

Γρόσδος, Σ. (2023). Λογοτεχνία και κινηματογράφος: «Είναι (ή πρέπει να είναι) η κινηματογραφική ταινία πιστή μεταφορά του λογοτεχνικού μυθιστορήματος;». Νέα Παιδεία, 186.

Λογοτεχνία και κινηματογράφος: “Είναι (ή πρέπει να είναι) η κινηματογραφική ταινία πιστή μεταφορά του λογοτεχνικού μυθιστορήματος;”

Σταύρος Γρόσδος

Δρ. Παιδαγωγικής Σχολής Α.Π.Θ.

stavgros@gmail.com

Περίληψη

Η προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα: “Είναι (ή πρέπει να είναι) η κινηματογραφική ταινία πιστή μεταφορά του λογοτεχνικού μυθιστορήματος;” οδηγεί στην αναγκαιότητα αποτύπωσης της επιχειρηματολογίας των συγγραφέων και των δημιουργών-κινηματογραφιστών, στην προσπάθειά τους να υποστηρίξουν τα εκφραστικά μέσα τα οποία χρησιμοποιούν, αλλά και στη διερεύνηση ζητημάτων, όπως η σημειολογική σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, γενικότερα οι ομοιότητες και οι διαφορές ανάμεσα στον μυθιστορηματικό και τον κινηματογραφικό λόγο. Ο παραπάνω διάλογος οδηγεί στη διαμόρφωση της θεωρίας της προσαρμογής των λογοτεχνικών αφηγήσεων κατά τη μεταφορά τους στον κινηματογράφο.

Λέξεις-κλειδιά: λογοτεχνία, κινηματογράφος, θεωρία της προσαρμογής, κινηματογραφικοί κώδικες, λογοτεχνική αφήγηση, κινηματογραφικό σενάριο

Λογοτεχνία και Κινηματογράφος: Σχέσεις ανταγωνιστικές ή δρόμοι παράλληλοι;

Η στενή σχέση μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας επιβεβαιώνεται από τον τεράστιο αριθμό των κινηματογραφικών ταινιών, οι οποίες βασίζονται σε λογοτεχνικά έργα και την τεράστια εμπορική επιτυχία τους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι από το 1927 έως το 2004, οι 47 από τις 77 ταινίες που κέρδισαν το Oscar Καλύτερης Ταινίας βασίζονται σε μυθιστορήματα (ποσοστό 61%) (Arvanitis & Kaklamanidou, 2006). Η παραπάνω διαπίστωση δεν αφορά μόνο το ενήλικο κοινό αλλά και τα κινηματογραφημένα λογοτεχνικά έργα με παιδικό κοινό.

Η σχέση αυτή είναι πλέον τόσο στενή που υποχρεώνει τους Orr και Nicholson (1992: 1) να ομολογήσουν: *«Εάν το βιβλίο ήταν αναγκαίο για την ταινία, η ταινία, με τη σειρά της κατέστη ζωτικής σημασίας για τη δημιουργία ενός ευρύτερου κοινού για το βιβλίο»*. Τα εκατομμύρια των αντιτύπων της σειράς των επτά μυθιστορημάτων φαντασίας “ Harry Potter ” από τη βρετανίδα συγγραφέα J. K. Rowling και η εισπρακτική επιτυχία των ισάριθμων κινηματογραφικών ταινιών επιβεβαιώνουν ότι, αν και *«η Ιστορία του κινηματογράφου έχει αποδείξει επανειλημμένα την αυτονομία των δύο πεδίων, και η μεταφορά στην οθόνη κλασικών (με την ευρεία έννοια), αλλά και σύγχρονων λογοτεχνικών έργων, στην ουσία, δεν έβλαψε ούτε τον σκηνοθέτη ούτε τον συγγραφέα»* (Καλφόπουλος, 2003: 46). Μία προσπάθεια δημιουργίας ψηφιακής βιβλιοθήκης (βάση δεδομένων) κινηματογραφικών ταινιών, οι οποίες αναφέρονται σε λογοτεχνικά έργα, οδήγησε στην καταγραφή 1512 κινηματογραφικών ταινιών που αντιστοιχούν σε 642 συγγραφείς (Arvanitis & Kaklamanidou, 2006).

Δημιουργοί και κριτικοί, τόσο της λογοτεχνίας όσο και του κινηματογράφου, οι οποίοι αποπειράθηκαν να μελετήσουν την παραπάνω σχέση στο επίπεδο της

δημιουργίας, όχι μόνο δεν κατάφεραν να συμφωνήσουν, αλλά δημιούργησαν ένα ψηφιδωτό απόψεων και ποικιλία χαρακτηρισμών διαφορετικών μεταξύ τους. Οι σχέσεις μυθιστορηματικού και κινηματογραφικού λόγου χαρακτηρίστηκαν μεταξύ των άλλων ως υποτελείς, ανταγωνιστικές, καταστροφικές και παράλληλες (Γρόσδος, 2018: 8). Η σχέση χαρακτηρίστηκε από ευεργετική: «Ξέρουμε ότι στην Ιστορία της τέχνης κάθε φορά που εμφανίστηκε μια καινούρια καλλιτεχνική δυνατότητα υπήρξε μια ανακατάταξη στα καθεστώτα έκφρασης, η οποία ανακατάταξη είναι σχεδόν πάντα ευεργετική» (Αγραφιώτης, 2003: 12), έως σχέση παρασιτική: «Έχει καταληστέψει θεματολογικά ο κινηματογράφος το μυθιστόρημα και όχι μόνο...» (Βαλτινός, 2003: 22). Ενίοτε επισημαίνεται η θετική επιρροή του κινηματογράφου στη λογοτεχνική γραφή: «Η λογοτεχνία, ως αρχαία πόρνη, έχει διδαχθεί από τα μαθήματα του κινηματογράφου... Η εισβολή της εικόνας στη ζωή μας, του ματιού που κοιτάζει, επηρέασε θετικότερα τον συγγραφέα. Σήμερα πια παρακολουθούμε μια δομική εξέλιξη στη λογοτεχνία, που έχει πολλές συγγένειες με την αντίστοιχη εξέλιξη της κινούμενης εικόνας... Το ξαναλέω: είχε πολλά να πάρει (η λογοτεχνία) από την αμεσότητα, το απερίφραστο και τις διάφορες τεχνικές της γραφής του κινηματογράφου» (Βαλτινός, 2003: 23 και 27). Δεν απουσιάζουν οι προσπάθειες απόδειξης του ηγεμονισμού του λογοτεχνικού κειμένου: «Ο κινηματογραφικός ρεαλισμός είναι αυθεντικός και μοναδικός, εγκλωβισμένος στο πλάνο. Η εικόνα δεν επιτρέπει παρά μόνο μία ανάγνωση, κοινή για όλους τους θεατές. Αντίθετα, ο μυθιστορηματικός ρεαλισμός είναι ανοικτός στην αναδημιουργική φαντασία του αναγνώστη» (Μπράμος, 2003: 87) και «Νομίζω πως υπερεκτιμούμε την επίδραση του κινηματογράφου πάνω στη λογοτεχνία. Υποτιμούμε το προβάδισμά της (...) Οι περισσότερες από τις τεχνικές, που αυθαίρετα βαφτίσαμε κινηματογραφικές,

προϋπήρχαν του κινηματογράφου (...) Η κάμερα στο χέρι, τα μονόπλانا διαρκείας, το υποκειμενικό, η τεχνική του montage, η ευρέως διαδεδομένη αντίληψη ότι πρώτος ο κινηματογράφος εγκατέλειψε τις σχοινοτενείς αφηγηματικές ενότητες κι εν συνεχεία ακολούθησε το παράδειγμά του η λογοτεχνία, όλη η μυθολογία γύρω από την πρωτοκαθεδρία του κινηματογράφου και την όψιμη μύηση της λογοτεχνίας στη λιτότητα πιθανόν να έχει κάποιο αντίκρισμα στον ελληνικό καλλιτεχνικό χάρτη, αλλά στον ξένο, ειδικότερα στον αγγλοσαξονικό, έχει ελάχιστο ή καθόλου» (Τατσόπουλος, 2003: 111-112). Ενίοτε εμφανίζονται ιδιαίτερα αφοριστικές απόψεις: «κινδυνεύει (ο κινηματογράφος) να μετατραπεί σ' έναν ασυνείδητο, νυσταλέο ανακυκλωτή του πολιτισμού της αφασίας των εικόνων» (Σαββάτης, 2003: 100).

Δεν είναι λίγες οι φωνές οι οποίες αρνούνται να εμπλακούν στη διαμάχη περί ανωτερότητας της μιας ή της άλλης μορφής έκφρασης, και προβάλλουν την άποψη ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά προϊόντα, δύο διαφορετικές μορφές τέχνης (Καραπάνου, 1990, Βαλτινός, 1990, Ζήρας, 2003, Μωραΐτης, 2003). Ωστόσο, είναι σίγουρο ότι η διαμάχη οδήγησε στην ανάγκη της δημιουργίας της θεωρίας της προσαρμογής (adaptation theory) (Κακλαμανίδου, 2006: 13). Ο διάλογος δεν περιλαμβάνει μόνο τις αφηγηματικές επιλογές στις δύο μορφές έκφρασης (οι οποίες πολύ συχνά περιστρέφονται γύρω από το στοιχείο της πιστότητας κατά τη μεταφορά του λογοτεχνικού έργου στο πανί), αλλά προβάλλει και τις ιδιαίτερες κινηματογραφικές παραμέτρους παραγωγής μιας ταινίας, οι οποίες επηρεάζουν τη διαδικασία της μεταφοράς, δεν αφορούν αυτό καθ' αυτό το προϊόν αλλά τις διαδικασίες παραγωγής και κατανάλωσης, όπως οι εμπορικοί παράγοντες -το κέρδος-, η συλλογικότητα στην παραγωγή του κινηματογραφικού προϊόντος, η επιλογή του σεναριογράφου, ο κοινωνικός χαρακτήρας στην κατανάλωση της

ταινίας -επίσκεψη στο σινεμά κ.λπ. και η μοναχικότητα του αναγνώστη, η λογοκρισία και η αυτολογοκρισία κατά την μεταφορά κ.ά. (Βασιλικός, 1990, Καμπανέλλης, 1990, Κολοβός, 1990).

Η θεωρία της προσαρμογής

Η θεωρία της προσαρμογής δημιουργήθηκε από την ανάγκη να απαντηθεί το ερώτημα: “Είναι (ή πρέπει να είναι) η κινηματογραφική ταινία πιστή μεταφορά του μυθιστορήματος;” *«Αυτή η εν πολλοίς ακήρυκτη ή ανομολόγητη ανταγωνιστικότητα βρίσκει θαυμάσιες ευκαιρίες για εκτονωτικές αψιμαχίες, κάθε φορά που ένα λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στον κινηματογράφο. (...) εμπλέκεται μια έννοια που έχει ταλανίσει επαρκώς δημιουργούς και κριτικούς: η έννοια της πιστότητας.»* (Κυριακίδης, 2020: 295). Η ύπαρξη του ερωτήματος υποδηλώνει την ανωτερότητα του λογοτεχνήματος ως πρότυπου έργου και επιφυλάσσει στην κινηματογραφική ταινία τον ρόλο της δευτερογενούς δημιουργίας. Βέβαια, μεταφορές λεκτικών μυθιστορημάτων δεν εμφανίζονται μόνο στον κινηματογράφο αλλά και σε άλλες μορφές έκφρασης. Το “κλασσικό” παραμύθι της Σταχτοπούτας έχει παρουσιαστεί ως μπαλέτο, όπερα, κινηματογραφική ταινία, comic, παντομίμα κ.ά. Η προβολή της θεωρίας της προσαρμογής, όχι μόνο δεν κατάφερε να δημιουργήσει ένα μεθοδολογικό εργαλείο προσέγγισης και σύγκρισης των δύο μορφών έκφρασης, αλλά, μάλλον, τόνισε τη σύγκρουση. Ποια είναι η αναγκαιότητα αυτής της διαμάχης; Υπάρχει διακύβευμα; Ή οι δημιουργοί και οι κριτικοί οφείλουν να αποδεχθούν ότι: *«Οι αλλαγές που λαμβάνουν χώρα κατά τη μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο είναι αναπόφευκτες, όχι μόνο εξαιτίας του γεγονότος ότι οι πρώτες ύλες της κάθε τέχνης είναι διαφορετικές, αλλά εξαιτίας των*

διαφορών στις ρίζες των δύο μέσων, στη διαφορετική γλώσσα και συμβάσεις που χρησιμοποιούν τα δύο μέσα και τέλος, στους διαφορετικούς ανθρώπους που αποτελούν το κοινό, τόσο της λογοτεχνίας, όσο και του κινηματογράφου» (Κακλαμανίδου, 2006: 18) και «Κάθε μορφή/ είδος τέχνης είναι ένα αυτόνομο ολοκλήρωμα. Η προσπάθεια να γίνει η μεταφορά (μεταμόρφωση) από το ένα είδος στο άλλο δίκην συγκοινωνούντων δοχείων, είναι αδύνατη και περίπου ουτοπική (...) Η προσπάθεια μεταμόρφωσης των ειδών (...), δεν είναι πιστή μεταμόρφωση αλλά καινούργια δημιουργία» (Χαρίτος, 2003: 117) και «Ο κινηματογράφος από τη φύση του διαθέτει την ικανότητα να εκφράζει τα ανθρώπινα αισθήματα με καλύτερο και πληρέστερο τρόπο από οποιαδήποτε γραπτή έκφραση και ακόμα κι όταν μια αφήγηση μεταφέρεται στην οθόνη ή αναπαρίσταται θεατρικά, δεν χρησιμοποιείται με τρόπο που να ανταποκρίνεται στην πραγματική δυναμική του κινηματογράφου: τη δύναμη που έχει να αλλάζει το ανθρώπινο πνεύμα και να πείθει, όχι μόνο ως μια επιφάνεια αντανάκλασης του πρωτότυπου γραπτού έργου, αλλά σαν ένα νέο κείμενο και γλώσσα, ανεξάρτητο και πλήρες» (Στάθη, 2011: 17).

Οι ερευνητές αναλύοντας χωρίς ηγεμονισμούς τους ξεχωριστούς κώδικες, αναζητούν αυτά που ενώνουν: «το σινεμά με διάφορους τρόπους θα συνεχίσει το φλερτ του με την λογοτεχνία» (Γουδέλης, χ.χ.), ένα «βαθύτερο ενοποιητικό στοιχείο (μαγικό θα έλεγε κανείς), που είναι ακριβώς ένα ζητούμενο... αυτό που αγνοούμε στη σχέση έντεχνης γλώσσας και εικόνας» (Γουδέλης, 2003: 6). Προς αυτή την κατεύθυνση προσανατολίζονται οι σύγχρονες μελέτες, οι οποίες «ξεπερνούν την επιμονή στην πιστότητα της μυθιστορηματικής πηγής (...) κάνουν χρήση εργαλείων από την επιστήμη της αφηγηματολογίας» (Κακλαμανίδου, 2006: 37), για να αναλυθούν οι τρόποι με τους οποίους λειτουργεί κάθε είδους κειμένου

«ανεξάρτητα από το εκφραστικό μέσο που χρησιμοποιείται, είτε αυτό είναι ο λόγος, όπως στη λογοτεχνία, είτε οι εικόνες και ο ήχος, όπως στον κινηματογράφο» (Κοκκώνης, 1996: 179).

Ο McFarlane (1996: 8-10) ισχυρίζεται ότι πιστή μεταφορά δεν μπορεί να υπάρξει γιατί το κείμενο δεν μεταδίδει ένα και μοναδικό νόημα στους αναγνώστες του. Ο δημιουργός του κινηματογραφικού προϊόντος μεταφέρει μόνο μία από τις αναγνώσεις, τη δική του. Αποδεχόμενοι την αδυναμία της πιστής μεταφοράς, θεωρούμε ότι τα δύο χαρακτηριστικά της σύγκρισης ανάμεσα στα δύο μέσα: η περιγραφή (description) και η άποψη (point of view) δεν αρκούν για να περιγράψουν συνολικά τις διαφορές ανάμεσα στα δύο μέσα. Δηλαδή, η προσκόλληση στη μελέτη των επιλογών των δημιουργών της ταινίας κατά την μεταφορά από το γραπτό κείμενο στο κινηματογραφικό σενάριο, όπως οι αλλαγές στο σενάριο και τους πρωταγωνιστές, η επιλογή κάποιων αποσπασμάτων της πλοκής και η αγνόηση κάποιων άλλων -δημιουργία “νησίδων”, οι αλλαγές στην άποψη με υπερτονισμό κάποιων σημείων και τον παραμερισμό κάποιων άλλων, θα αγνοούσε τα εγγενή, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο μέσων. Άλλωστε το λογοτεχνικό κείμενο διαθέτει αναγνωστική αυτάρκεια καθώς γράφεται για να διαβαστεί από τον αναγνώστη. Το σενάριο είναι κείμενο οδηγιών -περιγραφικό-, *«μια μορφή έντεχνου γραπτού λόγου νόθα και υβριδική»* (Κυριακίδης, 2020: 296). Δεν διαθέτει αναγνωστική αυτάρκεια καθώς ο σκοπός της συγγραφής του είναι να μετατραπεί σε οπτικοακουστικό προϊόν.

Οι Cartmell και Whelehan (1999) υποστηρίζουν ότι όλα τα στοιχεία (αφηγηματικές τεχνικές, οπτική γωνία, χρόνος, αφηγηματική φωνή κ.ά.) δεν μπορούν να μεταφερθούν από το ένα μέσο στο άλλο. Αν αυτό συνέβαινε θα ήταν

μια αντιδημιουργική πράξη. Υιοθετούν τις αφηγηματικές λειτουργίες του Roland Barthes: (α) Κύριες λειτουργίες και (β) Ενδείκτες. Οι κύριες λειτουργίες περιλαμβάνουν τα σημαντικά γεγονότα στην ανάπτυξη της ιστορίας, αλλά και τις δευτερεύουσες πράξεις οι οποίες βοηθούν στην εξέλιξη της ιστορίας. Κύριες λειτουργίες και δευτερεύουσες πράξεις μεταφέρονται από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Οι ενδείκτες περιλαμβάνουν τους κύριους ενδείκτες και τους πληροφοριοδότες, Οι κύριοι ενδείκτες, δηλαδή οι ψυχολογικές πληροφορίες σχετικά με τους χαρακτήρες και η ατμόσφαιρα της αφήγησης απαιτούν προσαρμογή για να μεταφερθούν στην κινηματογραφική οθόνη. Αντίθετα, οι πληροφοριοδότες, δηλαδή οι πληροφορίες, όπως ονόματα πρωταγωνιστών, ηλικίες, επαγγέλματα κ.λπ. μεταφέρονται άμεσα και αυτούσια.

Ο Wagner (1975: 222), μάλλον πρωτόλεια, κατηγοριοποιεί τις κινηματογραφικές μεταφορές: (α) Η μετάθεση, όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στον κινηματογράφο με ελάχιστες παρεμβάσεις. (β) Το σχόλιο, όπου το λογοτεχνικό έργο κρατά την αρχική δομή, αλλά δέχεται ουσιαστικές αλλαγές, όπως αλλαγή της κορύφωσης, πρόσθεση ή αφαίρεση πρωταγωνιστών, αλλαγή χρόνου ή τόπου κ.ά. (γ) Η αναλογία. Η μεταφορά έχει τέτοια μορφή ώστε ο θεατής δύσκολα θα αναγνωρίσει το αρχικό κείμενο.

Είναι η κινηματογραφική ταινία γλωσσικό σύστημα;

Είναι ο κινηματογράφος μία γλώσσα; Ο κινηματογράφος ανήκει στα συνειρμικά σημειωτικά συστήματα, τα οποία λειτουργούν, όχι με την καταδήλωση, αλλά με τις συνδηλώσεις (κυρίως οι αφηγηματικές ή ταινίες ζωντανής δράσης). Ως προς τα σημειωτικά συστήματα, το λογοτεχνικό κείμενο λειτουργεί συμβολικά, ενώ η

κινηματογραφική ταινία μέσω της αλληλεπίδρασης κωδίκων (Δημητρίου, 2011: 217-221). Παρ' όλα αυτά, η σημειωτική προσέγγιση των κινηματογραφικών ταινιών στηρίχθηκε στο μοντέλο της γλωσσολογικής ανάλυσης. Η κινηματογραφική ταινία αντιμετωπίστηκε ως κείμενο, μία σύνθεση πολλών εκφραστικών μέσων-κωδίκων: περιεχομένου, μορφής και πολιτιστικών (Δημητρίου, 2011: 211-217). Στις πρώτες θεωρητικές αναζητήσεις οι ερευνητές χρησιμοποιούσαν ως εργαλείο μελέτης τα εργαλεία που χρησιμοποιούμε για τη γλώσσα, αποδεχόμενοι ότι ο κινηματογράφος ήταν ή έμοιαζε με γραπτή γλώσσα.

Η ιδέα ότι ο κινηματογράφος είναι γλώσσα με δική της γραμματική ξεκινάει το 1930 με τον Balázs Orbán και συνεχίζεται από τον Spottwood (1950) με την έκδοση του βιβλίου: «Μια γραμματική της ταινίας». Αρωγός ο Barthes (1964: 81), ο οποίος διατείνεται ότι η σημειωτική είναι μέρος της γλωσσολογίας και όλα τα πολιτιστικά συστήματα θα πρέπει να αναλύονται με γλωσσολογικούς όρους. Ζητούμενο ήταν να απαντηθεί με ποιους τρόπος ο κινηματογράφος συντάσσει τα κείμενά του. Οι ερευνητές της κινηματογραφικής γλώσσας προσομοίαζαν το πλάνο με την κινηματογραφική λέξη, τη σκηνή με την πρόταση και τη σεκάνς με την παράγραφο (Σταματοπούλου, 2003: 47). Ο Richardson ισχυρίστηκε ότι στη φυσική γλώσσα του λεξιλογίου, της γραμματικής και της σύνταξης, η κινηματογραφική γλώσσα ενέταξε την ομιλία, τη μουσική και τους ήχους. Και επιπλέον, την δύναμη, την ενέργεια και την κίνηση που προσδίδουν στο λογοτεχνικό κείμενο τα ρήματα, στον κινηματογράφο επιτυγχάνονται με την κίνηση της κάμερας και το montage, όπου με την ένωση μιας σειράς στατικών πλάνων παράγεται ένταση (Richardson, 1969: 66-67). Την ίδια περίπου εποχή ο στρουκτουραλισμός επιδιώκει να στρέψει την έρευνα από τον αντικειμενικό κόσμο, στη γλώσσα με την οποία αναφέρεται

στον κόσμο. Η ανάλυση της ταινίας περιορίζεται στις γλωσσολογικές μεθόδους, ως τυποποιημένο σύστημα παραγωγής κειμένου.

Ο Pasolini (1989), προχωρώντας παραπέρα, ισχυρίζεται ότι ο σκηνοθέτης «επιλέγει οπτικά σημεία από ένα υπαρκτό και καθιερωμένο γλωσσάρι σαν εκείνο των λέξεων», υποστηρίζοντας ότι το κινηματογραφικό πλάνο αντιστοιχεί στη λέξη. Ενισχυτικές των παραπάνω απόψεων ήταν οι ιδέες της “κάμερας-στυλό” του Alexander Astrik, σύμφωνα με τις οποίες η ταινία θεωρήθηκε «*σύνταξη ιδεογραμμάτων στη γλώσσα του κινηματογράφου με κονδυλοφόρο την κάμερα*» (Δημητρίου, 2011: 219).

Στην αντίπερα όχθη, οι σημειολόγοι έθεσαν τη συζήτηση για τη σχέση ρηματικής και κινηματογραφικής γλώσσας σε νέα βάση και οι παραπάνω προσεγγίσεις αμφισβητήθηκαν. Ισχυρίζονται ότι τα κινηματογραφικά σημεία δεν είναι συμβατά με τα γλωσσικά και τα εικονικά σημεία δεν διατάσσονται σύμφωνα με τους γλωσσικούς κώδικες. Οι εικόνες είναι πολυσημαντικές και αμφίσημες και ως αναλογικά σημεία δεν συνταιριάζουν με τα συμβατικά γλωσσικά σημεία (Bachler, 1988). Οι σημειολογικές προσεγγίσεις θεωρούν ότι οι κινηματογραφικές εικόνες λειτουργούν αυτόνομα και κωδικοποιούν το νόημά τους απρόσκοπτα. Αγνοούν ότι οι οπτικές εικόνες, αν και αντιπροσωπευτικές, μπορούν να είναι άμορφες και αμφίσημες και οι αναγνώσεις τους μπορούν να υπόκεινται σε πολλαπλές ερμηνείες.

Ο Metz (1974: 47) αρνείται να δεχθεί ότι ο κινηματογράφος είναι μία μορφή γλώσσας, και ισχυρίζεται ότι είναι ένα ιδιαίτερο σημειωτικό σύστημα, μια ιδιόλεκτος. Το κινηματογραφικό πλάνο δεν αποτελεί το ανάλογο της λέξης γιατί: (α) τα πλάνα είναι απεριόριστα σε αριθμό, σε αντίθεση με τις λέξεις, (β) οι λέξεις

προϋπάρχουν, ενώ το πλάνο είναι δημιούργημα του σκηνοθέτη, (γ) το πλάνο περιέχει έναν απεριόριστο αριθμό πληροφοριών, (δ) το πλάνο αποτελεί μία πραγματικότητα ενώ η λέξη μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί σύμφωνα με τις επιθυμίες των χρηστών της γλώσσας (Metz, 1974: 47).

Μπορεί το κάδρο, δηλαδή μία μόνο εικόνα να προσομοιάσει με λέξη; Η απάντηση είναι αρνητική, γιατί κάθε κάδρο περιλαμβάνει ένα πλήθος οπτικών πληροφοριών. Το πλάνο, επίσης, δεν αντιστοιχεί στη λέξη, που είναι η μικρότερη έννοια, γιατί το πλάνο καταλαμβάνει χρόνο και στη διάρκειά του υπάρχει ένας συνεχής αριθμός εικόνων. Το πλάνο εμπεριέχει μεγάλο αριθμό οπτικών και ηχητικών πληροφοριών (Κακλαμανίδου, 2006: 28). Γράφει ο Pasolini (1989: 12): *«Δεν υπάρχει ένα λεξικό των εικόνων. Δεν υπάρχει καμιά εικόνα κλεισμένη κάπου κι έτοιμη για χρήση. Εάν θελήσουμε να φανταστούμε ένα λεξικό των εικόνων, θα πρέπει να σκεφτούμε ένα λεξικό χωρίς τέλος όπως χωρίς τέλος θα ήταν και το λεξικό των πιθανών λέξεων».*

Οι σημειωτικές αναλύσεις αγνόησαν ότι οι κινηματογραφικές εικόνες νοηματοδοτούνται μέσα από τη συνεργασία τους με πολυάριθμα στοιχεία τα οποία προωθούν την αφήγηση, όπως είναι τα σκηνικά, η φωτογραφία, η υποκριτική, το montage, οι διάλογοι, η μουσική επένδυση, οι ήχοι και οι σιωπές: *«Τα βασικά στοιχεία του κινηματογράφου συνεργάζονται στις αφηγηματικές ταινίες “συνδυαστικά της έκφρασης”»* (Kalinak, 2010).

Μια κινηματογραφική ταινία αφηγείται ιστορίες, τις οποίες μπορούμε να διηγηθούμε μέσω της γλώσσας, τις αφηγείται, όμως, διαφορετικά. Η γλωσσική σύνταξη, δηλαδή οι τρόποι με τους οποίους τοποθετούνται οι λέξεις, στην

κινηματογραφική σύνταξη αντικαθίσταται από τους τρόπους διαχείρισης του χρόνου και του χώρου.

Ως προς τον χρόνο, η ταινία λειτουργεί σε πραγματικό χρόνο, υπόκειται σε χρονικούς περιορισμούς. Ο αναγνώστης και ο ακροατής διαμορφώνουν διαφορετική αντίληψη της διάστασης του χρόνου. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι τα γεγονότα εξελίσσονται μπροστά του, στον παρόντα χρόνο –εμφανίζονται αληθοφανή. Ο αναγνώστης έχει την τάση να θεωρεί ότι τα γεγονότα έχουν συμβεί σε παρελθοντολογικό χρόνο.

Η κινηματογραφική αφήγηση είναι προσανατολισμένη χωρικά ενώ η λεκτική αφήγηση διαθέτει γραμμική διάσταση, ένα γραμμικό στοιχείο κατασκευής. Σε μία κινηματογραφική ταινία υπάρχει μια μορφή διευθέτησης των αφηγηματικών στοιχείων τα οποία σχετίζονται κυρίως με την ανάπτυξη του χώρου (*mise en scene*= οργάνωση του κάδρου/σκηνοθεσία) -σε συνδυασμό με τη θέση και τις κινήσεις της κάμερας- και δευτερευόντως με τον χειρισμό/τροποποίηση του φιλικού χρόνου (*montage*) (Κακλαμανίδου, 2006: 30, Σταματοπούλου, 2003: 214-216). «Σε αφαιρετικό επίπεδο, η κινηματογραφική εικόνα είναι ένα είδος χώρου που παρουσιάζεται και αναπτύσσεται στον χρόνο. Η χωροχρονική αφαίρεση δομείται στο εσωτερικό της κινηματογραφικής μίμησης μέσω της τεχνικής... Το ύφος μιας ταινίας είναι μια σειρά συσχετισμών, ένα πρότυπο τεχνικών που παράγει σημασίες. Οι τεχνικές της εικόνας περιλαμβάνουν τόσο αυτές που αφορούν στον χώρο (*mise-en-scene*) όσο και αυτές που αφορούν στον χρόνο (*montage*). Η *mise-en-scene* αφορά σε όλα τα οπτικά στοιχεία του πλάνου και εφαρμόζεται τόσο σε ένα μεμονωμένο πλάνο όσο και στην εναλλαγή των κάδρων» (Στάθη, 2011: 203). Ο Γουδέλης (χ.χ.) γράφει για το *montage*: «Το *montage*, πιο συγκεκριμένα, έδωσε την

δυνατότητα να μετατραπεί ο πραγματικός χώρος και χρόνος σε ένα καθαρά αφηγηματικό χωροχρόνο. Χάρη στο montage το σινεμά μπορεί με μια αλλαγή πλάνου να πλησιάσει ή ν' απομακρυνθεί από κάτι, να δείξει έναν ολόκληρο χώρο, να συγκεντρωθεί σε μια λεπτομέρεια, να περάσει από ένα σημείο σε ένα άλλο, λίγα ή πολλά μέτρα μακριά. Το ίδιο ισχύει και για τον χρόνο: σε κλάσμα δευτερολέπτου μπορούν να περάσουν μερικά λεπτά ή εκατομμύρια χρόνια, μπορούμε να κάνουμε άλμα προς το μέλλον ή να γυρίσουμε στο παρελθόν. Αλλά και τη σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία (θυμηθείτε τον ταχυδακτυλουργό Μελιές) η αφηγηματική ευκολία του σινεμά την μεταμόρφωσε σε κάτι μοναδικό: με την βοήθεια αρχικά του montage η κινούμενη εικόνα μπορεί και μεταφέρει την αίσθηση της φυσικής γειτνιάσεως ή αλληλοδιείσδυσης των φαινομένων της ρεαλιστικής πραγματικότητας, της μνημονικής ή ονειρικής σφαίρας, του κόσμου της φαντασίας και φαντασίωσης κ.λπ.». Ο Lotman (1989: 55-56) και ο Starff (1982: 9-17) υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος συνθέτει τα αμιγώς δικά του στοιχεία, όπως το montage, αλλά και τα δάνεια από τις άλλες τέχνες σε ένα νέο δικό του συντακτικό. Η υφή αυτού του συντακτικού συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο διαπλέκονται τα στοιχεία μεταξύ τους: «Τα αφηγηματικά στοιχεία του κινηματογράφου συνίσταται στο θέμα, την πλοκή, τον χώρο και τον χρόνο, τους χαρακτήρες και τις συγκρουσιακές ή σε αρμονία σχέσεις που παρουσιάζει. (...) Παρόμοια στοιχεία απαντούν και σε άλλες μορφές τέχνης, αλλά αυτό που κάνει τον κινηματογράφο μοναδικό είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται τα αφηγηματικά στοιχεία, πώς μεταμορφώνονται στη δραματική πραγματικότητα που βλέπουμε στην οθόνη...» (Στάθη, 2011: 32). Λογοτεχνία και κινηματογράφος, ενώ εμφανίζουν κοινά στοιχεία (η αφήγηση και τα στοιχεία της: χώρος, χρόνος, ήρωας, δράση κ.λπ.),

χρησιμοποιούν δύο διαφορετικούς τρόπους έκφρασης: τον γραπτό λόγο η πρώτη και τις εικόνες, τα γραφικά σχήματα, τον προφορικό λόγο, την μουσική και τους ήχους ο δεύτερος. Ο κινηματογράφος «δείχνει» και ο κινηματογράφος «αφηγείται» (Γουδέλης, χ.χ.).

Ερευνητικό πεδίο αποτελούν και οι τρόποι με τους οποίους η μυθιστορηματική γλώσσα και η κινηματογραφική γλώσσα μεταφέρουν έννοιες (στον αναγνώστη και στον θεατή) με την καταδήλωση και την συμπαραδήλωση (Eco, 1994: 92-95). Ένα μεμονωμένο πλάνο έχει μία καταδηλωτική αξία (φαινομενολογικά -αυτό που δείχνει), αλλά και μία συμπαραδηλωτική ή συνδηλωτική αξία, όταν τοποθετείται μέσα σε μία διαδοχή πλάνων (αυτό που υποθέτουμε και συμπεραίνουμε). Κάθε εκφραστικό μέσο μιας κινηματογραφικής ταινίας συνδέεται με πολλά σημαινόμενα. Οι κινηματογραφικές εικόνες και οι ήχοι προσφέρουν όψεις της πραγματικότητας, μεταφέρουν μηνύματα (καταδηλωτική σημασία) με μεγαλύτερη ακρίβεια απ' ό,τι η προφορική και γραπτή γλώσσα, ιδιαίτερα στην παρουσίαση της φυσικής πραγματικότητας. Θεωρείται ότι τα γλωσσικά συστήματα μεταδίδουν, συνήθως, πληρέστερα τις αφηρημένες έννοιες, ενώ ο κινηματογράφος παρουσιάζει πληρέστερα την πραγματικότητα. Η παραπάνω άποψη δεν μπορεί να γενικευτεί και η αλήθειά της ποικίλλει από ταινία σε ταινία. Επιπλέον οι καταδηλώσεις και οι συνδηλώσεις λειτουργούν διαφορετικά στις αφηγηματικές ταινίες απ' ό,τι στα ντοκιμαντέρ. Γράφει χαρακτηριστικά ο Κυριακίδης (2020: 294-295): «...Είναι αναμφισβήτητο ότι υπάρχουν χίλιοι τρόποι να φανταστείς και να περιγράψεις πώς κλείνει μια πόρτα, αλλά από τη στιγμή που θα τη δείξεις να κλείνει, οι χίλιοι τρόποι έχουν γίνει κατά θλιβερό τρόπο ένας, μου είναι δε αδύνατον να διανοηθώ ποιος θα μπορούσε να φανταστεί -πόσο μάλλον να περιγράψει στο

χαρτί- ένα διαφορετικό τέλος του κόσμου, μετά το πλάνο της κανάτας με το γάλα που συντρίβεται στο πάτωμα στη Θυσία του Αντρέι Ταρκόφσκι». Στον κόσμο των εικασιών, των υποθέσεων και της αποκλίνουσας στάσης (φαντασίας) κινείται και ο θεατής: «Η απόλαυση του φιλικού κειμένου ή μάλλον της κινηματογραφικής εμπειρίας βασίζεται στην ιδέα ότι ο θεατής συνδέει τον εαυτό του με τις ορατές εικόνες των κινούμενων εικόνων και ότι, ταυτόχρονα, διαθέτει την ελευθερία να τις προσαρμόσει στα προσωπικά του συναισθήματα και εικόνες» (Στάθη, 2011: 208). Ο Chatman (1980: 128) λέει χαρακτηριστικά ότι «η κάμερα απεικονίζει αλλά δεν περιγράφει», δηλαδή, οι κινηματογραφικές εικόνες απεικονίζουν τα αντικείμενα που θα έπρεπε να ενδιαφέρουν τον θεατή, αλλά το πού θα επικεντρώσει την προσοχή του ο θεατής είναι επιλογή του ίδιου: «Ο κυρίαρχος τρόπος είναι παρουσιαστικός, όχι διαβεβαιωτικός/θετικός». Μια ταινία δε λέει «αυτή είναι η κατάσταση των πραγμάτων, απλά σου δείχνει τη συγκεκριμένη κατάσταση των πραγμάτων».

Ο Barthes (1988: 37) ισχυρίζεται ότι ο θεατής δεν χρειάζεται ιδιαίτερη εκπαίδευση ή μεταγλωσσικές ικανότητες για την ανάγνωση του κινηματογραφικού σημείου στο επίπεδο της καταδήλωσης. Ισχυρή, ωστόσο, είναι και η ικανότητα συμπαραδήλωσης της κινηματογραφικής γλώσσας, εξίσου ισχυρή με την συμπαραδηλωτική άποψη της ρηματικής γλώσσας, σύμφωνα με την οποία σε μία λέξη μπορούμε να προσδώσουμε ένα πλήθος εννοιών. Ο κινηματογράφος, για να επεκτείνει την συμπαραδηλωτική δύναμή του, χρησιμοποιεί τις άλλες μορφές έκφρασης, έχοντας την ικανότητα να τις καταγράψει. Κατά τον Barthes (1988: 38-39) οι συμπαραδηλωτικοί κώδικες του κινηματογράφου έχουν πολιτιστικό χαρακτήρα (ο θεατής για την ανάγνωση της εικόνας χρησιμοποιεί τις γνώσεις που

του προσφέρει το ιδιαίτερο ιστορικό και πολιτιστικό περιβάλλον στο οποίο ζει), ιδεολογικό ή ηθικό χαρακτήρα (υπεισέρονται οι στάσεις και οι αξίες του θεατή), αλλά και παραδειγματικό και συνταγματικό χαρακτήρα (τα πλάνα/εργαλεία τα οποία επιλέγει ο δημιουργός της ταινίας).

Ο διάλογος που αναπτύχθηκε, και η προσπάθεια για δομική ανάλυση της πλοκής, οδήγησε στην αναζήτηση άλλων μοντέλων ανάλυσης (των λειτουργιών του Vladimir Propp, της συμπεριφοριστικής σημειωτικής, της γενετικής-μετασχηματιστικής γραμματικής του Noam Chomsky, της ψυχανάλυσης με όρους του Jacques Lacan). Ζητούμενο αποτελεί η στροφή σε μία κοινωνική σημειωτική η οποία θα συνδέει το κινηματογραφικό έργο με τους κοινωνικούς όρους (Δημητρίου, 2011: 227).

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αγραφιώτης, Δ. (2003). “Ζητήματα χρόνου στην ανάγνωση κειμένων και τη θέαση ταινιών”, *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 7-12.

Arvanitis, P. & Kaklamanidou, B. (2006). A database of filmed novels. Methodology and didactic use. Στο: *Literary Studies in Open and Distance Learning University Programs* (διεθνές συνέδριο). Ιεράπετρα: Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου - International Research Group HERMENEIA: Literary Studies and Digital Technologies και το Hellenic Network of Open and Distance Education.

Bachels, R. (1964). “La semiologie generative au sinema”, στο *CinemAction*. Paris: Cerf-Corlet.

Βαλτινός, Θ. (1990). “Σχέσεις λογοτεχνίας και κινηματογράφου”, *Η Λέξη*, 96.

- Βαλτινός, Θ. (2003). “Οι δύο τέχνες δεν συνάπτονται αναγκαστικά”, *Το Δέντρο*
(αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά), 127-128, 22-29.
- Βασιλικός, Β. (1990). “Κάθε τέχνη έχει τη γλώσσα της”, *Η Λέξη*, 96, 470-472.
- Barthes, R. (1964). “Elements de semiologie”, στο Barthes, R. *Le degre zero de l’
écriture*. Paris: Gonthier.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα- Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα:
Πλέθρον.
- Γουδέλης, Τ. (2003). “Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο”, *Το Δέντρο*
(αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά), 127-128, 5-6.
- Γουδέλης, Τ. (χ.χ.). Λογοτεχνία και σινεμά: μια αμφίδρομη σχέση.
<http://www.poeticanet.gr/logotexnia-sinema-amfidromi-sxesi-a-59.html>
- Γουλής, Δ., Γρόσδος, Σ. και Καρακίτσιος, Α. (2012). “Λογοτεχνία και
κινηματογράφος. Κειμεμικο-εικονικές προσεγγίσεις: η περίπτωση του
«μικρού Νικόλα»”, στο: Κωτόπουλος, Τ. και Σουλιώτη, Δ. *Θέματα παιδικής
λογοτεχνίας*, Διημερίδα (21 και 22 Ιανουαρίου 2011). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις
Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
- Γρόσδος, Σ. (2018). *Κινηματογράφος και Δημιουργική Γραφή. Μαθήματα
Κινηματογραφικού Γραμματισμού*. Χανιά: Πυξίδα της Πόλης.
- Cartmell, D. και Whelehan, I. (1999). *Adaptations, From Text to Screen, Screen to
Text*. New York: Routledge.
- Chatman, S. (1980). “What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)”, *Critical
Inquiry*, 7 (1): 121-140, πρόσβαση στο: www.jstor.org
- Δημητρίου, Σ. (2011). *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και
σημειωτικές διαστάσεις*. Αθήνα: Σαββάλας.

- Eco, U. (1994). *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Γνώση.
- Ζήρας, Α. (2003). "Όψεις της αναγνωσιμότητας του κινηματογράφου", *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 38-45.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο: θεωρητικές προσεγγίσεις και συγκριτικές αναλύσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καλφόπουλος, Κ. (2003). "Τι απέγινε η Κατρίν Ντεμονζό". *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 46-49.
- Καμπανέλλης, Ι. (1990). "Προς δόξαν της λογοτεχνίας". *Η Λέξη*, 96, 490-493.
- Καραπάνου, Μ. (1990). "Το φανταστικό και το υπαρκτό", *Η Λέξη*, 96.
- Κοκκώνης Μιχαήλ (1996). Σπάζομε το παιχνίδι για να καταλάβουμε πως δουλεύει: μια σημειολογική ανάλυση της ταινίας του Richard Rush 'The Stuntman'. Στο: Λαγόπουλος Α-Φ, Μπόκλουντ-Λαγοπούλου Κάριν, Τεντοκάλη Β., Τσουκαλά Κ. (επιμ.). *Θέματα Σημειολογίας και Πολιτισμού: Άνθρωπος ο Σημαίνων: Η Μεταμοντέρνα Ματιά, Ο Νοητικός Χώρος*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, τόμ. II.
- Κολοβός, Ν. (1990). "Λογοτεχνική Γλώσσα και κινηματογραφικό λεκτικό", *Η Λέξη*, 96, 473-489.
- Κυριακίδης, Αχ. (2020). *Φωτεινό σκοτάδι. Κείμενα για τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music*. Oxford University Press.
- Lotman, J. (1989). *Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Θεωρία.
- Μπράμος, Γ. (2003). "Οι δύο γλώσσες", *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 85-88.

- Μωραΐτης, Μ. (2003). "Ο λόγος του κειμένου και της εικόνας", *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 89-93.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Orr, J. & Nicholson, C. (1992). *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting 1950-1990*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pasolini, P. (1989). *Ο Κινηματογράφος της Ποίησης*, μτφρ. Βασίλης Μωυσιάδης. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Richardson, R. (1969). *Literature and Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Σαββάτης, Ν. (2003). "Κάμερα στυλό ή κάμερα όπλο", *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 98-103.
- Στάθη, Ειρ. (2011). *Σημεία και σύμβολα στη φιλική γλώσσα. Η μορφή και το νόημα της κινούμενης εικόνας*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σταματοπούλου, Ε. (2003). *Κινηματογραφικός και μυθιστορηματικός λόγος. Μια συγκριτική μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο (διδ. διατριβή).
- Spottwood, R. (1950). *A grammar of the film: an analysis of film technique*. Berkeley: University of California Press.
- Starff, S. (1982). *The Elements of the System: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*. New York: Columbia University Press.
- Τατσόπουλος, Π. (2003). "Κάμερα στο χέρι", *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 111-116.

Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Χαρίτος, Δ. (2003). "Η πιστή μεταφορά", *Το Δέντρο (αφιέρωμα: Λογοτεχνία και Σινεμά)*, 127-128, 117-122.