

Κ Ι Ν Η Μ Α Τ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Κ Ε Σ

Σ Π Ο Υ Δ Ε Σ

Robert STAM
Robert BURGOYNE
Sandy FLITTERMAN-LEWIS

ΝΕΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Εισαγωγή: Σωτήρης Δημητρίου
Επιστημονική επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	21
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ	
Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ	29
Η σημειωτική και η φιλοσοφία της γλώσσας	29
Οι θεμελιωτές της σημειωτικής	33
Ο ρωσικός φορμαλισμός	41
Η Σχολή του Bakhtin	45
Ο δομισμός της Πράγας	48
Το επικοινωνιακό παράδειγμα του Jakobson	49
Η έλευση του στρουκτουραλισμού	53
Μεταστρουκτουραλισμός – Η κριτική του σημείου	60
ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ	
Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	67
Το κινηματογραφικό σημείο	68
Οι ελάχιστες μονάδες και η κινηματογραφική τους άρθρωση	72
Κινηματογράφος – langue ή langage;	75
Η Μεγάλη Συνταγματική	81
Οι οκτώ τύποι συνταγμάτων	85
Κώδικες και υπο-κώδικες	97
Κειμενικό σύστημα	100
Ανάλυση κειμένου	104
Κινηματογραφική στίξη	110
Η σημειωτική του κινηματογραφικού ήχου	113
Η γλώσσα στον κινηματογράφο	118
Πέρα από τον Saussure	122
ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ	
Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	127
Η σημειωτική της αφήγησης	127
Ο κινηματογράφος ως αφηγηματική τέχνη – Φορμαλιστικές προσεγγίσεις	129
Σύγχρονα μοντέλα μορφικής δομής	133
Η δομική ανάλυση της αφήγησης	137
Ανάλυση της πλοκής – Το μοντέλο του Propp	142



Σημαντικές και συντακτικές προσεγγίσεις	146
Το πρόβλημα της οπτικής γωνίας	148
Εστίαση και διήθηση	153
Η αφήγηση στον κινηματογράφο	164
Τα είδη του κινηματογραφικού αφηγητή	167
Αφήγηση του χαρακτήρα	168
Το φύλο στην αφήγηση πάνω στο πλάνο	172
Αναξιοπιστία	172
Ο κινηματογραφικός αφηγητής	176
Εκφορά και κινηματογραφική αφήγηση	178
Γνωσιακές προσεγγίσεις στην αφήγηση	182
Πρόσφατες θεωρίες του κινηματογραφικού αφηγητή	185
Ο χρόνος	198
ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ	
Η ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ	205
Η Ψυχαναλυτική θεωρία	206
Ψυχαναλυτική κινηματογραφική θεωρία	228
Η κινηματογραφική μηχανή	233
Ο θεατής	239
Η εκφορά	257
Το βλέμμα	263
Η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία	279
ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ	
ΑΠΟ ΤΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΣΤΗ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ	293
Κινηματογραφικός ρεαλισμός	294
Ιδεολογία και κάμερα	296
Το κλασικό ρεαλιστικό κείμενο	299
Κινηματογραφική écriture	301
Από το «έργο» στο «κείμενο»	304
Το αντιφατικό κείμενο	311
Η φύση του αναστοχασμού	314
Η πολιτική του αναστοχασμού	318
Διακειμενικότητα	321
Υπερδιακειμενικότητα	326
Λόγος	332
Κοινωνική σημειωτική	336
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	349
ΓΛΩΣΣΑΡΙΑ ΟΡΩΝ	355
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	387
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ	407



ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Η σημειολογία του κινηματογράφου

Στο Πρώτο Μέρος αναφερθήκαμε στην ανάπτυξη της γλωσσολογίας ως ενός είδους πρωταρχικού θεωρητικού κλάδου της σύγχρονης εποχής. Ο κινηματογράφος από την πλευρά του δεν έχει μείνει ανεπηρέαστος από το μαγνητισμό του γλωσσολογικού μοντέλου. Πράγματι, η έννοια της **ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ** ήταν ήδη κοινός τόπος στα κείμενα ορισμένων από τους πρώτους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ακόμα και σε όλων όσους δεν είχαν έρθει σε επαφή με τα κινήματα και τις σχολές για τα οποία μιλήσαμε. Η μεταφορά αυτή συναντάται στα γραπτά της δεκαετίας του 1920, του Ricciotto Canudo στην Ιταλία και του Louis Delluc στη Γαλλία, που και οι δύο θεώρησαν πως ο οιονεί γλωσσικός χαρακτήρας του κινηματογράφου συνδέεται, με έναν παράδοξο τρόπο, με τη μη λεκτική φύση του, με την ιδιότητά του ως μιας «οπτικής εσπεράντο» που ξεπερνά τα όρια της εθνικής γλώσσας. (Αποσπάσματα από τους Canudo και Delluc που έχουν σχέση με τη γλώσσα μπορούν να βρεθούν σε πολλές κλασικές ανθολογίες: Lepierre, 1946· L'Herbier, 1946· L'Herminier, 1960.) Η ίδια μεταφορά συναντάται επίσης στα κείμενα του ποιητή-κριτικού Vachel Lindsay, που αναφέρθηκε στον κινηματογράφο ως μια «ιερογλυφική γλώσσα», καθώς και στο έργο του ούγγρου θεωρητικού του κινηματογράφου Béla Balázs, ο οποίος τόνιζε επανειλημμένα την οιονεί γλωσσική φύση του κινηματογράφου στα κείμενά του από τη δεκαετία του 1920 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1940 (βλ. π.χ. Balázs, 1972).

Ωστόσο οι ρώσοι φορμαλιστές ήταν αυτοί που ανέπτυξαν την αναλογία μεταξύ γλώσσας και κινηματογράφου με κάπως πιο συστηματικό τρόπο. Στην

Ποιητική του κινηματογράφου οι φορμαλιστές υποβάθμισαν τη μιμητική διάσταση του κινηματογράφου προς χάριν των «ποιητικών» και «γλωσσικών» του στοιχείων (βλ. Eikhenbaum, 1982). Ο Τυνίανον ανέφερε πως ο κινηματογράφος παρουσιάζει τον ορατό κόσμο με τη μορφή σημαντικών σημείων που παράγονται από κινηματογραφικές διαδικασίες όπως ο φωτισμός και το μοντάζ, ενώ ο Eikhenbaum θεωρούσε πως ο κινηματογράφος σχετίζεται με τον «εσωτερικό λόγο» και την «εικονική μετάφραση γλωσσικών τρόπων». Ο κινηματογράφος για τον Eikhenbaum αποτελεί «ένα ιδιαίτερο σύστημα αλληγορικής γλώσσας», της οποίας η υφολογία θα μελετούσε την κινηματογραφική «σύνταξη», τη σύνδεση των πλάνων σε «φράσεις» και «προτάσεις». Η εκ του σύνεγγυς, πλάνο προς πλάνο ανάλυση θα επέτρεπε στους αναλυτές να διακρίνουν την τυπολογία τέτοιων φράσεων – κάτι που έκανε μερικές δεκαετίες αργότερα ο Christian Metz στη Μεγάλη Συνταγματική [Grand Syntagmatique] του αφηγηματικού κινηματογράφου. Αν και ο Eikhenbaum δεν ανέπτυξε μια πλήρη τυπολογία, ανέφερε εντούτοις ορισμένες αρχές συνταγματικής κατασκευής –όπως η αντίθεση, η σύγκριση και η σύμπτωση— που μοιάζουν, σε εμβρυακή μορφή, με τις έννοιες που ανέπτυξε αργότερα ο Metz.

Ως συνέπεια του έργου των ρώσων φορμαλιστών, η έννοια της κινηματογραφικής γλώσσας εξελίχθηκε σε έναν αυτονότο κοινό τόπο στον οποίο βασίστηκαν πολλές κανονιστικές «γραμματικές» του κινηματογράφου – για παράδειγμα, το *Grammar of the Film* (1935) του Raymond Spottiswoode και το *Grammaire cinégraphique* του Robert Bataille (1947). Σε άλλες προ-σημειωτικές συζητήσεις, η μεταφορά κινηματογράφου-γλώσσας συνδέθηκε στενά με τους συγγενικούς τρόπους της «κάμερα-στιλό» (Astruc) και της «κινηματογραφικής γραφής». Στη μεταπολεμική Γαλλία αυτό το «γραφολογικό» στοιχείο, όπως θα δούμε λεπτομερώς στο Πέμπτο Μέρος, αναδείχθηκε στη δομική έννοια-κλειδί που διέτρεξε την κινηματογραφική θεωρία και κριτική.

Το κινηματογραφικό σημείο

Εντούτοις μόνο με την έλευση του στρουκτουραλισμού και της σημειωτικής τη δεκαετία του 1960 η έννοια της κινηματογραφικής γλώσσας μελετήθηκε σε βάθος από θεωρητικούς όπως οι Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini και Christian Metz. Μεγάλο μέρος της προγενέστερης συζήτησης είχε να κάνει με τη φύση του κινηματογραφικού ανάλογου. Αρχικά η τάση ήταν να συγκρίνεται το



αυθαίρετο σημείο της φυσικής γλώσσας με το αιτιολογημένο, εικονικό σημείο του κινηματογράφου. Στο πρώιμο έργο του ο Christian Metz έδινε έμφαση τόσο στον αναλογικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής εικόνας όσο και στην αιτιολογική φωτοχημική σύνδεση μεταξύ αναπαράστασης και πρωτοτύπου. Αλλά σε ένα άρθρο του 1970, στο «Beyond Analogy, the Image» [«Πέρα από την αναλογία, η εικόνα»], τροποποίησε ελαφρώς το επιχείρημά του, τονίζοντας πως το να θεωρεί κανείς μια εικόνα απλώς ανάλογη σημαίνει ότι ξενά πως μπορεί να είναι ανάλογη και αιτιολογημένη από μια άποψη, από μια άλλη όμως να εξακολουθεί να είναι αυθαίρετη. Οι αναπαραστατικές εικόνες, εν ολίγοις, μπορούν επίσης να είναι κωδικοποιημένες (Metz, 1971-1972).

Μια άλλη σημαντική μορφή στη θεωρητικοποίηση της εικόνας ήταν ο Roland Barthes. Για τον Barthes η εικόνα χαρακτηρίζεται από **ΠΟΛΥΣΗΜΙΑ**, μοιράζεται δηλαδή με άλλα σημεία, συμπεριλαμβανομένων των γλωσσικών σημείων, την ιδιότητα να είναι ανοικτή σε πολλαπλές σημασίες. Οι συνοδευτικές λεζάντες των φωτογραφιών, ή το γραπτό υλικό μιας ταινίας, υποστηρίζει ο Barthes στη «Ρητορική της εικόνας» [«La rhétorique de l'image»], λειτουργούν συχνά ως **ΑΓΚΥΡΩΣΗ**, δηλαδή ως ένα λεκτικό μέσο που «χαλιναγωγεί» την πολυσημία καθοδηγώντας την αντίληψη του παρατηρητή προς μια προτιμώμενη «ανάγνωση» της εικόνας. Οι λέξεις της αγκύρωσης «ακιντοποιούν την κυμαινόμενη αλυσίδα των σημαινόμενων»· καθοδηγούν το θεατή μέσα από τις διαφορετικές πιθανές σημασίες μιας οπτικής αναπαράστασης. Ο Barthes χρησιμοποιεί το παράδειγμα μιας διαφήμισης που δείχνει φρούτα σκόρπια γύρω από μια ανεμόσκαλα, μια εικόνα που μπορεί να δηλώνει «φτωχή σοδειά», «ζημιά εξαιτίας σφοδρών ανέμων» ή την έννοια του φρέσκου. Η λεζάντα «Σαν από τον κήπο σας» «αγκυρώνει» την έννοια του «φρέσκου» (Barthes, 1977). Στο *Camera Lucida* ο Barthes θεωρητικοποιεί την ιδιαίτερη ικανοποίηση που προκαλείται από τη «δύναμη της σιωπής και της ακινησίας» που χαρακτηρίζει τη φωτογραφία. Αναφέρεται σε δύο τρόπους πρόσληψης της ίδιας φωτογραφίας – το **STUDIUM** [ακινησία] χρησιμοποιεί αντικειμενικά σημεία και κωδικοποιημένες πληροφορίες, ενώ το **PUNCTUM** [τονικότητα] κιντοποιεί το παιχνίδι της τύχης και των υποκειμενικών συνδέσεων, επενδύοντας τη φωτογραφία με την προσωπική επιθυμία (Barthes, 1980).

Και άλλοι αναλυτές χρησιμοποίησαν την τριχοτόμηση του Peirce. Ο Peter Wollen υποστήριξε στη *Σημειολογία του κινηματογράφου* [*Signs and Meaning in the Cinema*] πως ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί και τις τρεις κατηγορίες



σημείων — την εικόνα (μέσω της ομοιότητας των εικόνων και των ήχων), το δείκτη (μέσω της φωτοχημικής αποτύπωσης του «πραγματικού») και το σύμβολο (στη χρήση του λόγου και της γραφής) (Wollen, 1969). Στο δοκίμιό τους «Quia Ego Nominor Leo», οι Ronald Levaco και Fred Glass κάνουν μια υποδειγματική κατά Peirce ανάλυση των λογότυπων των χολιγουντιανών στούντιο (στο Bel-lour, 1980). Το κλασικό λογότυπο των στούντιο της MGM παρουσιάζει το διάσημο λιοντάρι της MGM, με μια λωρίδα φιλμ γύρω του η οποία γράφει «Ars Gratia Artis», ενώ κάτω από αυτή βλέπουμε μια μάσκα με γιρλάντες, τοποθετημένη με τη σειρά της πάνω από τις λέξεις «Metro Goldwyn Mayer». Τα διαφορετικά επίπεδα του λογότυπου κινητοποιούν εικονικά και συμβολικά στοιχεία, προβάλλοντας έτσι τη φύση —το λιοντάρι— και τον πολιτισμό — τη γλώσσα. Το συμβολικό όμως εμπλέκεται σε μεγάλο βαθμό με το εικονικό. Η λέξη «Metro», για παράδειγμα, είναι γραμμένη με ρωμαϊκούς χαρακτήρες, ενώ η λέξη «Mayer» με νεογοθθικούς. Στο μεταξύ η πολυσημία της μάσκας παίζει διαμεσολαβητικό ρόλο, παραπέμποντας στις κλασικές μάσκες τόσο της κωμωδίας όσο και της τραγωδίας (και έτσι στο ευγενές μεγαλείο της κλασικής τέχνης), αλλά και στα ρατσιστικά πορτρέτα των ταινιών σαφάρι (στα στερεοτυπικά αφρικανικά χαρακτηριστικά της μάσκας και στα παχιά χείλη). Επομένως η υβριδική κατασκευή της μάσκας τονίζει από τη μια πλευρά την αριστοκρατική φινέτσα που υπαινίσσεται και το «Ars Gratia Artis», και από την άλλη την πρωτόγονη δύναμη του λιονταριού. Τα δύο αυτά μαζί, το εικονικό και συμβολικό σημείο, προσδιορίζουν τον γενικό προσανατολισμό των παραγωγών της MGM — πρωτόγονη περιπέτεια, αισθηματική τραγικο-κωμωδία και θεαματική επική ταινία.

Πολλοί σημειολόγοι, στις αναλύσεις τους για την εικονική αναπαράσταση, βασίστηκαν στην έννοια των κωδίκων. Προερχόμενος από τη θεωρία της πληροφορίας, ο **ΚΩΔΙΚΑΣ** ορίζεται ως ένα σύστημα διαφορών και αναλογιών που παραμένουν σταθερές στο πλαίσιο μιας σειράς μηνυμάτων. Αφότου εισήχθη στη γλωσσολογία, η έννοια αυτή έγινε συνώνυμη με τη «γλώσσα» [langue] ή το «γλωσσικό σύστημα». Εντούτοις ο κώδικας συνήθως αναφέρεται σε κάθε συστηματοποιημένο σύνολο συμβάσεων, κάθε σύνολο οδηγιών για την επιλογή και το συνδυασμό των μονάδων. Το **ΜΗΝΥΜΑ** αναφέρεται στις ενέχουσες σημασία ακολουθίες που παράγονται από τις κωδικοποιημένες διαδικασίες των επικοινωνιακών διατυπώσεων. Ο όρος «κώδικας» χρησιμοποιείται ευρέως — στην κοινωνιολογία, όπως τονίζει ο Metz, αναφέρεται σε διαπροσωπικούς



κώδικες συμπεριφοράς ή συλλογικές αναπαραστάσεις· στη διοικητική γλώσσα ο όρος συναντάται σε φράσεις όπως «κώδικας οδικής κυκλοφορίας», «ταχυδρομικός κώδικας» και «τηλεφωνικός κώδικας», περιπτώσεις οι οποίες παραπέμπουν στον αρχικό ορισμό ως παραδείγματα συμβατικών συστημάτων που παραμένουν σταθερά στο πλαίσιο πολυάριθμων και διαφορετικών μεμονωμένων μηνυμάτων. (Στο πλαίσιο της ανάλυσης κειμένου, ο κώδικας αποτελεί πάντα μια κατασκευή του αναλυτή, και όχι κάτι που είναι εγγενές στο κείμενο ή συναντάται στη φύση.) Στο πλαίσιο της κινηματογραφικής ανάλυσης, η έννοια του κώδικα προϋπέθετε την ύπαρξη μέσα στην ταινία σχετικά αυτόνομων επιπέδων σημασίας, που οργανώνονται ως μέρος ενός συνολικού συστήματος.

Ο Umberto Eco (1970) βασίστηκε στον Peirce και στην έννοια των «κωδίκων» στην ανάλυσή του για το κινηματογραφικό ανάλογο, ταξινομώντας τους ακόλουθους κώδικες που λειτουργούν στο πλαίσιο των εικονικών σημείων:

- 1) **ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ** (το πεδίο της ψυχολογίας της αντίληψης)·
- 2) **ΚΩΔΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ** (πολιτισμικά διαδεδομένες ταξινομήσεις)·
- 3) **ΚΩΔΙΚΕΣ ΜΕΤΑΔΟΣΗΣ** (ο κόκκος σε μια φωτογραφία επικαίρων, οι γραμμές σάρωσης σε μια τηλεοπτική εικόνα)·
- 4) **ΤΟΝΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ** (καταδηλούμενα στοιχεία που σχετίζονται με υφολογικές συμβάσεις)·
- 5) **ΕΙΚΟΝΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ** καθαυτοί, που διακρίνονται σε: α) παραστάσεις, β) σημεία, και γ) εικονικά μόρια·
- 6) **ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ**·
- 7) **ΚΩΔΙΚΕΣ ΓΟΥΣΤΟΥ ΚΑΙ ΛΟΓΙΚΗΣ**·
- 8) **ΡΗΤΟΡΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ**, που διακρίνονται σε: α) παραστάσεις, β) οπτικούς συλλογισμούς, και γ) οπτικά επιχειρήματα·
- 9) **ΥΦΟΛΟΓΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ**·
- 10) **ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟΥ**.

(Η ταξινόμηση, μολοντί κατά κάποιον τρόπο είναι ενδεικτική, ορισμένες φορές γίνεται περιττή. Ο διαχωρισμός μεταξύ: α) τονικών κωδίκων ως μεγαλύτερων μονάδων υφολογικής σύμβασης, β) κωδίκων γούστου και λογικής, και γ) υφολογικών κωδίκων, για παράδειγμα, είναι ελάχιστα σαφής.)

Στη *Θεωρία σημειωτικής* ο Eco επιστρέφει στο ζήτημα της φύσης του εικονικού σημείου. Ασκει κριτική στις αφελείς απόψεις πως το εικονικό σημείο «έχει τα ίδια χαρακτηριστικά» με το αναφερόμενό του. Ένα πορτρέτο της

βασίλισσας της Αγγλίας, τονίζει ο Eco, δεν συντίθεται από σάρκα και οστά. Τα ερεθίσματα προφανώς διαφέρουν, μοιράζονται όμως μια αντιληπτική δομή, ένα σύστημα σχέσεων μεταξύ των μερών, έτσι ώστε η ίδια η βασίλισσα και το πορτρέτο να δημιουργούν παρόμοιες αντιληπτικές αντιδράσεις. Ο Eco ασκεί επίσης κριτική στην άποψη πως η εικόνα χαρακτηρίζεται στην πραγματικότητα από *ομοιότητα*. Αυτή η ομοιότητα είναι σε μεγάλο βαθμό κωδικοποιημένη: Αναγνωρίζει κάποιος ένα αντικείμενο και την αναπαράστασή του ως όμοια διότι η πολιτισμική μας παιδεία μάς διδάσκει να επιλέγουμε συναφή χαρακτηριστικά. (Ο ντοκιμαντερίστας σκηνοθέτης Robert Flaherty ανέφερε πως ο εσκιμώος Νανούκ έπρεπε να μάθει να αναγνωρίζει τον εαυτό του σε ένα φωτογραφικό πορτρέτο.) Η εντύπωση της ομοιότητας λοιπόν είναι ιστορικά επίκτητη και πολιτισμικά κωδικοποιημένη. Ο Eco παραθέτει τους ζωγράφους του 13^{ου} αιώνα που απεικόνιζαν τα λιοντάρια σύμφωνα με τις συμβάσεις της εποχής τους παρά σύμφωνα με την αληθινή τους όψη. Η καλλιτεχνική αναπαράσταση, υπό αυτή την έννοια, ανταποκρίνεται σε άλλες αναπαραστάσεις παρά σε «πραγματικά, ζωντανά» σημαινόμενα. Ο Eco αναφέρεται επίσης σε **ΨΕΥΔΟ-ΕΙΚΟΝΙΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ**, παραθέτοντας το παράδειγμα ενός παιδιού που καβαλικεύει μια σκούπα προσποιούμενο πως είναι άλογο. Η αναλογία σ' αυτή την περίπτωση δεν είναι εικονική: Η σκούπα δεν μοιάζει με άλογο· οι δύο μορφές διαθέτουν από κοινού μόνο τη λειτουργική ιδιότητα πως μπορούν να καβαλικεύουν.



Η θεώρηση του κινηματογράφου υπό το πρίσμα της σημειωτικής γνώρισε αιφνίδια ανάπτυξη τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Ο κινηματογράφος αποτελεί τη μορφή τέχνης με το μεγαλύτερο πλήθος «κωδίκων»: φωτογραφικών, ηχητικών, σκηνογραφικών, δραματολογικών, γλωσσικών, πολιτισμικών κ.ά. Η διασταύρωση του κινηματογράφου με τη σημειωτική συμβάλλει στην ανάπτυξη της κριτικής θεώρησης του κινηματογράφου και στην αποστασιοποίηση από τα στερεότυπα της κουλτούρας μας, των οποίων αποτέλεσε το ιδανικό όχημα.

Το βιβλίο των Stam, Burgoyne και Flitterman-Lewis είναι ένα περιεκτικό λεξικό εννοιών της σημειωτικής. Προστρέχοντας στη γλωσσολογία, την αφηγηματολογία, την ψυχανάλυση και τη διακειμενικότητα, αποτελεί ένα έργο αναφοράς για την κινηματογραφική θεωρία, δίνοντας τους ορισμούς 500 και πλέον σημαντικών εννοιών. Οι συγγραφείς πραγματεύονται κομβικά ζητήματα της σύγχρονης σημειωτικής και της κουλτούρας. Γίνεται ακόμα αναφορά στο έργο εμβληματικών μορφών όπως ο Saussure, ο Derrida, ο Barthes, η Kristeva, ο Lacan, ο Baudrillard, ενώ οι έννοιες φωτίζονται με παραδείγματα από ταινίες των Welles, Dreyer, Godard, Hitchcock, Woody Allen κ.ά. Βιβλίο πολύτιμο για τους φοιτητές κινηματογραφικών σχολών, τους μελετητές της τέχνης, της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας, τους κριτικούς και τους κινηματογράφοφιλους, αλλά και όσους θέλουν να κατανοήσουν τα θεωρητικά ρεύματα της εποχής μας.

ISBN 978-960-455-636-6



ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 4636