυλο ρόλο (ενεργητικότητα για τα αγόρια, παθητικότητα για τα κορίτσια) μπορεί να καταλήξει υστερικό. Τότε απωθημένες επιθυμίες μπορεί να παρουσιαστούν με σωματικά ή διανοητικά συμπτώματα, όπως παράλυση ή αμνησία. Οι ταινίες *Ψυχή* (ΗΠΑ 1960) και *Marnie* (ΗΠΑ 1964) παρουσιάζουν χαρακτηριστικά παραδείγματα του τι μπορεί να συμβεί σε ένα αγόρι και ένα κορίτσι, αντίστοιχα, όταν αποτύχουν να λύσουν το οιδιπόδειο σύμπλεγμα.

Οι θεωρίες του Freud συζητήθηκαν πιο συστηματικά σε σχέση με τον κινηματογράφο μετά τη μετα-στρουκτουραλιστική επανάσταση στη θεωρία, κατά τη δεκαετία του 1970. Συγκεκριμένα, διάφοροι συγγραφείς εφάρμοσαν το οιδιπόδειο δράμα στις αφηγηματικές δομές κλασικών κινηματογραφικών κειμένων. Επεσήμαναν πως όλες οι αφηγήσεις φάνηκαν να έχουν μια οιδιπόδεια δομή. Δηλαδή ο (άνδρας) ήρωας αντιμετώπιζε μια κρίση στην οποία έπρεπε να επιπυτευτεί έναν άλλον άντρα (συνήθως μια πατρική φιγούρα), για να πετύχει κοι-

ωνική αναγνώριση και να κερδίσει τη γυναίκα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, θεωρήθηκε ότι ο κινηματογράφος αναπαριστά τη δράση της πατριαρχικής ιδεολογίας.

Σε ένα πρώιμο άρθρο, σε δυο μέρη, το "Monsters from the ID" (1970, 1971), που προμηνύει τις επιρροές της μετα-στρουκτουραλιστικής κριτικής, η Margaret Tarratt ανέλυσε τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας. Υποστήριξε πως όλοι οι προηγούμενοι ερευνητές, εκτός από τους Γάλλους κριτικούς, βλέπουν πως οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας «αντανακλούν την αγωνία της κοινωνίας για την αναπτυσσόμενη τεχνολογική πρόοδο και την ευθύνη της να ελέγξει τις τεράστιες καταστροφικές δυνάμεις που κατέχει» (Tarratt 1970: 38). Στόχος της ήταν να δείξει πως αυτό το είδος ταινιών ήταν «βαθιά συνυφασμένο με τις ιδέες της φροϋδικής ψυχανάλυσης, και σε πολλές περιπτώσεις η δομή τους προέρχεται από αυτήν» (Tarratt 1970: 38). Ειδικότερα, η επιστημονική φαντασία ερευνά τις απωθημένες σεξουαλικές επιθυμίες του ατόμου, που θεωρούνται ασύμβατες με την πολιτισμένη ηθική. Χρησιμοποιώντας το επιχείρημα του Freud, πως οτιδήποτε απωθείται θα επιστρέψει, η Tarratt πραγματεύεται την οιδιπόδεια επιθυμία, το άγχος του ευνουχισμού και τη βίαιη σαδιστική επιθυμία του άντρα.

Η ψυχαναλυτική θεωρία από το 1970 και μετά

Μια από τις κυριότερες διαφορές της ψυχαναλυτικής θεωρίας πριν και μετά το 1970 ήταν ότι η έρευνα μετά το '70 αντιμετώπιζε τον κινηματογράφο ως θεσμό ή μηχανισμό. Ενώ οι πρώιμες προσεγγίσεις, όπως αυτές της Tarratt, εστίαζαν στο κινηματογραφικό κείμενο σε σχέση με τα κρυφά ή απωθημένα νοήματά του, η θεωρία της δεκαετίας του 1970, όπως τη διαμόρφωσαν ο Jean-Louis Baudry, ο Christian Metz και η Laura Mulvey, έδωσε έμφαση στην αποφασιστική σημασία του κινηματογράφου ως μηχανισμού και σημασιοδοτικής πρακτικής της ιδεολογίας, στη σχέση θεατή-οθόνης, και στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής «κατασκευάζεται» σαν κάτι το υπερβατικό, κατά τη διαδικασία της θέασης.

Η ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου από το 1970 ως το 1990 κινήθηκε προς τουλάχιστον τέσσερις διαφορετικές, αλλά συναφείς, κατευθύνσεις. Αυτές δεν πρέπει να ιδωθούν ως γραμμικές πρόοδοι, αφού σε αρκετά σημεία αλληλοεπικαλύπτονται:

Το πρώτο στάδιο επηρεάστηκε από τη θεωρία του μηχανισμού (*apparatus theory*) των Baudry και Metz. Σε μια απόπειρα να αποφύγουν την ολοκληρωτική επιταγή της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης, βασίστηκαν στην ψυχανάλυση προκειμένου να διευρύνουν τη θεωρητική τους βάση.

Η δεύτερη ανάπτυξη θεμελιώθηκε από τη θεωρητικό του φεμινισμού στον κινηματογράφο Laura Mulvey, που αμφισβήτησε ορισμένες θεωρητικές απόψεις στο έργο του Baudry και του Metz, αντικρούοντας την πολιτογράφηση του

κινηματογραφικού πρωταγωνιστή ως οιδιπόδειου ήρωα και τη θεώρηση της σχέσης οθόνης-θεατή ως μια διαδικασία μονής κατεύθυνσης.

Το τρίτο στάδιο περιλάμβανε μια σειρά από φεμινιστικές απαντήσεις στο έργο της Mulvey. Αυτές δεν ακολούθησαν όλες την ίδια κατεύθυνση. Σε γενικές γραμμές, συμπεριέλαβαν κριτικές μελέτες για το θηλυκό οιδιπόδειο δράμα, την αρρενωπότητα, το μαζοχισμό, τη θεωρία της φαντασίωσης και της θέασης, και για τη γυναίκα ως ένα ενεργητικό, σαδιστικό τέρας.

Το τέταρτο στάδιο περιλαμβάνει θεωρητικούς που χρησιμοποιούν την ψυχανalyτική θεωρία σε συνάρτηση με άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις στον κινηματογράφο, όπως η μετα-αποικιοκρατική θεωρία, η θεωρία queer και η θεωρία του σώματος.

Η θεωρία του μηχανισμού: Baudry και Metz

Η αντίληψη του κινηματογράφου ως θεσμού ή ως μηχανισμού κατέχει κεντρική θέση στη θεωρία της δεκαετίας του 1970. Παρ' όλα αυτά, είναι σημαντικό να καταλάβουμε πως ο Baudry, ο Metz και η Mulvey δεν εξέτασαν τον κινηματογράφο απλώς ως ένα μηχανισμό. Σύμφωνα με τον Metz, «ο κινηματογραφικός θεσμός δεν είναι μόνο η κινηματογραφική βιομηχανία... αλλά είναι επίσης ο διανοητικός μηχανισμός—μια άλλη βιομηχανία—τον οποίο οι θεατές που είναι “εθισμένοι στον κινηματογράφο” έχουν ενσωματώσει ιστορικά και ο οποίος τους έχει καταστήσει ικανούς για την κατανάλωση ταινιών» (1975/1982: 2). Έτσι, ο όρος «κινηματογραφικός μηχανισμός» αναφέρεται τόσο στο βιομηχανικό μηχανισμό όσο και στο διανοητικό ή ψυχικό μηχανισμό.

Ο Jean-Louis Baudry ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε την ψυχανalyτική θεωρία για να αναλύσει τον κινηματογράφο ως θεσμό. Σύμφωνα με τον D.N. Rodowick, δεν μπορεί κάποιος «να υπερεκτιμήσει την επίδραση του έργου του Baudry σε αυτήν την περίοδο» (1988: 89). Οι πρωτοποριακές ιδέες του Baudry αναπτύχθηκαν αργότερα από τον Metz, ο οποίος, αν και ήταν επικριτικός απέναντι σε ορισμένες απόψεις του Baudry, συμφωνούσε ωστόσο με τα βασικά επιρρήματά του.

Ο Baudry ανέπτυξε τις ιδέες του πάνω στον κινηματογραφικό μηχανισμό σε δύο αποφασιστικής σημασίας μελέτες. Στην πρώτη μελέτη του, «Ιδεολογικές συνέπειες του βασικού κινηματογραφικού μηχανισμού» (1970), υποστήριξε πως ο κινηματογράφος είναι ιδεολογικός εφόσον δημιουργεί έναν ιδανικό, υπερβατικό υποκειμένο-θεατή. Με αυτό εννοούσε πως ο κινηματογράφος τοποθετεί το θεατή, το «μάτι-υποκειμένο» (1986a: 290), στο κέντρο της θέασης. Η ταύτιση με τη μηχανή προβολής, η φυσική ροή των εικόνων, η αφήγηση που αποκαθιστά την ισορροπία, όλα αυτά δίνουν στο θεατή μια αίσθηση ενότητας και ελέγχου. Ο μηχανισμός αυτός διασφαλίζει «την τοποθέτηση του “υποκειμέ-

νου” ως δραστήριου κέντρου και πηγής του νοήματος» (1986α: 286). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Baudry, ο κινηματογράφος, αποκρύπτοντας τον τρόπο με τον οποίο δημιουργεί μια εντύπωση πραγματικότητας, κάνει το θεατή να νιώσει πως τα γεγονότα απλώς ξεδιπλώνονται –χωρίς καμιά προσπάθεια– μπροστά στα μάτια του. Το «εφέ του πραγματικού» συμβάλλει επίσης στη δημιουργία ενός θεατή που βρίσκεται στο κέντρο της αναπαράστασης.

Για να εξηγήσει τις διαδικασίες ταύτισης σε συνάρτηση με τη θέαση, ο Baudry στρέφεται ολοένα και περισσότερο στις θεωρίες του Jacques Lacan. Ο Baudry υποστήριξε πως η σχέση ανάμεσα στην οθόνη και το θεατή ενεργοποιεί μια επιστροφή στο λακανικό Φαντασιακό, την περίοδο δηλαδή στην οποία το παιδί βιώνει την πρώτη αίσθηση ενός ενοποιημένου εαυτού στο στάδιο του καθρέφτη. «Η διευθέτηση διαφορετικών στοιχείων –μηχανή προβολής, σκοτεινή αίθουσα, οθόνη– σε συνάρτηση με την αναπαραγωγή της *mise-en-scène* του πλατωνικού σπηλαίου με έναν εντυπωσιακό τρόπο... αναδημιουργεί την κατάλληλη κατάσταση για την ενεργοποίηση του “σταδίου του καθρέφτη”, που ανακαλύφθηκε από τον Lacan» (1986α: 294).

Σύμφωνα με τον Lacan, υπάρχουν τρία επίπεδα στην ιστορία της ανθρωπίνης ανάπτυξης: το Φαντασιακό, το Συμβολικό και το Πραγματικό. Από τη λακανική θεωρία, το Φαντασιακό και το Συμβολικό κατέχουν μια κεντρική θέση στη θεωρία του κινηματογράφου στη δεκαετία του 1970. Βασισμένος στη θεωρία του Freud για το ναρκισσισμό και το διχασμένο υποκείμενο, ο Lacan πρότεινε τη δική του θεωρία για την υποκειμενικότητα. Το «στάδιο του καθρέφτη», που λαμβάνει χώρα κατά την περίοδο του Φαντασιακού, αναφέρεται στη στιγμή που το νήπιο βιώνει για πρώτη φορά τη χαρά να βλέπει τον εαυτό του ολοκληρωμένο και φαντάζεται τον εαυτό του πιο μεγάλο, πληρέστερα διαμορφωμένο, τέλειο σε σχέση με αυτό που είναι. Ο εαυτός κατασκευάζεται σε μια στιγμή αναγνώρισης και λανθασμένης αναγνώρισης. Κατά συνέπεια, ο εαυτός διχάζεται.

Ομοίως, ο θεατής στον κινηματογράφο ταυτίζεται με σπουδαίους και εξιδανικευμένους κινηματογραφικούς χαρακτήρες. Έτσι, όπως η Mulvey υποστήριξε αργότερα (1975), η εμπειρία της θέασης, στην οποία ο θεατής ταυτίζεται με το λαμπερό αστέρα του κινηματογράφου, δε διαφέρει από μια επαναφορά της στιγμής κατά την οποία το παιδί αποκτά την πρώτη αίσθηση του εαυτού του ή της υποκειμενικότητας μέσω της ταύτισης με έναν ιδανικό εαυτό. Όμως, όπως επισήμανε ο Lacan, αυτή αποτελεί επίσης μια στιγμή λανθασμένης αναγνώρισης, καθώς το παιδί δεν είναι πραγματικά ένα πλήρως διαμορφωμένο υποκείμενο. Θα αντικρίσει τον εαυτό του με αυτό τον εξιδανικευμένο τρόπο μόνο όταν η εικόνα του αντικατοπτριστεί μέσα από τα μάτια των άλλων. Έτσι, η ταυτότητα εξαρτάται πάντα από τη μεσολάβηση.

138 Για μια στιγμή, ο θεατής του κινηματογράφου μεταφέρεται πίσω σε μια χρο-

νική περίοδο κατά την οποία βίωσε μια αίσθηση υπερβατικότητας. Αλλά, στην πραγματικότητα, ο θεατής δεν είναι το σημείο προέλευσης, το κέντρο της αναπαράστασης. Ο Baudry υποστήριξε πως η ανακουφιστική αίσθηση του ενοποιημένου εαυτού που αναπαριστά η εμπειρία της θέασης δεν προέρχεται από το θεατή αλλά κατασκευάζεται από το μηχανισμό. Έτσι, ο κινηματογραφικός θεσμός είναι συνένοχος με την ιδεολογία – και άλλους θεσμούς, όπως το κράτος και η εκκλησία, των οποίων στόχος είναι να ενσταλάξουν στο υποκείμενο μια λανθασμένη αναγνώριση του εαυτού του ως υπερβατικού.

Το 1975, στη μελέτη του για το «μηχανισμό», ο Baudry έκανε έναν ευρύτερο παραλληλισμό ανάμεσα στο σπύλαιο του Πλάτωνα και τον κινηματογραφικό μηχανισμό. Οι θεατές και στα δύο είναι σε μια κατάσταση «ακινησίας», «δεμένοι μπροστά στην οθόνη», κοιτάζοντας «εικόνες και σκιές της πραγματικότητας» που δεν είναι πραγματικές αλλά «ένα ομοίωμά της» (1986b: 303-4). Αντίστοιχα, οι θεατές στον κινηματογράφο θεωρούν τις σκιώδεις φιγούρες πραγματικές. Σύμφωνα με τον Baudry, αυτό που επιθυμούν τα ανθρώπινα όντα-δεσμούτες του Πλάτωνα – και αυτό που προσφέρει ο κινηματογράφος – είναι η επιστροφή σε μια ψυχική ενότητα στην οποία έχει εξαλειφθεί το όριο μεταξύ αντικειμένου και υποκειμένου.

Στη συνέχεια, ο Baudry συνέδεσε το πλατωνικό σπύλαιο, τον κινηματογραφικό μηχανισμό και τη «μήτρα» (1986b: 306). Υποστήριξε πως «ο κινηματογραφικός μηχανισμός προκαλεί μια κατάσταση τεχνητής παλινδρόμησης», μεταφέροντας το θεατή «σε μια προγενέστερη φάση της ανάπτυξής του». Η επιθυμία του υποκειμένου να επιστρέψει σε αυτή τη φάση αποτελεί «μια πρώιμη κατάσταση ανάπτυξης, με τους δικούς της τρόπους ικανοποίησης, που μπορεί να παίξουν έναν καθοριστικό ρόλο όσον αφορά στην επιθυμία του για τον κινηματογράφο και την ευχαρίστηση που βρίσκει σε αυτόν» (1986b: 313). Αυτό που είχε στο μυαλό του ο Baudry με αυτή την «προγενέστερη φάση» ήταν μια «αρχαϊκή στιγμή συγχώνευσης» που προηγούνταν του λακανικού σταδίου του καθρέφτη, «ένας τρόπος ταύτισης που έχει να κάνει με την απουσία διαφοροποίησης μεταξύ του υποκειμένου και του περιβάλλοντός του, ένα μοντέλο μιας ονειρικής σκηνής που συναντούμε στη σχέση του μωρού με το μητρικό στήθος» (1986b: 313).

Ο Baudry, αφού πραγματεύεται τις αληθινές διαφορές ανάμεσα στο όνειρο και τον κινηματογράφο, ισχυρίζεται πως μια άλλη επιθυμία κρύβεται πίσω από τον κινηματογράφο – συμπληρωματική αυτής στο σπύλαιο του Πλάτωνα. Χωρίς απαραίτητα να το συνειδητοποιεί, το υποκείμενο καλείται να κατασκευάσει μηχανισμούς παρόμοιους με αυτόν του κινηματογράφου, που «αναπαριστούν την καθολική επίδραση πάνω του... αγνοώντας ουσιαστικά πως αναπαριστά στον εαυτό του τη σκηνή του ασυνειδήτου όπου βρίσκεται» (1986b: 316-17).

Το 1975, ο Christian Metz δημοσίευσε τη μελέτη του *Ψυχανάλυση και Κινη-*

ματογράφος: Το φαντασικό σημαίνον, που ήταν το πρώτο μεγάλο σε έκταση βιβλίο που εφάρμοσε συστηματικά την ψυχαναλυτική θεωρία στον κινηματογράφο. Όπως και ο Baudry, έτσι και ο Metz επισήμανε την αντιστοιχία μεταξύ οθόνης και καθρέφτη και υποστήριξε πως η κινηματογραφική μηχανή τοποθετεί το θεατή σε μια θέση όπου ενεργοποιείται εκ νέου η προ-οιδιπόδεια στιγμή της ταύτισης, δηλαδή η στιγμή της φαντασιακής ενότητας, όπου το παιδί για πρώτη φορά αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ολοκληρωμένο.

Παρ' όλα αυτά, ο Metz υποστήριξε επίσης πως η αντιστοιχία κινηματογράφου-καθρέφτη είχε μειονεκτήματα. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, ο καθρέφτης αντικατοπτρίζει την εικόνα του θεατή. Ο Metz επισήμανε επίσης πως, ενώ ο κινηματογράφος αποτελεί κυρίως ένα συμβολικό σύστημα, μια πρακτική σημασιοδότησης που μεσολαβεί ανάμεσα στο θεατή και τον εξωτερικό κόσμο, η θεωρία του σταδίου του καθρέφτη αναφέρεται στο προ-συμβολικό στάδιο, στην περίοδο όπου το παιδί είναι χωρίς γλώσσα.

Από την άλλη μεριά, ο Metz συνηγόρησε υπέρ της αποφασιστικής σημασίας της λακανικής ψυχαναλυτικής θεωρίας για τον κινηματογράφο και τόνισε την ανάγκη να θεωρητικοποιηθεί η σχέση θεατή-οθόνης – όχι μόνο στο πλαίσιο του Φαντασιακού, αλλά επίσης σε σχέση με το Συμβολικό. Γι' αυτό το λόγο, ο Metz εισήγαγε την έννοια της ηδονοβλεψίας. Υποστήριξε πως η διαδικασία της θέασης είναι ηδονοβλεπτική, καθώς στον κινηματογράφο διατηρείται πάντα κάποια απόσταση μεταξύ του υποκειμένου που βλέπει και του αντικείμενου. Η κινηματογραφική σκηνή δεν μπορεί να επιστρέψει το βλέμμα του θεατή.

Ο Metz εισήγαγε επίσης μια άλλη έννοια, που μπήκε ως υπότιτλος στο βιβλίο του: το φαντασικό σημαίνον. Ο κινηματογράφος, όπως υποστήριξε, εμφανίζει ως παρόν αυτό που είναι απόν. Η οθόνη μπορεί να προσφέρει εικόνες που δηλώνουν πληρότητα, η οποία όμως είναι καθαρά φαντασιακή. Επειδή ο θεατής γνωρίζει ότι η ενότητα που προσφέρεται είναι μόνο φαντασιακή, είναι αναγκασμένος να αντιμετωπίσει μια αίσθηση έλλειψης, η οποία αποτελεί ένα αναπόδραστο κομμάτι της διαδικασίας της θέασης.

Ο Metz εντόπισε μια αναλογία ανάμεσα σε αυτή τη διαδικασία και στην εμπειρία του αγοριού στη φάση του καθρέφτη. (Ο Metz θεωρεί πως ο θεατής είναι άνδρας.) Όταν το αγόρι κοιτάζει στον καθρέφτη και ταυτίζεται για πρώτη φορά με τον εαυτό του ως ένα ενοποιημένο ον, αντιλαμβάνεται ταυτόχρονα τη διαφορά του από τη μητέρα. Αυτή δεν έχει το πέος που νόμιζε πως είχε. Η εισοδος στο Συμβολικό σημαίνει επίσης την απόθνηση της επιθυμίας για τη μητέρα και τη συγκρότηση του ασυνειδήτου ως αντίδραση σε αυτήν την απόθνηση. (Σε αυτό το σημείο, ο Lacan επεξεργάζεται εκ νέου τις θεωρίες του Freud για το φαλλό και τον ευνουχισμό.) Παράλληλα με την απόθνηση της επιθυμίας για τη μητέρα έρχεται η γέννηση της επιθυμίας: καθώς το ομιλών υποκείμενο ξεκινά τώρα μια έρευνα ζωής για το χαμένο αντικείμενο – το άλλο, το αντικείμενο μικρό

«α» του Φαντασιακού, τη μητέρα που εγκατέλειψε για να αποκτήσει μια κοινωνική ταυτότητα.

Καθώς το παιδί εισέρχεται στο Συμβολικό, αποκτά γλώσσα. Ωστόσο, πρέπει να υποκύψει στο «νόμο του πατέρα» (στους νόμους της κοινωνίας), που κυβερνά τη συμβολική τάξη. Είσοδος στο Συμβολικό σημαίνει είσοδος στο νόμο, στη γλώσσα και στην απώλεια – έννοιες που βρίσκονται άρρηκτα συνδεδεμένες. Έτσι, η είσοδος στο Συμβολικό ενέχει μια συναίσθηση της σεξουαλικής διαφοράς και του «εαυτού» ως αποσπασματικού. Η ίδια η έννοια του «Εγώ» ενέχει την έλλειψη και την απώλεια.

Όταν το αγόρι λανθασμένα φαντάζεται πως η μητέρα του (οι αδερφές του, η γυναίκα του) είναι ευνοχισμένη, η άμεση αντίδρασή του είναι να απαρνηθεί αυτό που έχει δει. Νομίζει πως αυτή έχει ευνοχιστεί, αλλά παράλληλα ξέρει πως αυτό δεν είναι αλήθεια. Τότε, δύο δρόμοι ανοίγονται στο αγόρι. Μπορεί να αποδεχτεί τη διαφορά της και να αποθήσει την επιθυμία του να ενωθεί με τη μητέρα, καταλαβαίνοντας πως κάποια μέρα θα αποκτήσει μια δική του γυναίκα. Μπορεί να αρνηθεί όμως να δεχτεί τη διαφορά, και να συνεχίζει να πιστεύει πως η μητέρα του έχει φαλλό. Αντί όμως να σκέφτεται την έλλειψή της, ο φετιχιστής θα επικαλεστεί μια καθηουχαστική εικόνα ενός άλλου μέρους του σώματός της, όπως το στήθος της ή τα πόδια της. Θα θεωρήσει ως φαλλό επίσης όλο το σώμα της, που θα το φαντάζεται σε συνάρτηση με φαλλικές εικόνες, όπως τα ψηλά μπιτέρια τακούνια. Κατά συνέπεια, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου βασίζονται στη θεωρία της φαλλικής γυναίκας για να εξηγήσουν τη *femme fatale* του φιλμ νουάρ (*Double Indemnity*, [*Διπλή Ταυτότητα*, ΗΠΑ 1944], *Body Heat* [*Έξαψη*, ΗΠΑ 1981], *The Last Seduction* [*Η Τελευταία Αποπλάνηση*, ΗΠΑ 1994]), η οποία αναπαριστάται επικίνδυνα φαλλικά. Το βιβλίο *Women in Film Noir* (1978), που επιμελήθηκε η E. Ann Kaplan, άσκησε ιδιαίτερη επίδραση σε αυτό το πεδίο.

Το οιδιπόδειο δράμα, υποστήριξε ο Metz, αναπαριστάται στον κινηματογράφο όχι μόνο σε σχέση με την οιδιπόδεια φύση της αφήγησης αλλά, κυρίως, μέσα από τη σχέση θεατή-οθόνης. Η αφήγηση είναι χαρακτηριστικά οιδιπόδεια, καθώς περιλαμβάνει πάντα έναν άνδρα πρωταγωνιστή, ο οποίος, αφού υπερνικήσει μια κρίση και ξεπεράσει μια «έλλειψη», έρχεται να ταυτιστεί με το νόμο του πατέρα, ενώ παράλληλα καταφέρνει να εγκλωβίσει ή να ελέγξει τη γυναικεία φιγούρα, απομυθοποιώντας την απειλή της ή πετυχαίνοντας να ενωθεί μαζί της.

Η έννοια της «έλλειψης» είναι σημαντική στην αφήγηση και για έναν άλλο λόγο. Σύμφωνα με τον Ρώσο φορμαλιστή Tzvetan Todorov, στόχος όλων των αφηγήσεων είναι να λύσουν ένα γρίφο, να βρουν μια λύση σε ένα αίνιγμα, να αναπληρώσουν μια «έλλειψη». Όλες οι ιστορίες αρχίζουν με μια κατάσταση όπου το *status quo* διαταράσσεται και ο ήρωας ή η ηρωίδα πρέπει σε γενικές

γραμμές να λύσει ένα πρόβλημα για να αποκατασταθεί η τάξη. Αυτή η προσέγχιση βλέπει τις δομές της αφήγησης σαν να βρίσκονται στην υπηρεσία της επιθυμίας του υποκειμένου να ξεπεράσει αυτή την έλλειψη.

Επιπλέον, η διαδικασία της άρνησης και του φρετιχισμού, που σηματοδοτούν την οιδιπόδεια κρίση, επανεμφανίζονται –σύμφωνα με τον Metz– στον κινηματογράφο. Όσον αφορά την άρνηση, αυτά που βλέπει στην οθόνη φαίνονται αληθινά στο θεατή, που γνωρίζει όμως πως τίποτα από αυτά δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Γνωρίζοντας πως ο κινηματογράφος απλώς σημασιοδοτεί αυτό που είναι απόν, ο (άνδρας) θεατής αντιλαμβάνεται πως η αίσθηση της ταύτισης με την εικόνα είναι απλώς μια ψευδαίσθηση και ότι η αίσθηση του εαυτού του βασίζεται στην έλλειψη. Γνωρίζοντας πολύ καλά πως τα αυθεντικά γεγονότα, το προ-φιλμικό διηγητικό δράμα, απουσιάζουν, ο θεατής αναπληρώνει την απουσία αυτή με το να μετατρέψει σε φετίχ την αγάπη του για τον ίδιο τον κινηματογράφο. Ο Metz θεωρεί αυτή τη δομή της άρνησης και του φρετιχισμού σημαντική για την αναπαράσταση της πραγματικότητας στον κινηματογράφο.

.....
Η θεωρία του μηχανισμού δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος αποζημιώνει το θεατή-υποκείμενο γι' αυτό που του λείπει. Ο κινηματογράφος προσφέρει μια φανταστική ενότητα, για να απαλύνει την αποσπασματικότητα στην καρδιά της υποκειμενικότητας. Οι αφηγηματικές δομές αναλαμβάνουν αυτή τη διαδικασία με τον τρόπο που κατασκευάζουν ιστορίες στις οποίες το «χαμένο αντικείμενο» (που σχεδόν πάντα αναπαριστάται με την ένωση με μια γυναίκα) ανακτάται από τον άνδρα πρωταγωνιστή.

Η θεωρία του μηχανισμού δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος αποζημιώνει το θεατή-υποκείμενο γι' αυτό που του λείπει. Ο κινηματογράφος προσφέρει μια φανταστική ενότητα, για να απαλύνει την αποσπασματικότητα στην καρδιά της υποκειμενικότητας. Οι αφηγηματικές δομές αναλαμβάνουν αυτή τη διαδικασία με τον τρόπο που κατασκευάζουν ιστορίες στις οποίες το «χαμένο αντικείμενο» (που σχεδόν πάντα αναπαριστάται με την ένωση με μια γυναίκα) ανακτάται από τον άνδρα πρωταγωνιστή. Το 1985, στο δοκίμιο "Feminism, Film Theory and Bachelor Machines" η Constance Penley προσεγγίζει κριτικά τη θεωρία του μηχανισμού των Baudry και Metz, και ισχυρίζεται πως το «φανταστικό σημαίνον» του Metz είναι από μόνο του ένας «μηχανισμός για τον εργένη», μια δομή ανταμοιβής σχεδιασμένη για την ανδρική ευχαρίστηση.

Καθώς το φανταστικό σημαίνον άρχισε να ασκεί μια βαθιά επιρροή στις κινηματογραφικές σπουδές πολλών βρετανικών και αμερικανικών πανεπιστη-

μίων, άρχισαν να προκύπτουν διάφορα προβλήματα. Οι κριτικοί επιτέθηκαν σε πολλά μέτωπα: υποστήριξαν πως η θεωρία του μηχανισμού ήταν βαθιά ανιστορική: πως στην αξιολόγηση της εικόνας δεν έδινε καμιά σημασία σε μη οπτικά στοιχεία κατά τη διαδικασία της θέασης, όπως ο ήχος, και πως η εφαρμογή της λακανικής ψυχανάλυσης δεν ήταν πάντοτε σωστή. Η πιο επίμονη κριτική προήλθε όμως από φεμινίστριες κριτικούς, που υποστήριξαν με τη σειρά τους πως η θεωρία του μηχανισμού δεν έλαβε καθόλου υπόψη της το φύλο.

Ψυχανάλυση, φεμινισμός και κινηματογράφος: Mulvey

Οι θεωρητικοί της ψυχανάλυσης στον κινηματογράφο, που προέρχονταν κυρίως από το χώρο του φεμινισμού, ενδιαφέρθηκαν για την κατασκευή του θεατή σε σχέση με ζητήματα φύλου και σεξουαλικής επιθυμίας. Η θεωρία του μηχανισμού δεν αναφερόταν καθόλου στο φύλο. Θεωρώντας πως ο θεατής είναι άνδρας, ο Metz εξέτασε την επιθυμία στο πλαίσιο του ανδρικού οιδιπόδειου δράματος.

Το 1975, η Laura Mulvey δημοσίευσε ένα προκλητικό κείμενο, το “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, στο οποίο πραγματεύτηκε το θηλυκό βλέμμα. Όπως παραδέχθηκε αργότερα η ίδια η Mulvey, το κείμενο αυτό ήταν εσκεμμένα και προκλητικά πολεμικό. Θεμελίωσε την ψυχαναλυτική βάση για μια φεμινιστική θεωρία της θέασης η οποία ακόμα είναι υπό συζήτηση. Αυτό που η Mulvey έκανε ήταν να επαναπροσδιορίσει, στο πλαίσιο του φύλου, τη θεωρία του Metz για τον κινηματογράφο ως μια πράξη άρνησης και φρετιχοποίησης. Η Mulvey, βασισόμενη στις θεωρίες του Freud για τη *σκοποφιλία*, τον ευνουχισμό και το φρετιχισμό, καθώς και στις θεωρίες του Lacan για τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας, εισήγαγε το φύλο στη θεωρία του μηχανισμού.

Στη μελέτη της, η Mulvey υποστήριξε πως σε έναν κόσμο που κυβερνάται από μια σεξουαλική ανισότητα ο άνδρας πρωταγωνιστής αναλάμβανε το ρόλο αυτού που «προκαλεί τα πράγματα να συμβούν», ενώ η γυναίκα σταρ είχε μια πιο παθητική θέση, λειτουργώντας ως ερωτικό αντικείμενο για το βλέμμα του άνδρα που επιθυμεί. Η γυναίκα σήμαινε την εικόνα, μια μορφή που υπάρχει για να την κοιτάζουν, ενώ ο άνδρας έλεγχε τα βλέμματα. Με άλλα λόγια, η κινηματογραφική θέαση χωριζόταν με βάση τα όρια του φύλου. Ο κινηματογράφος απευθυνόταν σε έναν ιδανικό άνδρα θεατή, και η ευχαρίστηση του κοιτάγματος μοιραζόταν ανάμεσα σε ένα ενεργητικό ανδρικό βλέμμα και σε μια παθητική γυναικεία εικόνα.

(Η Mulvey) υποστήριξε πως, αν και η μορφή της γυναίκας επιδεικνυόταν για την ευχαρίστηση του άντρα πρωταγωνιστή και συνακόλουθα του άντρα θεατή στον κινηματογράφο, η γυναικεία μορφή ήταν ταυτόχρονα απειλητική, διότι προκαλούσε το ασυνείδητο άγχος του άνδρα για τη σεξουαλική διαφορά

και τον ευνουχισμό. Ο άνδρας πρωταγωνιστής μπορούσε είτε να αντιμετωπίσει αυτή την απειλή (όπως στις ταινίες του Hitchcock) υποβάλλοντας τη γυναίκα στο σαδιστικό του βλέμμα και τιμωρώντας την επειδή είναι διαφορετική είτε να αρνηθεί τη διαφορά της (όπως στις ταινίες του Joseph von Sternberg και της Marlene Dietrich) και να φετιχοποιήσει το σώμα της, υπερτιμώντας ένα μέρος του σώματός της, όπως τα πόδια ή το στήθος. Το αφηγηματικό τέλος των ταινιών, στο οποίο σχεδόν πάντα τιμωρούσαν την απειλητική γυναίκα, ενίσχυε το επιχείρημα της Mulvey για το ηδονοβλεπτικό βλέμμα, ενώ η ανάπτυξη του κοντινού πλάνου, που σχεδόν πάντα απομόνωνε μέρη του γυναικείου σώματος με σκοπό την ερωτική ενατένιση, ενίσχυε επίσης την άποψη της Mulvey για το φετιχιστικό βλέμμα.

•••
Στη μελέτη της, η Mulvey υποστήριζε πως σε έναν κόσμο που κυβερνάται από μια σεξουαλική ανισότητα ο άνδρας πρωταγωνιστής αναλάμβανε το ρόλο αυτού που «προκαλεί τα πράγματα να συμβούν», ενώ η γυναίκα στα είχε μια πιο παθητική θέση, λειτουργώντας ως ερωτικό αντικείμενο για το βλέμμα του άνδρα που επιθυμεί.
 •••

Ενώ η φροϋδική και η λακανική θεωρία υποστήριξαν πως το σύμπλεγμα του ευνουχισμού αποτελούσε έναν οικουμενικό σχηματισμό που εξηγούσε την προέλευση και τη διαίωνιση της πατριαρχίας, η Mulvey κατέδειξε με συγκεκριμένο τρόπο πώς το ασυνείδητο της πατριαρχικής κοινωνίας οργάνωσε τις δικές του πρακτικές σημασιοδότησης, όπως και ο κινηματογράφος, προκειμένου να ενδυναμώσει τους μύθους γύρω από τη γυναίκα και να προσφέρει στον άνδρα θεατή ευχαρίστηση. Μέσα σε αυτό το σύστημα δεν υπάρχει θέση για τη γυναίκα. Η διαφορά της αναπαριστάει –για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο που γρήγορα έγινε τόσο γνωστός– την «έλλειψη». Ωστόσο, η Mulvey δε θεώρησε αυτό το σύστημα οικουμενικό και αμετάβλητο. Αν, για την αναπαράσταση μιας νέας γλώσσας της επιθυμίας, ο κινηματογραφιστής θεωρούσε απαραίτητο να καταστρέψει την ευχαρίστηση, τότε αυτό θα ήταν το τίμημα που έπρεπε να πληρωθεί.

Τι γίνεται όμως με τη γυναίκα θεατή; Σε ένα δεύτερο άρθρο, το “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’” (1981), που γράφτηκε με αφορμή την ταινία του King Vidor *Duel in the Sun* (*Μονομαχία στον ήλιο*, 1946), η Mulvey πραγματεύεται το ζήτημα της γυναικείας θέασης. Από τη στιγμή που το κείμενο του κλασικού Χόλλυγουντ είναι τόσο στενά συνδεδεμένο με το οιδιπόδειο δράμα και τις φαντασιώσεις των αντρών για τη γυναίκα προκειμένου να προκαλέσει την ευχαρίστηση, πώς βιώνει η γυναίκα θεατής την οπτική ευχαρίστηση; Για να απαντήσει σε αυτή την ερώτηση, η Mulvey χρησιμοποιεί

τη θεωρία του Freud για τη λήμπιντο, στην οποία ο Freud ισχυρίζεται πως «υπάρχει μόνο μια λήμπιντο, η οποία εκτελεί και τις ανδρικές και τις γυναικείες λειτουργίες» (1981: 13). Έτσι, όταν η ηρωίδα στην οθόνη είναι ισχυρή, πολυμήχανη και φαλλική, είναι επειδή έχει επανέλθει σε μια προ-οιδιπόδεια φάση. Σύμφωνα με τον Freud, στη ζωή ορισμένων γυναικών «υπάρχει ανά περιόδους μια επαναλαμβανόμενη εναλλαγή, όπου η θηλυκότητα ή η αρρενωπότητα έχει το πάνω χέρι» (Mulvey 1971: 15). Η Mulvey καταλήγει στο συμπέρασμα πως η γυναίκα θεατής είτε ταυτίζεται με τη γυναίκα ως αντικείμενο της αφήγησης και του (ανδρικού) βλέμματος είτε μπορεί να υιοθετήσει μια «αρρενωπή» στάση. Αλλά στη γυναίκα θεατή «η φαντασίωση της “αρρενωποποίησης” παρεξηγεί πάντα σε κάποιο βαθμό τον εαυτό της, όντας ανήσυχη μέσα στα ρούχα της παρενδυσίας» (Mulvey 1981: 15).

Αυτή η πτυχή του έργου της ήταν η πιο επίμαχη για τους κριτικούς, όπως ο D.N. Rodowick (1982), που υποστήριξε πως η προσέγγισή της ήταν πολύ περιοριστική και πως η ανάλυση του γυναικείου χαρακτήρα στην οθόνη και της γυναίκας θεατή στην κινηματογραφική αίθουσα δεν επέτρεπε τη δυνατότητα μιας γυναικείας επιθυμίας έξω από ένα «φραλλοκεντρικό» πλαίσιο αναφοράς.

Εξελιξεις στην ψυχανάλυση, το φεμινισμό και τον κινηματογράφο

Η χρήση της ψυχαναλυτικής θεωρίας από τη Mulvey προκειμένου να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο το πατριαρχικό ασυνείδητο επηρέασε τον κινηματογράφο προκάλεσε ζωηρές συζητήσεις και μια πληθώρα άρθρων από μετα-στρουκτουραλιστριες φεμινίστριες. Θεωρητικοί όπως η Joan Copjec (1982), η Jacqueline Rose (1980) και η Constance Penley (1985) υποστήριξαν πως η θεωρία του μηχανισμού, ανεξάρτητα από το αν εξετάζει ή όχι ζητήματα φύλου, ήταν κομμάτι μιας μακράς παράδοσης της δυτικής σκέψης, όπου η αρρενωπότητα θεωρείται νόρμα και επομένως αρνείται οποιαδήποτε θέση για τη γυναίκα. Ισχυρίστηκαν πως δεν υπήρχε χώρος για συζήτηση περί της γυναικείας θέασης στις θεωρίες του μηχανισμού του κινηματογράφου. Οι απαντήσεις στη θεωρία της θέασης της Mulvey ακολούθησαν τέσσερις κύριες γραμμές: μια προσέγγιση που εξέταζε το γυναικείο οιδιπόδειο δράμα· μια άλλη προσέγγιση, γνωστή ως θεωρία της φαντασίωσης, που χρησιμοποίησε τη θεωρία του Freud για την *πρωταρχική σκηνή* προκειμένου να διερευνήσει τη δυνατότητα για ένα ρευστό, μεταβλητό ή αμφιφυλόφιλο βλέμμα· μια τρίτη προσέγγιση, που επικεντρώθηκε στην αναπαράσταση της αρρενωπότητας και του μαζοχισμού· και μια τέταρτη προσέγγιση, που βασίστηκε στη θεωρία της Julia Kristeva (1986) για την «αποκείμενη μητρική φιγούρα» και στη θεωρία του ευνουχισμού του Freud, και υποστήριξε πως η εικόνα της τρομακτικής, ακαταμάχητης γυναίκας στις ταινίες τρόμου και στα θρίλερ αγωνίας θέτει υπό αμφισβήτηση προηγούμενες αντιλή-

φεις για τη γυναίκα ως παθητικό αντικείμενο ενός ευνουχιστικού αντρικού βλέμματος.

Η οιδιπόδεια ηρωίδα

Χρησιμοποιώντας ως βάση τη θεωρία του Freud για τη λήμπινο και το γυναικείο οιδιπόδειο δράμα, οι φεμινίστριες επέκτειναν την εφαρμογή της θεωρίας της Mulvey προκειμένου να μιλήσουν για ένα αμφιφυλόφιλο βλέμμα. Ίσως ο θεατής να μην ταυτιζόταν με μονολιθικό και αυστηρό τρόπο με το έμφυλο ταίρι του, αλλά στην πραγματικότητα να εναλλασσόταν μεταξύ μιας ανδρικής-ενεργητικής και μιας γυναικείας-παθητικής θέσης, ανάλογα με τους κώδικες ταύτισης του κινηματογραφικού κειμένου.

Σε μια ανάγνωση της ταινίας *Rebecca* του Hitchcock (*Ρεβέκκα*, ΗΠΑ 1940), η Tania Modleski (1982) υποστήριξε πως, όταν η κόρη διανύει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα –αν και έχει εγκαταλείψει την αρχική επιθυμία της για τη μητέρα, την οποία κατηγορεί επειδή δεν της έχει κληροδοτήσει ένα πέος, και στρέφεται στον πατέρα της ως ερωτικό αντικείμενο–, δεν έχει παραιτηθεί οριστικά από τον πρώτο της έρωτα. Ο Freud επίσης υποστήριξε πως το κορίτσι, αντίθετα από το αγόρι, έχει μια προδιάθεση προς την αμφιφυλοφιλία. Ο έρωτας του κοριτσιού για τη μητέρα, αν και απωθημένος, συνεχίζει να υπάρχει. Στη *Rebecca*, η ανώνυμη ηρωίδα κατέβαλε τεράστια προσπάθεια για να αναμορφώσει τον εαυτό της προκειμένου να ανταποκριθεί στην επιθυμία ενός άνδρα. Όταν πλέον φαντάζεται πως έχει πετύχει αυτό το στόχο, η αφήγηση αποκαλύπτει πως ακόμα «είναι προσκολλημένη στη “μητέρα”, ακόμα προσποιείται για την επιδοκμασία της μητέρας» (1982: 38). Πρόσφατα, η έννοια του γυναικείου οιδιπόδειου δράματος έχει αναλυθεί σε μια σειρά από άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Screen* (1995) σε σχέση με την ταινία της Jane Campion *The Piano* (*Μαθήματα πιάνου*, Νέα Ζηλανδία 1993), πράγμα που υποδηλώνει πως αυτές οι συζητήσεις έχουν ακόμα πολλά να δώσουν στην κινηματογραφική θεωρία.

Άλλες έρευνες πραγματοποιήθηκαν παρόμοια ζητήματα. Στο βιβλίο *The Desire to Desire* (1987) η Mary Ann Doane έστρεψε την προσοχή της στον «κινηματογράφο που απευθύνεται κυρίως στο γυναικείο κοινό» και στο θέμα της γυναίκας θεατή. Η Janet Bergstrom, στο άρθρο “Enunciation and Sexual Difference” (1979), αμφισβήτησε την προϋπόθεση να είναι ο θεατής άντρας, ενώ η Annette Kuhn, στο *The Power of Image* (1985), ερεύνησε την παρενδυσία, την αμφιφυλοφιλία και το θεατή σε σχέση με την ταινία *Some like it Hot* (*Μερικοί το προτιμούν καυτό*, ΗΠΑ 1959).

Η θεωρία της φαντασίωσης και το μεταβαλλόμενο βλέμμα

Η ιδέα ενός περισσότερο μεταβαλλόμενου βλέμματος αναλύθηκε από την Elizabeth Cowie στο άρθρο της “Fantasia” (1984), το οποίο βασίστηκε στη σημαντική μελέτη των Laplanche και Pontalis “Fantasy and the Origins of Sexuality” (1964). Οι Laplanche και Pontalis όρισαν τρία είδη πρωταρχικών φαντασιώσεων – πρωταρχικών επειδή καθένα από τα τρία είδη ξεδιπλώνει μια πτυχή της «απαρχής» του υποκειμένου: «η πρωταρχική σκηνή απεικονίζει την καταγωγή του ατόμου» τις φαντασιώσεις αποπλάνησης, την καταγωγή και την εμφάνιση της σεξουαλικότητας και τις φαντασιώσεις ενουχιισμού, την καταγωγή της διαφοράς των φύλων» (1964/1986: 19). Αυτές οι φαντασιώσεις –που προλαμβάνει το παιδί– εξηγούν ή δίνουν απαντήσεις στα τρία πιο βασικά ερωτήματα: «Ποιος είμαι; Τι επιθυμώ; Γιατί διαφέρω;». Η ιδέα των πρωταρχικών φαντασιώσεων είναι επίσης ακόμα πιο ρευστή από την έννοια της φαντασίωσης όπως τη χρησιμοποιεί η θεωρία του μηχανισμού, η οποία αναπόφευκτα και μηχανιστικά επιστρέφει στην οιδιπόδεια φαντασίωση. Οι πρωταρχικές φαντασιώσεις διατρέχουν τη ζωή στη διάρκεια του ύπνου και του ξύπνου, μέσα από συνειδητές και ασυνειδητές επιθυμίες. Οι Laplanche και Pontalis υποστήριξαν επίσης πως η φαντασίωση αποτελεί ένα στάδιο της επιθυμίας, ένα είδος *mise-en-scène*, και πως η θέση του υποκειμένου δεν είναι στατική, καθώς οι θέσεις της σεξουαλικής ταύτισης δεν είναι προκαθορισμένες. Το υποκείμενο, συμμετέχοντας στην πράξη της φαντασίωσης, μπορεί να υιοθετήσει πολλές θέσεις, ταυτιζόμενο ανάλογα με το φύλο, το χρόνο και το χώρο.

Η Cowie υποστήριξε πως η σημασία της φαντασίωσης ως σκηνικού, σκηνής, είναι βασική, επειδή επιτρέπει στην ταινία να ιδωθεί σαν φαντασίωση, σαν αναπαράσταση μιας *mise-en-scène* της επιθυμίας. Παρόμοια, ο θεατής στον κινηματογράφο είναι ελεύθερος να υιοθετήσει μεταβαλλόμενους, εναλλακτικούς τρόπους ταύτισης, όπως έδειξε η Cowie στην ανάλυσή της για τις ταινίες *Now Voyager* (Το ξέσπασμα μιας ψυχής, ΗΠΑ 1942) και *The Reckless Moment* (Ψυχές χωρίς Μάσκα, ΗΠΑ 1949). Η θεωρία της φαντασίωσης έχει επίσης χρησιμοποιηθεί με παραγωγικό τρόπο σε σχέση με τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας και τρόμου, είδη όπου η παρουσία του φανταστικού είναι ιδιαίτερα αισθητή.

Αρρενωπότητα και μαζοχισμός

Ο Richard Dyer (1982) και ο Steve Neale (1983) έχουν και οι δυο γράψει άρθρα στα οποία αντικρούουν τη διαπίστωση της Mulvey πως «το ανδρικό σώμα δεν μπορεί να σκωώσει το βάρος της σεξουαλικής αντικειμενοποίησης» (1975:28). Κι οι δυο εξετάζουν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η ερωτική θεώρηση του

ανδρικού σώματος είναι επιτρεπτή, καθώς και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η γυναίκα θεατής ενθαρρύνεται να το κοιτάξει. Ο Neale ερεύνησε τρεις κύριες δομές που εξέτασε και η Mulvey: την ταύτιση, την ηδονοβλεψία και το φρετιχισμό. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει είναι ότι, ενώ το ανδρικό σώμα θεωρείται ερωτικό και αντικειμενοποιείται, ο θεατής αποκλείεται από ένα άμεσο βλέμμα. Το ανδρικό σώμα γίνεται αντικείμενο μόνο σε σκηνές δράσης, όπως σε έναν αγώνα πυγμαχίας. Ο εμπορικός κινηματογράφος δεν μπορεί να αναγνωρίσει τη δυνατότητα πως ο άνδρας θεατής θα θεωρήσει τον άνδρα πρωταγωνιστή ως αντικείμενο της ερωτικής του επιθυμίας.

Όστόσο, η Gaylyn Studlar, στο βιβλίο της *In the Realm of Pleasure* (1988), προσφέρει μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία της θέασης και της ευχαρίστησης σε σχέση με το ηδονοβλεπτικό-σαδιστικό μοντέλο. Επιχειρώντας μια αναθεώρηση των ήδη υπαρχουσών φεμινιστικών ψυχαναλυτικών θεωριών, υποστηρίζει μια (ανδρική) μαζοχιστική αισθητική στον κινηματογράφο. Η πρωτογενής έρευνα της Studlar ήταν εξαιρετικά σημαντική, καθώς υπήρξε μια από τις πρώτες συστηματικές προσπάθειες να ξεφύγουν οι διανοούμενοι από τη φροϋδική και τη λακανική ψυχανάλυση. Αντί αυτών, η Studlar βασίστηκε στο ψυχαναλυτικό-λογοτεχνικό έργο του Gilles Deleuze και στη σχολή *αντικείμενο-σχέσεις* (object-relations) της ψυχαναλυτικής θεωρίας.

Η θεωρία *αντικείμενο-σχέσεις*, που προέρχεται από το έργο της Melanie Klein και πιο πρόσφατα από αυτό του D.W. Winnicott, είναι ένα μετα-φροϋδικό παρακλάδι της ψυχανάλυσης που δίνει εξαιρετική σημασία στη σχέση μεταξύ της μητέρας και του νηπίου κατά τον πρώτο χρόνο. Η Klein τοποθέτησε τη μητέρα στο κέντρο του οιδιπόδειου δράματος και υποστήριξε πως υπάρχει μια πρωταρχική φάση στην οποία και τα δύο φύλα ταυτίζονται με το θηλυκό. Υποστήριξε επίσης πως υπάρχει ένας φθόνος της μητέρας στα αγόρια αντίστοιχος με το φροϋδικό φθόνο του πέους στα κορίτσια. Συγκεκριμένα, μελέτησε τις καταστρεπτικές ορμές που μπορεί να βιώσει το νήπιο στη σχέση του με τη μητέρα και τα άλλα αντικείμενα (μέρη του σώματος) του περιβάλλοντος. Σε αυτήν την πρώιμη περίοδο διαμόρφωσης του παιδιού, ο πατέρας είναι ουσιαστικά απών.

Επικεντρώνοντας την προσοχή της στην προ-οιδιπόδεια και στενή σχέση με τη μητέρα, στη διάρκεια της στοματικής φάσης, μεταξύ του νηπίου και της κυρίαρχης μητρικής μορφής, η Studlar κάνει ένα συσχετισμό της θεωρίας της με τις ταινίες των Marlene Dietrich και Joseph von Sternberg. Στις ταινίες αυτές, η Dietrich υποδύεται μια κυριαρχική γυναίκα, μια όμορφη και συχνά ψυχρή τύρανο, την οποία οι άντρες ερωτεύονται με έναν απελπισμένο και αδιέξοδο τρόπο. Οι τίτλοι των ταινιών, όπως *The Devil is a Woman* (*Ο διάβολος είναι γυναίκα*, ΗΠΑ 1935), υποδηλώνουν το είδος ευχαρίστησης που προσφέρουν. Η Studlar πιστεύει πως η μαζοχιστική αισθητική έχει τόσο πολλά κοινά στοιχεία ως προς τη δομή με τη θεωρία των Baudry-Metz για τον κινηματογραφικό

μηχανισμό, στην αρχαϊκή του διάσταση, ώστε δεν μπορεί να αγνοηθεί και συνιστά μια κεντρική μορφή κινηματογραφικής ευχαρίστησης που προηγουμένως είχε παραβλεφθεί.

Η Kaja Silverman ανέπτυξε επίσης μια θεωρία περί ανδρικού μαζοχισμού στο *Male Subjectivity at the Margins* (1992). Στόχος της Silverman είναι να μελετήσει αυτό που η ίδια ονομάζει «παρεκκλίνουσες» αρρενωπότητες, θεωρώντας πως αναπαριστούν «διεστραμμένες» εναλλακτικές στη φαλλική αρρενωπότητα. Χρησιμοποιώντας τη φροϋδική και τη λακανική ψυχανάλυση και εστιάζοντας την προσοχή της στις ταινίες του Rainer Werner Fassbinder, έδειξε πόσο αποπροσανατολιστική είναι η συσχέτιση του πέους με το φαλλό και πως η θεωρητική μελέτη της ανδρικής υποκειμενικότητας μέσα στη θεωρία του κινηματογράφου είναι ανεπαρκής. Η Silverman μελέτησε μια σειρά από διαφορετικές μορφές ανδρικού μαζοχισμού, από τον παθητικό έως τον ενεργητικό. Η ανάλυσή της πάνω στην «ανδρική έλλειψη» είναι εξαιρετικά πειστική, και το βιβλίο της, στο οποίο κατέδειξε πως ο θεατής μπορεί να αντλεί ευχαρίστηση μέσα από την παθητικότητα και την υποταγή, αποτέλεσε μια σημαντική συνεισφορά στον αναπτυσσόμενο διάλογο γύρω από τις ψυχαναλυτικές ερμηνείες της ευχαρίστησης κατά τη θέαση.

Η γυναίκα-τέρας

Ίσως ήταν αναπόφευκτο, δεδομένων όλων των αναλύσεων γύρω από τον ανδρικό μαζοχισμό, να στραφεί η προσοχή γύρω από την ευνουχιστική γυναίκα-τέρας. Οι φεμινίστριες θεωρητικοί υποστήριξαν πως η αναπαράσταση της γυναίκας στον κινηματογράφο δεν την κατατάσσει απαραίτητα ως ένα παθητικό αντικείμενο της αφήγησης ή των δομών θέασης. Η μελέτη της Mary Russo "Female Grotesques" (1986), που βασίστηκε στη φροϋδική θεωρία της απώθησης, άσκησε μεγάλη επίδραση. Το ίδιο ισχύει και για την έννοια του «αποκείμενου» της Κριστένα, ως μιας δομής που προηγείται της διαίρεσης μεταξύ υποκειμένου και αντικείμενου. Χρησιμοποιώντας τις ψυχαναλυτικές θεωρίες για τη γυναίκα –και κυρίως για τη μητέρα– ως αποκείμενο τέρας, θεωρητικοί όπως οι Modleski (1988), Lurie (1981-2) και Creed (1993) υιοθέτησαν μια πολύ διαφορετική προσέγγιση για την αναπαράσταση της γυναίκας στον κινηματογράφο, υποστηρίζοντας πως η γυναίκα μπορεί να αναπαριστάται σαν μια ενεργητική, τρομακτική Ερινύα, μια δυναμικά αποκείμενη μορφή και ένα ευνουχιστικό τέρας. Μια άποψη εντελώς διαφορετική από τη φροϋδική εικόνα της γυναίκας ως «ευνουχισμένου άλλου».

Κριτικές της ψυχαναλυτικής θεωρίας του κινηματογράφου

Η ψυχανάλυση άσκησε μεγάλη επίδραση στα μοντέλα της θεωρίας της θέασης που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80. Μια από τις κυρίαρχες κριτικές εναντίον της θεωρίας του μηχανισμού ήταν ότι, σε όλες τις μορφές της, κατασκεύαζε κατά κανόνα ένα μονολιθικό θεατή. Στο μοντέλο του Baudry ο θεατής είναι άνδρας και παθητικός, στο μοντέλο της Mulvey ο θεατής είναι άνδρας και ενεργητικός. Η ψυχαναλυτική κριτική κατηγορήθηκε ότι γινόταν ολοκληρωτική και επαναλαμβανόμενη. Σε κάθε ταινία έβλεπε πως ο ανδρικός χαρακτήρας εμφανίζεται να έχει τον έλεγχο του βλέματός, ενώ η γυναίκα αναπαριστάται ως αντικείμενό του. Ή, διαφορετικά, η γυναίκα περιγραφόταν σαν «να μην έχει φωνή» ή σαν να βρίσκεται έξω από την τάξη του Συμβολικού.

Απορρίπτοντας το ρόλο της ιδεολογίας στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας, ορισμένοι κριτικοί ενδιαφέρθηκαν περισσότερο για τις λεπτομέρειες σχετικά με το πώς οι θεατές αντιδρούσαν σε αυτό που έβλεπαν στην οθόνη. Δεδομένου ότι στη δεκαετία του '70 η θεωρία αναπτύχθηκε εν μέρει ως αντίδραση σε αυτό το είδος εμπειρισμού, είναι σημαντικό ότι, τα τελευταία χρόνια, υπάρχει μια ανανέωση του ενδιαφέροντος σε αυτό τον τομέα. Τούτο είναι εμφανές στο έργο των David Bordwell και Noël Carroll, που ο τόμος που επιμελήθηκαν, *Post-Theory* (1996), επιχειρεί να αμφισβητήσει την κυριαρχία της θεωρίας της δεκαετίας του '70 και να προσφέρει εναλλακτικές προσεγγίσεις στη θέαση, που βασίζονται στη χρήση της γνωσιακής ψυχολογίας. Το ενδιαφέρον τους έγκειται στο ρόλο της γνώσης και των πρακτικών παρακολούθησης σε σχέση με τη θέαση. Σύμφωνα με τον Carroll, «η γνωσιακή θεωρία (cognitivism) δεν είναι μια ενοποιημένη θεωρία. Το όνομά της προκύπτει από την τάση της να αναζητά εναλλακτικές απαντήσεις σε πολλά ερωτήματα που έθεσαν ή πραγματεύθηκαν οι ψυχαναλυτικές θεωρίες του κινηματογράφου, κυρίως λαμβάνοντας υπόψη την πρόσληψη του κινηματογράφου από το κοινό στο πλαίσιο γνωσιακών και λογικών παρά ασυνείδητων και παράλογων διαδικασιών» (1996: 62). Η Judith Mayne ισχυρίζεται ότι «ενώ οι υποστηρικτές της γνωσιακής θεωρίας έχουν διατυπώσει μια σειρά από αξιολογικές κριτικές στην ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου, “ο θεατής” που αντιλαμβάνεται η γνωσιακή θεωρία είναι εντελώς διαφορετικός από αυτόν που αντιλήφθηκε η κινηματογραφική θεωρία στη δεκαετία του '70» (1993: 7). Η τελευταία απευθύνθηκε στον «ιδανικό θεατή» της κινηματογραφικής διαδικασίας, ενώ η γνωσιακή θεωρία αναφέρεται στον «πραγματικό θεατή», στο άτομο μέσα στον κινηματογράφο. Η Mayne υποστηρίζει πως πολύ συχνά οι υποστηρικτές της γνωσιακής θεωρίας, όπως ο Bordwell, αγνοούν τις «προσπάθειες που έχουν γίνει προκειμένου να διαχωριστεί το υποκείμενο από το θεατή» (1993: 56), και προτείνει τα κείμενα της Teresa

de Lauretis στο βιβλίο *Alice Doesn't* (1984) «ως ενδεικτικά του ότι η προσφυγή στις θεωρίες πρόσληψης και τις γνωσιακές επιστήμες δε βρίσκεται αναγκαστικά σε ριζική αντίθεση με τις θεωρίες του μηχανισμού (όπως στην περίπτωση του Bordwell και άλλων) αλλά, αντιθέτως, μπορεί να συνιστά μια αναθεώρησή τους» (1993: 57).

Κατά δεύτερο λόγο, η ψυχαναλυτική θεωρία κατηγορήθηκε για ανιστορικότητα. Ήδη από το 1975, η Claire Johnston προειδοποιούσε πως «υπάρχει ένας πραγματικός κίνδυνος η ψυχανάλυση να χρησιμοποιηθεί για να θολώσει κάθε σοβαρή ενασχόληση με πολιτικά-πολιτισμικά θέματα». Οι μεγάλες αφηγήσεις της ψυχανάλυσης, όπως το οιδιπόδειο σύμπλεγμα και το άγχος του ευνουχισμού, κυριάρχησαν στην κριτική στη δεκαετία του '70 και τις αρχές του '80, δημιουργώντας έναν πραγματικό κίνδυνο να θυσιαστούν ιστορικά ζητήματα για χάρη αυτών που σχετίζονται με τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας και τη σχέση της με την ιδεολογία. Οι κριτικοί αυτοί ανέδειξαν τη σημασία όχι των μεγάλων αφηγήσεων της υποκειμενικότητας αλλά των «μικρο-αφηγήσεων» της κοινωνικής αλλαγής και όλων αυτών των περιπτώσεων όπου η πολιτισμική διαμάχη μπορεί να αποκαλύψει αδυναμίες της κυρίαρχης κουλτούρας. Υποστήριξαν πως ο κινηματογράφος πρέπει να μελετηθεί περισσότερο στη σχέση του με την ιστορία και την κοινωνία, παρά με το ασυνείδητο και την υποκειμενικότητα.

Τρίτον, ορισμένοι επιτέθηκαν στην κεντρική θέση της θεωρίας της θέασης και στο εμφανώς αποκλειστικό ενδιαφέρον της για τον ιδανικό παρά για τον πραγματικό θεατή. Η θεωρία της θέασης δε λάμβανε υπόψη τις άλλους παράγοντες, όπως τάξη, χρώμα, φυλή, ηλικία ή σεξουαλικές προτιμήσεις. Ούτε έλαβε υπόψη της την πιθανότητα πως κάποιοι θεατές μπορεί να αντιστέκονται περισσότερο από άλλους στις ιδεολογικές διεργασίες του κινηματογράφου. Πολιτικοί ακτιβιστές υποστήριξαν πως η ψυχαναλυτική κριτική δεν έδινε κατευθυντήριες γραμμές για τον τρόπο με τον οποίο το άτομο θα μπορούσε να αντισταθεί στις επιταγές μιας ιδεολογίας η οποία φαινόταν να υπαγορεύει πλήρως τη διαμόρφωση μιας υποκειμενικότητας ως διασπασμένης και αποσπασματικής. Επιπλέον, διατεινόταν πως δεν είναι όλα τα άτομα εγκλωβισμένα σε ρόλους που καθορίζονται από τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η υποκειμενικότητα.

Οι πολιτισμικές σπουδές αναπτύχθηκαν εν μέρει ως απάντηση σε αυτά τα προβλήματα. Βλέπουν τον πολιτισμό ως ένα πεδίο μάχης. Δίνουν έμφαση όχι σε ασυνείδητες διαδικασίες, αλλά στην ιστορία του θεατή (όπως αυτή διαμορφώνεται από την τάξη, το χρώμα, την εθνικότητα κτλ.), ενώ εξετάζουν επίσης τους τρόπους με τους οποίους ο θεατής μπορεί να παλέψει ενάντια στην κυρίαρχη ιδεολογία. Αν και η γνωσιακή θεωρία έχει ξεκάθαρα απορρίψει την ψυχανάλυση, η θέση της τελευταίας στα πλαίσια των πολιτισμικών σπουδών δεν είναι ευκρινώς καθορισμένη, καθώς ορισμένοι κριτικοί του πολιτισμού χρησιμοποιούν πεδία της ψυχαναλυτικής θεωρίας.

Τέταρτον, οι εμπειρικοί ερευνητές αντιτείνουν πως το μεγαλύτερο πρόβλημα με την ψυχανάλυση είναι ότι δεν είναι επιστήμη, ότι οι ψυχαναλυτικές θεωρίες δε στηρίζονται σε βέβαια δεδομένα, που μπορούν να μετρηθούν επιστημονικά, και ότι άλλοι ερευνητές δεν έχουν πρόσβαση στις πληροφορίες που περιλαμβάνονται στις μελέτες περιπτώσεων πάνω στις οποίες διατυπώθηκαν οι θεωρίες.

Οι ψυχαναλυτικές θεωρίες απαντούν πως από την ίδια τη φύση της η «θεωρητική αφαίρεση» δεν μπορεί να επιδέχεται απόδειξη. Επιπλέον, όλη η ανάπτυξη της ψυχαναλυτικής θεωρίας του κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του '70 βασίστηκε στο γεγονός πως δεν υπήρχε μια σαφής ή άμεση σχέση μεταξύ του ασυνειδήτου και του συνειδητού, πως αυτό που εκδηλώνεται στην επιφάνεια μπορεί να μην είχε άμεση σχέση με αυτό που βρισκόταν από κάτω, πως δεν υπάρχει μια σχέση αιτίου-αιτιατού, η οποία εκδηλώνεται φανερά ανάμεσα σε αυτό που το υποκείμενο επιθυμεί να καταφέρει και σε αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα. Μόνο μέσω των ψυχαναλυτικών αναγνώσεων μπορεί κάποιος να μελετήσει πράγματα όπως η απώθηση, η μεταμφίεση και η μεταμόρφωση.

Όλη η ανάπτυξη της ψυχαναλυτικής θεωρίας του κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του '70 βασίστηκε στο γεγονός πως δεν υπήρχε μια σαφής ή άμεση σχέση μεταξύ του ασυνειδήτου και του συνειδητού, πως αυτό που εκδηλώνεται στην επιφάνεια μπορεί να μην είχε άμεση σχέση με αυτό που βρισκόταν από κάτω, πως δεν υπάρχει μια σχέση αιτίου-αιτιατού, η οποία εκδηλώνεται φανερά ανάμεσα σε αυτό που το υποκείμενο επιθυμεί να καταφέρει και σε αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα. Μόνο μέσω των ψυχαναλυτικών αναγνώσεων μπορεί κάποιος να μελετήσει πράγματα όπως η απώθηση, η μεταμφίεση και η μεταμόρφωση.

Πρόσφατες εξελίξεις

Αν και η ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου υπήρξε συχνά αντικείμενο πολλών μορφών κριτικής τα τελευταία είκοσι χρόνια, συνεχίζει να αναπτύσσεται μέσα στον ακαδημαϊκό χώρο και έξω από αυτόν. Αυτό γίνεται φανερό, όχι μόνο στο έργο των θεωρητικών του πολιτισμού, όπως ο Stuart Hall, αλλά επίσης και στα σχετικά νέα πεδία της μετα-αποικιοκρατίας και της queer θεωρίας, καθώς και στα κείμενα που γράφονται σχετικά με το σώμα. Οι θεωρητικοί που εργάζονται σε αυτά τα πεδία δε χρησιμοποιούν την ψυχαναλυτική θεωρία με ολοκληρωτικό τρόπο, όπως δηλαδή αυτή εφαρμόστηκε κατά τη δεκαετία του '70. Αντιθέτως, χρησιμοποιούν πλευρές της ψυχαναλυτικής θεωρίας για να δια-

φωτίζουν σημεία της δικής τους ξεχωριστής έρευνας. Ο στόχος σε αυτήν την προσπάθεια είναι να συγκεράσουν το κοινωνικό με το ψυχολογικό.

Θεωρητικοί της μετα-αποικιοκρατίας, όπως ο Homi K. Bhabha και ο Rey Chow, βασίστηκαν σε ψυχαναλυτικές θεωρίες στο έργο τους. Ενώ προγενέστεροι θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με το ρατσισμό στον κινηματογράφο είχαν την τάση να εστιάζουν σε ερωτήματα σχετικά με τα στερεότυπα, την αξιοπιστία της αφήγησης και τις θετικές εικόνες, η εστίαση των θεωρητικών της μετα-αποικιοκρατίας γίνεται στις διαδικασίες της υποκειμενοποίησης, της αναπαράστασης του «Άλλου», της θέασης και της χρήσης των κινηματογραφικών κωδίκων. Με λίγα λόγια, έχει γίνει μια απομάκρυνση από τη μελέτη «ελαττωματικών» ή «αρνητικών» εικόνων (οι «θετικές» εικόνες μπορεί να είναι τόσο υποτιμητικές όσο και αρνητικές) και μια στροφή προς τη μελέτη της κινηματογραφικής κατασκευής όσον αφορά τη σχέση ανάμεσα στον αποικιοκράτη και τον αποικιοκρατούμενο, τη ροή της εξουσίας μεταξύ των δύο, το ρόλο που διαδραματίζουν οι διαφορές των δύο φύλων και τη θέση του θεατή απέναντι σε τέτοιες αναπαραστάσεις. Για να διευκολύνουν λοιπόν τέτοιου είδους αναλύσεις, οι θεωρητικοί συχνά βασίζονται σε διάφορες πλευρές της ψυχαναλυτικής θεωρίας.

Στο άρθρο του “The Other Question”, ο Homi K. Bhabha (1992) χρησιμοποιεί τη φροϋδική θεωρία του ευνουχισμού και του φετιχισμού για να αναλύσει τα στερεότυπα των μαύρων και των λευκών, που παίζουν αποφασιστικό ρόλο στον αποικιοκρατικό λόγο. Υποστηρίζει πως το φετιχιστικό στερεότυπο στον κινηματογράφο και σε άλλα πολιτισμικά παραδείγματα έχει ως στόχο να ενεργοποιήσει εκ νέου στο αποικιοκρατικό υποκείμενο τη φανταστική φαντασίωση ενός «ιδανικού εγώ που είναι λευκό και ακέραιο» (1992: 322). Βάσει αυτών των δεδομένων, παρουσιάζει μια νέα ερμηνεία της ταινίας του Orson Welles *The Touch of Evil* (*Το άγγιγμα του κακού*, ΗΠΑ, 1958). Γράφοντας για το έθνος, ο Bhabha βασίζεται στη μελέτη του Freud (1919) στην οποία ο Freud αναφέρεται στο «πολιτισμικό» ασυνείδητο ως μια κατάσταση στην οποία αρχαϊκές μορφές βρίσκουν έκφραση στο περιθώριο της νεωτερικότητας. Ο Bhabha χρησιμοποιεί επίσης τη φροϋδική θεωρία του «σωσία», όπως αναλύεται στο “The Uncanny”, για να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο οι αποικιοκρατούμενες κουλτούρες πειθαναγκάζονται από τους αποικιοκράτες τους να μιμηθούν τη «λευκή» κουλτούρα – μέχρι ενός ορισμένου σημείου όμως. Η διαφορά –και επομένως η κατανίση– πρέπει πάντα να διατηρείται. Στα γραπτά του, ο Bhabha χρησιμοποιεί πολλές βασικές θεωρίες του Freud, ερμηνεύοντάς τες εκ νέου προκειμένου να θεωρητικοποιήσει το λόγο της αποικιοκρατίας.

Η προσέγγιση αυτή έχει υιοθετηθεί και από άλλους θεωρητικούς. Στο βιβλίο της *Romance and the “Yellow Peril”* (1993), η Gina Marchetti επικεντρώνεται στις ταινίες του Χόλλυγουντ για Ασιάτες και για τη διαφυλετική σεξουαλικότητα. Υιοθετώντας μια θέση που προέρχεται από τη μετα-αποικιοκρατική θεωρία,

η Marchetti χρησιμοποιεί ψυχαναλυτικές θεωρίες της θέασης και της γυναικείας μεταμφίσεως, επανεξετάζοντας όλες αυτές τις ιδέες στη δική της έρευνα για τη φυλή.

Παρομοίως, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου που βασίζονται στις στρατηγικές ανάγνωσης του queer έχουν επιλέξει προσεκτικά πλευρές της ψυχαναλυτικής θεωρίας προκειμένου να αναλύσουν τα κινηματογραφικά κείμενα. Όπως η μετα-αποικιοκρατική θεωρία, έτσι και η queer θεωρία αντιπροσωπεύει μια μεθοδολογική αλλαγή. Απορρίπτει και αυτή μια προγενέστερη έμφαση της κριτικής στον έπαινο των «θετικών» και στην αποκήρυξη των «αρνητικών» εικόνων των ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών μέσα στις ταινίες. Αντιθέτως, η queer θεωρία βλέπει τις σεξουαλικές πρακτικές –ετεροφυλοφυλικές, ομοφυλοφυλικές, αμφιφυλοφυλικές, αυνανιστικές ή τρανσέξουαλ– ως ρευστές, ποικίλες και ετερογενείς. Για παράδειγμα, οι πρακτικές του μαζοχισμού, του σαδισμού και της κοπροφιλίας μπορούν να υιοθετηθούν εξίσου από ετεροφυλόφιλους και ομοφυλόφιλους. Η πεποίθηση πως μόνο οι ετεροφυλοφυλικές σεξουαλικές σχέσεις (ή οποιοδήποτε είδος σχέσεων) είναι κατά κάποιον τρόπο «κανονικές» είναι πασιφανώς λανθασμένη.

Ως θεωρητική πρακτική, η queer θεωρία επιδιώκει να αναλύσει το κινηματογραφικό κείμενο για να προσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο η επιθυμία κατασκευάζεται στις πολλές και διάφορες μορφές της, και το πώς η κινηματογραφική ευχαρίστηση μεταφέρεται και προσφέρεται στο θεατή. Προγενέστερα βλάσφημα έργα, όπως το *The Killing of Sister George* (Ηνωμένο Βασίλειο 1968), έχουν επανεξεταστεί και η ιστορία της αναπαράστασης των γκέι και των λεσβικών στον κινηματογράφο έχει ξαναγραφτεί. Σε κάποιες ταινίες, το ομοφυλοφιλικό και/ή λεσβιακό υποκρυπτόμενο κείμενο (subtext), που πριν αγνοούνταν, τώρα επανακαθορίζεται.

Το βιβλίο της Judith Butler *Gender Trouble* (1990), που παρουσιάζει μια queer κριτική της ψυχαναλυτικής ιδέας των καθορισμένων έμφυλων ταυτοτήτων, έχει ασκήσει μεγάλη επίδραση στους θεωρητικούς του κινηματογράφου που επιδιώκουν να αναλύσουν την αναπαράσταση των ομοφυλοφίλων στον κινηματογράφο. Κρατώντας αποστάσεις από την προσέγγιση της ψυχαναλυτικής θεωρίας της δεκαετίας του '70, καθώς αγνοεί σε μεγάλο βαθμό το ζήτημα της ομοφυλόφιλης θέασης, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου έχουν στραφεί στο θεωρητικό έργο συγγραφέων όπως οι Butler, Diane Fuss, Teresa de Lauretis και Lee Edelman (βλ. Smelik και Dorgy, Κεφάλαια 14 & 15).

Μια σειρά κειμένων στο *How Do I Look? Queer Film and Video* (Bad Object Choices 1991) πραγματεύεται το γεγονός πως οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις στον κινηματογράφο αποφεύγουν να αναφέρονται στη λεσβιακή σεξουαλική επιθυμία. Στο άρθρο της "Lesbian Looks" η Judith Mayne ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία έχει χρησιμοποιήσει την ψυχαναλυτική θεωρία, παρερμηνεύοντας πτυχές της, ώστε να

δημιουργήσει ένα δικό της είδος ανάλυσης. Το άρθρο της Valerie Traub “The Ambiguities of ‘Lesbian’ Viewing Pleasure” (1991) για τη λεσβία θεατή και την ταινία *Black Widow* (1987) αποτελεί ένα καλό παράδειγμα μιας queer ανάγνωσης.

Ένα άλλο πεδίο στο οποίο οι θεωρητικοί του κινηματογράφου ανατρέχουν για μια εκ νέου ανάγνωση της ψυχαναλυτικής θεωρίας είναι αυτό του σώματος. Σύγχρονες ερμηνείες των ταινιών τρόμου έχουν γενικά υποστηρίξει μια ψυχαναλυτική ανάγνωση με έμφαση στη λειτουργία της απώθησης. Από τα μέσα της δεκαετίας του '80 οι θεωρητικοί εστίασαν ιδιαίτερα την προσοχή τους στην αναπαράσταση του σώματος στις ταινίες τρόμου – το γκροτέσκο σώμα του τέρατος. Βασισμένη στις ψυχαναλυτικές θεωρίες του αποκειμένου, της υστερίας, του ευνουχισμού και του ανοίκειου, μια τέτοια προσέγγιση θεωρεί πως το τερατώδες σώμα έχει πρόθεση εν μέρει να τρομάξει το θεατή και εν μέρει να παραγάγει νόημα σε ένα γενικότερο επίπεδο, καταλύγοντας στην αποκείμενη κατάσταση του κοινωνικού, πολιτικού και οικογενειακού σώματος.

Άλλες προσεγγίσεις του σώματος πραγματεύονται το ζήτημα του πραγματικού σώματος καθώς και του κινηματογραφικού σώματος. Ο Steven Shaviro στο *The Cinematic Body* (1993) επιχειρεί μια συστηματική επίθεση ενάντια στη θεωρία του μηχανισμού, υποστηρίζοντας «μια ενεργητική και καταφατική ανάγνωση του μαζοχισμού και της κινηματογραφικής εμπειρίας» (1993: 60). Στιριζόμενος στα πρώιμα κείμενα του Gilles Deleuze, υποστηρίζει πως «αυτό που εμπνέει τον κινηματογραφικό θεατή είναι ένα πάθος για την απώλεια του ελέγχου, αυτή η αίσθηση του αποκειμένου, ο θρυμματισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, που η ψυχαναλυτική θεωρία με τόσο αμφίβολο τρόπο κατατάσσει στην κατηγορία της έλλειψης και του ευνουχισμού» (1993: 57). Ο Shaviro είναι εξαιρετικά επικριτικός απέναντι σε αυτό που θεωρεί ως συμβατική χρήση της ψυχανάλυσης προκειμένου να κατασκευαστεί η απόσταση μεταξύ του θεατή και της εικόνας. Θέλει να χρησιμοποιήσει την ψυχανάλυση για να επιβεβαιώσει και να επιδοκιμάσει τη δύναμη της εικόνας, και της ενστικτώδους συγκίνησης ή επιρροής που ασκεί στο θεατή.

Αναφέρθηκα συνοπτικά σε σημεία της μετα-αποικιοκρατικής και της queer θεωρίας, όπως και στη θεωρία του σώματος, για να δείξω ότι η κινηματογραφική θεωρία, όπως χρησιμοποιεί την ψυχανάλυση σήμερα, έχει γίνει πιο επιλεκτική και λιγότερο απόλυτη. Ενώ κανείς δεν προτείνει την επιστροφή σε μια ολοκληρωτική προσέγγιση όπως αυτή της δεκαετίας του '70, θα ήταν ουτοπικό να υποστηρίξουμε πως η εφαρμογή της ψυχανάλυσης είναι κάτι που ανήκει στο παρελθόν. Αντιθέτως, το ενδιαφέρον για την ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου είναι πιο έντονο από ποτέ. Και ο διάλογος συνεχίζεται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bad Object-Choices (επιμ.) (1991), *How Do I Look? Queer Film and Video* (Seattle: Bay Press).
- *BAUDRY, Jean Louis (1970/1986a), "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", στο Rosen P. (επιμ.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (New York: Columbia University Press).
- (1975/1986b), "The Apparatus: Metaphysical Approaches to Ideology", στο P. Rosen (επιμ.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (New York: Columbia University Press).
- BENDERSON, Albert (1979), "An Archetypal Reading of *Juliet and the Spirits*", *Quarterly Review of Film Studies*, 4/2: 193-206.
- BERGSTROM, Janet (1979), "Enunciation and Sexual Difference", *Camera Obscura*, 3-4: 33-70.
- BHABHA, Homi K. (1992), "The Other Question: The Stereotype and the Colonial Discourse", στο *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality* (London: Routledge).
- BORDWELL, David και NOËL Carroll (επιμ.) (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Wisconsin: University of Wisconsin Press).
- BRANSON, Clark (1987), *Howard Hawks: A Jungian Study* (Santa Barbara, Calif.: Capra Press).
- BROWN, Royal S. (1980), "Hitchcock's Spellbound: Jung versus Freud", *Film/Psychology Review*, 4/1: 35-58.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity* (New York: Routledge).
- COJEC, Joan (1982), "The Anxiety of the Influencing Machine", *October*, 23.
- COWIE, Elizabeth (1984), "Fantasia", *m/f*, 9: 71-105.
- CREED, Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis* (New York: Routledge).
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- DOANE, Mary Ann (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's* (Bloomington: Indiana University Press).
- DONALD, James (επιμ.) (1990), *Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds* (London: MacMillan).
- DYER, Richard (1982), "Don't Look Now: The Male Pin-Up", *Screen*, 23/3-4: 61-73.
- FOSTER, Hal (1993), *Compulsive Beauty* (London: MIT Press).
- FREDERICKSEN, Don (1980), "Jung/Sign/Symbol/Film", *Quarterly Review of Film Studies*, 5/4: 459-79.
- FREUD, Sigmund (1919/ 1953-66), "The Uncanny", στο *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 τόμοι, αγγλ. μτφρ. James Strachey (London: Hogarth), xxi.
- IZOD, John (1992), *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind* (London: St Martins Press).

- JOHNSTON, C. (1975), "Feminity and Masquerade: *Anne of the Indies*", στο Claire Johnston και Paul Willemen (επιμ.), *Jacques Tourneur* (Edinburgh: Edinburgh Film Festival).
- KAPLAN, E. ANN (επιμ.) (1978), *Women in Film Noir* (London: British Film Institute).
- *— (επιμ.) (1990), *Psychoanalysis and the Cinema* (New York: Routledge).
- KRISTÉVA, Julia (1986), *Powers of Horror: Essays on Abjection*, αγγλ. μτφρ. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press).
- KUHN, Annette (1985), *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality* (London: Routledge & Kegan Paul).
- LAPLANCHE, J. και J.B. PONTALIS (1964/1986), "Fantasy and the Origins of Sexuality", στο Victor Burgin, James Donald και Cora Kaplan (επιμ.), *Formations of Fantasy* (London: Methuen).
- LEBEAU, Vicky (1995), *Lost Angels: Psychoanalysis and the Cinema* (New York: Routledge).
- LURIE, Susan (1981-2), "The Construction of the 'Castrated Woman' in Psychoanalysis and Cinema", *Discourse*, 4: 52-74.
- MARCHETTI, Gina (1993), *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley και Los Angeles: University of California Press).
- MAYNE, Judith (1991), "Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship", στο *Bad Object-Choices* (1991).
- (1993), *Cinema and Spectatorship* (London: Routledge).
- *METZ, Christian (1975/1982), *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (London: MacMillan). Στα ελληνικά: Metz, Christian, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος, Το Φαντασιακό Σημαίον*, Εκδ. Πλέθρον, 2007.
- MODLESKI, Tania (1982), "Never to be Thirty-Six Years Old", *Wide Angle*, 5/1: 34-41.
- (1988), *The Women who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (New York: Methuen).
- *MULVEY, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16/3: 6-18.
- (1981), "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema Inspired by *Duel in the Sun*", *Framework*, 15-17: 12-15.
- NEALE, Steve (1983), "Masculinity as Spectacle", *Screen*, 24/6: 2-16.
- PENLEY, Constance (1985), "Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines", *m/f*, 10: 39-59.
- RANK, Otto (1925/ 1971), *The Double: A Psychoanalytic Study* (Chaper Hill: University of North Carolina Press).
- RODOWICK, D. N. (1982), "The Difficulty of Difference", *Wide Angle*, 5/1: 4-15.
- (1988), *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology on Contemporary Film Theory* (Berkeley: University of California Press).
- ROSE, Jacqueline (1980), "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory", στο Teresa de Lauretis και Stephen Heath (επιμ.), *The Cinematic Apparatus* (New York: St Martin's Press).
- RUSSO, Mary (1986), "Female Grotesques: Carnival and Theory", στο Teresa de Lauretis (επιμ.), *Feminist Studies/Critical Studies* (Bloomington: Indiana University Press).

- SCREEN (1995), 36/3: 257-87, άρθρα για την ταινία *Μαθήματα μάνου*.
- SHAVIRO, Steven (1993), *The Cinematic Body* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- SILVERMAN, Kaja (1981), "Masochism and Subjectivity", *Framework*, 12: 2-9.
- (1992), *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge).
- SOBCHACK, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press).
- STUDLAR, Gaylyn (1988), *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (Urbana: University of Illinois Press).
- TARRATT, Margaret (1970), "Monsters from the Id", μέρος 1ο, *Films and Filming* (Νοέμβριος-Δεκέμβριος), 38-42.
- (1971), "Monsters from the Id", μέρος 2ο, *Films and Filming* (Ιανουάριος-Φεβρουάριος), 40-2.
- TRAUB, Valerie (1991), "The Ambiguities of Lesbian Viewing Pleasure: The (Dis)articulations of *Black Widow*", στο Julia Epstein και Kristina Straub (επιμ.), *Bodyguards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity* (New York: Routledge).
- WILLIAMS, Linda (επιμ.) (1995), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press).

Πολιτισμικές σπουδές και κινηματογράφος

Graeme TURNER

Η ανάπτυξη της θεωρίας του κινηματογράφου και η καθιέρωσή της σε ακαδημαϊκό επίπεδο προηγείται αυτής των πολιτισμικών σπουδών, αν και κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες οι δύο διανοητικοί και αναλυτικοί κλάδοι εξελίσσονται παράλληλα. Και οι δύο παραδόσεις σχετίζονται με μια στροφή στη μελέτη της λαϊκής κουλτούρας, που ξεκίνησε στις περισσότερες δυτικές χώρες στις δεκαετίες του '50 και του '60. Η εξάπλωση της κουλτούρας των μέσων μαζικής επικοινωνίας, η ανάδειξη των εφήβων ως μιας νέας διακριτής ομάδας αγοράς και οι ποικίλες εκφράσεις ενός φόβου για την «αμερικανοποίηση» των δυτικών πολιτισμών ως συνέπεια της ευρείας κλίμακας εξαγωγής των προϊόντων των αμερικανικών βιομηχανιών ψυχαγωγίας συνέβαλαν σε μια πιο σοβαρή προσέγγιση της λαϊκής κουλτούρας κατά τα μεταπολεμικά χρόνια. Αυτή η μετατόπιση του ενδιαφέροντος, σε ακαδημαϊκό και ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο, είχε ως αποτέλεσμα σημαντικές μεταβολές στον τρόπο με τον οποίο οι λαϊκές πολιτισμικές φόρμες εξετάζονταν και κατανοούνταν. Οι κινηματογραφικές και οι πολιτισμικές σπουδές ήταν μεταξύ των κλάδων που ευνοήθηκαν από αυτήν τη μεταβολή.

Η θεωρία του κινηματογράφου και οι πολιτισμικές σπουδές ενδιαφέρονται για την κειμενική ανάλυση των λαϊκών μορφών πολιτισμού και για την ιστορία των πολιτισμικών και βιομηχανικών συστημάτων που παράγουν αυτές τις μορφές. Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες διαφορές μεταξύ τους. Η θεωρία του κινηματογράφου ασχολείται εμφαντικά με το συγκεκριμένο κείμενο και στηρίζεται στην αναγνώριση της αισθητικής του αξίας. Οι πολιτισμικές σπουδές απαξίωσαν την

έννοια της αισθητικής αξίας από την αρχή, πράγμα το οποίο μόλις τώρα έχει αρχίσει να αναφραίνεται, και έτσι ο κλάδος προσπαθεί να καλύψει ένα σημαντικό κενό, μελετώντας την αισθητική σε σχέση με τη λειτουργία του πολιτισμού (Frow 1995). Η θεωρία του κινηματογράφου είναι ένας ακαδημαϊκός κλάδος, με όλους τους θεσμικούς και πολιτικούς προβληματισμούς που αυτό συνεπάγεται. Στις πολιτισμικές σπουδές συνήθως δεν αρέσει να θεωρούνται ένας ξεχωριστός κλάδος (Clarke 1991) και, παρά την καλπάζουσα θεομοποίησή τους, εφαρμόζουν μια διεπιστημονική προσέγγιση ως τρόπο κριτικής και εξέτασης. Το εγχείρημα της κινηματογραφικής θεωρίας στον ακαδημαϊκό χώρο παραμένει ένα εγχείρημα ερμηνευτικής –κειμενικής– ανάλυσης, ενώ η ιστορία των πολιτισμικών σπουδών παρουσιάζει μια μετατόπιση από το κείμενο προς το κοινό και προς τη χαρτογράφηση των αφηγηματικών, οικονομικών και κανονιστικών πλαισίων στα οποία αυτά τα δύο συνυπάρχουν. Παρά αυτές τις θεμελιακές διαφορές, μπορεί κάποιος να ανιχνεύσει σημαντικές ιστορικές συνδέσεις μεταξύ των δύο παραδόσεων και να προτείνει τρόπους με τους οποίους οι σχέσεις μεταξύ τους μπορούν να είναι γόνιμες.

Ωστόσο, αυτές οι συνδέσεις δεν κατανέμονται ομοιόμορφα στις διάφορες εθνικές ακαδημαϊκές και διανοητικές παραδόσεις. Τα τμήματα κινηματογράφου είναι πιο πολλά στις ΗΠΑ, και εκεί ο κλάδος είναι ίσως πιο θεομοποιημένος και παγιωμένος. Από την άλλη μεριά, οι πολιτισμικές σπουδές εντάχθηκαν πρόσφατα στον τομέα των ανθρωπιστικών επιστημών στις ΗΠΑ και ακόμα βρίσκονται σε ένα στάδιο όπου εξερευνούν το πεδίο έρευνας και τη σχέση του με συγγενείς κλάδους, όπως κινηματογράφος, αγγλική φιλολογία και ΜΜΕ. Σε αντίθεση με την κατάσταση στην Αυστραλία και το Ηνωμένο Βασίλειο, οι πολιτισμικές σπουδές στις ΗΠΑ φαίνεται να οδηγούνται στη δημιουργία ενός ξεχωριστού κλάδου, και έτσι έμμεσα αμφισβητούν σπουδές όπως του κινηματογράφου και της αγγλικής φιλολογίας, καθώς ενθαρρύνουν την επισήμανση των σημείων διαφοράς μάλλον παρά την επιδίωξη κοινών στόχων. Στην Αυστραλία, και σε μικρότερο βαθμό στον Καναδά, οι σπουδές κινηματογράφου, ΜΜΕ και οι πολιτισμικές σπουδές κινούνται σε ένα παρόμοιο διεπιστημονικό πεδίο, αποθαρρύνοντας έτσι μια στενή ταύτιση με μια συγκεκριμένη παράδοση ενός κλάδου, που θα προκαλούσε ιδιαίτερες σημαντικές συγκρίσεις. Ωστόσο, στη Βρετανία συναντούμε την πιο άμεση και παραγωγική «συνδιαλλαγή» των δύο κλάδων. Το κεφάλαιο αυτό θα επικεντρωθεί στην κατάσταση που επικρατεί στη Βρετανία.

Οι απαρχές των πολιτισμικών σπουδών στη Βρετανία ανιχνεύονται σε γεγονότα όπως το συνέδριο της Εθνικής Ένωσης Καθηγητών (National Union of Teachers – Laing 1986, Turner 1990) το 1960, το οποίο ήταν μέρος της σταδιακής ανάπτυξης ενός δημόσιου διαλόγου για το πρόβλημα της «διάκρισης» στο λαϊκό πολιτισμό (Hoggart 1958, Hall και Whannel 1964, Thompson 1964). Με εκλαϊκευμένους όρους, αυτό ορίστηκε ως ένα πρόβλημα που ανέκυψε από την

ενθουσιώδη κατανάλωση από τους μαθητές των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας, την οποία οι καθηγητές τους θεώρησαν επιτηδευμένη. Η συζήτηση οδήγησε στην άποψη πως ο λαϊκός πολιτισμός δεν μπορούσε πλέον να αποκλείεται ως αντικείμενο έρευνας χωρίς μια πιο προσεκτική εξέταση. Πράγματι, αντί οι καθηγητές να περιμένουν τους μαθητές να διακρίνουν μεταξύ «καλών» και «κακών» πολιτισμικών μορφών, έπρεπε οι ίδιοι πρώτα να αρχίσουν αυτήν τη διάκριση, αντιστεκόμενοι στον πειρασμό να θεωρήσουν ολόκληρο το λαϊκό πολιτισμό ως κάτι το εντελώς ευτελές.

Κατά την εποχή εκείνη, ο κινηματογράφος κατείχε μια σημαντική θέση, ενώ οι περισσότερες μορφές λαϊκού πολιτισμού δεν απολάμβαναν μια τέτοια μεταχείριση. Το γαλλικό περιοδικό *Cahiers du Cinéma* μελέτησε στη διάρκεια της δεκαετίας του '50 υποτιμημένες μέχρι τότε ταινίες του δημοφιλούς κινηματογράφου του Χόλλυγουντ, αναλύοντάς τις με σοβαρότητα και αμβλύνοντας έτσι τις διακρίσεις μεταξύ του εμπορικού και του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Η ανάπτυξη της «θεωρίας του δημιουργού» στις ΗΠΑ στη δεκαετία του '60, η οποία οικειοποιήθηκε τη λογοτεχνική έννοια της συγγραφής και την εφάρμοσε στους σκηνοθέτες ταινιών (ακόμα και σε αυτούς του Χόλλυγουντ), νομιμοποίησε την κριτική επανεκτίμηση σκηνοθετών του εμπορικού κινηματογράφου, όπως του John Ford και του Alfred Hitchcock (Caughie 1981, Sarris 1969, 1970, Wollen 1972). Σε αυτό συνετέλεσε και ο επαναπροσδιορισμός της συμβατικής θεώρησης των κινηματογραφικών ειδών, που αποποιήθηκε ορισμένες από τις υποτιμητικές συνδηλώσεις – αυτές που καθιστούσαν αυτά τα είδη γνωρίσματα ενός βιομηχανικού ή κανονιστικού συστήματος παραγωγής (βλ. Baudry 1975, Cawelti 1976, Schatz 1981, Feuer 1982). Αυτή η αναθεωρημένη κατανόηση του κινηματογραφικού είδους αναγνώρισε με πιο ρεαλιστικό τρόπο τις συνθήκες υπό τις οποίες παράγονταν οι εμπορικές ταινίες, όπως και την εκφραστική ή την καλλιτεχνική δυναμική των ταινιών που παράγονταν με αυτόν τον τρόπο. Συνεπώς, η θεωρία του κινηματογράφου θέσπισε μια μορφή ανάλυσης με βάση ένα ευρύ πεδίο κινηματογραφικών κειμένων, η οποία δεν ήταν διαφορετική από αυτήν που εφαρμοζόταν ήδη στη θεωρία της λογοτεχνίας. Επικεντρωνόταν στην αποτίμηση ενός κινηματογραφικού κειμένου, ενδιαφερόταν για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε δημιουργού και χαρτογραφούσε τις πορείες των κινηματογραφικών ειδών και κινημάτων μέσα από τις διαφορετικές δομές των κειμενικών τους ιδιοτήτων. Επομένως, ο κινηματογράφος ήταν ίσως η πρώτη από τις μορφές της μαζικής επικοινωνίας που κέρδισε το σεβασμό των κριτικών της μαζικής κουλτούρας, καθιερώνοντας την εγκυρότητα του ως κειμενικού συστήματος και ως αισθητικού αντικειμένου – με πλήρη κατανόηση των βιομηχανικών συνθηκών παραγωγής του.

Η θεωρία του κινηματογράφου ανταποκρίθηκε σε αυτήν την ευκαιρία αναπτύσσοντας ένα πολύ καλά επεξεργασμένο σώμα ανάλυσης των εκάστοτε κινη-

ματογραφικών κειμένων και των εκάστοτε σκηνοθετών, κινηματογραφικών κινήματων και μορφικών σημειώντων συστημάτων. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, όταν οι πολιτισμικές σπουδές ήταν ακόμη σε ένα πολύ πρώιμο στάδιο ανάπτυξης, οι μέθοδοι ανάλυσης στη θεωρία του κινηματογράφου είχαν ήδη διαμορφωθεί. Το ενδιαφέρον για τη λειτουργία της κινηματογραφικής γλώσσας είχε οδηγήσει σε μια σημαντική μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε πιο γλωσσολογικά και συστημικά μοντέλα ανάλυσης: η επιρροή της σημειολογίας είχε αρχίσει να γίνεται αισθητή και η ερμηνευτική τάση της ψυχανάλυσης ήταν ήδη υπό εξέταση (Metz 1974, Wollen 1972, Dayan 1974· βλ. επίσης Creed Κεφάλαιο 9). Ως συνέπεια αυτών των ενδιαφερόντων, η σχέση του κινηματογράφου με άλλα σημαίνοντα συστήματα –τη γλώσσα, τα όνειρα, τον ίδιο τον πολιτισμό– έγινε ακόμα πιο σημαντική (Metz 1982). Ο κινηματογράφος έπαψε να θεωρείται απλώς ως ένα αισθητικό αντικείμενο και αποτελούσε ολοένα και περισσότερο το θέμα μιας ανάλυσης, ως ένα σημαίνον σύστημα που είχε πολιτισμικές, ψυχολογικές, τεχνολογικές βάσεις, ή ακόμα και βάσεις φυσιολογίας (Neale 1985). Επίσης, στη δεκαετία του 1980 η σημασία της κατανόησης των βιομηχανικών συστημάτων παραγωγής και των αρχών της οικονομικής οργάνωσης αναδεικνύεται ως ένα από τα κυρίαρχα αντικείμενα προβληματισμού (Bordwell κ.ά. 1985, Kerr 1986, Gomery 1986).

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, οι πολιτισμικές σπουδές είχαν αναπτύξει συστημικά μοντέλα που διευκόλυναν τη λεπτομερή ανάλυση μιας ευρείας κλίμακας κειμενικών μορφών. Ο σκοπός ωστόσο των πολιτισμικών σπουδών ήταν κάπως διαφορετικός: στόχος τους ήταν η φύση των πολιτικών συμπεριφορών που υπηρετούσαν οι μορφές των νοημάτων ή οι στρατηγικές αναπαράστασης τις οποίες έφεραν στο φως ανάλογες αναλύσεις (Hall 1977, 1980a, 1982). Αρχικά, οι πολιτισμικές σπουδές, παρακινημένες από τις πεποιθήσεις τους για τη σημασία και την πολυπλοκότητα των μορφών της μαζικής κουλτούρας, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80, είχαν ως κύριο προσανατολισμό την αποτίμηση της πολιτικής λειτουργίας αυτών των μορφών στην πράξη – που συνήθως προσέγγιζαν καταδεικνύοντας τις ιδεολογίες που αποκαλύπτονταν και θεοπίζονταν μέσα από τα κείμενα των ΜΜΕ (Fiske και Hartley 1978, Williamson 1978, Hall 1982). Αυτή τη στιγμή, οι εκπρόσωποι των πολιτισμικών σπουδών δεν υπερθεματίζουν ασφαλώς υπέρ της μαζικής κουλτούρας, ωστόσο την έχουν λάβει σοβαρά υπόψη τους, θεωρώντας την ως ένα σύστημα κατασκευής νοήματος.

⋮
 ⋮ **Στόχος των πολιτισμικών σπουδών ήταν η φύση των πολιτικών**
 ⋮ **συμπεριφορών που υπηρετούσαν οι μορφές των νοημάτων ή οι**
 ⋮ **στρατηγικές αναπαράστασης τις οποίες έφεραν στο φως**
 ⋮ **ανάλογες αναλύσεις.**

Ενώ κάποιος μπορεί να περίμενε πως οι ομοιότητες μεταξύ των εγχειρημάτων των πολιτισμικών σπουδών και της θεωρίας του κινηματογράφου θα ενθάρρυναν τη σύγκλιση των δύο κλάδων, η πραγματικότητα είναι ότι στο μεγαλύτερο μέρος αυτής της περιόδου οι δύο κλάδοι βρισκόνταν σε μια έντονη διαμάχη. Η μορφή και η λειτουργία των κειμενικών συστημάτων που παρήγαγε η μαζική κουλτούρα έγιναν το πρωταρχικό αντικείμενο της διαφωνίας μεταξύ των πολιτισμικών σπουδών και της θεωρίας του κινηματογράφου, όπως αυτή είχε σχηματιστεί με βάση το βρετανικό περιοδικό *Screen*. Αυτό που έγινε γνωστό ως «θεωρία του *Screen*» ήταν βέβαια μια απλοποιημένη και ίσως άδικα ομογενοποιημένη σύνοψη των άρθρων που είχαν εμφανιστεί στις σελίδες του περιοδικού. Παρ' όλα αυτά, υπήρχαν κάποιες κυρίαρχες επιρροές στα περιεχόμενα του περιοδικού *Screen* εκείνη την εποχή: η σημειολογική-ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου του Christian Metz και η αλτουσεριανή ερμηνεία της ιδεολογίας (Metz 1974, 1982, Althusser 1971). Ενώ αυτές οι επιρροές ήταν επίσης αισθητές στις πολιτισμικές σπουδές, το κοινό ενδιαφέρον δεν οδήγησε ωστόσο σε μια συνεργασία. Όταν το Κέντρο του Birmingham για τις Σύγχρονες Πολιτισμικές Σπουδές (Birmingham Center for Contemporary Culture Studies – BCCCS) άρχισε να εξετάζει τη θεωρία του *Screen*, σκοπός του ήταν να αμφισβητήσει αυτό που θεωρούσε ως αυτοκρατική οπτική του *Screen* για τη δύναμη του κειμένου (Hall 1980b, Morley 1980). Υποστηρίχτηκε πως η θεωρία του *Screen* πραγματευόταν τα κείμενα με βάση την ικανότητά τους να ορίσουν τη θέση του θεατή, να καθορίσουν πώς ο θεατής θα «διαβάσει» το κείμενο, εντάσσοντάς τον σε μια ειδική σχέση με την αφήγηση και σε μια συμφωνία με τις κυρίαρχες ιδεολογίες. Οι κριτικές του BCCCS διατείνονταν πως, στην πιο ακραία της θέση, αυτή η άποψη θεωρούσε το κείμενο ως κάτι το παντοδύναμο: πως τα κινηματογραφικά κείμενα ορίζουν πάντα τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαβαστούν. Ο Morley, μεταξύ άλλων, συνηγορούσε υπέρ μιας ευρύτερης αναγνώρισης του «παράγοντα» του κοινού, της ελευθερίας του να προβάλει αναγνώσεις αντίστασης και αντίθεσης σε αυτές που φαίνεται να κατασκευάζει το κείμενο. Σύμφωνα με τον Morley, ήταν λάθος να υποστηριχτεί πως τα κείμενα διαβάζονταν «άμεσα και στην ολότητά τους» από κάθε αναγνώστη που ερχόταν σε επαφή μαζί τους.

Αυτό οδήγησε σε ένα μακροσκελή διάλογο μεταξύ των δύο θεωρητικών παραδόσεων, βοηθώντας να σχηματιστεί ένας ορισμός του κειμένου στη δεκαετία του '80 ο οποίος επηρεάζει μέχρι και σήμερα το διάλογο για τη σχέση κειμένου-αναγνώστη. Η πιο γνωστή στιγμή αυτής της συνδιαλλαγής ίσως έλαβε χώρα γύρω από την κριτική ενός υπο-είδους, του ντοκιμαντερίστικου ρεαλιστικού τηλεοπτικού δράματος, όπως, για παράδειγμα, η σειρά του BBC *Days of Hope* (*Μέρες Ελπίδας*, Ken Loach, Ηνωμένο Βασίλειο, 1975), που αφορά τα βιώματα της βρετανικής εργατικής τάξης στην περίοδο πριν και μετά τον Α'

Παγκόσμιο πόλεμο, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920. Η σειρά, που προβλήθηκε στη δεκαετία του '70, είχε μια καθαρά αντιθετική θεματική, εξαπολύοντας μια αριστερή κριτική στη σύγχρονη βρετανική πολιτική μέσα από τη λεπτομερή και κριτική αναδημιουργία του παρελθόντος. Ωστόσο, υποστηρίχτηκε ότι, όταν οι θεωρητικοί του *Screen* κατηγορήσαν τη σειρά πως πρόσφερε ασυνείδητα μια εξιδανικευμένη οπτική της ιστορίας, εφάρμοσαν την πιο ακραία μορφή της «κειμενικής αυτιοκρατίας». Ο Colin MacCabe ήταν ο πιο ανυποχώρητος υπέρμαχος της θεωρητικής γραμμής του *Screen*, υποστηρίζοντας πως οι ρεαλιστικές αφηγήσεις ήταν καταδικασμένες από την αφηγηματική τους μορφή και την επιστημολογία που την υποστήριζε. Οι ρεαλιστικές αφηγήσεις, θεωρούσε ο MacCabe, δεν μπορούσαν ποτέ να είναι κριτικές απέναντι στις σύγχρονες πολιτικές ιδεολογίες. Αυτό οφειλόταν στο ότι ο ρεαλισμός αποτελεί ένα σύνολο κωδίκων αναπαράστασης, που προσφέρουν στο θεατή μια άνετη θέση, από την οποία θεωρεί ακόμα και την αναπαράσταση των πολιτικών αγώνων φυσική και αναπόφευκτη, αποδυναμώνοντας την τάση για μια κριτική ή «προοδευτική» ανάγνωση. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, η σειρά *Days of Hope*, παρά τις προθέσεις της, είχε μια μορφική και ιδεολογική συνενοχή με την πολιτική στην οποία εξαπέλυε επίθεση. Ενώ μια τέτοια κριτική ήταν συνήθως αποδεκτή όταν είχε ως στόχο τον κυρίαρχο ρεαλισμό του Χόλλυγουντ, η εφαρμογή της σε κάτι που ήταν λίγο περισσότερο ριζοσπαστικό αμφισβητήθηκε σθεναρά, κυρίως μέσα από τους κόλπους των πολιτισμικών σπουδών, αλλά και από την ίδια τη θεωρία του κινηματογράφου. Παραδόξως, αν και το πεδίο της διαμάχης οριοθετούνταν γύρω από αυτές τις κειμενικές συμβάσεις, η εστίαση στην τηλεόραση σήμαινε ότι η συζήτηση μετατέθηκε στα όρια μεταξύ των κινηματογραφικών και των πολιτισμικών σπουδών. Ωστόσο, μέσα από τον έντονο διάλογο φάνηκε πως οι σταθερές διακρίσεις μεταξύ των δύο κλάδων άρχισαν να φθίνουν. (Μια συλλογή των σημαντικότερων κειμένων γύρω από αυτό το θέμα υπάρχει στο Bennett κ.ά. 1981.)

Μια ανάλογη αντιπαράθεση αναπτύχθηκε γύρω από την κριτική της Laura Mulvey για την αφήγηση του κλασικού Χόλλυγουντ (1975), η οποία επίσης έτεινε στην άποψη πως η κυρίαρχη αφηγηματική μορφή πρόσφερε μια μόνο θέση από την οποία μπορούσε να παραχθεί νόημα. Σε αυτήν την περίπτωση (απλοποιούμε σε μεγάλο βαθμό το κείμενό της), η Mulvey υποστήριξε πως, εάν παρακολουθούμε άνετα τις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου και ταυτιζόμαστε με αυτές, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει η ανακάλυψη πως η θέση θέασης η οποία κατασκευάζεται μέσα από τις συμβατικές αφηγήσεις του κινηματογράφου του Χόλλυγουντ είναι αυτή ενός άνδρα θεατή και όχι μιας γυναίκας θεατή. Ο διάλογος γύρω από αυτό που η Mulvey αποκάλεσε «ανδρικό βλέμμα» έχει αποφασιστική σημασία για τη σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου και αναλύεται σε άλλα σημεία αυτού του βιβλίου (βλ. Creed και White, Κεφάλαια 9

και 13 αντίστοιχα). Αξίζει ωστόσο να αναλύσουμε την εμπλοκή του στη σχέση θεωρίας του κινηματογράφου και πολιτισμικών σπουδών. Για ακόμη μια φορά, οι θεωρητικοί των πολιτισμικών σπουδών αμφισβήτησαν την άποψη που υπαινίχθηκε η Mulvey σχετικά με μια μοναδική, καθορισμένη άνωθεν, ανάγνωση του κειμένου (Modleski 1988). Ενώ η αρχική ιδέα αναπτύχθηκε και μελετήθηκε στο πλαίσιο των κινηματογραφικών σπουδών, όπου χάραζε τη δική της πορεία, η άποψη της Mulvey στο πεδίο των πολιτισμικών σπουδών αποτέλεσε μια σημαντική αμφισβήτηση των αναλύσεων για την απήχηση των κειμένων των μαζικών μέσων τα οποία απευθύνονταν ειδικά σε γυναίκες – όπως οι σαπουνόπερες ή τα ρομάντζα μυθοπλασίας (Hobson 1982, Radway 1984, Ang 1985). Αντιπροτάθηκε λοιπόν η αναθεωρημένη έννοια της «γυναίκας θεατή», μια έννοια που ιδιοποιείται και περιπλέκει την πρόταση της Mulvey για μια μοναδική, अपαράλλαχτη γυναικεία αντίδραση απέναντι στο κινηματογραφικό κείμενο, κάτι το οποίο ήταν εύκολα προσεγγίσιμο στις πολιτισμικές σπουδές και εφαρμόστηκε στη μελέτη της τηλεόρασης και του εμπορικού κινηματογράφου (Pribram 1981, Seiter κ.ά. 1991). Καθώς ερευνητές και από τις δύο παραδόσεις έχουν ακολουθήσει τους κοινούς ευρείς στόχους της φεμινιστικής κριτικής της αναπαράστασης, η γραμμή που χωρίζει τους δύο κλάδους σε αυτήν την ερευνητική περιοχή είναι πράγματι πολύ λεπτή. Πολλές σύγχρονες αναλύσεις των κινηματογραφικών κειμένων που επικεντρώνονται στην αναπαράσταση των γυναικών –π.χ. το θέμα της γυναίκας ηρωίδας στις ταινίες *Alien* (Άλιεν, ΗΠΑ 1986) ή *Thelma and Louise* (Θέλμα και Λουίζ, ΗΠΑ 1991)– το επιτυγχάνουν με μια εντυπωσιακή προσέγγιση, αυτή ενός υβριδίου των πολιτισμικών σπουδών και της θεωρίας του κινηματογράφου (Collins κ.ά. 1993).

Παρά αυτήν την υβριδοποίηση, οι παραπάνω θεματικές τονίζουν τη σημαντική διαφορά μεταξύ των πολιτισμικών σπουδών και της θεωρίας του *Screen* όσον αφορά στο κείμενο. Η θεωρία του *Screen* αναζήτησε «προοδευτικά κείμενα», με μια μη συμβατική κειμενικότητα (αντιρεαλιστικά και σε τελική ανάλυση αβανγκάρντ), τα οποία ταυτόχρονα ήταν πολιτικά ριζοσπαστικά, απορρίπτοντας την «άνετη» θέση της παρακολούθησης, η οποία συνδέθηκε με τις κριτικές του MacCabe και της Mulvey. Στην πιο οργανωμένη της μορφή, αυτή η αναζήτηση έγινε αντιληπτή ως μια αισθητική προτίμηση της αβανγκάρντ η οποία σχεδόν αυτοματικά διέγραφε ολόκληρο τον εμπορικό κινηματογράφο. Από την άλλη μεριά, για τις πολιτισμικές σπουδές ήταν ακριβώς το στοιχείο της δημοτικότητας του εμπορικού κινηματογράφου που αποτελούσε πόλο ενδιαφέροντος. Εάν δεν πιστέψουμε ότι αυτή η απήχηση δεν είναι το αποτέλεσμα της εξαπάτησης των ανθρώπων, τότε πρέπει να προχωρήσουμε πέρα από τις κριτικές του ρεαλισμού ή τους πιο αυτιοκρατικούς ισχυρισμούς για τη σχέση μεταξύ αναγνώστη και κειμένου. Βασικά, αυτό που ενδιέφερε τις πολιτισμικές σπουδές ήταν οι διαδικασίες που παρήγαν κείμενα και θεατές, και όχι η ίδια εμπειρία των κειμένων.

.....
Βασικά, αυτό που ενδιέφερε τις πολιτισμικές σπουδές ήταν οι διαδικασίες που παρήγαν κείμενα και θεατές, και όχι η ίδια εμπειρία των κειμένων.

Τέτοιου είδους αναζητήσεις συναντούμε και σε άλλες συζητήσεις για τον κινηματογράφο, ακόμα και στις σελίδες του περιοδικού *Screen*. Το έργο του Richard Dyer (1982, 1986) για την κοινωνική και πολιτισμική σημασία των «σταρ» διερεύνησε τον τρόπο με τον οποίο ο λαϊκός κινηματογράφος δημιουργεί νοήματα και διατηρεί τη σχέση του με το κοινό. Αναλύοντας τους σταρ ως σημειολογικά «σημεία», ο Dyer διερεύνησε πώς ιδιαίτερα γνωστοί ηθοποιοί φέρουν στην οθόνη ήδη κωδικοποιημένα μηνύματα, μηνύματα τα οποία αποτελούν επίσης μέρος της πολιτισμικής εμπειρίας του κοινού (βλ. Butler, Μέρος 2, Κεφάλαιο 9, για μια πλήρη ανάλυση). Το έργο του Dyer πατάει πάνω και στις δυο ανταγωνιστικές παραδόσεις. Ενώ ήταν αποκάλυπτα αξιολογικό στην περιγραφή της κινηματογραφικής εμπειρίας, εστίαζε επίσης στις πολιτισμικές ρίζες των διαδικασιών με τις οποίες τα κείμενα παράγουν νοήματα και αυτών με τις οποίες κυκλοφορούν και καθιερώνονται. Το έργο αυτό πρόσφερε μια καθαρή αναγνώριση της σημασίας του κειμένου και παράλληλα του κοινωνικού πλαισίου, καθώς και ένα σεβασμό απέναντι στον «παράγοντα» θεατή, κάτι που έχει γίνει πλέον σύννητες στις σύγχρονες κινηματογραφικές σπουδές.

Μπορούμε να διακρίνουμε ένα σύνολο κοινών κατευθύνσεων στη θεωρία του κινηματογράφου και στις πολιτισμικές σπουδές, από τα μέσα της δεκαετίας του '80. Πρώτον, η ενασχόληση με την «υψηλή θεωρία» (όπως αυτή ταυτίστηκε με το περιοδικό *Screen*) έχει απονήσει σε μεγάλο βαθμό. Πράγματι, σε μια πρόσφατη συλλογή άρθρων υιοθετήθηκε μια καινούρια πρακτική, όπου κείμενα με θέμα τον εμπορικό κινηματογράφο γραμμένα από γνωστούς θεωρητικούς του κινηματογράφου βρίσκονται δίπλα σε άρθρα με σύγχρονη πολιτική και κοινωνική θεματολογία. Τελικά, φάνηκε πως η «θεωρία του κινηματογράφου» μπόρεσε «να πάει σινεμά» (Collins κ.ά. 1993). Επίσης, καθώς οι πολιτισμικές σπουδές έχουν μετατοπίσει την έρευνά τους, από τα κείμενα στο κοινό και συνεπώς στις κοινωνικές δομές που δημιουργούν ένα συγκεκριμένο κοινό, έτσι και η θεωρία του κινηματογράφου επανεξετάζει τα στοιχεία που συγκροτούν το πολιτισμικό και οικονομικό πλαίσιο. Οι μελέτες για τον κινηματογράφο του κλασικού Χόλλυγουντ στρέφονται τόσο στην ιστορία της βιομηχανίας των εταιρειών παραγωγής, των στούντιο και της διεθνούς ανταλλαγής του κινηματογραφικού «προϊόντος», όσο και σε κριτικές των κλασικών κινηματογραφικών κειμένων (Bordwell κ.ά. 1985). Το ευρύ ζήτημα της παγκοσμιοποίησης, που έχει κυριαρχήσει στο διάλογο για την τηλεόραση τα τελευταία χρόνια, έχει επίσης δώσει στοιχεία στην ανάλυση του κινηματογράφου του Χόλλυγουντ και της σχέσης του με άλλους, μικρότερους, «εθνικούς» κινηματογράφους. Η ανάλυση ενός

«εθνικού κινηματογράφου» συνίσταται σήμερα στην προσεκτική εξέταση των λόγων περί εθνικότητας, του περιορισμού των μικρών κινηματογραφικών βιομηχανιών εξαιτίας των επιταγών του διεθνούς ανταγωνισμού, της επίδρασης του τοπικού συστήματος επιχορηγήσεων και του προστατευτισμού και των κανονισμών, και στη συνέχεια στην τοποθέτηση των κινηματογραφικών κειμένων που παράγονται από εθνικούς κινηματογράφους μέσα σε αυτό το πολύπλοκο κειμενικό, οικονομικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Η προβληματική των περιφερειακών κινηματογράφων, όπως π.χ. του ασιατικού κινηματογράφου (Dissanayake 1994), ή των μικρότερων εθνικών κινηματογράφων, όπως του αυστραλιανού κινηματογράφου (O'Regan 1996), ή η προβληματική της ευρύτερης πολιτικής της αναπαράστασης στον κινηματογράφο του Τρίτου Κόσμου (Chow 1995), αποτελούν θεμελιακά ζητήματα στη σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου. Τέτοιες προβληματικές εντάσσουν τον κινηματογράφο σε ζητήματα εθνικής διαμόρφωσης, μετα-αποικιοκρατίας και ρύθμισης της διεθνούς ανταλλαγής πολιτισμικών προϊόντων. Σε πολλές περιπτώσεις αντίστοιχοι προβληματισμοί προτιμώνται έναντι ερμηνευτικών προσεγγίσεων συγκεκριμένων φιλικών κειμένων. Σ' αυτό το σημείο, οι πολιτισμικές σπουδές και η θεωρία του κινηματογράφου παρουσιάζουν ομοιότητες και επιδιώκουν παρόμοιους στόχους.

Ωστόσο, εκεί όπου οι πολιτισμικές σπουδές μπορούν ακόμη να προσφέρουν στη θεωρία του κινηματογράφου είναι το πεδίο της έρευνας του κοινού. Στα τέλη της δεκαετίας του '80, στις πολιτισμικές σπουδές κυριάρχησε αυτό που ονομάστηκε «μελέτη του κοινού» (*audience studies*). Ξεκινώντας με τις μελέτες της Charlotte Brunsdon και του David Morley (1978) για το τηλεοπτικό πρόγραμμα *Nationwide* (Morley 1986, 1992, Buckingham 1987), και εξελισσόμενη από πλευράς συστηματοποίησης, η ιστορία της ανάλυσης του κοινού αρχίζει από τις πολιτισμικές σπουδές –και πάλι– με το κείμενο. Αρχικά, οι αποκαλούμενες εθνογραφίες των αναγνώσεων του κοινού (κυρίως) τηλεοπτικών προγραμμάτων ξεκίνησαν ως ένας τρόπος για να νομιμοποιηθεί η προτιμώμενη από τον ερευνητή ανάγνωση των κειμένων. Παρ' όλα αυτά, οι ποικίλες και αναπάντεχες αναγνώσεις από το κοινό έγιναν σταδιακά το επίκεντρο της προσοχής, ενώ το κείμενο ξεχάστηκε. Οι όψιμες μελέτες του Morley (1986, 1992) έφεραν στο φως πολλές αποδείξεις του τρόπου με τον οποίο διάφοροι παράγοντες του κοινωνικού περιγύρου (κοινωνικά κριτήρια, όπως η θέση μέσα στην οικογένεια, το αν κάποιος δούλευε ή ήταν άνεργος, το φύλο) μπορούσαν να επηρεάσουν δραματικά την προσέγγιση ανάγνωσης του κειμένου και ενίσχυσαν την άποψη πως τελικά αυτά τα κοινωνικά κριτήρια και η *λειτουργία* τους ήταν το ζητούμενο της μελέτης. Ξεπερνώντας τις κειμενικές προκλήσεις, η δυναμική του κοινωνικού πλαισίου που ενυπάρχει στις μελέτες του κοινού μάς δίδαξε πολλά για τον τρόπο που διαβάζουμε τα τηλεοπτικά κείμενα και εντάσσουμε αυτά τα κείμενα σε άλλες πτυχές της καθημερινής μας ζωής. Μέχρι σήμερα, υπάρχουν λιγοστές

παράλληλες περιοχές στη θεωρία του κινηματογράφου που να πραγματεύονται τις ίδιες θεματικές, αν και υπάρχει μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστοριογραφική εργασία, που βασίζεται σε μια φεμινιστική προσέγγιση της μελέτης του κοινού (Hansen 1991). Πράγματι, όπως έχει δείξει η Janet Staiger (1992), η έρευνα για την πρόσληψη των κινηματογραφικών κειμένων μπορεί να διαφοροποιηθεί από την παράδοση των πολιτισμικών σπουδών με μια λεπτομερή εξέταση των συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών στις οποίες πραγματοποιείται η κατανάλωση. Ωστόσο, σε γενικό επίπεδο, η μελέτη του κοινού από τη βιομηχανία παραμένει η κυρίαρχη πηγή για την ανάλυση του κοινού στη θεωρία του κινηματογράφου, και τα πιθανά οφέλη από τις εθνογραφίες των πολιτισμικών σπουδών –όσο αμφιβητικότητα και αν είναι– δεν έχουν ακόμα εξερευνηθεί.

⋮ **Ωστόσο, εκεί όπου οι πολιτισμικές σπουδές μπορούν ακόμη να προσφέρουν στη θεωρία του κινηματογράφου είναι το πεδίο της έρευνας του κοινού.**

Από τη μεριά της, η θεωρία του κινηματογράφου έχει κάτι να προσφέρει στις πολιτισμικές σπουδές, καθώς έχει καταφέρει να ασκήσει κριτική με κοινωνικές και πολιτικές βάσεις, διατηρώντας ακόμη μια ενασχόληση με την κατανόηση στοιχείων που βρίσκονται πέρα από την ιδεολογία και προσελκύουν το εκάστοτε κοινό ξανά και ξανά σε συγκεκριμένα κείμενα. Οι πολιτισμικές σπουδές έχουν παραλείψει ιστορικά αυτό το θέμα, και τώρα μόλις έχουν αρχίσει να το αναλύουν επιφυλακτικά. Η κινηματογραφική θεωρία μπορεί να προσφέρει κάποια βοήθεια σε αυτό το έργο, καθώς τα όρια μεταξύ των δύο προσεγγίσεων συγκλίνουν. Σε αυτό το σημείο υπάρχει κάποια προοπτική. Είναι βέβαιο πως οι διαφορές μεταξύ των δύο κλάδων φαίνεται πλέον να ανήκουν στο παρελθόν και η δυνατότητα συνεισφοράς του ενός στην ανάλυση του άλλου είναι πολύ μεγάλη. Η σχέση τους μέχρι τώρα γινόταν όλο και πιο πολύπλοκη, αλλά οι εντάσεις που έχω περιγράψει σε αυτήν την επισκόπηση –διαφωνίες για το πεδίο έρευνας, για τις γενικές μεθόδους κειμενικής ανάλυσης και για την κατάλληλη αντίληψη της πολιτισμικά κατασκευασμένης σχέσης μεταξύ κειμένου, αναγνώστη και κοινωνικού πλαισίου– έχουν αποβεί σε πολύ μεγάλο βαθμό γόνιμες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ALTHUSSER, Louis (1971), *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press).
- ANG, Ien (1985), *Watching "Dallas": Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (London: Methuen).

- *BENNETT Tony, Susan BOYD-BOWMAN, Colin MERCER και Janet WOOLLACOTT (επιμ.) (1981), *Popular Television and Film* (London: British Film Institute).
- BORDWELL, David, Janet STAIGER και Kristin THOMPSON (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge).
- BRAUDY, Leo (1976), *The World in a Frame* (New York: Anchor Press).
- BRUNSDON, Charlotte και David MORLEY (1978), *Everyday Television: "Nationwide"* (London: British Film Institute).
- BUCKINGHAM, David (1987), *Public Secrets: "East Enders" and its Audience* (London: British Film Institute).
- CAUGHIE, John (1981), *Theories of Authorship* (London: Routledge & Kegan Paul).
- CAWELTI, John (1976), *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago: University of Chicago Press).
- CHOW, Rey (1995), *Consuming Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press).
- CLARKE, John (1991), *New Times and Old Enemies: Essays on Cultural Studies and America* (London: HarperCollins).
- COLLINS, Jim, Hilary RADNER και Ava Preacher COLLINS (επιμ.) (1993), *Film Theory Goes to the Movies* (New York: Routledge).
- DAYAN, Daniel (1974), "The Tutor Code of Classical Cinema", *Film Quarterly*, 28/1: 22-31.
- DISSANAYAKE, Wimal (επιμ.) (1994), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- DYER, Richard (1982), *Stars* (London: British Film Institute).
- (1986), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London: British Film Institute).
- FEUER, Jane (1982), *The Hollywood Musical* (London: British Film Institute and MacMillan).
- FISKE, John και John HARTLEY (1978), *Reading Television* (London: Methuen).
- FROW, John (1995), *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford: Oxford University Press).
- GOMERY, Douglas (1986), *The Hollywood Studio System* (London: MacMillan).
- HALL, Stuart (1977), "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'", στο James Curran, Michael Gurevitch και Janet Woollacott (επιμ.), *Communication and Society* (London: Edward Arnold).
- (1980a), "The Determination of News Photography", στο Stanley Cohen και Jock Young (επιμ.), *The Manufacture of News: Social Problems, Deviance and the Mass Media* (London: Constable).
- (1980b), "Recent Developments in Theories of Ideology and Language: A Critical Note", στο Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe και Janet Woollacott (επιμ.), *Culture, Media, Language* (London: Hutchinson).
- (1982), "The Rediscovery of 'Ideology': The Return of the Repressed in Media Studies", στο Michael Gurevitch, Tony Bennett, Andrew Lowe και Paul Willis (επιμ.), *Culture, Society and the Media* (Milton Keynes: Open University Press).
- 346 HALL, Stuart και Paddy WHANNELL (1964), *The Popular Arts* (London: Hutchinson).

- HANSEN, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
- HOBSON, Dorothy (1982), *“Crossroads”: The Drama of a Soap Opera* (London: Methuen).
- HOGGART, Richard (1958), *The Uses of Literacy* (London: Penguin).
- KERR, Paul (επιμ.) (1986), *The Hollywood Film Industry* (London: Routledge & Kegan Paul).
- LAING, Stuart (1986), *Representations of Working Class Life 1957-1964* (London: MacMillan).
- MACCABE, Colin (1981), “Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses”, στο Tony Bennett κ.ά. (επιμ.), *Popular Television and Film*.
- METZ, Christian (1974), *Film Language: A Semiotics of Cinema*, αγγλ. μτφρ. Michael Taylor (London: Oxford University Press).
- (1982), *Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier*, αγγλ. μτφρ. Celia Britton κ.ά. (Bloomington: Indiana University Press). Στα ελληνικά: *Ψυχολογία και Κινηματογράφος: Το Φαντασιακό Σημαίνον*, μτφρ. Φώτης Σιατίτσας, Βασίλειος Πατσογιάννης, εκδόσεις Πλέθρον 2007.
- MODLESKI, Tania (1988), *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Film Theory* (New York: Methuen).
- MORLEY, David (1980), “Texts, Readers, Subjects”, στο Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe και Janet Staiger (επιμ.), *Culture, Media, Language* (London: Hutchinson).
- (1986), *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (London: Comedia).
- (1992), *Television, Audiences and Cultural Studies* (London: Routledge).
- MULVEY, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16/3: 6-18. Στα ελληνικά: *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδόσεις Παπαζήσης, 2005.
- NEALE, Steve (1985), *Cinema Technology: Image, Sound, Color* (London: British Film Institute & MacMillan).
- O'REGAN, Tom (1996), *Australian Cinema* (London: Routledge).
- PRIBRAM, Deidre (1988), *Female Spectators: Looking at Film and Television* (London: Verso).
- RADWAY, Janice (1984), *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (Chapel Hill: University of North Carolina).
- SARRIS, Andrew (1969), *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (New York: Dutton).
- (1970), “Notes on the Auteur Theory in 1970”, *Film Comment*, 6/3 (Φθινόπωρο), 1-8.
- SCHATZ, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York: Random House).
- SEITER, Ellen, Hans BORCHERS, Gabriele KREUTZNER και Eva-Marie WARTH (επιμ.) (1991), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power* (London: Routledge).

- STAIGER, Janet (1992), "Film, Reception and Cultural Studies", *Centennial Review*, 36/1: 9-104.
- THOMPSON, Denys (1964), *Discrimination and Popular Culture* (London: Penguin).
- *TURNER, Graeme (1990), *British Cultural Studies: An Introduction* (Boston: Unwin Hyman).
- WOLLEN, Peter (1972), *Signs and Meanings in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- WILLIAMSON, Judith (1978), *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (London: Marion Boyars).