



Susan Hayward

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ
ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΕΠΙΜΕΛΕΤΑ

ΡΙΤΑ ΚΟΛΑΪΤΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

SUSAN HAYWARD

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Ρίτα Κολαΐτη

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ

Κατερίνα Κακλαμάνη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος πρώτης έκδοσης

11

Ευχαριστίες

12

Κατάλογος βασικών εννοιών

13

Βασικές Έννοιες

19

Βιβλιογραφία

623

Ευρετήριο ταινιών

649

Ευρετήριο ονομάτων

667

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Το παρόν βιβλίο [πρώτη έκδοση στα αγγλικά: 1996] είναι ένα διεξοδικό γλωσσάριο κινηματογραφικών εννοιών, το οποίο ευελπιστώ να παράσχει σε φοιτητές και καθηγητές κινηματογράφου, καθώς και σε άλλους ενδιαφερομένους για το σινεμά ένα εργαλείο αναφοράς στους βασικούς θεωρητικούς όρους και, κατά περίπτωση, στις ποικίλες σχετικές απόψεις και αντιπαραθέσεις. Παρουσιάζει επίσης ιστορικές επισκοπήσεις των κυριότερων ειδών, της φιλμικής θεωρίας και των κινηματογραφικών κινημάτων. Ασφαλώς, δεν έχουν συμπεριληφθεί «τα πάντα». Σε μεταγενέστερες εκδόσεις θα προστεθούν νέα λήμματα και θα ήταν ευπρόσδεκτη κάθε συνεισφορά εκ μέρους αναγνωστών. Το παρόν βιβλίο είναι απόρροια της διδακτικής πείρας μου και της συνακόλουθης εκτίμησης των πρωταρχικών αναγκών των φοιτητών· πρόθεσή μου είναι επίσης να προσφέρω σε διδάσκοντες συνόψεις με σκοπό τη γρήγορη αναφορά. Τα λήμματα γράφτηκαν, στο μέτρο του δυνατού, κατά τον πλέον σαφή και περιεκτικό τρόπο, αλλά σίγουρα υπάρχουν και κάποια «θαμπά» σημεία· και πάλι, κάθε παρατήρηση ή προσθήκη θα ήταν ευπρόσδεκτη. Οι φοιτητές και οι φοιτήτριές μου μου πρόσφεραν σημαντική βοήθεια εν προκειμένω.

Όλες οι διαπαραπομπές είναι με έντονα στοιχεία (bold). Ορισμένες φορές η έννοια για την οποία γίνεται η διαπαραπομπή μπορεί να μην αναγράφεται με την ακριβή μορφή που δίνεται στο αντίστοιχο λήμμα (για παράδειγμα, το *ιδεολογικός* με έντονα στοιχεία παραπέμπει στο λήμμα για την ιδεολογία). Στα περισσότερα λήμματα αναφέρεται ότι μπορείτε να συμβουλευτείτε άλλα λήμματα· πιστεύω πως αυτή η αναζήτηση θα σας είναι χρήσιμη, ώστε να εμβαθύνετε στο εκάστοτε θέμα. Βιβλιογραφικές αναφορές στο σώμα ή στο τέλος ορισμένων λημμάτων παραπέμπουν στη βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου. Όπου κρίνεται πρόσφορο, επεξηγείται η συνάφεια ενός υποδεικνυόμενου κειμένου.

Τέλος, αντί για την παραδοσιακή αναγραφή περιεχομένων, επέλεξα να παραθέσω έναν κατάλογο όλων των εννοιών τις οποίες πραγματεύεται αυτό το βιβλίο.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

- Αβανγκάρντ (Avant-garde)
Αδιαλειπτότητα (Seamlessness), βλ. Μοντάζ
Αμερικανική μέθοδος υποκριτικής (Method acting)
Αμφισημία (Ambiguity)
Αναλογία εικόνας (Aspect ratio)
Αναμορφικός φακός (Anamorphic lens)
Ανεξάρτητος αμερικανικός κινηματογράφος (Independent American cinema)
Ανεξάρτητος κινηματογράφος (Independent cinema)
Ανιμείσιον (Animation)
Αντεργκράουντ κινηματογράφος (Underground cinema)
Αντικατοπτρική ιστορία (Mise-en-abîme)
Αντι-κινηματογράφος/κινηματογράφος της αντιπαράθεσης (Counter-cinema/oppositional cinema)
Αποδόμηση (Deconstruction)
Αποστασιοποίηση (Distanciation)
Απουσία/παρουσία (Absence/presence)
Αστυνομικές ταινίες, βλ. Φιλμ νουάρ, Γκανγκστερικές ταινίες, Θρίλερ
Ασυγχρονία/ασύγχρονος ήχος (Asynchronization/asynchronous sound)
Ασύνδετα πλάνα (Unmatched shots)
Αφήγηση/πράξη της αφήγησης (Narrative/narration)
- Βλέμμα/ματιά (Gaze/look)
Βρετανικό Νέο Κύμα (British New Wave)
- Γαλλικό Νέο Κύμα/Νουβέλ Βαγκ (French New Wave/Nouvelle Vague)
Γαλλικός ποιητικός ρεαλισμός (French poetic realism)
Γερμανία/Νέος γερμανικός κινηματογράφος (Germany/New German cinema)
Γερμανικός εξπρεσιονισμός (German expressionism)
Γκανγκστερικές ταινίες (Gangster films)
Γουάιπ (Wipe)

Γουέστερν (Western)

Δημιουργός/θεωρία του δημιουργού/πολιτική των δημιουργών/*Cahiers du cinéma*
(Auteur/auteur theory/politique des auteurs/*Cahiers du cinéma*)

Διακειμενικότητα (Intertextuality)

Διασκευή (Adaptation)

Διαφάνεια (Transparency/transparence)

Διευθυντής φωτογραφίας (Cinematographer/director of photography)

Διήγηση/διηγητικό/μη διηγητικό/εξω- και εσω-διηγητικό (Diegesis/diegetic/non-diegetic/extra-and intra-diegetic)

Έγχρωμος, βλ. Χρώμα

Εθνογραφική ταινία/εθνογραφικό βλέμμα (Ethnographic film/gaze)

Είδος/υπο-είδος (Genre/sub-genre)

Εικόνα (Image)

Εικονογραφία (Iconography)

Εκφορά (Enunciation)

Έλλειψη (Ellipsis)

Εμβληματικό πλάνο (Emblematic shot)

Επενέργεια (Agency)

Έπη (Epics)

Εστίαση βάθους/βάθος πεδίου (Deep focus/depth of field)

Ευρεία οθόνη (Widescreen)

Ευρωπαϊκός κινηματογράφος (European cinema)

Ζουμ (Zoom)

Ηγεμονία (Hegemony)

Ηδονοβλεψία/Φετιχισμός (Voyeurism/Fetishism)

Ήχος/σάουντρακ (Sound/soundtrack)

Θεατής/ταύτιση θεατή/γυναίκα-θεατής (Spectator/spectator-identification/female spectator)

Θεωρία (Theory)

Θηλυκή μεταμφίεση (Female masquerade)

Θρίλερ/ψυχολογικό θρίλερ (Thriller/psychological thriller)

Ιδεολογία (Ideology)

Ιστορικές ταινίες/αναπαραστάσεις (Historical films/reconstructions)

Ιταλικός νεορεαλισμός (Italian neo-realism)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

Καδράρισμα (Framing)
Κάθετη ολοκλήρωση (Vertical integration)
Καλλιτεχνική διεύθυνση (Art direction)
Καλλιτεχνικός κινηματογράφος (Art cinema)
Κανόνας των 30° (30-degree rule)
Κανόνας των 180° (180-degree rule)
Κατ (Cut)
Καταδήλωση/Συμπαράδελωση (Denotation/Connotation)
Κινηματογραφίες του Τρίτου Κόσμου (Third World Cinemas)
Κίνητρο (Motivation)
Κινούμενο πλάνο/τράβελινγκ/πλάνο με ντόλι (Tracking shot/travelling shot/dolly-ing shot)
Κλασικός χολλυγουντιανός κινηματογράφος/κλασικός αφηγηματικός κινηματογράφος (Classical Hollywood cinema/classical narrative cinema)
Κοινό (Audience)
Κοινωνικός ρεαλισμός (Social realism)
Κουίρ κινηματογράφος (Queer cinema)
Κυρίαρχος/μείνστριμ κινηματογράφος (Dominant/mainstream cinema)
Κώδικας Hays (Hays code)
Κώδικες και συμβάσεις/κλασικοί κανόνες (Codes and conventions/classic canons)
Κωμωδία (Comedy)

Λογοκρισία (Censorship)

Μαύρη λίστα του Χόλλυγουντ (Hollywood blacklist)
Μαύρο σινεμά – Ηνωμένο Βασίλειο (Black cinema – UK)
Μαύρο σινεμά/ταινίες μπλαξπλοϊτέισιον – ΗΠΑ (Black cinema/Blaxploitation movies – USA)
Μελόδραμα και γυναικείες ταινίες (Melodrama and women's films)
Μεσολάβηση (Mediation)
Μετα-γλώσσα (Metalanguage)
Μεταμοντερνισμός (Postmodernism)
Μεταποικιακή θεωρία (Postcolonial theory)
Μετωνυμία/μεταφορά (Metonymy/metaphor)
Μηχανή/μηχανισμός (Apparatus)
Μιζανσέν (Mise-en-scène)
Μιούζικαλ (Musical)
Μοντάζ/σοβιετικό μοντάζ (Editing/Soviet montage)
Μοντάζ συνέχειας (Continuity editing)
Μοντερνισμός (Modernism)
Μουσική (Music)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

- Μπι-μούβις (B-movies)
- Μπλοκμπάστερ (Blockbusters)
- Μπόλλυγουντ (Bollywood)
- Μύθος (Myth)

- Νατουραλισμός (Naturalism)
- Ντέι φορ νάιτ (Day for night)
- Ντιζόλβ/διπλοτυπία (Dissolve/lap-dissolve)
- Ντοκιμαντέρ (Documentary)

- Οιδιπόδεια τροχιά (Oedipal trajectory)
- Ομιλών κινηματογράφος, Ομιλούσα ταινία, βλ. Ήχος/σάουντρακ

- Παραγωγός (Producer)
- Παράλληλο μοντάζ (Cross-cutting)
- Πλάνα (Shots)
- Πολεμικές ταινίες (War films)
- Πορνογραφία (Pornography)
- Προτιμώμενη ανάγνωση (Preferred reading)

- Ρακόρ βλεμμάτων (Eyeline matching)
- Ραφή (Suture)
- Ρεαλισμός (Realism)

- Σαμ-κοντρούμι (Shot/reverse-angle shot)
- Σεκάνς/διαχωρισμός σε σεκάνς (Sequence/sequencing)
- Σεξουαλικότητα (Sexuality)
- Σημειολογία/σημειωτική/σημείο και σημασία (Semiology/semiotics/sign and signification)
- Σινεμά βεριτέ (Cinéma-vérité)
- Σινέμα νόβου (Cinema nôvo)
- Σινεμασκόπ (Cinemascope)
- Σκηνικό (Setting)
- Σκηνοθέτης (Director)
- Σκοποφιλία/σκοπική ενόρμηση/οπτική απόλαυση (Scorophilia/scopic drive/visual pleasure)
- Σοβιετικός κινηματογράφος/σοβιετική σχολή (Soviet cinema/school)
- Σουρεαλισμός (Surrealism)
- Σταρ/σταρ σίστεμ/σταρ ως κεφαλαιακή αξία/σταρ ως κατασκευή/σταρ ως παρεκκλίνων/σταρ ως πολιτισμική αξία: σημείο και φετίχ/θέαση των σταρ και περφόρμανς (Stars/star system/star as capital value/star as construct/star as deviant/star as cultural value: sign and fetish/stargazing and performance)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

- Στερεότυπο (Stereotype)
Στρουκτουραλισμός/μετα-στρουκτουραλισμός (Structuralism/post-structuralism)
Συνεχής λόγος (Discourse)
Σύστημα των στούντιο (Studio system)
- Ταινία δρόμου (Road movie)
Ταινίες ανδρικής φιλίας (Buddy films)
Ταινίες δράσης (Action movies)
Ταινίες εκμεταλλεύσεως (Exploitation movies)
Ταινίες επιστημονικής φαντασίας (Science fiction films)
Ταινίες με κοστούμια εποχής (Costume dramas)
Ταινίες τρόμου/γοθτικού τρόμου/τρόμου της Hammer/θρίλερ τρόμου/σωματικού τρόμου/ταινίες με βαμπίρ (Horror/gothic horror/Hammer horror/horror thriller/body horror/vampire movies)
Τάξη (Class)
Τζαμπ κατ (Jump cut)
Τοποθέτηση σε πρώτο πλάνο (Foregrounding)
Τρίτος Κινηματογράφος (Third Cinema)
- Υπερβολή (Excess)
Υποκειμενική κάμερα (Subjective camera)
Υποκείμενο/αντικείμενο (Subject/object)
Υποκείμενο/υποκειμενικότητα (Subject/subjectivity)
- Φαντασία/ταινίες φαντασίας (Fantasy/fantasy films)
Φαντασιακό/Συμβολικό (Imaginary/Symbolic)
Φέιντ (Fade)
Φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου (Feminist film theory)
Φιλμ νουάρ (Film noir)
Φλασμπάκ (Flashback)
Φουτουρισμός (Futurism)
Φρι Σίνεμα [Βρετανία] (Free Cinema [Britain])
Φύλο [κοινωνικό ή βιολογικό] (Gender)
Φυσικοποίηση (Naturalizing)
Φωτισμός (Lighting)
- Χόλλυγουντ (Hollywood)
Χρώμα (Colour)
Χωροχρόνος/χωροχρονική συνάφεια (Space and time/spatial and temporal contiguity)
- Ψυχανάλυση (Psychoanalysis)

ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

Αβανγκάρντ (avant-garde)

Είναι ίσως παράδοξο το γεγονός ότι ένας στρατιωτικός όρος [σημαίνει «εμπροσθοφυλακή» στα γαλλικά] προσδιορίζει αυτό που σήμερα συνήθως νοείται ως ενάντιο στο κατεστημένο. Ο όρος *αβανγκάρντ* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά με τη σύγχρονη έννοια, για να τυποποιήσει διάφορες αισθητικές ομαδοποιήσεις που εμφανίζονται τις παραμονές και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο, συγκεκριμένα: κυβισμός και **φουτουρισμός** (αμφότεροι το 1909), ντανταϊσμός (1916), κονστρουκτιβισμός (1920) και **σουρεαλισμός** (1924). Είναι επίσης παράδοξο ότι, εν μέρει, τα μετέπειτα αβανγκάρντ κινήματα εμφανίστηκαν ως αντίδραση στις φρικαλεότητες εκείνου του πολέμου. Η αβανγκάρντ επιδιώκει τη ρήξη με την παράδοση και είναι σκοπίμως πολιτικοποιημένη στις προσπάθειές της να το επιτύχει. Στον κινηματογράφο η σφραγίδα «αβανγκάρντ» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά τη δεκαετία του 1920, όταν μια ομάδα Γάλλων θεωρητικών του κινηματογράφου (με γνωστότερους τον Louis Delluc, τη Germaine Dulac και τον Jean Epstein) αποφάσισαν να καταπιαστούν με τη σκηνοθεσία και επιδίωξαν να δημιουργήσουν έναν αβανγκάρντ κινηματογράφο. Ένα πρώτο σχόλιο γι' αυτή τη χαλαρά δομημένη κολεκτίβα αφορά τον πλουραλισμό των θεωρητικών προσεγγίσεων των μελών της γύρω από τον κινηματογράφο, που επηρέασε ολοφάνερα τις σκηνοθετικές πρακτικές τους. Μεταξύ τους ανέλυαν ζητήματα όπως η υψηλή και η λαϊκή τέχνη, ο ρεαλιστικός έναντι του νατουραλιστικού κινηματογράφου, η σχέση **θεατή-οθόνης**, τα στίλ του **μοντάζ** (ιδίως αυτό της **σοβιετικής σχολής**), η ταυτοχρονία, η **υποκειμενικότητα**, το ασυνείδητο και το ψυχαναλυτικό δυναμικό μιας ταινίας, ο κινηματογράφος του **δημιουργού**, ο κινηματογράφος ως ρυθμός και ως σημείο (βλ. **σημειολογία**). Αφότου στράφηκαν στη σκηνοθεσία, ο πειραματισμός αποτέλεσε το επίκεντρο της πρακτικής τους. Ο εν λόγω πειραματισμός λειτουργούσε σε τρία αλληλεπικαλυπτόμενα επίπεδα:

επανεξέταση των ειδών, διερεύνηση των δυνατοτήτων της φιλμικής γλώσσας και επαναπροσδιορισμός της αναπαράστασης της αντικειμενικότητας. **Είδη** αναμείχθηκαν, παρεμβλήθηκαν και αντιπαρατέθηκαν. Αντίστοιχα, το λαϊκό συνδυάστηκε με το πειραματικό (ο μείνστριμ κινηματογράφος με τον **αντι-κινηματογράφο**), ο κοινωνικός ρεαλισμός με το υποκειμενικό (το **ντοκιμαντέρ** με το **μελόδραμα**). Δουλεύοντας με αυτά τα λαϊκά είδη μπόρεσαν να επεκτείνουν, να αλλοιώσουν, ακόμα και να ανατρέψουν τους κυρίαρχους **συνεχείς λόγους**. Έτσι, οι σκηνοθέτες της αβανγκάρντ επιτέθηκαν στο δόγμα της κινηματογραφικής **αφήγησης** και της παντογνωσίας του θεατή. Οι ταινίες τους έθεταν ερωτήματα γύρω από την υποκειμενικότητα και την αναπαράστασή της διακόπτοντας τον **διηγητικό** χωροχρόνο. Αυτό το πέτυχαν με διάφορους τρόπους: μετατοπίσεις από τη διηγητική συνέχεια στην ασυνέχεια, γρήγορο μοντάζ, ρήξη με τα συμβατικά ενδιαμέσα **πλάνα**, αποπροσανατολιστικά πλάνα μέσω **ασύνδετων πλάνων** ή ταυτόχρονη αναπαράσταση πολλαπλών προοπτικών. Με αυτούς τους τρόπους και καταδεικνύοντας μια επίγνωση της μειονεκτικής θέσης της γυναικείας υποκειμενικότητας, εξέτασαν και το φετιχιστικό **βλέμμα** του αρσενικού. Η υποκειμενικότητα όχι μόνο κατέστη ζήτημα άποψης, αλλά συμπεριέλαβε επίσης τη συναφή έννοια της ηδονοβλεψίας και εικασίας (της γυναίκας ως «άλλου» – βλ. **βλέμμα**), καθώς και το ζήτημα της επιθυμίας και της λειτουργίας της συνειδητής και ασυνειδήτης σκέψης (βλ. Abel, 1984: 241-95· Flitterman-Lewis, 1990· Hayward, 2004).

Ο **σοβιετικός κινηματογράφος** και ο **γερμανικός εξπρεσιονισμός** –με τις χαρακτηριστικές τους πρακτικές στο μοντάζ και στον **φωτισμό** αντίστοιχα– ακριβώς όπως και το σουρεαλιστικό κίνημα και η **ψυχανάλυση**, επηρέασαν την πρώτη αβανγκάρντ. Η εν λόγω αβανγκάρντ πέρασε από τρία διαφορετικά στάδια: υποκειμενικός κινηματογράφος (που απεικονίζει την εσωτερική ζωή ενός ήρωα, όπως στη *Χαμογελαστή κυρία Μπεντέ* [*La souriante Madame Beudet*], Dulac, 1923), αμιγής κινηματογράφος (κινηματογράφος με αφ' εαυτού σημασία και ύπαρξη μέσω της πλαστικότητας και των ρυθμών του, όπως στο *Διάλειμμα* [*Entr'acte*], René Clair, 1924) και σουρεαλιστικός κινηματογράφος (μια σύγκρουση των δύο πρώτων σταδίων με πρόθεση να αναπαραστήσει κινηματογραφικά το έλλογο και το παράλογο του ασυνειδήτου και της κατάστασης του ονείρου, όπως στο *La coquille et le clergyman*, Dulac, 1927 και στον *Ανδαλουσιανό σκύλο* [*Un chien andalou*], Luis Buñuel, 1929).

Έκτοτε εμφανίστηκαν κι άλλες επιρροές. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι, και πάλι, υπάρχουν τρεις κυρίαρχοι τύποι: πρώτον, αυτή που ο Wollen (1982: 92) αποκαλεί αυτοπαθή αβανγκάρντ (κυρίως η αμερικανική) ή, κατά τον

Andrew (1984: 124), η αμερικανική ρομαντική αβανγκάρντ· δεύτερον, η δηλωμένα πολιτική αβανγκάρντ (Wollen, 1982: 92) ή ο ευρωπαϊκός δομικά υλιστικός κινηματογράφος (Andrew, 1984: 125)· τέλος, η αφηγηματική αβανγκάρντ του κινηματογράφου της *écriture/γραφής* (Andrew, 1984: 126).

Ο αμερικανικός τύπος επηρεάστηκε κυρίως από τα έργα αυτών που σήμερα αποκαλούνται μοντερνιστές ζωγράφοι, αλλά, στην πραγματικότητα, ανήκουν στα αβανγκάρντ κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα (βλ. παραπάνω). Οι ταινίες αυτές χαρακτηρίζονται από αφαιρετικό φορμαλισμό, που φανερώνει έναν αυτο-αναστοχασμό και τις φέρνει κοντά στον αμιγή κινηματογράφο της αβανγκάρντ της δεκαετίας του 1920 (όπως στο *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren, 1943). Ως προς τον δεύτερο τύπο του αβανγκάρντ κινηματογράφου, οι σημαντικότερες επιρροές ήταν ο Bertolt Brecht και η θεωρία του για την **αποστασιοποίηση**, καθώς και η θεωρία του Sergei Eisenstein για το μοντάζ. Στη συγκεκριμένη κινηματογραφική πρακτική, η ταινία εκθέτει τις ίδιες τις δομές της και την υλικότητά της, δηλαδή παρουσιάζει τις σημαίνουσες πρακτικές της και εφιστά την προσοχή στο ίδιο το «τέχνασμα» του κινηματογράφου. Η άποψη και η αφηγηματική δομή απουσιάζουν κι έτσι ο θεατής δεν τελεί υπό την πλάνη ότι αυτό που παρακολουθεί είναι μια δισδιάστατη προβολή της σκηνοθετικής διαδικασίας. Ο Jean-Luc Godard το ονόμασε σκηνοθεσία μιας πολιτικής ταινίας κατά τρόπο πολιτικό. Ο συγκεκριμένος κινηματογράφος συνδέεται με τον επαναστατικό ρόλο της αβανγκάρντ, καθώς επιτίθεται στην **ιδεολογία** αποκαλύπτοντας τις δομές που την παράγουν και τη συντηρούν (όπως στο *Ένα Σαββατοκύριακο [Weekend]* και την *Κινέζα [La chinoise]* του Godard, και τα δύο του 1967). Ο τρίτος τύπος θυμίζει τα πρώτα και τα τελευταία στάδια της αβανγκάρντ της δεκαετίας του 1920, αλλά έχει και κάποια στενή συνάφεια με τον υλιστικό κινηματογράφο. Εν προκειμένω, η αφηγηματική αβανγκάρντ λειτουργεί με ή πάνω σε κινηματογραφικούς **κώδικες**, εφαρμόζοντας τη θεωρία του αντι-κινηματογράφου. Αυτός ο κινηματογράφος αλλοιώνει τον κινηματογράφο καθ'αυτόν, προκειμένου να δείξει ότι η κυρίαρχη κινηματογραφική γλώσσα δεν είναι η μοναδική και ότι είναι εφικτοί νέοι τρόποι υποκειμενικότητας, συμπεριλαμβανομένου εκείνου του θεατή ως παραγωγού του κειμένου (βλ. **επενέργεια**). Και πάλι, πρόκειται για έναν ευρωπαϊκό κυρίως κινηματογράφο που χειρίζεται θέματα όπως η ταύτιση, η αναπαράσταση, οι σχέσεις θεατή-οθόνης και η υποκειμενικότητα, καθώς και οι πρακτικές παραγωγής (η ταινία ως πνευματική ή χειρωνακτική εργασία) και ίσως ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο είναι επίσης ένας κινηματογράφος συνδεδεμένος με φεμινίστριες σκηνοθέτιδες (για παράδειγμα,

Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*· Marguerite Duras, *India Song*, 1975· Agnès Varda, *Δίχως στέγη, δίχως νόμο* [*Sans toit ni loi*], 1985).

Για περαιτέρω μελέτη, βλ. Andrew, 1984: 119-27· Flitterman-Lewis, 1990· Gidal, 1989· Lapsley και Westlake, 1988: 181-213.

Αμερικανική μέθοδος υποκριτικής (method acting)

Στιλ υποκριτικής που υιοθετήθηκε από το Actors Studio (που ιδρύθηκε το 1947 στις ΗΠΑ) και οφείλεται στον Σοβιετικό ηθοποιό και σκηνοθέτη Konstantin Stanislavsky. Η μέθοδος συνίστατο στον απολύτως φυσικό τρόπο ερμηνείας, προκειμένου ο ηθοποιός να εμποτιστεί με τις σκέψεις, τα συναισθήματα και την προσωπικότητα του ήρωα, σε βαθμό που να γίνει ο ίδιος ο ήρωας. Ταυτόχρονα, ο ηθοποιός οφείλει να αντλεί από τα δικά του βιώματα, προκειμένου να κατανοήσει τα κίνητρα του ήρωα που υποδύεται. Συνήθως η ερμηνεία είναι συγκρατημένη – ουδέποτε πάντως με **υπερβολή**. Η μέθοδος θεωρείται εξ ολοκλήρου ρεαλιστική και οι μεγαλύτεροι εκπρόσωποί της είναι οι ηθοποιοί Marlon Brando (αν και μόνο μία φορά πήγε στο Studio και δεν ενθουσιάστηκε!), Montgomery Clift, James Dean, Rod Steiger, Julie Harris κ.ά. (βλ., για παράδειγμα, *Λεωφορείον ο Πόθος* [*A Streetcar Named Desire*], Elias Kazan, 1951· *Όσο υπάρχουν άνθρωποι* [*From Here to Eternity*], Fred Zinnemann, 1953· *Το λιμάνι της αγωνίας* [*On the Waterfront*], Kazan, 1954).

βλ. επίσης **κίνητρο**

Αμφισημία (ambiguity)

«Διπλή σημασία», όρος ενσωματωμένος στην κινηματογραφική ανάλυση. Η αμφισημία αναφέρεται σε όλα τα επίπεδα μιας ταινίας: χαρακτήρες, **αφήγηση**, τύπος **πλάνου**, **χώρος και χρόνος**. Πολλές φορές, η **μιζανσέν** και ο **φωτισμός** συμβάλλουν στην αμφισημία. Για παράδειγμα, καθρέφτες που προσφέρουν αντανάκλασεις ενός χαρακτήρα παραπέμπουν όχι μόνο στον **μύθο** του Νάρκισσου, αλλά και στην ιδέα του δυϊσμού. Ο τονισμός του προσώπου ενός ηθοποιού μέσω πλάγιου φωτισμού, όταν όλα τα άλλα είναι σκοτεινά, και η χρήση της αντίθεσης φωτός και σκότους στο ίδιο **πλάνο** είναι δύο φωτιστικά εφέ που σηματοδοτούν την αμφισημία του χαρακτήρα. Αυτοί οι συγκεκριμένοι **κώδικες** απαντούν συνήθως στο **φιλμ νουάρ** και χρησιμοποιούνται για

να υποδηλώσουν την ηθική αμφισημία του κεντρικού πρωταγωνιστή. Ωστόσο, η αμφισημία δεν αφορά μόνο αυτό το **είδος**: υπάρχει και στον μίνιστριμ κινηματογράφο και στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο. Στην πρώτη περίπτωση, τα τελευταία **γουέστερν** του Clint Eastwood αποτελούν τυπικά παραδείγματα, καθώς χρησιμοποιεί την αμφισημία των χαρακτήρων, προκειμένου να αμφισβητήσει το είδος αυτό καθαυτό (*Σιωπηλός καβαλάρης* [*Pale Rider*], 1985 και *Οι ασυγχώρητοι* [*Unforgiven*], 1992, αμφότερα με σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή τον Eastwood). Η αμφιβολία ή αμφισβήτηση του ήρωα για τον ίδιο του τον εαυτό οδηγεί στον χαρακτηρισμό ολόκληρου του είδους ως αμφίσημου. Το ίδιο το είδος, με τη σειρά του, αμφισβητεί αυτά που οι κώδικες και οι συμβάσεις του αποσκοπούν να εμφανίσουν ως φυσιολογικά (π.χ., την αντίθεση «καλού» και «κακού», «πολιτισμένου» Λευκού και «άγριου» Ινδιάνου κ.λπ.). Στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο, όπου οι κινηματογραφιστές επιδιώκουν την αμφισβήτηση των πρακτικών κινηματογράφησης και την τυποποίηση των ειδών, η αμφισημία είναι ένα από τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την επίτευξη αυτού του αποτελέσματος. Για παράδειγμα, η απουσία **διηγητικής/αφηγηματικής** συνέχειας δημιουργεί μια αίσθηση αμφισημίας και δημιουργεί αποσταθεροποίηση στην ταινία, αλλά και στον **θεατή**. Οι κώδικες του χωροχρόνου αποδομούνται με τη χρήση του **τζαμπ και** (jump cut) και το **ασύγχρονο** ήχου και εικόνας, προκαλώντας μια αίσθηση αποπροσανατολισμού στον θεατή. Συχνά οι κεντρικοί ήρωες δείχνουν να αντικατοπτρίζουν παρόμοιο αποπροσανατολισμό ή σύγχυση, στοιχεία που αποκαλύπτουν ψυχικές καταστάσεις δύσκολα αναγνώσιμες από τον θεατή.

Έτσι, η αμφισημία μπορεί να προκύψει ως αποτέλεσμα περισσότερων εστιασμένων αναγνώσεων: Δηλαδή δεν υπάρχει μία και μοναδική **προτιμώμενη ανάγνωση**. Τα παραπάνω είναι παραδείγματα του πώς μπορεί να επιτευχθεί αυτό, αλλά θα πρέπει επίσης να αναφέρουμε την επίδραση των πλάνων με **βάθος πεδίου** και του πολυκάναλου **ήχου**. Και στις δύο περιπτώσεις, αυτό που, κατά παράδοξο τρόπο, σηματοδοτεί την αμφισημία είναι η εγγύτητα στην «πραγματικότητα». Ο Bazin (1967: 23 και εξής) χαρακτηρίζει την κινηματογράφηση με βάθος πεδίου αντικειμενικό **ρεαλισμό**. Επισημαίνει ότι ένα ανοιχτό πλάνο επιτρέπει στον θεατή μεγαλύτερη δυνατότητα ανάγνωσης, διότι το νόημα δεν είναι τόσο έντονα κωδικοποιημένο όσο στην περίπτωση του **μονταρισμένου** πλάνου. Παρ' ότι αποτελεί μια ενότητα εικόνας σε επίπεδο χωροχρόνου και, ως τέτοια, είναι μια ρεαλιστική δομή, λόγω της ευρύτερης ερμηνείας που επιδέχεται δεν χάνει την εν δυνάμει αμφισημία της. Με τον ίδιο τρόπο, η υψηλότερη πιστότητα και το ευρύτερο φάσμα που προσφέρει ο πο-

λυκάναλος **ήχος**, όταν δεν τονίζεται κάποιος ήχος περισσότερο, επιφέρουν μεγαλύτερο ρεαλισμό και λιγότερο κωδικοποιημένο νόημα. Κανένας ήχος δεν είναι τεχνητά προνομιούχος έναντι άλλου, αλλά μάλλον ο θεατής ακούει τους ήχους στην «αληθινή» τους σχέση και μπορεί να αξιολογήσει τη σημασία αυτής της σχέσης.

βλ. επίσης **φιλμ νουάρ** και **φυσικοποίηση**

Αναλογία εικόνας (aspect ratio)

Αναφέρεται στο μέγεθος της εικόνας στην οθόνη και στην αναλογία πλάτους και ύψους. Ανάγεται στην εποχή του βωβού κινηματογράφου, όταν η αναλογία είχε καθοριστεί σε 1.33:1 (πλάτος προς ύψος) λόγω μιας τυποποίησης της τεχνολογίας που επέβαλαν οι αυστηρές επιχειρηματικές στρατηγικές της εταιρείας του Edison. Ο τελευταίος συμβλήθηκε με τους ανταγωνιστές του σε ένα καρτέλ, το οποίο όφειλε να χρησιμοποιεί τον εξοπλισμό του Edison και να πληρώνει δικαιώματα στην εταιρεία. Το καρτέλ κυριάρχησε στην αγορά από το 1909 ως το 1917, οπότε και απαγορεύτηκε βάσει της αντιμονοπωλιακής νομοθεσίας. Κι όμως, αυτή την αναλογία υιοθέτησε και η τηλεόραση για τις οθόνες της, μολοντί η HDTV χρησιμοποιεί την αναλογία 1.76:1. Ο Edison εγκατέλειψε την επιχειρηματική δραστηριότητα, αλλά η αναλογία εικόνας παρέμεινε ο κανόνας διεθνώς μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν η απειλή που συνεπαγόταν η τηλεόραση για το **κοινό** του κινηματογράφου υποχρέωσε την κινηματογραφική βιομηχανία να αναζητήσει οπτικούς τρόπους που θα προσέλκυαν ή θα κρατούσαν το κοινό στις αίθουσες. Μολοντί είχαν γίνει πειραματισμοί με άλλα μεγέθη οθόνης, μόνο ο οικονομικός καταναγκασμός υποχρέωσε τελικά την κινηματογραφική βιομηχανία να επενδύσει σοβαρά στην τεχνολογία χάρη στην οποία οι οθόνες απέκτησαν διαφορετικές διαστάσεις. Η πρώτη καινοτομία στο μέγεθος της οθόνης ήταν το **σινεμασκόπ** με τυποποιημένη αναλογία εικόνας 2.35:1. Σήμερα οι ταινίες προβάλλονται συνήθως είτε από φιλμ 70mm με αναλογία εικόνας 2.2:1 είτε από φιλμ 35mm με αναλογία εικόνας προβολής 1.85:1 στις ΗΠΑ και 1.66:1 στις ευρωπαϊκές κινηματογραφικές αίθουσες.

Αναμορφικός φακός (anamorphic lens)

Γαλλική εφεύρεση που επινοήθηκε από τον Henri Chrétien για στρατιωτική χρήση στη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου. Πρόκειται για

ευρυγώνιο φακό που επιτρέπει θέαση εύρους 180° (βλ. **κανόνα των 180°**). Στον κινηματογράφο χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1928, πειραματικά, από τον Γάλλο σκηνοθέτη Claude Autant-Lara. Χαρακτηριστικό είναι ότι η γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία δεν επένδυσε στη νέα τεχνολογία, που θα συνέδραμε ουσιαστικά την επισφαλή της κατάσταση, και τελικά το 1952 οι ΗΠΑ αγόρασαν τα δικαιώματα αυτού του συστήματος. Τον επόμενο χρόνο τα **στούντιο** της Fox παρουσίασαν αυτό που ονομάστηκε **σινεμασκόπ** με την ταινία *Ο χιτών* (*The Robe*, του Henry Koster). Το οπτικό αποτέλεσμα της ευρείας οθόνης του σινεμασκόπ επιτυγχάνεται σε δύο στάδια, με χρήση του αναμορφικού φακού. Πρώτα, ο φακός στην κάμερα συμπιέζει το πλάτος της εικόνας στο μισό του μεγέθους της, ώστε να προσαρμοστεί στο υφιστάμενο πλάτος του φιλμ (παραδοσιακά, 35mm). Κατόπιν, η ταινία προβάλλεται από μια μηχανή προβολής εφοδιασμένη με αναμορφικό φακό που δημιουργεί το αποτέλεσμα της ευρείας οθόνης σε **αναλογία εικόνας 2.35:1**. Χωρίς τον αναμορφικό φακό στη μηχανή προβολής, η εικόνα θα ήταν ουσιαστικά τετράγωνη και το περιεχόμενό της έντονα παραμορφωμένο – οριζόντια συμπιεσμένη και κάθετα τραβηγμένη, όπως θα τη βλέπαμε μέσα σε έναν κοίλο καθρέφτη. Το ευρυγώνιο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται σήμερα, ως επί το πλείστον, χωρίς τον αναμορφικό φακό, με τη χρήση του μεγάλου φορμά φιλμ των 70mm, ή την εκτύπωση του 35mm σε φιλμ των 70mm για ειδικές προβολές.

βλ. επίσης **αναλογία εικόνας, σινεμασκόπ, ευρεία οθόνη**

Για περαιτέρω λεπτομέρειες, βλ. Belton, 1992.

Ανεξάρτητος αμερικανικός κινηματογράφος

(independent American cinema)

Όρος που καλύπτει ευρέως μια τεσσαρακονταετία, από τη δεκαετία του 1970 έως τις μέρες μας. Το πρώτο κύμα των επανομαζόμενων ανεξάρτητων Αμερικανών κινηματογραφιστών αποτέλεσαν σκηνοθέτες όπως οι Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Dennis Hopper και Paul Schrader, αν και ασφαλώς υπήρξαν προπομποί τους, όπως ο σκηνοθέτης John Cassavetes στα τέλη της δεκαετίας του 1950 – ο Κασσαβέτης συχνά αναφερόταν ως ο προπάτορας του σύγχρονου ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου (βλ. *Σκιές* [*Shadows*], 1959). Αυτή η ομάδα αναδύθηκε από τη λεγόμενη ύστερη κλασική εποχή του **Χόλλυγουντ** και τα μέλη της είτε συγκρότησαν τις δικές τους εταιρείες παραγωγής (η Zoetrope του Coppola στην Καλιφόρνια) είτε ανέθε-