

changing worlds & signs of the times

Selected Proceedings

from the 10th International Conference
of the Hellenic Semiotics Society

EDITORS

Eleftheria Deltsou

Maria Papadopoulou

E-BOOK (PDF)

Changing Worlds & Signs of the Times /
Selected Proceedings
from the 10th International Conference
of the Hellenic Semiotics Society

EDITORS:

Eleftheria Deltsou
Maria Papadopoulou

DESIGN:

Yorgos Rimenidis

PUBLISHER:



The Hellenic Semiotics Society
Ελληνική Σημειωτική Εταιρία

© VOLOS, 2016

FOR THE EDITION
the publisher

FOR THE PROCEEDINGS
the authors

ISBN 978-618-82184-0-6

Changing Worlds & Signs of the Times

Selected Proceedings from the 10th International Conference of the Hellenic Semiotics Society

Contents

Preface	11
Introduction	12

PLENARY SPEECHES

Jean-Marie Klinkenberg <i>Thinking the Novelty</i>	16
Alexandros Ph. Lagopoulos <i>Continuities, discontinuities and ruptures in the history and theory of semiotics</i>	30
Farouk Y. Seif <i>Resilience and Chrysalis Reality: Navigating Through Diaphanous Space and Polychronic Time</i>	52
Göran Sonesson <i>The Eternal Return of the New. From Cultural Semiotics to Evolutionary Theory and Back Again</i>	68
Κάριν Μπόκλουντ-Λαγοπούλου <i>Γιατί η Σημειωτική;</i>	88

SOCIO-POLITICAL ISSUES

Mari-Liis Madisson, Andreas Ventsel <i>Analysis of Self-descriptions of Estonian Far Right in Hypermedia</i>	102
Joseph Michael Gratale <i>The 'War on Terror' and the re-codification of war</i>	112
Emile Tsekenis <i>'African modernity': Witchcraft, 'Autochthony', and transformations in the conceptualizations of 'individual' and 'collective identity' in Cameroon</i>	122
Sofia Kefalidou, Periklis Politis <i>Identity Construction in Greek TV News Real-Time Narratives on Greek Financial Crisis</i>	134
Anthony Smyrnaiois <i>Discerning the Signs of the Times: The role of history in conspiracism</i>	144
Όλγα Παντούλη <i>Ο 'αριστερός' και ο 'ανατολίτης' σύζυγος στις αφηγήσεις γυναικών επιστημόνων: διαδικασίες επιτέλεσης του φύλου τους</i>	152
Μαριάννα Ψύλλα, Δημήτριος Σεραφής <i>Η ανάλυση ενός γεγονότος μέσα από τον πολυσημικό λόγο των εφημερίδων: Μία μεθοδολογική και πολιτική προσέγγιση του Δεκέμβρη του 2008</i>	160
Αλεξία Καπραβέλου <i>Ο ρατσισμός σήμερα μέσα από τη σημειωτική ανάλυση γεπορτάζ εφημερίδων</i>	170

SPACE AND/IN SOCIETY

Eleftheria Deltsoy <i>Salonica Other Ways – Otherwise': A Mirror-λ letter and heterotopias of an urban experiment</i>	186
Fotini Tsiibiridou, Nikitas Palantzas <i>Becoming Istanbul: a dictionary of the problematics of a changing city; inside critique of significant cultural meanings</i>	196

Κώστας Γιαννακόπουλος Αναφομοίωτες διαφορές, «εξευγενισμός» και πόλη	206
Ιορδάνης Στυλίδης Η Βιτρίνα ως ελκυστής σημασίας	216
Δήμητρα Χατζησάββα Αναδυόμενες έννοιες για τον χωρικό σχεδιασμό	226
Θεοδώρα Παπίδου Μεταγραφές ψηφιακού υλικού στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό	236
Κωνσταντίνος Μωραΐτης Τοπία σημαίνοντα	248
Νεφέλη Κυρκίτσου Η ολίσθηση των σημασιών στην τοπική θεωρία του Jacques Lacan ..	260
Ανθία Βερυκίου Τόποι απουσίας και Τοπολογικά τοπία	270

VISUAL CULTURES

George Damaskinidis <i>Are University Students Followers of the World's Semiotic Turn to the Visual?</i>	284
Dimitrios Koutsogiannis, Vassiliki Adampa, Stavroula Antonopoulou, Ioanna Hatzikyriakou, Maria Pavlidou <i>(Re)constructing Greek classroom space in changing times</i>	294
Polyxeni Manoli <i>A multimodal approach to using comics in EFL classrooms</i>	308
Αικατερίνη Τάτση, Μαρία Μακαρού Πολυτροπικά πολιτισμικά παλίμψηστα: η περίπτωση ενός κόμικ	318
Αναστασία Φακίδου, Απόστολος Μαγουλιώτης Σημεία και κώδικες: Πώς αντιλαμβάνονται τα παιδιά τη γλώσσα εικόνων που αναπαριστούν την παιδική ηλικία;	332
Έφη Παπαδημητρίου, Δήμητρα Μακρή Πολυτροπική κοινωνική σημειωτική προσέγγιση στη δημιουργία νοημάτων-σημείων από μαθητές/τριες της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης	346
Θεοφάνης Ζάγουρας Ο σχεδιασμός πολυτροπικών κειμένων για το γλωσσικό μάθημα στο Δημοτικό Σχολείο	360
Dimitra Christidou <i>Does pointing in the museum make a point? A social semiotic approach to the museum experience</i>	374
Παρασκευή Κερτεμελίδου Οι μετασχηματισμοί του μουσείου τέχνης στην εποχή της κατανάλωσης	386

ART

Eirini Danai Vlachou <i>The Beatles Paradigm. Transcending a collection of 'ropey', scrappy, multi-cultural breadcrumbs into a whole new semiosphere</i>	398
Μαίη Κοκκίδου, Χριστίνα Τσίγκα Η κουλτούρα των βιντεοκλίπ: η περίπτωση των μουσικών βιντεοκλίπ δια-τροπικής ακρόασης	408
Angeliki Avgitidou <i>Art imitating protest imitating art: performative practices in art and protest</i>	420
Spiros Polimeris, Christine Calfoglou <i>Some thoughts on the semiotics of digital art</i> ..	430
Χρύσανθος Βούτουρος, Ανδρέας Λανίτης Η Σημειο-αισθητική προσέγγιση της Βυζαντινής τέχνης ως Εικονική Κληρονομιά	440
Άννα Μαρία Παράσχου Τοπογραφία διάρρηξης: Φωτογραφικές απεικονίσεις πολέμου από τον Simon Norfolk, ως μια αφήγηση ανατροπής	454

Pirjo Kukkonen <i>Signs of times and places in Aki Kaurismäki's films. The existential subject and the semiotic modalities of being and doing</i>	466
Christina Adamou <i>Swarming with cops</i>	478
Yvonne Kosma <i>Picturing 'Otherness': Cinematic Representations of 'Greekness' in "My Big Greek Fat Wedding"</i>	488
Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Θανάσης Βασιλείου <i>Προσεγγίζοντας μια αφαιρετική κινηματογραφική μορφή: "Το Δέντρο της Ζωής", του Terrence Malick</i>	498
Νίκος Τερζής <i>Η σημειωτική μέθοδος ανάλυσης μιας ταινίας</i>	508
Ηρώ Λάσκαρη <i>Σύστημα γενεσιουργής οπτικοακουστικής αφήγησης</i>	524

ADVERTISEMENT

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello <i>Viagra: New Social Forms</i>	536
Nikos Barkas, Maria Papadopoulou <i>'The house of our dreams': A decade of advertisements in building magazines</i>	544
Stamatia Koutsoulelou <i>Advertising strategies in times of crisis: A semiotic analysis</i>	560
Περικλής Πολίτης, Ευάγγελος Κουρδής <i>Κοινωνιόλεκτοι σε ελληνικές τηλεοπτικές διαφημίσεις. Η περίπτωση της «γλώσσας των νέων»</i>	572
Ευριπίδης Ζαντίδης <i>Αναδυόμενες ταυτότητες και εθνικότητα σ' ένα φλιτζάνι κυπριακού καφέ</i>	588
Ελένη Συκιώτη, Γενοβέφα Ζαφειρίδου <i>Σημειωτικές παρατηρήσεις στη σύγχρονη διαφήμιση: Η περίπτωση της εμπορικής και της κοινωνικής διαφήμισης</i>	600
Βασιλική Κέλλα <i>Η διαφήμιση ως λεκτική πράξη</i>	612

LANGUAGE, TEXTS AND TEXTUALITIES

George Androulakis, Roula Kitsiou, Carolina Rakitzi, Emmanuel Zerai <i>Linguistic cityscape revisited: inscriptions and other signs in the streets of Volos</i>	622
María José Naranjo, Mercedes Rico, Gemma Delicado, Noelia Plaza <i>Constructing new identities around Languages and Media</i>	634
Ιωάννα Μωραΐτου, Ελευθερία Τσέλιου <i>Ανάλυση Λόγου και μεταμοντέρνες προσεγγίσεις στη συμβουλευτική / ψυχοθεραπεία: η «στροφή στο λόγο»</i>	642
Φίλιππος Τεντολούρης, Σωφρόνης Χατζησαββίδης <i>«Κατασκευάζοντας» το κείμενο και τον συγγραφέα: οριοθετημένα και μη-οριοθετημένα σημειωτικά πλαίσια της σχολικής γλωσσικής δημιουργίας</i>	652
Βάσια Τσάμη, Δημήτρης Παπαζαχαρίου, Άννα Φτερνιάτη, Αργύρης Αρχάκης <i>Η πρόσληψη της γλωσσικής ποικιλότητας σε κείμενα μαζικής κουλτούρας από μαθητές της Ε' και ΣΤ' Δημοτικού</i>	664
Αναστασία Χριστοδούλου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Αργύρης Κυρίδης <i>'Lego-Legends of CHIMA'. Κοινωνιοσημειωτική ανάλυση της συναρμολόγησης του θρύλου</i>	676
Μαρίνα Σούνογλου, Αικατερίνη Μιχαλοπούλου <i>Η Σημειωτική στη διαμόρφωση της έννοιας του πολίτη στο νηπιαγωγείο</i>	686

BODIES & MINDS

Fotini Bonoti, Plousia Misailidi <i>Graphic signs of jealousy in children's human figure drawings</i>	700
Eirini Papadaki <i>The Semiotics of Children Drawings, A Comparative Study of Art, Science and Children Drawing</i>	708
Myrto Chronaki <i>Changing practices and representations of birth and birth-spaces in maternity clinics and at home</i>	720
Athanasios Sakellariadis <i>Metaphor as a Hermeneutical Design of the Mental Phenomena: The role of narrative speech in the cognitive field of the Philosophy of Mind</i>	730
Anita Kasabova <i>A semiotic attempt to analyze delusions</i>	738

LITERATURE

Miltos Frangopoulos <i>The Task of the Translator</i>	756
Fitnat Cimşit Kos, Melahat Küçükarslan Emiroğlu <i>Reality as a Manner of Transformation</i>	766
Angela Yannicopoulou, Elita Fokiali <i>Transmedia Narratives for Children and Young Adults</i>	778
Ioanna Boura <i>The expression of worldviews through narratives and chronotopes of liquid times</i>	790
Evgenia Sifaki <i>The "Poetic Subject" as "Subject of Semiosis" in C. P. Cavafy's "Going back Home from Greece"</i>	798
Αγγελική Παννικοπούλου <i>Το εικονογραφημένο βιβλίο χωρίς λόγια</i>	808
Μαρίνα Γρηγοροπούλου <i>Κόσμοι που συγκρούονται και σημεία των τεχνών: οι «Σκοτεινές Τέχνες» του Νίκου Κουνενή</i>	818
Σοφία Ιακωβίδου <i>Εις τα περίχωρα της δυστοπίας: αφηγήσεις της κρίσης στη λογοτεχνία για νέους</i>	826
Πέγκυ Καρπούζου <i>Το παιχνίδι και η ηθική της μετανεωτερικής συμβίωσης</i>	834
Αγλαΐα Μπλιούμη <i>Ρευστοί καιροί και μεταφορές – Σημειωτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία της ενωμένης Γερμανίας</i>	844
Παναγιώτης Ξουπλίδης <i>Ένας οικείος δαίμονας: προς μια προσέγγιση του σημείου της λογοτεχνικής γάτας σε 7 κείμενα παιδικής λογοτεχνίας του Χρήστου Μπουλώτη</i>	856
Conference Credits	868

Προσεγγίζοντας μια αφαιρετική κινηματογραφική μορφή: “Το Δέντρο της Ζωής”, του Terrence Malick

Χρήστος Δερμεντζόπουλος ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ cdermen@otenet.gr

Θανάσης Βασιλείου UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE thvasiliou@gmail.com

Abstract

*One of the most important tools in film analysis is “segmentation”, as defined by the major film theorist Christian Metz, with the help of the “great syntagmatic” [grande syntagmatique] –an array that can guarantee the classification of any kind of plan in any movie and its consequent decoding. The division into sections allowed a clinical approach of high validity, highlighting the hidden rhymes, the power of repetition, the unobtrusive pulses of the film, “decoding”, in a way, their soul, in essence their meaning. However, by the mid-1970s the semiotics of cinema was considered outdated and unrealistic, mainly because it failed to solve a problem for which it was believed to hold the key; to guarantee the ‘translation’ of any abstract cinematic form. In this text, we attempt to explore what semiotics can do today, where “segmentation” may lead in the face of a particularly “opaque”/obscure movie, made of fragments of impressions, disparate elements and contrasts, such as *The Tree of Life* (2011) by Terrence Malick.*

Keywords

Metz , segmentation , Grand Syntagmatique , narration , editing

Εισαγωγή

Ο Κινηματογράφος με την αφήγηση συνδέθηκαν ίσως αναπάντεχα σε μια στιγμή στις αρχές της κινηματογραφικής ιστορίας, αντιπαραβάλλοντας μια τεχνική αναπαράστασης με την τέχνη του αφηγητή, ωστόσο πολύ γρήγορα, όπως ομολογεί και ο Christian Metz: «*αυτό συνέστησε ένα κοινωνικό γεγονός, ένα γεγονός πολιτισμού*» (Metz, 1968, σ.96).

Οι πρώτοι δημιουργοί της «κινηματογραφικής γλώσσας» -όρου βαθύτατα προβληματικού με τον οποίο δεν θα ασχοληθούμε παρά επιδερμικά- όπως ο Georges Méliès, ο Edwin Porter, ο G.A. Smith ή ο D.W. Griffith, ενδιαφέρθηκαν κυρίως για τη δυναμική των ταινιών ως μέσο αφήγησης ιστοριών. Και βασικά, είναι η έγνοια τους για την επίλυση κάποιων συγκεκριμένων προβλημάτων τα οποία αφορούσαν την αφήγηση, που τελικά τους οδήγησε στο να επινοήσουν έναν διόλου ασήμαντο αριθμό δομικών κινηματογραφικών αρχών οι οποίοι θα καθιέρωναν τα διάφορα κινηματογραφικά συστήματα, που συχνά αποκαλούμε στυλ.

Η σημειολογία – σημειωτική

Η εξάπλωση της σημειολογίας στη Γαλλία, από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και για μια περίπου δεκαετία, πατώντας στις βάσεις του στρουκτουραλισμού που μόλις είχε προηγηθεί, καθόρισε σημαντικά και αναπόφευκτα, και τη φιλική ανάλυση και θεωρία, προτείνοντας ένα νέο τρόπο προσέγγισης των ταινιών. Οι κινηματογραφικές αφηγηματικές δομές, έτσι όπως τις επινόησαν οι μεγάλοι σκηνοθέτες των πρώτων χρόνων και τις εξέλιξαν αργότερα συνάδελφοί τους, όπως ο Sergei Eisenstein, ο Abel Gance, ο Fritz Lang, ο Howard Hawks, ο Dziga Vertov κ.ά., άρχισαν να «κατηγοριοποιούνται», να «ομαδοποιούνται» και, τελικά, να «μεταφράζονται», μέσα από συγκεκριμένα σημειολογικά «μοτίβα» τα οποία θα εγγυούνταν τη δημιουργία μιας πιο στέρεης –πιο «χειροπιαστής»- ανάλυσης. Ο Guy Gauthier σημειώνει ότι: «*Κατά βάθος, ακόμη κι αν κανείς δεν το ομολόγησε ανοιχτά, υπήρχε εκείνα τα χρόνια ένα κοινό στοίχειωμα μεταξύ των ερευνητών, αλλά και άλλων. Ένωσαν ότι [με τη σημειολογία] όλα μπορούν να ελεγχθούν. Δεν υπήρχε τίποτε, ούτε βιβλίο, ούτε ταινία, ούτε καν, γνώμη, η οποία δε θα μπορούσε να αποδομηθεί, και στη συνέχεια να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας από κάποιο πρόγραμμα υπολογιστή που θα μπορούσε να τα ανασυνθέσει όπως αυτός ήθελε*» (Gauthier, 1991, σ.106).

Ο τρόπος, λοιπόν, με τον οποίον ο κάθε σκηνοθέτης επιλέγει να αφηγηθεί την ιστορία του αποτελεί ένα γοητευτικό και αδιαμφισβήτητο ενδιαφέρον πρίσμα για τη θεωρία και την κριτική του κινηματογράφου, μέσα από το οποίο οι ταινίες θα «αποκωδικοποιούνταν» και έτσι θα απελευθέρωναν τα κρυμμένα τους μυστικά. Με άλλα λόγια, η θεωρία του κινηματογράφου αγγίζει, με τη συνεισφορά της σημειολογίας, την επιστημονική ανάλυση. Μάλιστα, η πεποίθηση των σημειολόγων ότι «ενώ ο θεατής πιστεύει ότι εισχωρεί στην ταινία μέσω του σημαίνοντος, ο σημειολόγος γνωρίζει ότι εισχωρεί μέσω του σημαινόμενου», αντικατοπτρίζει ξεκάθαρα αυτή την επιστημονική έγνοια των σημειολόγων του κινηματογράφου οι οποίοι γνωρίζουν καλά ότι η εξίσωση του κινηματογράφου με τη

γλώσσα και τη μαγεία του σημαίνοντος θα μπορούσε να αποδειχθεί εξαιρετικά ατυχής. Κάθε φορά που μια εικόνα θα έπαιρνε τα χαρακτηριστικά μιας λέξης, η φιλική θεωρία θα ρίσκαρε να χαθεί σε ένα λαβύρινθο αντιφάσεων, καθώς η σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου ήταν πάντα μια σχέση σύμβασης, είτε αφαιρετικής, είτε προθέσεως. Η γνωστή φράση της Marguerite Duras : «αν σας πω τη λέξη “τραπέζι” ο καθένας από σας θα φανταστεί διαφορετικό τραπέζι ενώ αν σας δείξω ένα φιλικό τραπέζι όλοι θα δείτε το ίδιο τραπέζι», μαρτυρά εύγλωττα την απόκλιση δυναμικής μεταξύ γλώσσας και φιλικής εικόνας. Όπως σημείωνε και ο Jean Mitry: «*Μία ταινία είναι πριν και πάνω απ’ όλα εικόνες και μάλιστα εικόνες κάποιου πράγματος [...] Αυτές οι εικόνες, σύμφωνα με την επιλεγμένη αφήγηση, οργανώνονται σε ένα σύστημα σημείων και συμβόλων, γίνονται σύμβολα ή μπορούν να γίνουν και κάτι πέρα από αυτό. Δεν είναι σημεία όπως οι λέξεις, αλλά πρώτα απ’ όλα αντικείμενα, συγκεκριμένη πραγματικότητα. Μόνον έτσι μπορούμε να πούμε ότι το σινεμά είναι μια γλώσσα. Γίνεται γλώσσα με την προϋπόθεση ότι πριν απ’ όλα είναι αναπαράσταση. Είναι έτσι, αν το θέλουμε, μία γλώσσα δεύτερης διαλογής*» (Mitry, 1963, σ.56).

Christian Metz

Η έγνοια για μια «κατ’ αρχάς» και «πάνω απ’ όλα» ρεαλιστική, συγκεκριμένη, και, εν τέλει, αντικειμενική αναμέτρηση μεταξύ της κινηματογραφικής θεωρίας και της σημειολογίας, μέσα από μία κλινική προσέγγιση, έδωσε, η αλήθεια είναι, και τις πιο ενδιαφέρουσες φιλικές αναλύσεις που πολλές κατέληξαν ακόμη και σε θεωρίες. Ο πρώτος που πραγματικά προσέγγισε τη θεωρία του κινηματογράφου με ένα, θα λέγαμε, «μοντέρνο επιστημονικό πνεύμα», ήταν ο Christian Metz. «*Δεν έψαχνε την αλήθεια, λέει ο Gauthier, προχωρούσε. Δεν τον ενδιέφερε παρά ό,τι ήταν αλλοιωμένο, παραποιημένο*» (Gauthier, 1991, σ.148).

Ο σπουδαίος αυτός διανοητής, στηριζόμενος στην αντίληψη ότι, μπορεί ο κινηματογράφος να φέρεται να είναι μία γλώσσα, ωστόσο στην πραγματικότητα οφείλει να αναλυθεί γραμματολογικά ως διάλεκτος, με σκοπό να αποκαλύψει τις «*θεμελιώδεις φιγούρες της μετάδοσης κάθε πληροφορίας*» (Metz, 1968, σ.145), υιοθέτησε τα εργαλεία της γλωσσολογίας, ξεκινώντας μία ενδελεχή έρευνα ενοτήτων, και προσπαθώντας να ανακαλύψει κώδικες σύμφωνα με τους οποίους λειτουργούν αυτές οι ενότητες. Η πρότασή του, που ακούει στο όνομα «Μεγάλο Συνταγματικό» (Grande Syntagmatique) και αποτελεί ένα σημαντικό θεωρητικό «γκάτζετ» για τη φιλική ανάλυση, συνιστά την πρόταση της σημειολογίας του κινηματογράφου αναφορικά με την κατανόηση των ταινιών. Ο ίδιος λέει ότι με το «Μεγάλο Συνταγματικό»: «*αυτό που ζητείται να κατανοηθεί είναι το γεγονός ότι οι ταινίες είναι κατανοητές*» (Metz, 1968, σ.145).

Η φιλική ανάλυση, που δε γεννήθηκε ούτε με τη σημειολογία, ούτε με το στρουκτουραλισμό, αλλά προϋπήρχε αυτών, πάντα χρησιμοποιούσε και θα χρησιμοποιεί τρεις βασικούς τύπους «εργαλείων»:

α) Αυτόν της περιγραφής: όλα σε μια «αφηγηματική» ταινία είναι περιγράψιμα (ντεκουπάζ, τμηματοποίηση, περιγραφές εικόνων κ.λπ), και άρα όλα μπορούν, μέσω της

«επισήμανσης» ή της «υπογράμμισής» τους από την περιγραφή, να αποτελέσουν στοιχεία μελέτης. Λέγοντάς το διαφορετικά, «δεν υπάρχει γραμματική στον κινηματογράφο παρά μόνο ρητορικές» (Mitry, 1987, σ.145).

β) Αυτόν της *υποκειμενικής προσέγγισης*: τι δηλαδή απ'ό,τι αρχικά διαχωρίζει ο αναλυτής, μπορεί να γίνει αντικείμενο λεπτομερούς μελέτης με σκοπό την ικανοποιητική γραπτή εκδοχή «μετάφρασης» της ταινίας; (δομική ανάδειξη, ανάλυση φωτογραμμάτων, ανάλυση ηχητικής μπάντας, υπογράμμιση πιθανών πολιτιστικών αναφορών, επισήμανση των κινήσεων της κάμερας, χαρακτηρισμός σκηνοθεσίας κ.λπ).

Και γ) Αυτόν του *αρχαιικού υλικού*: ποια ντοκουμέντα, πριν και μετά την πραγματοποίηση της εκάστοτε ταινίας, μας πληροφορούν γύρω από αυτή, χωρίς ωστόσο απαραίτητα να αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της (συνεντεύξεις, κείμενα, μεταβολές στο σενάριο κλπ).

Η σημειολογία του κινηματογράφου, δεν θα μπορούσε παρά να συμβάλλει στην εξέλιξη του πρώτου εργαλείου φιλικής ανάλυσης, αυτόν της περιγραφής. Ο C. Metz, απ'την πλευρά του, εκκινώντας από το αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι το πλάνο είναι η ελάχιστη αφηγηματική ενότητα, ο βασικός πυρήνας της, εφαρμόζει μία από τις θεμελιώδεις αρχές της σημειολογίας δανειζόμενος από τον Louis Hjelmslev (Hjelmslev, 1968 [1943]), την ανάδειξη μιας σημαντικής διαφοράς: αυτή μεταξύ των *ενοτήτων* και του *συστήματος*, που θα μας βοηθήσει, τελικά, να αποκαλύψουμε την ύπαρξη ενός *κώδικα*. Κι αυτό, διότι η ανάδειξη του «κώδικα» για ένα σύστημα το οποίο επικοινωνεί πληροφορίες, και στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για τον κινηματογράφο, είναι θεμελιώδους σημασίας για την επιστημονική προσέγγιση που προτείνει η σημειολογία στον κινηματογράφο. Όπως σημειώνουν οι Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie και Marc Vernet: «Οι κώδικες δεν είναι πραγματικά φορμαλιστικά μοντέλα, όπως συμβαίνει στη λογική, αλλά ενότητες που μαρτυρούν μία ξεκάθαρη τάση προς το φορμαλισμό. Η ομοιογένειά τους δεν είναι υλικού ή αισθητικού χαρακτήρα, αλλά ενός χαρακτήρα λογικής κατανόησης, εξηγητικής δύναμης, αποκάλυψης. Ένας κώδικας είναι, για τη σημειολογία, το πεδίο μιας μετατροπής, ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι μεταβολές του σημεινόμενου αντιστοιχούν σε μεταβολές του σημαίνοντος, κι όπου ένας κάποιος αριθμός ενοτήτων κατακτά την ταυτότητά του, συσχετιζόμενος με τον άλλον» (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2004, σ.139).

Αυτή η σημαντική αντίθεση μεταξύ φιλικής ενότητας που είναι –αρχικά– το πλάνο, και συστήματος που είναι –τελικά– όλη η ταινία, συνέβαλε αποφασιστικά για τη δημιουργία του «Μεγάλου Συνταγματικού».

Τμηματοποίηση

Ήδη στη Γαλλία, το περιοδικό *L'Avant-Scène Cinéma*, από το 1961, είχε αρχίσει να δημοσιεύει τα *découpage* γνωστών ταινιών, μαρτυρώντας μία τάση «δομικής μετάφρασης», μετρώντας πλάνο, διάρκειές τους, μεγέθη τους, σχέσεις εικόνας-ήχου, είδη ρακόρ κ.ά. Ήδη λοιπόν, μπορούσαμε να έχουμε μια πρώτη εκτίμηση μιας ταινίας, από τον αριθμό των πλάνων τα οποία μετρούσε. Με μέσο όρο της εποχής για μία ταινία 90 λεπτών τα

400 με 600 πλάνα, ο ενημερωμένος θεατής μπορούσε να αντιληφθεί αμέσως το «δομικό χαρακτήρα» του *Οκτώβρη* του Αϊζενστάιν που μετρούσε 3225 πλάνα, ή του *India Song* της Marguerite Duras που μετρούσε 73.

Η «τμηματοποίηση», που αποτελεί την εξέλιξη της θεωρητικής «έγνοιας» που κρύβονταν πίσω από αυτές τις μετρήσεις, αποτέλεσε το σημαντικότερο σημείο ενδιαφέροντος του C. Metz. Ο μοντερνισμός του '60, με τα διαδοχικά «νέα κύματα» σχεδόν κάθε χώρας με σεβαστή κινηματογραφική παραγωγή, έρχεται να περιπλέξει τις αφηγηματικές σταθερές, και η κινηματογραφική δομή, για τον αναλυτή που έχει συνηθίσει να αντιμετωπίζει τα «ακαδημαϊκά» φιλικά παραδείγματα, αρχίζει να μετατρέπεται σε ορθάνοιχτο πεδίο ερμηνειών. Ο C. Metz επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην πρόταση ενός σαφούς κώδικα που θα μπορούσε να συμπεριλάβει οποιαδήποτε φιλική ενότητα, ορίζοντας τις διαφορές τους με τρόπο ξεκάθαρο και πειστικό. Όντως συνεχιστής προϋπαρχόντων θεωρητικών κινηματογραφικών προβληματισμών (André Malraux, Béla Balazs, Edgar Morin, Jean Mitry), οι οποίοι συνέκλιναν γύρω από τη σπουδαιότητα του μοντάζ ως θεμελιώδη διαδικασία γύρω από την οποία ο κινηματογράφος μπορεί να οργανωθεί ως διάλεξη, ο C. Metz, με το «Μεγάλο Συνταγματικό» (Metz, 1968, σ.121-145), χωρίζει σε οκτώ κατηγορίες τις κινηματογραφικές ενότητες, όπως αυτές μπορούν να προκύψουν ως «μονταρισμένο αποτέλεσμα»:

(Ως «σύνταγμα», ονομάζει ο Metz κάθε φιλική ενότητα)

1) Το *αυτόνομο πλάνο*: πλάνο που από μόνο του αποτελεί μια ενότητα (insert ή πλάνο-σεκάνς).

2) Το *εναλλασσόμενο α-χρονολογικό (παράλληλο) σύνταγμα*: πρόκειται για ενότητες οι οποίες αντιπαραβάλλονται μέσω του μοντάζ χωρίς οι σχέσεις τους να ούτε είναι χρονικές (ταυτοχρονία), ούτε χωρικές (γεινίαση) αλλά, κυρίως, συμβολικές (για παράδειγμα: πλάνα πλουσιών – πλάνα φτωχών, πλάνα ηρεμίας – πλάνα έντασης, πλάνα πόλης – πλάνα εξοχής κλπ).

3) Το *μη-εναλλασσόμενο α-χρονολογικό (παρενθετικό) σύνταγμα*: πρόκειται για ενότητες χωρίς χρονική συγγένεια που παρουσιάζουν «τυπικά δείγματα ίδιας πραγματικότητας» (για παράδειγμα: πλάνα ή και σκηνές της ζωής μιας πόλης τα οποία δεν παρουσιάζουν καμία χρονική εξάρτηση μεταξύ τους αλλά δίνουν μια σαφή εικόνα της ζωής στην εν λόγω πόλη).

4) Το *περιγραφικό σύνταγμα*: περιγραφικά πλάνα τα οποία συνδέονται μέσω ταυτοχρονίας και αφορούν τον ίδιο χώρο ή δράση (στην πρώτη περίπτωση, διαδοχικά πλάνα ενός τοπίου, στη δεύτερη διαδοχικά πλάνα μιας δράσης όπως η πορεία ενός βοσκού με το κοπάδι του: πλάνο του βοσκού, πλάνο του σκύλου, του κοπαδιού κλπ).

5) Το *εναλλασσόμενο σύνταγμα*: ή γνωστό ως παράλληλο μοντάζ το οποίο ενώνει δύο ταυτόχρονες δράσεις οι οποίες συνήθως συνδέονται. Από τις πιο κλασσικές ενότητες δράσης, με κορυφαίο παράδειγμα αυτό των εναλλαγών μεταξύ του κυνηγού και του κυνηγημένου οι οποίοι διασχίζουν τα ίδια μέρη με μικρή χρονική απόκλιση.

6) Τη *σκηνή*: μία σειρά πλάνων τα οποία παρουσιάζουν μία χρονική εξέλιξη της δράσης. Το σημειούμενο είναι «τεμαχισμένο» (σε πλάνα), ενώ το σημαίνον (παρουσιαζόμενο γεγονός), κατανοείται ως γεγονός που εξελίσσεται χωρίς «λάθη» (εξ ου και ο όρος «διαφανές μοντάζ» σε αυτές τις περιπτώσεις).

7) Τη *σεκάνς επεισοδίων*: σύντομες σκηνές οι οποίες αποτελούν συντομευμένα κομμάτια μιας ευρύτερης αφηγηματικής ενότητας.

8) Τη *συνηθισμένη σεκάνς*: εδώ, πρόκειται για μία σειρά πλάνων οι οποίες συνθέτουν μια περίπλοκη χρονική εξέλιξη, ασυνεχή, αλλά ομοιογενή. Όπως στη σκηνή, το σημειούμενο είναι «τεμαχισμένο», όμως σε αυτόν τον τύπο συντάγματος οι αλλαγές πλάνων μας επιτρέπουν να μεταφερόμαστε σε στιγμές της δράσης χωρίς φαινομενικό ενδιαφέρον (Βλ. Stam, 2006, σ.155-156 και Stam και άλλοι, 2009, σ.85-97).

Η σημειωτική ανάλυση σήμερα

Σχεδόν μισόν αιώνα μετά, η δομική ανάλυση των ταινιών συνεχίζει να μας παρέχει έξοχες αναλύσεις, αλλά ακόμη και θεωρητικές προτάσεις. Οι τρεις τύποι μοντάζ, λόγου χάριν, (αφηγηματικό, διαλεκτικό, αλληλουχίας), έτσι όπως τους προτείνει στον πίνακά του ο Vincent Amiel (2001), είναι παράδειγμα «κατηγοριοποίησης του μοντάζ» που αντλεί ξεκάθαρα τις ιδέες του από τη μελέτη του «Μεγάλου Συνταγματικού». Ο William Guyhn (2001), από την άλλη μεριά, στηριζόμενος ομολογημένα στον πίνακα του C. Metz, επιχειρεί μια σημειολογική ανάλυση ενός μεγάλου αριθμού ντοκιμαντέρ με σκοπό να προσεγγίσει την κινηματογραφική διάλεξη της πραγματικότητας μέσα από τον ίδιο της τον εαυτό. Άλλωστε, μία βασική κριτική στην πρόταση του Metz υπήρξε η πριμοδότηση της κυρίαρχης αφηγηματικής ταινίας και η περιθωριοποίηση άλλων ειδών, όπως ο πρωτοποριακός κινηματογράφος και το ντοκιμαντέρ (Stam, 2006, σ.158).

Ωστόσο, όταν ο κινηματογράφος εγκαταλείπει την εικόνα-δράση ή Εικόνα-Κίνηση και στρέφει το ενδιαφέρον του στη χρονική ταυτότητα των εικόνων του, προς ένα σινεμά της *Εικόνας-Χρόνου*, όπως υποστηρίζει ο Ντελέζ, το «Μεγάλο Συνταγματικό» δείχνει ανήμπορο να προτείνει κάτι πραγματικά καινοτόμο για τη φιλική ανάλυση. Μπορεί λοιπόν ο μοντερνισμός του νεορεαλισμού και αργότερα της «Νουβέλ Βαγκ» να ώθησαν τον C. Metz προς την επινόηση του «Μεγάλου Συνταγματικού», γρήγορα όμως το μοντάζ έπαψε να ενδιαφέρεται και για την κλασική αφήγηση αλλά και για τη κατασκευή μιας κινηματογραφικής διάλεξης. Έπαψε, με άλλα λόγια, να εξαρτάται από μία «εξωτερική» θεωρητική βάση. Προσδευτικά λοιπόν, η φόρμα, το στίλ, άρχισαν να έχουν μεγαλύτερη σημασία από το περιεχόμενο. Πρόκειται για ταινίες οι οποίες άφηναν το ρυθμό του μοντάζ να επιβληθεί «ως είναι» και την αίσθηση να υπερβεί την αναπαράσταση. Ο Wim Wenders το περιέγραψε με τον δικό του εύγλωττο τρόπο, σημειώνοντας ότι: «δεν θέλω οι ιστορίες μου να ρουφήξουν το αίμα των εικόνων μου».

Το μοντάζ έτσι, από εργαλείο αφήγησης ή διάλεξης, αναδεικνύεται σε αυτόνομη διαδικασία, η οποία επιβάλλεται επειδή απλώς «υφίσταται», ως παλμός, ως ρήξη μεταξύ

διαρκειών. Ο χρόνος, κατά συνέπεια, δεν είναι πια ένα, απλά, σημαντικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου. Ο χρόνος γίνεται το αντικείμενο του κινηματογράφου. Μπορούμε όμως να μιλήσουμε για μοντάζ, με τη διαδεδομένη έννοια του όρου, δηλαδή ως εργαλείο «γραφής», όταν δεν υπάρχει μια εκ των προτέρων καθορισμένη κατασκευή; Με άλλα λόγια, μπορούμε να μιλήσουμε για μοντάζ όταν ουσιαστικά δεν υπάρχει ντεκουπάζ και όταν αρκετοί σκηνοθέτες αντιμετωπίζουν την εμπειρία του γυρίσματος ως «τέχνη της συνάντησης» -όπως, λόγου χάριν, ο Robert Bresson; Όταν το τυχαίο μετατρέπεται σε συνθήκη δημιουργίας και η πρόθεση δεν έχει καμιά θέση σ'αυτή την «αναζήτηση»;

Στην πραγματικότητα, σε αυτές τις περιπτώσεις του «μοντέρνου» κινηματογράφου, το σενάριο ανακαλύπτεται και αποκαλύπτεται στο μοντάζ. Παύει να ορίζει μια διαδοχή, μία συνέχεια, αφήνοντας την αίσθηση να κατοικήσει τα διάκενα μεταξύ της συρραφής των πλάνων, επικοινωνώντας μια άλλη διάσταση αναπαράστασης. Το σημαντικό, λοιπόν, σε ταινίες όπου η διάρκεια προσφέρεται ως εμπειρία και η αλλαγή πλάνου ως παλμός, δεν είναι η *ταυτοποίησή* τους, αλλά η ανακάλυψη κάποιων «κρυφών» συνδέσμων που διαμορφώνονται μεταξύ των διαφόρων *μπλοκ* διαρκειών.

Ο ρυθμός αλλάζει χαρακτήρα. Δεν εξαρτάται από το λόγο των πλάνων προς τη διάρκεια, παύει να είναι μετρήσιμος, μιας και ως αποτέλεσμα μιας «*αρχιτεκτονικής εντάσεων*» (Amiel, 2001, σ.82), μετατρέπεται σε «απροσδιόριστη σταθερά». Η γνωστή φράση του Ταρκόφσκι περί έντασης χρόνου που κυλά μέσα στα πλάνα, καταδεικνύει αυτή τη δραστική υφολογική μεταμόρφωση του μοντάζ ειδικότερα, και της δομικής κινηματογραφικής σύνθεσης γενικότερα.

Ο κινηματογράφος, αναζητώντας ασταμάτητα από τη δεκαετία του εξήντα και μετά μία μετα-γλώσσα, περνώντας από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό κι από κει στον «κορεσμό» και πάλι πίσω σε έναν *νέο μοντερνισμό που πρέπει πρώτα και πριν από όλα να είναι μεταμοντερνισμός*, σύμφωνα με τον De Duve (1998), έχει σχεδόν πάντα στο κέντρο τού ενδιαφέροντός του την ανανέωση των δομικών κινηματογραφικών αρχών. Από τον Godard στον Αγγελόπουλο, κι από τον Makavejev και τον Marker στην Akerman, τον Wiseman και τον Wang Bing, περνώντας από τον Carax, τον Van Sant ή τον Bela Tarr, μέχρι τον Haneke και τον Jia Zhangke, πάντα το «σύγχρονο», το «νέο», το «καινοτόμο» σινεμά, αναμετρώνταν με διάφορους τύπους μοντάζ οι οποίοι συνήθως αγνοούσαν την «ανάδειξη της δράσης». Θα λέγαμε πως σε μεγάλο βαθμό η κλασική διάκριση μεταξύ ενός αφηγηματικού μοντέλου δράσης και εντός βιωματικού μοντέλου παρέμενε ακόμη ισχυρή, παρά την κατάλυση των ορίων και των ειδών στην μεταμοντέρνα εποχή.

Η περίπτωση του Terrence Malick

Μέσα από την παραπάνω οπτική γωνία, ο κινηματογράφος του Terrence Malick απομακρύνεται ασταμάτητα, από ταινία σε ταινία, κι από εποχή σε εποχή, από οποιαδήποτε αφηγηματική έγνοια, προτείνοντας μια γραφή αρκετά αδιαφανή και καθόλου συνηθισμένη. Το πρόσφατο *Δέντρο της Ζωής* (2011) [Χρυσός Φοίνικας, Φεστιβάλ των Καννών - 2011], είναι ένα από τα γοητευτικότερα παραδείγματα της συνεχούς αυτής αναζήτησης.

Στην πραγματικότητα, ο κινηματογράφος του Malick, εγκαταλείποντας ολοκληρωτικά τις σταθερές της κλασικής αφήγησης, ψάχνει μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ισορροπία μεταξύ της αφηγούμενης ιστορίας και της χρήσης μη-αφηγηματικών κινηματογραφικών μέσων. Με άλλα λόγια, η αφήγηση στον Malick, παρότι στηρίζεται σε βάσεις που την αρνούνται, καταφέρνει όχι μόνο να επιβιώσει, αλλά και να ανανεωθεί ριζικά. *Το Δέντρο της Ζωής* είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αυτής της αναζήτησης του αμερικάνου δημιουργού, μιας και όλα στηρίζονται σε αυτήν τη διαλεκτική σχέση. Ο Brad Pitt, παραγωγός και πρωταγωνιστής της ταινίας, μιλά για μια ταινία μεταξύ «*τύχης και τελειότητας*», ο Alexandre Desplat, συνθέτης της μουσικής, μιλά για πρωτόγνωρη εμπειρία, καθώς ποτέ άλλοτε δεν του ζητήθηκε να γράψει μουσική χωρίς να έχει δει το μονταρισμένο υλικό (ακόμη και ο Miles Davis αυτοσχεδίασε στο *Ασανσέρ για δολοφόνους* του Louis Malle βλέποντας την μονταρισμένη κόπια), ο Mark Yoshikawa, επικεφαλής των πέντε συνολικά μοντέρ, μιλά για την έγνοια του Malick που αφορά στο να μην αισθανθεί ποτέ ο θεατής «*τα χέρια του σκηνοθέτη*, όπως λέει, *πίσω από τις εικόνες*», και ο διευθυντής φωτογραφίας Emmanuel Lubezki, μιλά για τον ενστικτώδη αλλά και προκαθορισμένο χαρακτήρα ενός αξέχαστου γυρίσματος (Cahiers du Cinéma, 2011).

Πώς άραγε μπορεί η σημερινή κινηματογραφική ανάλυση και θεωρία να προσεγγίσει μια τέτοια ταινία, υπό το πρίσμα του «Μεγάλου Συνταγματικού»; Πόσο μπορεί να μας βοηθήσει η δομική υπογράμμιση και η κατηγοριοποίηση του εκάστοτε πλάνου, σε αυτή την μετα-αφηγηματική γλώσσα; Εάν η απόπειρα του Metz, στο τέλος της δεκαετίας του '60, ήταν η απομόνωση των βασικών συνταγματικών μορφών του αφηγηματικού κινηματογράφου, έτσι όπως οριζόταν τότε, και η απάντηση στο ερώτημα «Πώς καθορίζεται ο κινηματογράφος ως αφηγηματικός λόγος» απέναντι στη γνωστή ασάφεια της κινηματογραφικής ορολογίας (Stam 2006, σ.154), πώς μπορεί σήμερα η οπτική αυτή να συνεισφέρει στην ανάλυση της ταινίας του Malick;

Στην κριτική των Cahiers du Cinéma (2011), ο Cyril Beghin γράφει: «*οι λεπτομέρειες της σκηνοθεσίας του Δέντρου της Ζωής είναι αναπόσπαστες από την πολυπλοκότητα που δημιουργεί η δομή της, διασκορπισμένη σε πέντε μέρη, λίγο ή πολύ συνδεδεμένα. Τι αφηγείται η ταινία; Το θάνατο ενός γιού. Τη μελαγχολία, χρόνια μετά, του Τζακ, ενός εκ των αδερφών του. Τη γέννηση του σύμπαντος. Τα ελλειπτικά θραύσματα μιας τεξανικής παιδικής ηλικίας γύρω από έναν αυστηρό πατέρα και μία μητέρα όμορφη σαν εικονογραφία. Την αναπάντευχη συνάντηση ζωντανών και νεκρών στις όχθες μιας μουσικιστικής ακτής.*»

Ο Γάλλος κριτικός συνδέει ξεκάθαρα το ύφος της σκηνοθεσίας με το χαρακτήρα της δομής που στηρίζει την ταινία. Το ίδιο κάνουν σχεδόν όλοι οι συνεργάτες του σκηνοθέτη. Η δομή είναι ξεκάθαρη και αδιαμφισβήτητη. Ωστόσο, οποιαδήποτε προσπάθεια αφηγηματικού διαχωρισμού πέφτει στο κενό. Το μοντάζ, έχοντας ως πρώτη ύλη πλάνα τα οποία είναι κατά βάση προϊόντα ελευθερίας κινήσεων, τύχης και απρόβλεπτων στιγμών, παύει στο μεγαλύτερο μέρος της διάρκειας της ταινίας να εξαρτάται από μια λογική συνέχειας, παραλληλισμού ή αντίστιξης. Ο Lubezki αναφέρει: «*Σε μια τέτοια ταινία, δε χρειάζεται να*

εστιάζεις στη συνέχεια [...] Περνούσαμε από χώρο σε χώρο σύμφωνα με αυτό που ψάχναμε: το απαγορευμένο, το χαρούμενο, το μυστηριώδες. Όλα εξαρτιόνταν από το συναίσθημα [...] το οποίο ο Malick μας το έδινε υπό μορφή σημειώσεων κάθε μέρα πριν ξεκινήσει το γύρισμα [...] ήταν σαν το ψάρεμα: ο καθένας [από τους οπερατέρ] προσπαθούσε να πιάσει το καλύτερο ψάρι». Γίνεται εύκολα αντιληπτό, λοιπόν, ότι απουσία πλάνου γυρίσματος, ο μοντέρ αδυνατεί, ακόμη κι αν το θελήσει πολλές φορές, να χρησιμοποιήσει τύπους συνταγμάτων όπως τους πρότεινε ο Metz. Ο Malick, παρότι ξεκινά με την ιδέα των πέντε μερών, πολύ συχνά, τα «τρυπά» με πλάνα από άλλα μέρη, διαρρηγνύοντας τα στεγανά που θα εγγυούνταν τη στιβαρότητα της δομής. Το ίδιο συμβαίνει και από σκηνή σε σκηνή. Το ίδιο συμβαίνει και από πλάνο σε πλάνο. Στιγμές που κόβονται πριν καλά καλά ξεκινήσουν, πλάνα των οποίων οι πληροφορίες δεν προλαβαίνουν να επικοινωνηθούν στο θεατή, αλλόκοτα ρακόρ, δραστικές αλλαγές φακών και γωνιών, εναλλάσσονται άλλοτε με τεμπέλικους κι άλλοτε με φρενήρεις ρυθμούς, δημιουργώντας ένα οπτικό ποίημα, φωτός και σωματικότητας, που αρνείται πεισματικά να χαράξει ένα σαφή δρόμο σύμφωνα με το «Μεγάλο Συνταγματικό» του Metz. Δεν έχει κανένα απολύτως νόημα το να ανασυνθέσουμε την ταινία, ονομάζοντας κάποια φιλικά μήκη ως «σκηνές», «εναλλασσόμενα α-χρονολογικά συντάγματα» ή «σεκάνς επεισοδίων». Δεν παίζει κανέναν απολύτως ρόλο το να υπογραμμίσουμε τα σύνορα μεταξύ των μερών. Το μοντάζ του *Δέντρο της Ζωής* παραλύει κάθε τέτοια προσπάθεια, αναδεικνύοντας μια ιστορία όπου πρωταγωνιστής δεν είναι παρά η μαγεία της σωματικής κίνησης, του φυσικού φωτός, και της ελευθερίας των ηθοποιών.

Αδυναμία εφαρμογής;

Επιπλέον, το «Μεγάλο Συνταγματικό» παρουσιάζεται ανήμπορο απέναντι σ'αυτή τη φιλική εμπειρία και για έναν άλλο σημαντικό λόγο: δεν έχει τίποτε να προτείνει απέναντι στη συνεργασία ήχου-εικόνας. Οι voice-over σχεδόν όλων των πρωταγωνιστών που έρχονται να αγκαλιάσουν εικόνες της ταινίας, κάνοντάς τες, κατά κάποιον τρόπο, «δικές τους», οι αναπάντεχες είσοδοι και έξοδοι των μουσικών θεμάτων, η μαγεία των φυσικών ήχων, αλλά και η σιωπή, αλλάζουν δραματικά το οπτικό αποτέλεσμα, προσθέτοντας ένα ακόμη άλυτο πρόβλημα στην κατηγοριοποίηση του «Μεγάλου Συνταγματικού»: πολύ απλά οι αφηγηματικές ενότητες δεν καθορίζονται από τον «συνταγματικό» τους χαρακτήρα αλλά, αντιθέτως, από τη δύναμη ροής που τους δίνει το μοντάζ όταν, τελικά, κάθε αφηγηματική ενότητα, παύει να είναι ενότητα, χωρίς όμως να παύει να είναι αφηγηματική. Ας μην προβούμε όμως σε άστοχους και επιπόλαιους παραλληλισμούς: εδώ το μοντάζ, ουδεμία σχέση έχει με αυτό ενός Αϊζενστάιν ή ενός Γκοντάρ. Μπορεί να θυμίζει την εκφραστική σύγχυση των τελευταίων, στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για ένα είδος μοντάζ που δεν ενδιαφέρεται καθόλου ούτε για τον οπτικό κορεσμό μιας κυβιστικής απεικόνισης, ούτε για την εκφραστική ένταση ενός υψηλού ρυθμού. Στο *Δέντρο της Ζωής* το μοντάζ επιλέγει, συνδέει, απομακρύνει και αντιπαραβάλλει διαρκώς,

έχοντας ως κύρια έγνοια την αίσθηση της ροής. Το ερώτημά του θα μπορούσε να είναι το: «πώς, αρνούμενοι τη συνέχεια και τη γραμμικότητα, μπορούμε να επικοινωνήσουμε μια αίσθηση ομαλής ροής;» Οι αφηγηματικές σταθερές αμφισβητούνται έτσι όχι με τρόπο *πολεμικό*, όπως στον πειραματικό κινηματογράφο αλλά, αντιθέτως, με μια ασυγκράτητη λαχτάρα για ανανέωσή των. Και σ'αυτή την περίπτωση, όπως προκύπτει, το «Μεγάλο Συνταγματικό» δεν έχει τίποτε απολύτως να προτείνει.

Αναφορές

- Amiel, V. (2001). *Esthétique du Montage*. Paris: Nathan.
- Aumont, J., Bergala, A., M., Michel, & Vernet, M. (2004). *Esthétique du Film*. Paris: Armand Colin. Cahiers du Cinéma 668, (2011).
- De Duve, T. (1998). *Kant after Duchamp. An October Book*. Cambridge: MIT Press.
- Gauthier, G. (1991). Christian Metz à la trace and Jean Mitry: Un Géant. *CinémAction*, 60.
- Guynn, W. (2001). *Un Cinéma de Non-Fiction*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Hjelmslev, L. (1963). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit.
- Metz, C. (2003). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Mitry, J. (1963). *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, t1. Paris: Éditions Universitaires.
- Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (Ε. Στεφανή Επιστημονική επιμέλεια). Αθήνα: Πατάκης.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (2009). *Προσεγγίσεις στη σημειωτική του κινηματογράφου*. (Σ. Δημητρίου Εισαγωγή, Χ. Δερμεντζόπουλος Επιστημονική επιμέλεια:). Αθήνα: Μεταίχμιο.