

Σύγκριση

Τόμ. 12 (2001)



Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία

Γιάννης Λεοντάρης

doi: [10.12681/comparison.10810](https://doi.org/10.12681/comparison.10810)

Copyright © 2016, Yannis Leontaris



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Λεοντάρης Γ. (2017). Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία. *Σύγκριση*, 12, 160–172.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10810>

Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή
στη λογοτεχνική και την
κινηματογραφική αφήγηση:
Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή
στη συγκριτική αφηγηματολογία

Το κείμενο αυτό, όπως δηλώνει άλλωστε και ο τίτλος του, έχει εισαγωγικό χαρακτήρα και αποσκοπεί στην αδρή σκιαγράφηση βασικών μεθοδολογικών εργαλείων χρήσιμων για κάθε απόπειρα συνανάγνωσης λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγηματικών έργων, στα πλαίσια τόσο της συγκριτικής αφηγηματολογίας όσο και της συγκριτικής ποιητικής.¹ Πρόκειται για μία, κατ' ανάγκην, συνοπτική παρουσίαση πρόσφατων μεθοδολογικών δεδομένων που αφορούν τη συγκριτική εξέταση του ρόλου του αφηγητή και ιδιαίτερα τη λειτουργία της αφηγηματικής φωνής και της αφηγηματικής εστίασης στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.

Εδώ και δύο δεκαετίες περίπου, στο πεδίο της συγκριτικής επιστήμης, η διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφηγηματολογία αποτελεί κοινό τόπο. Στα 1987 ο François Jost επισημαίνει την ανάγκη ανάπτυξης της συγκριτικής αφηγηματολογίας και της οριοθέτησης μιας αφηγηματικής τυπολογίας, λειτουργικής τόσο για τη λογοτεχνική όσο και για την κινηματογραφική ανάλυση.² Αρχικά, οι αφηγηματολόγοι του κινηματογράφου³ στηρίχθηκαν αποκλειστικά στα μεθοδολογικά εργαλεία που παρείχε το θεωρητικό μοντέλο του Gerard Genette.⁴

Παρ' όλο που ο Genette υιοθετεί έναν αρκετά περιοριστικό ορισμό για την αφήγηση, κάνοντας λόγο αποκλειστικά για γλωσσική διαδικασία (production linguistique),⁵ αναφέρεται ωστόσο και σε μία γενικότερης τάξεως συνθήκη, ανεξάρτητη από το γλωσσικό παράγωγο: την *αφηγηματική πράξη*. Εδώ, το μοντέλο του Genette λειτούργησε απελευθερωτικά για τους θεωρητικούς του σινεμά, καθώς, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, στα πλαίσια της αφηγηματικής πράξης είναι πιθανόν να απουσιάζει η γλωσσική εκφορά.⁶

Επομένως, η αφήγηση προϋποθέτει την αφηγηματική πράξη —γενικότερα, την έννοια της *αφηγηματικότητας*⁷— και μπορεί να πραγματοποιηθεί με ποικίλα εκφραστικά μέσα, όπως η κινούμενη εικόνα ή οι ει-

καστικές φόρμες ή ακόμη και από μέσα που φαινομενικά δεν έχουν καμία σχέση με την αφήγηση, όπως η μουσική και ο χορός. Σ' αυτήν ακριβώς την υπόθεση εργασίας βασίστηκε η κινηματογραφική αφηγηματολογία για να αναπτύξει την προβληματική και τις μεθόδους της, βάζοντας τις βάσεις της συγκριτικής αφηγηματολογίας και ανοίγοντας το δρόμο σε πολυάριθμες συγκριτικές προσεγγίσεις λογοτεχνικών και κινηματογραφικών έργων.

Βασισμένη καταρχήν σε ό,τι η αφηγηματικότητα αναδεικνύει ως κοινό ανάμεσα στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο, η συγκριτική αφηγηματολογία επεξεργάζεται μια σειρά ζητημάτων που αφορούν τις αφηγηματικές λειτουργίες των δύο αυτών αφηγηματικών κωδίκων, ενώ παράλληλα είναι υποχρεωμένη να λαμβάνει διαρκώς υπόψη της την ιδιομορφία και —κυρίως— την αυτονομία των δύο εκφραστικών μέσων.

Αυτή η τελευταία διαπίστωση αποκαλύπτει και έναν από τους σημαντικότερους μεθοδολογικούς κινδύνους της έρευνας κατά τη συναντήγνωση ενός μυθιστορήματος και ενός κινηματογραφικού έργου.⁸ Βέβαια, το να επιχειρεί κανείς να ανιχνεύσει την αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες, προϋποθέτει εξ αρχής την άρνηση μιας θεώρησης της λογοτεχνίας ως έκφρασης προνομιακής σε σχέση με το κινηματογραφικό γεγονός. Χωρίς λοιπόν να θεωρεί τον γραπτό λόγο ως μέτρο για τη σύγκριση με την εικόνα, η συγκριτική αφηγηματολογία καλείται να συγκρίνει ό,τι πραγματικά είναι συγκρίσιμο και να προτείνει όρους και μεθόδους κατά το δυνατόν ανάλογους και ισοδύναμους μεταξύ τους.

Διατρέχοντας θεωρητικά κείμενα κινηματογραφικής αφηγηματολογίας, διαπιστώνουμε ότι το σημαντικότερο κριτήριο διάκρισης ανάμεσα στη γλώσσα (langage)⁹ της κινηματογραφικής και της λογοτεχνικής αφήγησης είναι η ιδιομορφία του κινηματογράφου ως προς το εκφραστικό υλικό του, δηλαδή ως προς την εκφραστική του ετερογένεια.¹⁰ Δεν πρέπει επίσης να μας διαφεύγει το γεγονός ότι η κινηματογραφική αφηγηματική γλώσσα είναι ετερογενής, όχι μόνο ως προς τα εκφραστικά της υλικά αλλά και επειδή στο εσωτερικό μιας κινηματογραφικής αφήγησης συνυπάρχουν εκφραστικά υλικά και κώδικες καθαρά κινηματογραφικοί, και άλλοι δανεισμένοι από το εκφραστικό οπλοστάσιο άλλων τεχνών. Στην πραγματικότητα, μία κινηματογραφική αφήγηση συντίθεται από πέντε διαφορετικά εκφραστικά υλικά: κινούμενες εικόνες, γραφικές παραστάσεις, ήχο ανθρώπινης ομιλίας, μουσικό ήχο και φυσικούς ήχους.

Τα παραπάνω δεδομένα οριοθετούν την ιδιομορφία του εκφραστικού υλικού της κινηματογραφικής αφήγησης. Ωστόσο, για μια συγκριτική θεώρηση λογοτεχνικών και κινηματογραφικών έργων είναι απαραίτητος ο καθορισμός μιας κοινής μεθοδολογικής βάσης και η εξεύρεση κοινών εργαλείων έρευνας από τη μία και κοινής ορολογίας από την άλλη.

Στο σημείο αυτό, η συμβολή της σημειωτικής και κυρίως η αναφορά στα συμπεράσματα του Δανού σημειωτικού Louis Hjelmslev¹¹ εφοδίασε τους αφηγηματολόγους του κινηματογράφου αλλά και τη συγκριτική αφηγηματολογία με μία σειρά από λειτουργικά εργαλεία μεθόδου.

Η ανανέωση από τον Hjelmslev του περιεχομένου εννοιών όπως το σημαίνον και το σημαϊνόμενο, όρων που, για πολλά χρόνια, παρέπεμπαν στην περίφημη —και προβληματική— διάκριση ανάμεσα σε φόρμα και περιεχόμενο, αποκάλυψε τα στενά όρια και την περιορισμένη εμβέλεια αυτών των διαχωρισμών. Στον Hjelmslev οφείλουμε τη σημαντικότερη διάκριση ανάμεσα στο εκφραστικό υλικό και την εκφραστική φόρμα (substance de l'expression et forme de l'expression) (ως προς το σημαίνον), καθώς επίσης και ανάμεσα στο νοηματικό υλικό και τη νοηματική φόρμα (substance du contenu et forme du contenu) (ως προς το σημαϊνόμενο).

Αυτό το —σημειωτικής τάξεως— θεωρητικό σχήμα του Hjelmslev αποτελεί, όπως επισημαίνει ο Γάλλος αφηγηματολόγος του κινηματογράφου Francis Vanoye, μια στέρεη βάση για κάθε συγκριτική προσέγγιση λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγηματικών έργων. Ο ίδιος μάλιστα ο Vanoye προτείνει, ως εργαλείο, και τον παρακάτω πίνακα,¹² ο οποίος βοηθά στην κατανόηση τόσο της ιδιομορφίας των δύο ειδών αφήγησης όσο και των κοινών τους στοιχείων:

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

	Λογοτεχνική αφήγηση	Κινηματογραφική αφήγηση
Εκφραστικό υλικό (Substance de l'expression)	Γραφήματα Λευκά διαστήματα	Κινούμενη εικόνα, φυσικοί ήχοι, μουσική, ομιλία, γραφικές παραστάσεις
Εκφραστική φόρμα (Forme de l'expression)	Φράσεις, παράγραφοι, κεφάλαια, κατανομή του υλικού	Σύνθεση των εικόνων (μοντάζ), αντίστιξη ήχου-εικόνας, εικόνας-μουσικής, εικόνας-ομιλίας, σύνθεση σχημάτων, όγκων και χρωμάτων σε σχέσεις αντίθεσης ή συμπληρωματικές, εναλλαγή στα μεγέθη των πλάνων...
Νοηματικό υλικό (Substance du contenu)	Πραγματικά ή φανταστικά γεγονότα και συμβάντα, συναισθήματα και ιδέες, ενταγμένες σε ιστορικά, μυθικά, θρυλικά, κοινωνικά και ανθρώπινα συμφραζόμενα	
Νοηματική φόρμα (Forme du contenu)	Δόμηση της αφήγησης, των συναισθημάτων, των ιδεών, της θεματικής	

Κατά τον Vanoye:

«Σ' αυτά τα τέσσερα σημασιολογικά επίπεδα δεν μπορούν να εννοηθούν παρά μόνο ως σχέση συνάφειας: έτσι, οι χρονικές δομές μιας αφήγησης (νοηματική φόρμα) δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν από τα εκφραστικά της σημαίνοντα».¹³

Όσον αφορά τις αφηγηματικές λειτουργίες, το σημαντικότερο πρόβλημα που καλείται να αντιμετωπίσει η συγκριτική αφηγηματολογία είναι η φύση και ο ρόλος του αφηγητή και ιδιαίτερα η λειτουργία της αφηγηματικής φωνής και της αφηγηματικής εστίασης στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία. Είναι βέβαια αυτονόητο ότι και αυτά τα ζητήματα αντιμετωπίζονται από τη συγκριτική αφηγηματολογία με γνώμονα τον σεβασμό στην αυτονομία και την ιδιομορφία των δύο μέσων.

Ως προς το ζήτημα του αφηγητή, στα πλαίσια της κινηματογραφικής αφηγηματολογίας παρατηρείται μια σχετική σύγχυση σε επίπεδο ορολογίας. Έτσι, ενώ πλέον οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας συμφωνούν σχεδόν όλοι με τη χρήση του όρου αφηγητής, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου μετεωρίζονται εδώ και δύο δεκαετίες περίπου ανάμεσα στους όρους αφηγητής, εκφορέας, εικονοποιός, υπερ-αφηγητής (*narrateur*, *énonciateur*, *grand-imagier*, *méga-narrateur*) κτλ. Η απάντηση λοιπόν στην ερώτηση «ποιος μιλά στην κινηματογραφική αφήγηση» δεν φαίνεται καθόλου αυτονόητη, εξαιτίας ακριβώς της εκφραστικής ετερογένειας της κινηματογραφικής γλώσσας.

Το στοιχείο αυτό, καθώς επίσης και το γεγονός ότι η κινηματογραφική εικόνα «δείχνει χωρίς να μιλά»,¹⁴ μας υποχρεώνει σε μια θεώρηση του αφηγητή και της αφηγηματικής εστίασης και φωνής εντελώς διαφορετική από αυτήν η οποία αναφέρεται στη λογοτεχνία. Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου André Gardiés και Jean Bessalel θέτουν με σαφήνεια το ερώτημα, σημειώνοντας:

«Η εικόνα, με τη στενή έννοια του όρου, δεν μιλά, αλλά δείχνει. Δείχνοντας, ωστόσο, λέει κάτι και άρα είναι σε θέση να αφηγηθεί. Επιπλέον, η ετερογένεια των εκφραστικών υλικών επιτρέπει στον προφορικό λόγο να παρέμβει και ως αφηγηματική φωνή. Μήπως θα έπρεπε λοιπόν να διακρίνουμε τα επίπεδα της αφήγησης (το δεικτικό σε αντίθεση με το καθαρά αφηγηματικό); Έτσι, το ένα από τα δύο θα έχει ως φορέα τον αφηγητή ή τους "εντολοδόχους" του και θα καθορίζει τη δομή και την άρθρωση των εκφραστικών υλικών μέσα στην αφήγηση: ένας "εντολοδόχος" αφηγητής για το υλικό της εικόνας (εικόνα και φυσικοί ήχοι), ένας άλλος για το λόγο (προφορικός λόγος και λεζάντες), ένας τρίτος, τέλος, για τη μουσική (όντας και οι τρεις στην "περιοχή ευθύνης" ενός υπερ-αφηγητή)».¹⁵

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ακόμη κι αν δεχτούμε ότι η εικόνα δεν μιλά, ακόμη κι αν διακρίνουμε περισσότερα του ενός επίπεδα

αφήγησης, είναι βέβαιο πως στα πλαίσια μιας κινηματογραφικής αφήγησης κάτι λέγεται, κι αυτό το κάτι παραπέμπει οπωσδήποτε σε μια αφηγηματική φωνή και σε μια αφηγηματική εστίαση. Στην κατεύθυνση αυτή, ο Christian Metz, έχει προτείνει στις αρχές της δεκαετίας του '90 μία προσαρμογή του ζενετιανού μοντέλου στην κινηματογραφική αφήγηση ως προς τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία. Το σχήμα του Metz αποτυπώνεται στον πίνακα που ακολουθεί:¹⁶

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Εξωδιηγητικός αφηγητής		
Ετερο-διηγητικός αφηγητής	<p>Λογοτεχνική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία και η αφηγηματική του πράξη δεν εντάσσεται με οποιονδήποτε τρόπο σε κανέναν αφηγηματικό κόσμο (π.χ. ο Όμηρος ως αφηγητής της Οδύσσειας)</p>	<p>Κινηματογραφική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία και εμφανίζεται ως ουδέτερος σχολιαστής (π.χ. φωνή-off, που δεν αντιστοιχεί στη φωνή κάποιου από τους αφηγηματικούς ήρωες)</p>
Ομο-διηγητικός αφηγητής	<p>Λογοτεχνική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία ως ήρωας που αφηγείται την ιστορία του, η αφηγηματική του πράξη όμως δεν εντάσσεται με οποιονδήποτε τρόπο σε κανέναν αφηγηματικό κόσμο</p>	<p>Κινηματογραφική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής είναι αφηγηματικός ήρωας, με δυνατότητα μιας φωνής-off και επιφορτισμένος να συνοδεύει με τη φωνή του τη δική του ιστορία (π.χ. flash-back και φωνή-off που σχολιάζει τη δράση σε α' πρόσωπο)</p>

Ενδοδιηγητικός αφηγητής		
Ετερο-διηγητικός αφηγητής	<p>Λογοτεχνική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία, ενώ η αφηγηματική του πράξη είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου – εγκιβωτισμένη αφήγηση (π.χ. η Σεχραζάτ, αφηγήτρια β' βαθμού, αφηγείται ιστορίες από τις οποίες η ίδια απουσιάζει)</p>	<p>Κινηματογραφική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής ως μάρτυρας γεγονότων μιας ιστορίας από την οποία ο ίδιος απουσιάζει. Η αφηγηματική του πράξη όμως είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου (π.χ. οι διαδοχικές μετα-αφηγήσεις των μαρτύρων στον Πολίτη Κέην)</p>
Ομο-διηγητικός αφηγητής	<p>Λογοτεχνική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία ως ήρωας ο οποίος αφηγείται την ιστορία του, ενώ παράλληλα η αφηγηματική του πράξη είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου (μετα-αφήγηση)</p>	<p>Κινηματογραφική αφήγηση</p> <p>Ο αφηγητής αφηγείται την ιστορία του, ενώ παράλληλα η αφηγηματική του πράξη ανήκει στον αφηγηματικό κόσμο (π.χ. οι αναμνήσεις ενός ήρωα με τη μορφή flash-back, χωρίς όμως συνοδεία φωνής-off)</p>

Στα παραπάνω είδη ο Metz προσθέτει, για την κινηματογραφική αφήγηση, μία επιπλέον περίπτωση την οποία ονομάζει περιδιηγητικό αφηγητή. Στην περίπτωση αυτή έχουμε μία απρόσωπη αφήγηση-off, η οποία μπορεί να εκληφθεί ως η φωνή ενός γείτονα ή ενός συμπολίτη. Αυτός ο αφηγητής δευτέρου βαθμού είναι ένας εξωτερικός παρατηρητής της ιστορίας,¹⁷ αλλά δίνει παράλληλα την εντύπωση ότι αποτελεί μέρος του αφηγηματικού σύμπαντος.

Σε ό,τι αφορά την αφηγηματική οπτική γωνία, το ποιος βλέπει δηλαδή στην αφήγηση, η ιδιομορφία του κινηματογραφικού μέσου υποχρέωσε τους αφηγηματολόγους του σινεμά να τροποποιήσουν αρκετά το μοντέλο του Genette. Ο André Gardiés διαπιστώνει ότι η κινηματογραφική αφήγηση προϋποθέτει οπωσδήποτε την ύπαρξη μιας αφηγηματικής οπτικής γωνίας, κάτι που δεν συμβαίνει υποχρεωτικά και στη λογοτεχνική αφήγηση¹⁸. Στη συνέχεια ο Gardiés διακρίνει για τον κινηματογράφο δύο είδη αφηγηματικής οπτικής γωνίας:

«...Η μία σωματική και οπτικού τύπου, συνδέεται με τη σύσταση της εικόνας και παραπέμπει άμεσα και αποκλειστικά στα εκφραστικά εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας. Η άλλη είναι αντίστοιχη με αυτήν που περιγράφει ο Genette και διαμορφώνεται με βάση τις ποικίλες αφηγηματικές στρατηγικές».¹⁹

Στο γκαρντιεσιανό μοντέλο, το πρώτο είδος ονομάζεται *οπτική γωνία θέσης* (localisation) και καθορίζεται από τη θέση της κάμερας, την επιλογή του φακού, τη σύνθεση στο εσωτερικό του κάδρου και τη σχέση ανάμεσα στον εντός και στον εκτός πεδίου χώρο. Το δεύτερο είδος ονομάζεται *οπτική γωνία βλέμματος* (monstration) και απαντά στην ερώτηση: «βάσει ποιου βλέμματος παρουσιάζονται το αφηγηματικό σύμπαν, τα υποκείμενα και τα γεγονότα της αφήγησης»; Στην περίπτωση της οπτικής γωνίας βλέμματος μπορούμε επίσης να διακρίνουμε ανάμεσα στην *εσωτερική οπτική γωνία βλέμματος* (monstration interne), η οποία αντιστοιχεί κυρίως στο υποκείμενικό πλάνο και γενικότερα την υποκείμενική χρήση της κάμερας αλλά και του μοντάζ, και στην *εξωτερική οπτική γωνία βλέμματος* (monstration externe). Ο Gardiés καθορίζει με σαφήνεια τα όρια και τον ρόλο αυτών των διαφορετικών ειδών, σημειώνοντας:

«Αν η οπτική γωνία θέσης, βάσει των φυσικών νόμων της οπτικής και της προοπτικής, συνθέτει και αφορά την εστίαση του ματιού του θεατή, ο ρόλος της οπτικής γωνίας βλέμματος είναι να προσδώσει στο μάτι αυτό τη δυνατότητα του βλέμματος: βλέμματος ενταγμένου στο αφηγηματικό σύμπαν στην περίπτωση της εσωτερικής οπτικής γωνίας, ή εξωτερικού στην περίπτωση της εξωτερικής οπτικής γωνίας...»²⁰

Είναι περιττό να επισημάνουμε στο σημείο αυτό ότι οι έννοιες της οπτικής γωνίας θέσης και της οπτικής γωνίας βλέμματος δεν έχουν και

δεν μπορούν —λόγω της φύσης τους— να έχουν τα αντίστοιχά τους στη λογοτεχνική αφήγηση.

Συνολικά, στη θέση αυτού που στο ζενετιανό αφηγηματικό μοντέλο ονομάζεται γενικά αφηγηματική εστίαση ο Gardiés προτείνει —για την κινηματογραφική αφήγηση— τον όρο *πολωτική εστίαση* (*polarisation*). Ο όρος αυτός, προϋποθέτοντας —ως προς τις αφηγηματικές φωνές— το σχήμα του Christian Metz που περιγράφηκε παραπάνω, απαντά συνολικά στην ερώτηση «ποιος μιλά στην κινηματογραφική αφήγηση». Ταυτόχρονα, εισάγει τις έννοιες της οπτικής γωνίας θέσης και της οπτικής γωνίας βλέμματος, απαντώντας έτσι στην ερώτηση «ποιος βλέπει». Κατά τον Gardiés, τέλος, η πολωτική αφηγηματική εστίαση είναι αυτή που καθορίζει και τα δεδομένα του γνωστικού πεδίου του δέκτη-θεατή της αφήγησης (*savoir spectatorial*).

Τα συμπεράσματα του Gardiés όχι μόνο έδωσαν σημαντική ώθηση στην κινηματογραφική αφηγηματολογία και στη συγκριτική αφηγηματολογία αλλά συνέβαλαν και στη δημιουργία μιας αμφίδρομης σχέσης ανάμεσα στην αφηγηματολογία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, καθώς τα τελευταία χρόνια δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου η πρώτη δανείζεται συμπεράσματα και μεθοδολογικά εργαλεία από τη δεύτερη. Ως σημαντική συμβολή του Gardiés θα πρέπει επίσης να θεωρηθεί η εισαγωγή στο πεδίο της έρευνας που αφορά τον ρόλο του αφηγητή, της παραμέτρου του δέκτη της αφήγησης, αναγνώστη ή θεατή. Η παράμετρος αυτή είναι άλλωστε παρούσα σε όλους τους προσανατολισμούς της αφηγηματολογικής έρευνας τα τελευταία χρόνια.

Θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι, αν και η έννοια της πολωτικής εστίασης ήρθε να εμπλουτίσει το αφηγηματολογικό μοντέλο του Genette, σε αρκετά σημεία της χρειάζεται συμπλήρωση. Η κριτική που μπορεί να ασκηθεί στο σχήμα του Gardiés εντοπίζεται κυρίως στο γεγονός ότι ο Γάλλος θεωρητικός δεν έδωσε αρκετή σημασία στον ρόλο που διαδραματίζει η ηχητική μπάντα στη διαμόρφωση των λειτουργιών και του ρόλου του αφηγητή. Η έννοια ωστόσο της πολωτικής αφηγηματικής εστίασης αποδεικνύεται αρκετά λειτουργική, καθώς εύκολα μπορεί να αφομοιώσει και να αξιοποιήσει το περιεχόμενο που ο σημαντικός θεωρητικός του κινηματογράφου Michel Chion έδωσε στον όρο *ακουστική εστίαση* (*point d'écoute*).

Στην πραγματικότητα, τα προβλήματα που αφορούν την αφηγηματική εστίαση και το γνωστικό πεδίο του δέκτη-θεατή της κινηματογραφικής αφήγησης (*savoir spectatorial*) είναι αρκετά σύνθετα, ακριβώς λόγω της ετερογένειας της κινηματογραφικής γλώσσας. Θα λέγαμε ότι η μελέτη τους απαιτεί διεξοδική έρευνα όχι μόνο των δεδομένων που παρέχει η κινηματογραφική εικόνα αλλά και εκείνων που σχετίζονται με τη λειτουργία του ήχου ή ακόμη και με την παρουσία γραφικών πα-

ραστάσεων και τίτλων στο εσωτερικό της αφήγησης. Έτσι, εκτός από τα ερωτήματα «ποιος μιλά» και «ποιος βλέπει», στην κινηματογραφική αφήγηση είναι απαραίτητο να απαντηθεί και το ερώτημα «ποιος ακούει» προκειμένου να σχηματιστεί μία σαφής εικόνα του ρόλου και της παρουσίας του αφηγητή.

Είναι γνωστό ότι στον Chion —και πιο πρόσφατα στους François Jost και Christian Metz— χρωστά η έρευνα τα σημαντικότερα συμπεράσματα αναφορικά με το ρόλο της ηχητικής μπάντας στην κινηματογραφική αφήγηση. Ο Michel Chion εξετάζει το ζήτημα της ακουστικής εστίασης συμπεριλαμβάνοντας και αυτός στο πεδίο της έρευνάς του την παράμετρο του δέκτη-θεατή. Κατά τον Chion, η λειτουργία της ακουστικής εστίασης συνδέεται με τα εξής ερωτήματα:

«Σε σχέση με τις ποικίλες ρεαλιστικές ηχητικές εντυπώσεις που εκπέμπει μία ταινία, πώς είναι τοποθετημένος ο θεατής; Και αντίστοιχα, σε ποια απόσταση από τον θεατή, με ποια κατεύθυνση και βάσει ποιας πορείας έχει οργανωθεί η παραγωγή και εκπομπή των ήχων και των φωνών; Και τέλος, αν κάποιο ηχητικό εμπόδιο (πόρτα, τζάμι ή παραπέτασμα) παρεμβληθεί ανάμεσα στον θεατή και την ηχητική πηγή, με ποιον τρόπο γίνεται αυτό αντιληπτό; Πιθανόν αυτές οι ερωτήσεις να φαίνονται αφελείς και οι περισσότεροι να είναι έτοιμοι να δώσουν μια εύκολη απάντηση, θεωρώντας αυτονόητο ότι η ακουστική αφηγηματική εστίαση βρίσκεται σε αρμονική σχέση με την οπτική αφηγηματική εστίαση [...]. Θα αρκεστώ, στο σημείο αυτό, να επισημάνω ότι η ίδια η έννοια της οπτικής εστίασης είναι πολύ πιο σύνθετη απ' όσο αρχικά φαίνεται».²¹

Ο Chion υποστηρίζει ότι ο ρόλος της ακουστικής εστίασης δεν καθορίζεται μόνο βάσει της θέσης της κάμερας σε σχέση με το κινηματογραφούμενο υποκείμενο αλλά και βάσει της οπτικής αφηγηματικής εστίασης. Όπως παρατηρεί:

«Το πρόβλημα της ακουστικής εστίασης, όπως και αυτό της αφηγηματικής οπτικής γωνίας, δεν τίθεται μόνο με βάση τη θέση της κάμερας αλλά εξαρτάται και από την απάντηση στην ερώτηση “ποιος ακούει”».²²

Σύμφωνα με αυτήν τη συλλογιστική, η ακουστική εστίαση μπορεί σε κάποιες περιπτώσεις να λειτουργεί και ανεξάρτητα από την οπτική αφηγηματική εστίαση. Την προέκταση αυτής της προβληματικής μπορούμε να τη συναντήσουμε στις θέσεις του François Jost, ο οποίος επιμένει στη σημασία που η ασυμφωνία ανάμεσα στην οπτική και την ακουστική εστίαση έχει για τον δημιουργικό χαρακτήρα των αφηγηματικών λειτουργιών. Κυρίως όμως ο Jost είναι αυτός που εφαρμόζει πρώτος, με τρόπο μάλιστα παραδειγματικό, τις αρχές αυτού που ονομάζει συγκριτική αφηγηματολογία, συστηματοποιώντας τη μελέτη της λειτουργίας της ακουστικής εστίασης στον κινηματογράφο, με βάση τις μεθόδους

της λογοτεχνικής αφηγηματολογίας. Ο Jost, συνδυάζοντας αδιάκοπα και με τρόπο δημιουργικό μεθόδους και συμπεράσματα της κινηματογραφικής και της λογοτεχνικής αφηγηματολογίας,²³ εισάγει τον όρο της ηχοεστίασης (auricularisation) για να αποδώσει —κατ' αντιστοιχία προς το μοντέλο του Genette— τα διάφορα είδη ακουστικής εστίασης ως προς τη σχέση αφηγητή-ήρωα και ήχου-οπτικών συμφραζομένων.

Σύμφωνα με το θεωρητικό σχήμα του Jost, αναφορικά με τη σχέση αφηγητή-ήρωα προκύπτουν τα παρακάτω είδη ηχοεστίασης: α) εσωτερική ηχοεστίαση δευτέρου βαθμού (auricularisation interne secondaire), στην περίπτωση που, ενώ από τη μια δίνεται η εντύπωση —μέσω του μοντάζ και της εικόνας— του αντικειμενικού ήχου, από την άλλη το ηχητικό περιεχόμενο προϋποθέτει την ύπαρξη κάποιου εξωδιηγητικού αφηγητή, στον οποίο και παραπέμπει άμεσα ή έμμεσα, β) ηχοεστίαση πρώτου βαθμού (auricularisation primaire), όταν κάποιες ηχητικές παραμορφώσεις απομακρύνουν την ηχητική μπάντα από τους ρεαλιστικούς ηχητικούς κώδικες και παραπέμπουν άμεσα στην υποκειμενικότητα ενός συγκεκριμένου «αυτιού», γ) ηχοεστίαση μηδενικού βαθμού (auricularisation zéro), κάθε φορά που η ηχητική μπάντα υπογραμμίζει μια φαινομενική απόσταση από τον ήρωα και γενικότερα όταν ο ήχος δεν παραπέμπει με κανένα τρόπο στην ακουστική εντύπωση κάποιου αφηγηματικού εταίρου (ήρωα ή αφηγητή) και δ) διαμεσολαβημένη ηχοεστίαση (auricularisation modalisée), στην περίπτωση που ο ίδιος ο αφηγητής παρουσιάζει, με τη μορφή υποκειμενικού ήχου, αυτό που κάποιος ήρωας νομίζει ή έχει την ψευδαίσθηση ότι ακούει.

Σε ό,τι αφορά τη σχέση ήχου-οπτικών συμφραζομένων, ο Jost προτείνει μια σειρά συνδυασμών: α) σχέση αναγνώρισης-αντιστοιχίας (liée-concrète), στην περίπτωση της ύπαρξης ήχων, η ηχητική πηγή των οποίων είναι ορατή στο οπτικό πεδίο (ήχοι-on) ή στην περίπτωση όπου, ακόμη κι αν η ηχητική πηγή δεν είναι άμεσα ορατή, η συγκεκριμένη ηχητική εντύπωση δικαιολογείται απόλυτα από τα οπτικά συμφραζόμενα, β) σχέση μουσικής αντιστοιχίας (liée-musicale), όταν ένας μουσικός ήχος παράγεται στη θέση ενός φυσικού ήχου ο οποίος —αν υπήρχε— θα δημιουργούσε μια σχέση αναγνώρισης-αντιστοιχίας, γ) σχέση αναγνώρισης-αναντιστοιχίας (libre-concrète), όταν ένας αναγνωρίσιμος ήχος τοποθετείται σε οπτικά συμφραζόμενα τα οποία δεν δικαιολογούν την παρουσία του (ο ήχος αυτός, στη θέση που βρίσκεται, δεν αντιστοιχεί σε κανένα οπτικό δεδομένο), δ) σχέση μουσικής αναντιστοιχίας (libre-musicale), στην περίπτωση που ένας μουσικός ήχος είναι τελείως αναντίστοιχος με όλα τα οπτικά συμφραζόμενα της ταινίας, και ε) σχέση ετεροχρονισμού (occurrence déliée), όταν ένας ήχος-on συνεχίζεται και μετά την αλλαγή των οπτικών συμφραζομένων που τον δικαιολογούσαν στο προηγούμενο οπτικό περιβάλλον.

Συχνά, στο εσωτερικό μιας κινηματογραφικής αφήγησης τα διαφορετικά είδη πολωτικής αφηγηματικής εστίασης και ηχοεστίασης βρίσκονται σε σχέση σύγκρουσης, εξαιτίας ακριβώς —και σε αντιδιαστολή με τη λογοτεχνική αφήγηση— του ετερογενούς υλικού της κινηματογραφικής γλώσσας. Τα συμπεράσματα του Jost βοηθούν στην κατανόηση αυτής της πολυμορφίας. Εφεξής είναι, πιστεύουμε, απαραίτητο —για κάθε συνανάγνωση λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγήσεων και κυρίως για κάθε απόπειρα συστηματικής συγκριτικής εξέτασης των αφηγηματικών λειτουργιών σε ένα μυθιστόρημα και μια κινηματογραφική ταινία— ο ρόλος και η παρουσία του αφηγητή της ταινίας να εξετάζονται ως προϊόντα σύνθεσης των λειτουργιών της αφηγηματικής φωνής, της οπτικής γωνίας θέσης, της οπτικής γωνίας βλέμματος, της πολωτικής αφηγηματικής εστίασης και της ηχοεστίασης.

Εκτός από τον ρόλο του αφηγητή, μια σειρά άλλων ζητημάτων που αφορούν αφηγηματικές λειτουργίες στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία έχουν ήδη αποτελέσει αντικείμενο έρευνας της συγκριτικής αφηγηματολογίας. Σε όλα αυτά τα κείμενα, η ιδέα της αυτονομίας των δύο αφηγηματικών κωδίκων και η υπόμνηση, σε κάθε περίπτωση, του ετερογενούς χαρακτήρα του εκφραστικού υλικού της κινηματογραφικής αφήγησης αποτελούν βασικές αρχές και κανόνες πλεύσης, για τη συγκριτική μελέτη της λειτουργίας της χρονικότητας και του ρυθμού της αφήγησης, ή ακόμη της στίξης, του διαλόγου, της περιγραφής, της εξέλιξης των χαρακτήρων στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.

Μεταφορά λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο, διασκευές μυθιστορημάτων σε τηλεοπτικά σίριαλς, ζητήματα επιρροής της τέχνης του μυθιστορήματος στην κινηματογραφική γλώσσα (και το αντίστροφο), συγκριτικές προσεγγίσεις μυθιστορημάτων και ταινιών με κριτήριο την κοινή θεματική τους, κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των εννοιών θεατής και αναγνώστης, μπορούν αναμφισβήτητα να αποτελέσουν ενδιαφέροντα πεδία έρευνας όταν τα όρια, οι στόχοι, η ορολογία και η μεθοδολογία τους είναι προσδιορισμένα με σαφήνεια και ακρίβεια.

Θέση μας είναι πως τόσο η ανάπτυξη του ερευνητικού τομέα της συγκριτικής αφηγηματολογίας στην Ελλάδα όσο και οι συγκριτικές προσεγγίσεις κινηματογραφικών και λογοτεχνικών αφηγηματικών έργων με τρόπο συστηματικό θα μπορούσαν να μετριάσουν τη μεθοδολογική σύγχυση που παρατηρείται σήμερα στη χώρα μας, τις περισσότερες φορές κατά τις οποίες τίθεται στο τραπέζι το θέμα «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος».

Σημειώσεις

- ¹ Στο κείμενο αυτό παρουσιάζεται μέρος της μεθοδολογικής βάσης στην οποία στηρίχθηκε η συγκριτική προσέγγιση κινηματογραφικών και λογοτεχνικών αφηγηματικών έργων στη διδακτορική μου διατριβή. Βλ: Yannis Leontaris, *Non-dit et négativité dans le récit écrit et le récit filmique. (Le rôle du lecteur implicite evant le silence de l'œuvre chez Angelopoulos, Godard, Valtinou, Duras, Tornès)*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Claude De Grève, soutenue le 8-12-1997, Université Paris X - Nanterre.
- ² François Jost, *L'œil-caméra, entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987, p. 9.
- ³ Αναφέρουμε εδώ ενδεικτικά, ανάμεσα στις πολυάριθμες σχετικές εργασίες που έχουν δημοσιευτεί στη Γαλλία τα τελευταία χρόνια, τα παρακάτω εγχειρίδια αναφοράς: André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Méridiens-Klincksieck, Paris 1988· Francis Vanoye, *Récit écrit - récit filmique*, Nathan, Paris 1989· André Gardiés, *Le récit filmique*, Hachette, Paris 1993· Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris 1993· François Jost, *L'œil-caméra, entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987· Sylvie Rollet, *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Nathan, Paris 1996· Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma; genèse d'une écriture*, Armand Colin, Paris 1970.
- ⁴ Στο: Gerard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, pp. 66-267 («Discours du récit»).
- ⁵ *όπ.π.*, p. 75.
- ⁶ *όπ.π.*, p. 72.
- ⁷ Για μια συνοπτική, αλλά πλήρη, παρουσίαση της ιστορίας του όρου αυτού βλ. André Gaudreault: «Les Aventures d'un concept: la narrativité» στο συλλογικό τόμο *Christian Metz et la théorie du cinéma, Colloque de Cerisy, sous la direction de Michel Marie, Klincksieck, Paris 1990, pp. 121-131.*
- ⁸ Βλ. σχετικά και τις επισημάνσεις του Francis Vanoye στο: Francis Vanoye, *Récit écrit - récit filmique, όπ.π.*, p. 5.
- ⁹ Χρησιμοποιούμε τον όρο αυτό υποθετώντας τη γνωστή θέση του Christian Metz, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος δεν είναι γλώσσα-langue αλλά γλώσσα-langage, εφόσον, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά: «...το πέρασμα από τη μία εικόνα στις δύο εικόνες ισοδυναμεί με το πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα-langage». Βλ. σχετικά: Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, Klincksieck, Paris 1968. (Σ.τ.σ.: τα αποσπάσματα που παρατίθενται από ξενόγλωσσα κείμενα είναι σε δική μας μετάφραση, εκτός αν αναφέρεται κάποια άλλη μετάφραση σε υποσημείωση.) Στον αντίποδα της θέσης του Metz, οι σημειολόγοι του κινηματογράφου δεν συνιστούν τη χρήση του όρου langage cinématographique, επιμένοντας ιδιαίτερα στο γεγονός της απουσίας διπλής άρθρωσης στην κινηματογραφική γραφή, της απουσίας δηλαδή φωνημάτων, μορφημάτων και λεξημάτων από το κινηματογραφικό εκφραστικό οπλοστάσιο. Σε μια τέτοια κατεύθυνση, βλ. σχετικά: Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris 1990, pp. 61-78. Για μία συνοπτική παρουσίαση αυτής της θεωρητικής κατεύθυνσης βλ. Odile Bachler: «La

- sémiologie générative au cinéma» στο περιοδικό *CinémAction*, No 47, Cerf-Corlet, Paris 1988, pp. 44-51.
- ¹⁰ Βλ. σχετικά: Jacques Aumont – Alain Bergala – Michel Marie – Marc Vernet, *Esthétique du film*, Nathan, Paris 1983, p. 138.
- ¹¹ Στο θεμελιώδες έργο του *Prolégomènes à une théorie du langage*, (μεταφρασμένο στα γαλλικά από την Una Canger; από τη δανική έκδοση *Omkring sprogteoriens grundloeggelse*, Kobenhavns Universitet, Ejnar Munksgaard, 1943), Paris, Minuit, 1971 (Πρώτη γαλλική έκδοση, 1968).
- ¹² Στο: Francis Vanoye, *Récit écrit – récit filmique*, όπ.π., p. 42.
- ¹³ όπ.π., p. 43.
- ¹⁴ Βλ. σχετικά τις θέσεις του Christian Metz στο *Essais sur la signification au cinéma I*, Klincksieck, Paris 1968, p. 79.
- ¹⁵ André Gardiés – Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, Paris 1992, pp. 149-150.
- ¹⁶ Ο πίνακας αυτός, που στηρίζεται στο θεωρητικό σχήμα του Metz, περιέχεται στην εισαγωγικού χαρακτήρα μελέτη των Francis Vanoye και Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris 1992, pp. 36-37.
- ¹⁷ Συχνά η παρουσία του είναι υπαινικτική.
- ¹⁸ Βλ. σχετικά: André Gardiés, *Le récit filmique*, Hachette, Paris 1993, p. 101.
- ¹⁹ όπ.π., p. 101.
- ²⁰ όπ.π., p. 106.
- ²¹ Michel Chion, *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma-Étoile, Paris 1985, p. 51.
- ²² όπ.π., p. 53.
- ²³ Στο: François Jost, *L'œil-caméra, entre film et roman*, όπ.π., pp. 41-42, 49, 57.

Résumé

Yannis LEONTARIS: *Rôles et fonctionnements du narrateur dans le récit écrit et le récit filmique; apports préliminaires pour une introduction à la narratologie comparée*

Depuis quelques années, on fait la distinction entre narratologie littéraire et narratologie cinématographique, en parlant même de narratologie comparée. Au début, l'outil méthodologique principal pour les narratologues du cinéma a été le modèle narratologique de Gérard Genette. Si l'on parcourt les différents textes de la narratologie comparée, on constate que le critère le plus important pour une distinction entre le récit filmique et le récit écrit est la spécificité du cinéma quant à sa matière d'expression, c'est-à-dire son hétérogénéité. C'est surtout sur la typologie proposée par Gérard Genette sur le narrateur et sur la focalisation que les narratologues du cinéma se sont appuyés pour aborder les problèmes —bien plus compliqués— de l'instance narrative dans le récit filmique. L'image, puisqu'elle montre, présuppose toujours l'existence d'un foyer. André Gardiés distingue à ce propos deux types de focalisation: le premier, défini comme localisation, est déterminé par la position de la caméra, le choix de l'objectif, la composition du cadre et les rapports entre champ et hors-champ. Le second, défini comme monstration, répond à la question à partir de quel regard

le monde diégétique, ses objets et ses événements sont-ils vus? Pourtant, l'instance narrative dans le récit filmique ne dépend pas seulement de l'aspect visuel (localisation, monstration), mais aussi de l'aspect sonore. C'est notamment à Michel Chion et, plus récemment, à François Jost —qui ont proposé les termes point d'écoute et auricularisation— que l'on doit les principales recherches sur le rôle de l'aspect sonore dans le récit filmique.

