

τὸν δάσκαλό του, ἴσως νὰ εἶχε καταντήσει κάπως σὰν τὸν Τζέικ. Καὶ ἐνδεχομένως ὁ δάσκαλος ἐκεῖνος, πού τὸν βοήθησε νὰ «δεῖ», τὸν κατέστησε ἱκανὸ νὰ παρουσιάσει τὸν Τζέικ μὲ ἓνα μείγμα ἀποστασιοποίησης καὶ συμπάθειας.

Ὡς σπουδαστὴς κινηματογράφου, ὁ Σκορσέζε ἦταν καλὰ πληροφορημένος γιὰ ἐναλλακτικὲς ξένες ταινίες ὅπως οἱ *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* καὶ *Ταξίδι στὸ Τόκιο*: ἐπομένως δὲν εἶναι καθόλου περίεργο πού ἡ δική του δουλειὰ προκαλεῖ διαφορετικὲς ἐρμηνεῖες. Τὸ τέλος τῆς ταινίας τοποθετεῖ τὸ *Ὀργισμένο εἶδωλο* σὲ μιὰ παράδοση χολλυγουντιανῶν ταινιῶν (ὅπως ὁ *Πολίτης Κέιν*) πού ἀποφεύγουν τὸ πλήρες κλείσιμο καὶ ἐπιλέγουν ἓνα βαθμὸ ἀμφιστημίας, τὴν ἄρνηση ἀποκλειστικῶν διαζευκτικῶν ἀπαντήσεων. Αὐτὴ ἡ ἀμφιστημία μπορεῖ νὰ κάνει τὴν ἰδεολογία τῆς ταινίας διφορούμενη, παράγοντας ἀντίθετα, ἢ ἀκόμη καὶ ἀντιφατικὰ ὑπόρρητα νοήματα.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ:

ΓΡΑΦΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΙΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Οἱ ἀναλύσεις αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου συνιστοῦν ὅλες παραδείγματα ἐνὸς τρόπου γραφῆς χαρακτηριστικοῦ τῆς κριτικῆς κινηματογράφου. Θὰ ἦταν ἴσως χρήσιμο γιὰ ἐμᾶς νὰ κλείσουμε αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ βιβλίου ἐξετάζοντας μερικὲς γενικὲς ἐπιλογὲς καὶ στρατηγικὲς τίς ὁποῖες μπορεῖ νὰ ἀκολουθήσει ὁ ἀναγνώστης πού ἐπιθυμεῖ νὰ γράψει μιὰ ἀνάλυση κινηματογραφικοῦ ἔργου γιὰ τὴν ἐργασία κάποιου μαθήματος, γιὰ ἓνα ἄρθρο πού θὰ δημοσιευτεῖ ἢ γιὰ κάποιο παρεμφερῆ σκοπὸ. Αὐτὸ τὸ ἐπίμετρο δὲν ἐπιδιώκει νὰ ἀντικαταστήσει ἓνα καλὸ ἐγχειρίδιο ἐκθεσης. Θέλουμε ἀπλῶς νὰ προτείνουμε ὀρισμένα συγκεκριμένα ζητήματα πού προκύπτουν ὅταν γράφει κανεὶς ἀναλύσεις κινηματογραφικῶν ἔργων.

■ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ

Ὅπως καὶ κάθε εἶδος γραφῆς, ἔτσι καὶ ἡ ἀνάλυση κινηματογραφικῶν ταινιῶν ἀπαιτεῖ κάποια ἐργασία πρὶν καθίσετε νὰ γράψετε τὸ κείμενο. Κατ'ἀρχάς, τί εἶδους κείμενο θὰ εἶναι τὸ ὀλοκληρωμένο προϊόν; Μιλώντας γενικά, ἡ ἀνάλυσή σας θὰ εἶναι πιθανῶς κάποιο εἶδος ἐπιχειρηματολογικοῦ ἄρθρου. Θὰ προσπαθήσετε νὰ παρουσιάσετε τὴ γνώμη σας γιὰ τὴν ταινία καὶ νὰ ὑποστηρίξετε αὐτὴ τὴ γνώμη μὲ ἐπιχειρήματα. Γιὰ παράδειγμα, ἡ ἀνάλυσή μας γιὰ τὴν ταινία *High School* προβάλλει τὸ ἐπιχείρημα πὼς ὁ Οὐάιλμαν δὲν παρουσιάζει οὐδέτερα τὰ καθημερινὰ συμβάντα τοῦ σχολείου· ἡ κινηματογραφικὴ μορφή καὶ τὸ ὕφος διαμορφώνουν τὴν ἀντίδρασή μας στὸ θέμα. Μὲ παρόμοιο τρόπο, ἡ ἐξέτασή μας τῆς ταινίας *Ὀργισμένο εἶδωλο* προσπαθεῖ νὰ δείξει πὼς ἡ ταινία ἀποδοκιμάζει τὴ βία ὡς μαζικὴ ψυχαγωγία, ἐνῶ συγχρόνως ἐμφανίζεται νὰ θέλγεται ἀπὸ τὴν ὠμὴ τῆς ἔλξη.

Τὸ νὰ ἀποφασίσει κανεὶς ποιά ταινία θὰ ἀναλύσει δὲν ἀποτελεῖ πιθανῶς μεγάλο πρόβλημα. Ἴσως κάτι σὲ αὐτὴν νὰ σᾶς γοήτευσε, ἢ νὰ ἔχετε ἀκούσει πὼς ἀξίζει νὰ τὴν ἐξετάσει κανεὶς πιὸ προσεκτικά. Δυσκολότερη εἶναι ἡ διαδικασία νὰ συλλογιστεῖτε κάπως λεπτομερῶς τί θέλετε νὰ πείτε γιὰ τὴν ταινία. Τί εἶναι αὐτὸ πού θεωρεῖτε τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον ἢ τὸ πιὸ ἀνησυχητικὸ στὴν ταινία; Τί εἶναι αὐτὸ πού κάνει τὴν ταινία ἄξια λόγου; Παρουσιάζει μήπως κάποια ὄψη τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας μὲ ἰδιαίτερη σαφήνεια; Ἄσκει ἄραγε μιὰ ἀσυνήθιστη ἐπενέργεια στὸν θεατὴ; Μήπως τὰ ὑπόρρητα ἢ τὰ συμπτωματικὰ τῆς νοήματα μοιάζει νὰ ἔχουν ἰδιαίτερη σημασία;

Ἡ ἀπάντησή σας σὲ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ ἐρωτήματα θὰ προμηθεύσει τὴ θέση τῆς ἀνάλυσής σας. Ἡ θέση, ὅπως σὲ κάθε κείμενο, εἶναι ὁ βασικὸς ἰσχυρισμὸς πού προβάλλει τὸ ἐπιχείρημά σας. Στὴν ἀνάλυσή μας τῆς ταινίας *Τὸ κορίτσι τῆς Παρασκευῆς*, ἡ θέση εἶναι ὅτι ἡ ταινία χρησιμοποιεῖ κλασικὰ ἀφηγηματικὰ ἐπι-

έχετε καθορίσει τη συνολική δομή οργάνωσης τής ταινίας, μπορείτε να ταυτίσετε τις εξέχουσες τεχνικές, να σκιαγραφήσετε σχήματα τεχνικών σε όλη την ταινία και να προτείνετε λειτουργίες γι' αυτές τις τεχνικές. Ο κριτικός θα πρέπει να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τις τεχνικές μεμονωμένα. Πρόκειται εδώ για ένα φωτισμό τριών σημείων; Είναι άραγε αυτό ένα κόψιμο συνεχείας; Έξιςου σημαντικό είναι ο αναλυτής να ενδιαφέρεται για τα συμφοραζόμενα — ποια είναι ή λειτουργία τής τεχνικής εδώ; — και για τη σχηματική διάταξη — ή τεχνική άραγε επαναλαμβάνεται ή αναπτύσσεται στη διάρκεια τής ταινίας;

Συχνά οι κινηματογραφικοί αναλυτές που βρίσκονται στο ξεκίνημά τους δεν είναι σίγουροι ποιές τεχνικές είναι οι σημαντικότερες για τη θέση τους. Μερικές φορές προσπαθούν να περιγράψουν κάθε κοστούμι ή κόψιμο ή πανοραμίκ, και καταλήγουν να πνίγονται στα δεδομένα. Είναι πάρα πολύ γόνιμο να σκεφτεί κανείς εκ των προτέρων ποιές τεχνικές ξεχωρίζουν ως πιο σημαντικές για τη θέση που θέλετε να αποδείξετε. Για παράδειγμα, ή χρήση οπτικών υποκειμενικών πλάνων και του *παράλληλου μοντάζ* στην ταινία *Στή σια τών τεσσάρων γιγάντων* αναδεικνύεται ως εξαιρετικά σημαντική στον γενικό μας ισχυρισμό πώς ο Χίτσκοκ καταφέρνει να προκαλέσει σασπένς και έκπληξη μεταβαίνοντας από ένα περιορισμένο σε ένα απεριόριστο πεδίο γνώσεων. Το ύφος των έρμηνειών, ενώ είναι σημαντικό για κάποια άλλη θέση που αφορά την ταινία, δεν είναι σημαντικό γι' αυτήν εδώ. Αντίθετα, δίνουμε κάπως περισσότερη έμφαση στις τεχνικές ήθοποιίας όταν αναλύουμε το *Όργισμένο είδωλο*, επειδή ή ήθοποιία είναι σημαντική για την ανάλυσή μας τής χρήσης των ρεαλιστικών συμβάσεων στην ταινία. Παρόμοια, το μοντάζ του *Τραγουδιού τής αγάπης* θα παρουσίαζε ενδιαφέρον από τη σκοπιά ενός άλλου επιχειρήματος, αλλά δεν είναι ουσιώδες για το έπιχείρημα που εμείς προβάλλουμε, όποτε δεν το αναφέρουμε σχεδόν καθόλου.

Αφού σχηματίσετε μιá θέση, μιá αντίληψη τής συνολικής μορφής τής ταινίας και μιá σειρά σημειώσεις πάνω στις τεχνικές που είναι σημαντικές για τη θέση σας, είστε έτοιμοι να σχεδιάσετε την οργάνωση τής κριτικής σας ανάλυσης.

■ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΗ

Σε γενικές γραμμές, τα περισσότερα έπιχειρηματολογικά κείμενα έχουν την ακόλουθη υποκείμενη δομή:

Είσαγωγή: Προκαταρκτικές πληροφορίες
Διατύπωση τής θέσης

Κορμός: Λόγοι που καθιστούν τη θέση πειστική
Αποδείξεις και παραδείγματα που υποστηρίζουν τη θέση

Συμπέρασμα: Έπαναδιατύπωση τής θέσης. Έξέταση των ευρύτερων συνεπαγωγών της

Θα παρατηρήσετε πώς όλες μας οι ανάλυσεις σε αυτό το μέρος του βιβλίου ακολουθούν αυτή τη βασική δομή. Το αρχικό κομμάτι επιδιώκει να όδηγήσει τον αναγνώστη στο έπιχείρημα που θα ακολουθήσει, και ή θέση αναπτύσσεται στο τέλος αυτής τής εισαγωγής. Όταν ή εισαγωγή είναι σύντομη, όπως στην ανάλυση τής ταινίας *Το κορίτσι τής Παρασκευής*, ή θέση εμφανίζεται στο τέλος τής πρώτης παραγράφου (σ. 426). Όπου χρειάζεται περισσότερο προπαρασκευαστικό ύλικό, ή εισαγωγή είναι ελαφρώς εκτενέστερη και ή θέση διατυπώνεται λίγο αργότερα. Στο κείμενο για την ταινία *High School*, ή θέση βρίσκεται στο τέλος τής τέταρτης παραγράφου (σ. 454).

Αυτές οι τελευταίες παρατηρήσεις βασίζονται σε μιá αρχή που γνωρίζετε ήδη, αλλά την όποια κανένας συγγραφέας δεν θα έπρεπε να ξεχνάει: ό άκρογωνιαίος

λίθος κάθε συγγράματος είναι η παράγραφος. Κάθε χαραμάδα στο επιχειρηματολογικό σχήμα που σκιαγραφήσαμε παραπάνω θα συμπληρωθεί από μία ή περισσότερες παραγράφους. Η εισαγωγή είναι τουλάχιστον μία παράγραφος, ο κορμός θα πιάσει αρκετές παραγράφους, και το συμπέρασμα θα είναι μία ή δύο παράγραφοι.

Κατά κανόνα, οι εισαγωγικές παράγραφοι της ανάλυσης μιάς κινηματογραφικής ταινίας περιέχουν λίγες συγκεκριμένες αποδείξεις. Αντίθετα, αυτή είναι η στιγμή για να εγκαινιάσετε τη θέση που θέλετε να προβάλετε. Αυτό συχνά σημαίνει να τοποθετήσετε την ουσία της παρατήρησής σας μέσα σε συναφείς γενικότερες πληροφορίες. Για παράδειγμα, η ανάλυσή μας για το *Ταξίδι στο Τόκιο* τοποθετεί την ταινία σε μια παράδοση μοντάζ ασυνεχίας πριν διατυπώσουμε τη θέση μας. Συνήθως οι πρώτες μία ή δύο εισαγωγικές παράγραφοι αποτελούνται από γενικεύσεις αυτού του είδους. Ωστόσο, αν είστε παράτολμοι, ίσως να θελήσετε να ξεκινήσετε με ένα συγκεκριμένο αποδεικτικό στοιχείο —ας πούμε, μια ένδιαφέρουσα σκηνή ή λεπτομέρεια της ταινίας— πριν προχωρήσετε γρήγορα στη διατύπωση της θέσης σας. Το κείμενό μας για το *Τραγούδι της αγάπης* χρησιμοποιεί αυτό το είδος αρχής.

Η συγγραφή της ανάλυσης ενός κινηματογραφικού έργου θέτει ένα ιδιαίτερο πρόβλημα οργάνωσης. Πρέπει άραγε ο κορμός του επιχειρήματος να ακολουθεί την πρόοδο της ταινίας με χρονολογική σειρά, έτσι ώστε κάθε παράγραφος να ασχολείται με μια σκηνή ή με ένα μεγάλο μέρος; Σε όρισμένες περιπτώσεις αυτό μπορεί να λειτουργήσει. Ωστόσο, κατά κανόνα, μπορείτε να ενισχύσετε το επιχειρήμα σας αν ακολουθήσετε μια πιο έννοιολογική δομή, σαν αυτή που υποδείξαμε στη σύνοψή μας.

Είναι χρήσιμο να σκεφτείτε πώς ο κορμός του δοκιμίου σας συγκροτείται από μια σειρά λόγους που καθιστούν τη θέση πειστική, λόγους που στηρίζονται με αποδείξεις και παραδείγματα. Ένα δείγμα είναι η ανάλυσή μας της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα*, η οποία υποστηρίζει πώς αυτό το έργο του Γκοντάρ αποτίει φόρο τιμής στα φιλμ νουάρ με θέμα τους εκτός νόμου, και ταυτοχρόνως αναθεωρεί τις συμβάσεις τους μέσα από μια άδρομερη επεξεργασία. Η πρώτη παράγραφος περιγράφει σε γενικές γραμμές τις συναφείς χολλυγουντιανές παραδόσεις, και η δεύτερη δείχνει πώς η βασική ιστορία της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα* μπορεί να συγκριθεί με τις ταινίες καταδιωκόμενων ζευγαριών. Οι επόμενες τρεις παράγραφοι προβάλλουν την άποψη πώς η ταινία του Γκοντάρ επανεπεξεργάζεται επίσης τις συμβάσεις των στούντιο. Ο ίδιος ο Μισέλ φαίνεται να μιμείται τους σκληρούς άντρες του Χόλλυγουντ (σ. 442), ενώ η μορφή και το ύφος της ταινίας μοιάζουν άτημέλητα (σ. 443), σαν να επιδιώκουν να αφήσουν το κοινό να απολαύσει μια νέα, πιο συνειδητή έκδοξη άμερικανικής αστυνομικής ταινίας (σ. 443).

Εφόσον το επιχειρήμα προϋποθέτει μια διεξοδική στρατηγική σύγκριση και αντίθεσης, ο κορμός του δοκιμίου διερευνά τις ομοιότητες και τις διαφορές της ταινίας ως προς τις χολλυγουντιανές συμβάσεις. Οι επόμενες έντεκα παράγραφοι προσπαθούν να έδραιώσουν τα ακόλουθα βασικά σημεία για την αφηγηματική μορφή της ταινίας:

1. Ο Μισέλ είναι κατά κάποιον τρόπο σαν ένας χολλυγουντιανός πρωταγωνιστής (σ. 443).
2. Η δράση είναι, εντούτοις, πολύ πιο κοφτή και παρεκβατική απ' ό,τι σε μια χολλυγουντιανή ταινία (σ. 443).
3. Ο θάνατος του αστυνομικού παρέχει ένα έκτενες δείγμα του απότομου χειρισμού μιάς σκηνής (σ. 443)
- 4, 5. Αντίθετα, η συνομιλία του Μισέλ και της Πατρίσια στο υπνοδωμάτιο αποτελεί το παράδειγμα μιάς αρκετά στατικής αφηγηματικής κατάστασης, στην οποία ελάχιστη πρόοδος γίνεται προς τους στόχους του Μισέλ (σσ. 443-444).

6. Ἀργότερα, ἡ πλοκὴ ἀρχίζει πάλι νὰ προχωράει, ἀλλὰ ἀκινητοποιεῖται ἐκ νέου (σ. 444).
- 7, 8. Προχωρώντας πρὸς τὴ λύση ἡ πλοκὴ ἀναπτύσσεται καὶ πάλι, ἀλλὰ τὸ φινάλε παραμένει αἰνιγματικὸ καὶ ἀνοιχτὸ (σσ. 444-445).
- 9, 10. Συνολικά, ὁ Μισέλ καὶ ἡ Πατρίσια παραμένουν περίπλοκοι καὶ ἀδιαφανεῖς ὡς χαρακτῆρες (σ. 445).
11. Ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ ζευγαριοῦ εἶναι ἔτσι σαφῶς διαφορετικὸς ἀπὸ τὸ ρομαντικὸ ζευγάρι στὴν πλοκὴ τῶν περισσότερων φιλμ νουὰρ (σ. 445).

Καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ σημεῖα ἀποτελεῖ ἓνα λόγο γιὰ νὰ δεχτεῖ κανεὶς τὴ θέση.

Οἱ ὑποστηρικτικοὶ λόγοι μπορεῖ νὰ εἶναι πολλῶν εἰδῶν. Ἀρκετὲς ἀναλύσεις μας κάνουν διάκριση μεταξὺ λόγων πού βασίζονται στὴ συνολικὴ ἀφηγηματικὴ μορφή καὶ λόγων πού βασίζονται σὲ ὑφολογικὲς ἐπιλογές. Τὸ μέρος τοῦ δοκιμίου γιὰ τὴν ταινία *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* πού μόλις ἀνασκοπήσαμε παρέχει ἀποδείξεις ἰκανὲς νὰ στηρίξουν τοὺς ἰσχυρισμοὺς μας ὅτι ἡ ταινία ἐπανεπεξεργάζεται τὶς χολλυγουντιανὲς ἀφηγηματικὲς συμβάσεις. Οἱ παράγραφοι πού διαδέχονται αὐτὸ τὸ ὑλικὸ ἐξετάζουν τὴν ἐξίσου συνειδητὴ χρῆση ὑφολογικῶν στρατηγικῶν ἀπὸ τὸν Γκοντάρ. Ὅταν ἐξετάζουμε τὴν ταινία *Τὸ τραγούδι τῆς ἀγάπης*, ἐστιάζουμε τὴν προσοχή μας περισσότερο στὴν ἀνασκόπηση ποικίλων μοτίβων πού δημιουργοῦν ἰδιαίτερα θεματικὰ ἀποτελέσματα. Ἐδῶ, ὅπως συνήθως, ἡ προετοιμασία μπορεῖ τελικὰ νὰ σᾶς ἐξοικονομήσει χρόνο. Καθὼς ξεκινᾶτε νὰ διατυπώσετε τὴ θέση σας, εἶναι καλὴ ἰδέα νὰ κάνετε μιὰ λίστα τῶν λόγων πού, κατάλληλα διευθετημένοι, μποροῦν νὰ σχηματίσουν τὸν κορμὸ τοῦ ἐπιχειρήματός σας.

Ἄν ὀργανώσετε τὸ δοκίμιο ἐννοιολογικὰ μᾶλλον παρὰ ὡς μιὰ βῆμα πρὸς βῆμα περίληψη τῆς δράσης, ἴσως σᾶς φανεῖ χρήσιμο νὰ πληροφορήσετε τὸν ἀναγνώστη σας γιὰ τὴ δράση τῆς πλοκῆς σὲ κάποια στιγμή. Μιὰ σύντομη σύνοψη, λίγο μετὰ τὴν εἰσαγωγή, μπορεῖ νὰ καλύψει αὐτὴ τὴν ἀνάγκη. (Δεῖτε, γιὰ παράδειγμα, τὴν ἀνάλυση τῆς ταινίας *Στὴ σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων*, σ. 430.) Ἐναλλακτικά, ἐνδεχομένως νὰ θέλετε νὰ καλύψετε τὸ βασικὸ ὑλικὸ γιὰ τὴν πλοκὴ ὅταν ἐξετάζετε τὴν κατάτμηση, τὸ χαρακτηρισμὸ, τὴν αἰτιώδη πρόοδο ἢ ἄλλα θέματα. Τὸ κομβικὸ σημεῖο εἶναι πῶς ὁ συγγραφέας δὲν εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἀκολουθήσει τὴ σειρά τῆς ταινίας. Μπορεῖτε νὰ ὑποτάξετε τὴν ταινία στὸ ἐπιχειρήματός σας γι' αὐτὴν.

Συνήθως, κάθε λόγος γιὰ τὴ θέση γίνεται ἢ θεματικὴ πρόταση μιᾶς παραγράφου, ὅπου λεπτομερέστερες ἀποδείξεις παρουσιάζονται στὶς προτάσεις πού ἀκολουθοῦν. Στὸ παράδειγμα ἀπὸ τὴν ταινία *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα*, κάθε βασικὸ σημεῖο ἀκολουθεῖται ἀπὸ συγκεκριμένα παραδείγματα τῶν ὁποίων ἡ χρησιμότητα θὰ ἀποδειχθεῖ μετὰ τὴ βοήθεια τῶν λεπτομερῶν σημειώσεων τοῦ συγγραφέα γιὰ τὶς σημαντικὲς σκηνὲς ἢ κινηματογραφικὲς τεχνικὲς. Μπορεῖτε νὰ ἐπιλέξετε τὰ πιὸ δυνατὰ καὶ ζωηρὰ δείγματα τῆς μίξανσέν, τῆς φωτογραφίας, τοῦ μοντάζ καὶ τοῦ ἤχου γιὰ νὰ στηρίξετε τὸν λόγο πού διερευνᾶ ἢ κάθε παράγραφος.

Ὁ κορμὸς τῆς ἀνάλυσης μπορεῖ νὰ γίνῃ πιὸ πειστικὸς μετὰ ἀρκετὲς ἄλλες τακτικὲς. Μιὰ παράγραφος πού συγκρίνει ἢ ἀντιδιαστέλλει αὐτὴ τὴν ταινία μετὰ κάποια ἄλλη μπορεῖ νὰ σᾶς βοηθήσει νὰ συγκεντρώσετε τὴν προσοχή σας σὲ χαρακτηριστικὲς ὀψεις πού εἶναι ζωτικὲς γιὰ τὸ ἐπιχειρήματός σας. (Βλ., γιὰ παράδειγμα, τὴν ἀντιδιαστολὴ ἀνάμεσα στὶς ταινίες *Ὁ ἄνθρωπος μετὰ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* καὶ *High School*.) Μπορεῖτε ἐπίσης νὰ συμπεριλάβετε μιὰ σύντομη ἀλλὰ σὲ βάθος ἀνάλυση μιᾶς μοναδικῆς σκηνῆς ἢ σεκάνς πού νὰ ἐπιβεβαιώνει ἀπόλυτα τὸ ἀποδεικτικὸ σας ἐπιχειρήμα. Χρησιμοποιοῦμε αὐτὴ τὴν τακτικὴ ὅταν ἐξετάζουμε τὸ τέλος ἀρκετῶν ταινιῶν, κυρίως ἐπειδὴ ἓνα τελικὸ τμῆμα ἀποκαλύπτει συχνὰ μετὰ μεγαλύτερη σαφήνεια τὶς συνολικὲς ἀρχὲς ἀνάπτυξης. Ὅπως ὑποδηλώνουν πολὺ ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις μας, μιὰ προσεκτικὴ ἐξέταση τοῦ τέλους τῆς ταινίας μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἓναν ἰσχυρὸ τρόπο νὰ ὀλοκληρώσετε τὸν κορμὸ τῆς ἀνάλυσής σας.

Γενικά, ὁ κορμὸς τοῦ ἐπιχειρήματος θὰ πρέπει νὰ προχωρήσει πρὸς ἰσχυρότε-

ρους ή πιο έκλεπτυσμένους λόγους που να καθιστούν τη θέση πειστική. "Όταν αναλύουμε την ταινία *High School*, προβάλλουμε την άποψη πώς ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί μορφικές και ύφολογικές επιλογές για να κατευθύνει τις αντιδράσεις μας. Μόνο τότε θέτουμε το ερώτημα αν η ταινία μπορεί ακόμη να θεωρηθεί κάπως αμφίσημη. Αυτό μας οδηγεί να εξετάσουμε πώς οι επιλογές του σκηνοθέτη μπορεί να ερμηνευθούν με διαφορετικούς τρόπους. Τούτο είναι ένα αρκετά περίπλοκο σημείο, που πιθανώς δεν θα γινόταν κατανοητό αν το είχαμε εισαγάγει νωρίτερα. Μονάχα όταν η ανάλυση έχει προχωρήσει μέσα από σαφέστερα ζητήματα είναι δυνατόν να εξετάσει κανείς τις αποχρώσεις της ερμηνείας.

"Όσο για το τέλος: εδώ σ'ας δίνεται η ευκαιρία να επαναδιατυπώσετε τη θέση (με επιδεξιότητα, όχι επαναλαμβάνοντας προηγούμενες δηλώσεις αυτολεξεί) και να θυμίσετε στον αναγνώστη τους λόγους για να την αποδεχθεί. Στο τέλος παρουσιάζεται επίσης η ευκαιρία να δοκιμάσετε λίγο την ευγλωττία σας, ένα εύστοχο παράθεμα, κάποια ιστορικά συμφραζόμενα ή ένα συγκεκριμένο μοτίβο από την ίδια την ταινία. Και πάλι, όταν κρατάτε τις προκαταρκτικές σημειώσεις είναι φρόνιμο να αναζητήσετε κάτι που μπορεί να δημιουργήσει ένα εμπνευσμένο τέλος. "Όπως ακριβώς δεν υπάρχει γενική συνταγή για να κατανοήσει ή να ερμηνεύσει κανείς κινηματογραφικές ταινίες, έτσι δεν υπάρχει και φόρμουλα για να γράψει δεξιές και διαφωτιστικές κριτικές. Υπάρχουν, όμως, βασικές αρχές και εμπειρικοί κανόνες που διέπουν το καλό γράψιμο όλων των ειδών. Μόνο μέσα από το γράψιμο και το διαρκές ξαναγράψιμο αυτές οι αρχές και οι κανόνες μοιάζει να γίνονται πραγματικά δεύτερη φύση στον συγγραφέα. Αναλύοντας ταινίες, είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε καλύτερα τις πηγές της απόλαυσης που μας προσφέρουν, και μπορούμε να μοιραστούμε αυτή την κατανόηση με άλλους. "Αν πετύχουμε, το ίδιο το γράψιμο μπορεί να δώσει χαρά και σε εμάς και στους αναγνώστες μας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ

■ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Πολλές από τις κριτικές μελέτες που αναφέραμε στις Σημειώσεις και Έπεξηγήσεις του Δεύτερου και του Τρίτου Μέρους αξίζει να διαβαστούν και ως περιπτώσεις ανάλυσης κινηματογραφικών ταινιών. Ίδου μερικές ακόμη που παρέχουν παραδείγματα ποικίλων προσεγγίσεων: Thomas W. Benson/Carolyn Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989)· David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkeley: University of California Press, 1981)· Noël Burch, *In and Out of Sync: The Awakening of a Cine-Dreamer* (Λονδίνο: Scolar Press, 1991)· Robert Burgoyne, *Bertolucci's «1900»: A Narrative and Historical Analysis* (Detroit: Wayne University Press, 1991)· Noël Carroll, «Identity and Difference: From Ritual Symbolism to Condensation in *Inauguration of the Pleasure Dome*», *Millennium Film Journal* 6 ("Ανοιξη 1980): 31-42· Philip Drummond, «Textual Space in *Un Chien andalou*», *Screen* 18, 3 (Φθινόπωρο 1977): 55-119· Stephen Heath, «Film and System: Terms of Analysis», *Screen* 16, 1 ("Ανοιξη 1975): 7-77, και 16, 2 (Καλοκαίρι 1975): 91-113· Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (Urbana: University of Illinois Press, 1990)· Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991)· Annette Kuhn, «The Camera I — Observations on Documentary», *Screen* 19, 2 (Καλοκαίρι 1978): 61-83· Thierry Kuntzel, «The Film-Work, 2», *Camera Obscura* 5 (1980): 7-68· Judith Mayne, *The Woman at the*

Keyhole: Feminism and Women's Cinema (Bloomington: Indiana University Press, 1990): Vlada Petrič, «Two Lincoln Assassinations by D. W. Griffith», *Quarterly Review of Film Studies* 3, 3 (Καλοκαίρι 1978): 345-369· Bill Simon, «“Reading” Zorns Lemma», *Millennium Film Journal* 1, 2 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 1978): 38-49· P. Adams Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1990)· και Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1988).

Δύο πλούσιες συλλογές με αναλύσεις κινηματογραφικών έργων υπάρχουν στο ειδικό τεύχος του περιοδικού *Enclitic* 5, 2/6, 1 (Φθινόπωρο 1981/Άνοιξη 1982), και στο Peter Lehman (έπιμ.), *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism* (Tallahassee: Florida State University Press, 1990).

Η προσωπική άποψη της φεμινίστριας κινηματογραφίστριας Lizzie Borden για την ταινία *Όργισμένο είδωλο* στο κείμενο με τον τίτλο «Blood and Redemption», *Sight and Sound* 5, 2 (NS) (Φεβρουάριος 1995): 61, παρέχει ένα ενδιαφέρον συμπλήρωμα της ανάλυσής μας.