



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η αφήγηση στον κινηματογράφο και η περίπτωση του

«αναξιόπιστου αφηγητή»

Μότσου Ξένια (TX2015077)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Χάλκου Μαρία

Κέρκυρα, 10/2024

Υπεύθυνη Δήλωση

Με το παρόν κείμενο βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσης πτυχιακής εργασίας, η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο των απαιτήσεων του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου και η οποία παραδόθηκε, μετά από έγκριση του επιβλέπουσας καθηγήτριας μου, Χάλκου Μαρίας, στη Γραμματεία του Τμήματος. Επίσης δηλώνω πως κάθε πηγή που χρησιμοποίησα για την υποστήριξη των υποθέσεων της μελέτης και της ερευνάς μου, είναι πλήρως συμβατή με τα επιστημονικά πρότυπα και, επιπλέον, αναφέρεται ρητά, υπό μορφή αναφοράς-παραπομπής, σε όλο το φάσμα κειμένων της παρούσης εργασίας.

Το Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας δύναται να χρησιμοποιήσει το αποτέλεσμα της ΠΕ για διδακτικούς, ερευνητικούς, εκπαιδευτικούς σκοπούς, καθώς και για σκοπούς επικοινωνιακής πολιτικής και προώθησης του Τμήματος Τεχνών Εικόνας και Ήχου, για σκοπούς επικαιρότητας και ενημέρωσης και γενικότερα για σκοπούς που δεν έχουν κερδοσκοπικό χαρακτήρα. Τέλος συναινώ στην πρόσβαση της επί μέρους δημιουργικής συμβολής στην ΠΕ με οποιαδήποτε μορφή (ενδεικτικά αναλογική, ψηφιακή) στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Τεχνών Εικόνας και Ήχου και στη Βιβλιοθήκη του Ιονίου Πανεπιστημίου για ερευνητικούς, διδακτικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, Χάλκου Μαρία, για την υπομονή της, το χρόνο που διέθεσε και την καθοδήγηση που μου προσέφερε, για την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας. Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στους γονείς μου για την οικονομική τους υποστήριξη κατά τη διάρκεια των φοιτητικών μου χρόνων στο νησί, καθώς και στην αγαπημένη μου φίλη Ελένη και τον καλό μου Βαγγέλη, για την ηθική υποστήριξη σε όλο το διάστημα των σπουδών μου.

Περίληψη

Ο κινηματογράφος, έχει εξελιχθεί σε τεράστιο βαθμό ως προς την αφήγηση, από τις απαρχές του, στα τέλη του 19ου αιώνα και τις μικρού μήκους ταινίες των Lumière και Méliès, έως τις μεγάλου μήκους, πολύπλοκες, διαφορετικών θεματικών και ποικίλων τεχνικών αφηγηματικά επιτεύγματα που δημιουργούνται σήμερα. Η αφήγηση και ο αφηγητής αποτελούν βασικά στοιχεία του κινηματογράφου, εξελίσσονται μαζί του και μπορούν να αξιοποιηθούν με διαφορετικούς τρόπους από τους δημιουργούς. Η αρχή του αιτίου-αποτελέσματος, ο χώρος, ο χρόνος, η πλοκή και οι χαρακτήρες αποτελούν βασικά συστατικά στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης. Ο αφηγητής, ως αναπόσπαστο μέρος της αφήγησης, μπορεί να αξιοποιηθεί με διάφορους τρόπους από τους κινηματογραφιστές – μεταξύ άλλων, με τον τρόπο του «αναξιόπιστου αφηγητή», μέσω του οποίου η αφήγηση και η ερμηνεία των γεγονότων αμφισβητούνται από το κοινό.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αναλύεται ο «αναξιόπιστος αφηγητής» στον κινηματογράφο, ως έννοια και ως μέσο, καθώς επίσης και τα βασικά πρότυπα του «αναξιόπιστου αφηγητή». Η μειωμένη αξιοπιστία μπορεί να οφείλεται σε εσκεμμένα ψέματα και απάτη του αφηγητή ή και σε παραποίηση της πραγματικότητας λόγω ψυχικών ασθενειών. Για τη διερεύνηση αυτής της δημιουργικής τεχνικής γίνεται μελέτη τεσσάρων περιπτώσεων «αναξιόπιστου αφηγητή»: 1) Ο απατεώνας (picaro), 2) ο τρελός (madman), 3) ο αφελής (naïf) και 4) ο κλόουν (clown). Τα διαφορετικά βασικά πρότυπα του αναξιόπιστου αφηγητή, που πρώτος κατηγοριοποίησε ο William Riggan , αναλύονται με παραδείγματα ταινιών στις οποίες αυτός λειτουργεί μέσα στην πραγματικότητα της ταινίας και την παρουσιάζει με συγκεκριμένο τρόπο, με σκοπό να δημιουργήσει συγκεκριμένες εντυπώσεις και συναισθήματα στον θεατή. Με αυτό τον τρόπο καθίσταται σαφές πως οι δημιουργοί μπορούν να χρησιμοποιήσουν τον αναξιόπιστο αφηγητή με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους προκειμένου να αποσπάσουν συγκεκριμένου τύπου αντιδράσεις από το κοινό.

Λέξεις-κλειδιά: αναξιόπιστος αφηγητής, αφήγηση, κινηματογράφος

Abstract

Cinema has evolved enormously in terms of storytelling, from its origins in the late 19th century and the short films of Lumière and Méliès to the feature-length, complex narrative achievements of different themes and diverse techniques that are being created today. Narration and the narrator are essential elements of cinema that are constantly evolving and can be exploited in different ways by filmmakers. The principles of cause and effect, space, time, plot and characters are key components of cinematic narration. The narrator, as an integral part of the narrative, can be exploited in different ways by filmmakers – including the use of the 'unreliable narrator', through which the narrative and the interpretation of events are challenged by the audience. This thesis analyses the 'unreliable narrator' in cinema, as a concept and as a medium, focusing at the same time on 'unreliable narrator's' main patterns. As far as a narrator is concerned, impaired credibility can be caused by anything from deliberate lies and deception to distortion of reality due to mental illness. To further analyze this creative technique, four cases of 'unreliable narrator' are studied: 1) The picaro, 2) the madman, 3) the naif, and 4) the clown. The different basic patterns of the 'unreliable narrator' are discussed with examples of films in which he or she operates within the reality of the film and presents it in a certain way, in order to create specific impressions and emotions to the viewer. Thus it becomes clear that filmmakers can use the 'unreliable narrator' in many different ways in order to elicit certain types of reactions from the audience.

Keywords: cinema, narration, unreliable narrator

Πίνακας περιεχομένων

Υπεύθυνη Δήλωση	3
Ευχαριστίες	4
Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	9
1. Κινηματογράφος και αφήγηση.....	10
1.1 Η δημιουργία και η εξέλιξη της κινηματογραφικής αφήγησης	10
2. Η αφήγηση στον κινηματογράφο	15
2.1 Ορισμός.....	15
2.2 Τεχνολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης	16
2.3 Συστατικά της κινηματογραφικής αφήγησης.....	19
2.3.1 Πλοκή και ιστορία.....	19
2.3.2 Αίτιο και αποτέλεσμα.....	20
2.3.3 Χώρος.....	21
2.3.4 Χρόνος.....	23
2.3.5 Χαρακτήρες	26
3. Ο αφηγητής στον κινηματογράφο	28
3.1 Βασικοί τύποι αφηγητών.....	28
3.2 Ο αναξιόπιστος αφηγητής	32
3.2.1 Βασικά πρότυπα αναξιόπιστου αφηγητή	35
4. Περιπτώσεις αναξιόπιστου αφηγητή στον κινηματογράφο	38
4.1 Απατεώνας (picaro)	38
4.2 Τρελός (madman)	45
4.3 Αφελής (naif).....	52
4.4 Κλόουν	56

Συμπεράσματα	61
Βιβλιογραφία.....	63

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να μελετήσει την αφήγηση στον κινηματογράφο και συγκεκριμένα την περίπτωση του «αναξιόπιστου αφηγητή» (unreliable narrator). Ο «αναξιόπιστος αφηγητής» είναι κατ' αρχήν ένας όρος και μία αφηγηματική τεχνική, την οποία δανείζεται ο κινηματογράφος από τη λογοτεχνία.¹ Υπό αυτό το πρίσμα, καθίσταται επιτακτική η ανάγκη μελέτης ορισμένων χαρακτηριστικών του «αναξιόπιστου αφηγητή» του κινηματογράφου πλάι στον αναξιόπιστο αφηγητή της λογοτεχνίας.² Τα επιστημονικά ερωτήματα που δύναται να απαντήσει η συγκεκριμένη εργασία είναι τα εξής δύο: α) ποια η σημασία της αφήγησης και ποια τα εργαλεία της; και β) τί σημαίνει αναξιόπιστος αφηγητής και ποια τα χαρακτηριστικά και τα πρότυπά του; Η περίπτωση του «αναξιόπιστου αφηγητή» είναι ιδιαίτερη, τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στον κινηματογράφο. Είναι μια αφηγηματική τεχνική που ενώ έχει μελετηθεί ενδελεχώς, δεν έχει διευκρινιστεί ως ξεχωριστός αφηγηματικός όρος. Και αυτός είναι ο βασικός λόγος που η εργασία τούτη ασχολείται με το συγκεκριμένο θέμα: ο «αναξιόπιστος αφηγητής» δεν έχει φωτιστεί ερευνητικά τόσο, συγκριτικά με τους υπόλοιπους τύπους αφηγητή σε λογοτεχνία και κινηματογράφο.

Για τις ανάγκες της εργασίας θα οριστούν βασικοί εννοιολογικοί όροι, θα αξιοποιηθεί η βιβλιογραφία γύρω από τα ζητήματα της κινηματογραφικής αφήγησης (δομή, χαρακτηριστικά και εργαλεία), της αφηγηματικής πλοκής και του αφηγητή και έπειτα θα αναλυθεί ο τύπος του «αναξιόπιστου αφηγητή». Τέλος, θα αναλυθούν τα κύρια είδη/πρότυπα του «αναξιόπιστου αφηγητή» στην οθόνη. Η εργασία έχει ως απώτερο στόχο να εμβαθύνει ερευνητικά στην αφήγηση ως εργαλείο αξιοποιήσιμο από τον κινηματογράφο σήμερα, αλλά και να αναδείξει τη σημασία του «αναξιόπιστου αφηγητή» ως αισθητικής επιλογής του σεναριογράφου.

¹ Jonas Kohn, "Unreliable and Discordant Film Narration", *Journal of Literary Theory* 5, no.1 (2011): 57.

² Kohn, "Unreliable and Discordant Film Narration", 57.

1. Κινηματογράφος και αφήγηση

1.1 Η δημιουργία και η εξέλιξη της κινηματογραφικής αφήγησης

Οι απαρχές του κινηματογράφου έχουν τις ρίζες τους στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μια περίοδο που σημαδεύτηκε από ραγδαίες επιστημονικές και τεχνολογικές εξελίξεις. Η πρώτη τεχνολογία του κινηματογράφου περιελάμβανε μια ποικιλία εφευρέσεων και συσκευών σχεδιασμένων για τη λήψη και προβολή κινούμενων εικόνων. Μεταξύ αυτών ήταν η κάμερα κινηματογραφικών ταινιών και ο προβολέας, τα οποία επέτρεπαν την εγγραφή εικόνων σε ταινίες φιλμ και στη συνέχεια την εμφάνισή τους στη σειρά, ώστε να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση της κίνησης.³

Με τη γέννηση του κινηματογράφου, οι πρώτοι πρωτοπόροι των κινηματογραφικών ταινιών συνειδητοποίησαν τη δύναμη αυτής της νέας τεχνολογίας. Οι πρώτες ταινίες, όπως αυτές που παρήγαγαν ο Edison και οι αδερφοί Lumière, ήταν σύντομες και απανθάνιζαν καθημερινές σκηνές, κωμωδίες ή απλές πράξεις, ενώ είχαν απλές υποθέσεις που έδιναν έμφαση στο θέαμα και την καινοτομία έναντι της ιστορίας. Καθώς η επιθυμία για πιο εκλεπτυσμένη αφήγηση μεγάλωνε, οι σκηνοθέτες άρχισαν να εξερευνούν τις δυνατότητες της ταινίας να μεταφέρει μεγαλύτερες και πιο σύνθετες αφηγήσεις, όπως και συναισθήματα. Ένας από τους πρώτους καινοτόμους στον αφηγηματικό κινηματογράφο ήταν ο Georges Méliès, ένας Γάλλος σκηνοθέτης που χρησιμοποίησε το μέσο για να δημιουργήσει φανταστικές ιστορίες, με ειδικά εφέ και περίτεχνα σκηνικά. Η ταινία του το 1902, *Ταξίδι στη Σελήνη*⁴ (*Le voyage dans la lune*), αποτελεί ορόσημο στον πρώιμο αφηγηματικό κινηματογράφο λόγω της ευφάνταστης ιστορίας και της πρωτοποριακής χρήσης διαφόρων τεχνικών.⁵ (Εικόνα 1.1)

Η βουβή εποχή αντιπροσωπεύει μια θεμελιώδη περίοδο στην ιστορία του αφηγηματικού κινηματογράφου.⁶ Μία από τις πιο σημαντικές εξελίξεις της ήταν η μετάβαση από τις ταινίες μικρού μήκους σε μεγαλύτερες παραγωγές μεγάλου μήκους. Αυτή η μετάβαση διευκολύνθηκε από τις προόδους της τεχνολογίας, συμπεριλαμβανομένης της ανάπτυξης πιο αξιόπιστων καμερών, μεγαλύτερου αποθέματος φιλμ και βελτιωμένων συστημάτων προβολής. Αυτή η

³ Aristides Gazetas, *Imagining Selves : The Politics of Representation, Film Narratives, and Adult Education* (N. Υόρκη: Peter Lang), 25.

⁴ Méliès Georges, dir., *Le voyage dans la lune* (1902, Γαλλία, Star Film Company).

⁵ David Cook, *A History of Narrative Film* (N. Υόρκη: W.W. Norton & Company, 1982), 14.

⁶ Cook, *A History of Narrative Film*, 47.

εξέλιξη επέτρεψε την πιο σύνθετη αφήγηση και ανάπτυξη χαρακτήρων, ανοίγοντας τον δρόμο για αφηγηματικές τεχνικές που θα καθόριζαν το μέσο. Η μετατόπιση από τις μικρού μήκους ταινίες στις ταινίες μεγάλου μήκους σηματοδότησε την αρχή του αφηγηματικού κινηματογράφου όπως έχει γίνει σήμερα γνωστός.⁷



(Εικόνα 1.1) Méliès Georges. *Le voyage dans la lune*, 1902.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αναδείχθηκαν αρκετοί πρωτοπόροι σκηνοθέτες που διεύρυναν τα όρια της κινηματογραφικής γλώσσας και τεχνικής. Ο D.W. Griffith ξεχωρίζει ως μια ιδιαίτερα μνημειακή φιγούρα που συχνά αποκαλούνταν ως ο πατέρας του αφηγηματικού φιλμ. Τα έργα του, όπως *Η γέννηση ενός έθνους*⁸ (*The Birth of a Nation*, 1915) και η *Μισαλλοδοξία*⁹ (*Intolerance*, 1916) παρουσίαζαν καινοτόμες τεχνικές όπως το cross-cutting και τα κοντινά πλάνα καθώς και περίτεχνα σκηνικά. Αυτές οι τεχνικές ενίσχυσαν τη συναισθηματική και δραματική επίδραση των ταινιών του, αλλά και έθεσαν τις βάσεις για τη μελλοντική κινηματογραφική αφήγηση.¹⁰

Η μετάβαση στον συγχρονισμένο ήχο, που σημαδεύτηκε από την κυκλοφορία της ταινίας *Ο τραγουδιστής της τζαζ*¹¹ (*The Jazz Singer*, 1927), ήταν μια από τις πιο μεταμορφωτικές

⁷ Cook, *A History of Narrative Film*, 47.

⁸ D. W. Griffith, dir., *The Birth of a Nation*. (1915, H.P.A., David W. Griffith Corp.)

⁹ D. W. Griffith, dir., *Intolerance*. (1916, H.P.A., Triangle Distributing Corp.).

¹⁰ Cook, *A History of Narrative Film*, 49.

¹¹ Alan Crosland, dir., *The Jazz Singer*, (1927, H.P.A., Warner Bros. Pictures).

περιόδους στην ιστορία του αφηγηματικού κινηματογράφου. (Εικόνα 1.2) Αυτή η σημαντική τεχνολογική εξέλιξη δεν βελτίωσε απλώς την εμπειρία του κοινού, αλλά άλλαξε ολόκληρο το τοπίο της παραγωγής ταινιών, της αφήγησης και της διανοητικής και συναισθηματικής εμπλοκής των θεατών. Ωστόσο, η μετάβαση στον ομιλούντα κινηματογράφο δεν ήταν καθόλου ομαλή. Η πρωταρχική πρόκληση ήταν τεχνολογική (ανάγκη για νέο εξοπλισμό που θα αποκαθιστούσε τις δυνατότητες κίνησης της κάμερας που εμποδιζόταν πλέον από τους περιορισμούς της ηχοληψίας), αλλά και δημιουργική, καθώς οι ηθοποιοί του βωβού κινηματογράφου, γνωστοί για τις υπερβολικές εκφράσεις και τις χειρονομίες τους, έπρεπε να προσαρμόσουν τις ερμηνείες τους ώστε να ταιριάζουν στο πιο νατουραλιστικό στυλ που απαιτούσε ο προφορικός διάλογος. Οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι αντιμετώπισαν επίσης την πρόκληση της δημιουργίας σεναρίων που θα μπορούσαν να ενσωματώσουν αποτελεσματικά διαλόγους με φυσικό ήχο, χωρίς να διακυβεύεται η οπτική αφήγηση - χαρακτηριστικό της βουβής εποχής.¹²



(Εικόνα 1.2) Alan Crosland. *The Jazz Singer*, 1927

Η έλευση του ήχου οδήγησε επίσης σε σημαντικές αλλαγές στα κινηματογραφικά είδη και τα στυλ αφήγησης. Το μιούζικαλ, ένα είδος που προηγουμένως δεν είχε θέση στον βωβό κινηματογράφο, έγινε γρήγορα εξαιρετικά δημοφιλές. Η κωμωδία επίσης εξελίχθηκε, αξιοποιώντας λεκτικά γκαγκ και πνευματώδεις ερμηνείες, όπως γίνεται φανερό από την εμφάνιση ταινιών με γρήγορους και ευφυνείς διαλόγους. Το δράμα και η αγωνία αναγεννήθηκαν με τις νέες δυνατότητες που παρουσίασε ο ήχος. Σκηνοθέτες όπως ο Άλφρεντ Χίτσκοκ,

¹² Cook, *A History of Narrative Film*, 157-160.

χρησιμοποίησαν επιδέξια τον ήχο για να ενισχύσουν την ένταση και το ψυχολογικό βάθος στις ταινίες τους.¹³

Έτσι η Χρυσή Εποχή του Χόλιγουντ (δεκαετίες 1930 και 1940) χαρακτηρίστηκε από την άνοδο συγκεκριμένων κινηματογραφικών ειδών που έγιναν βασικά στοιχεία της παραγωγής του, διαμορφώνοντας όμως τις αφηγηματικές και στιλιστικές συμβάσεις του κινηματογράφου ευρύτερα. Αυτή η περίοδος είδε την παραγωγή πολυάριθμων εμβληματικών ταινιών και διαχρονικών αριστουργημάτων που συνεχίζουν να έχουν απήχηση στο κοινό ακόμη και σήμερα.¹⁴

Στη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο εποχή, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος υπέστη μια σημαντική μεταμόρφωση, που χαρακτηρίστηκε από την εμφάνιση διακριτών κινημάτων που προσπάθησαν να αναδιαμορφώσουν τις αφηγηματικές συμβάσεις και την αισθητική των ταινιών. Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός και το Γαλλικό Νέο Κύμα αμφισβήτησαν τις παραδοσιακές πρακτικές παραγωγής και αφήγησης των ταινιών και εισήγαγαν μια πιο ρεαλιστική και ανθρωπιστική προσέγγιση στην αφήγηση. Σκηνοθέτες-δημιουργοί επίσης, όπως ο Federico Fellini και ο Jean-Luc Godard, άφησαν το προσωπικό τους στίγμα και επηρέασαν καθοριστικά όχι μόνο τον ευρωπαϊκό αλλά και τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Οι ταινίες τους επικεντρώθηκαν σε προσωπικά και κοινωνικά ζητήματα, προσφέροντας έτσι μια εναλλακτική στις συχνά απλές αφηγήσεις του Χόλιγουντ.¹⁵

Τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1980 εγκαινίασαν την εποχή του Νέου Χόλιγουντ, όπου σκηνοθέτες-δημιουργοί όπως ο Μάρτιν Σκορσέζε και ο Στίβεν Σπίλμπεργκ έφεραν επανάσταση στον αμερικανικό κινηματογράφο με ένα μείγμα καλλιτεχνικής ευαισθησίας και συγχρόνως εμπορικής προοπτικής. Αυτή ήταν μια περίοδος καινοτομίας όπου οι κανόνες του Χόλιγουντ ξαναγράφονταν συνεχώς και οι ταινίες άρχισαν να αντικατοπτρίζουν την περίπλοκη κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Αυτή η εποχή είδε επίσης τις ρηξικέλευθες παρεμβάσεις του Φράνσις Φορντ Κόπολα, του οποίου οι επικές ιστορίες στο *Ο Νονός*¹⁶ (*The Godfather*, 1972) και *Ο Νονός II*¹⁷ (*The Godfather II*, 1974), με την οπερατική τους κλίμακα και τη βαθιά διείσδυση στους χαρακτήρες, επαναπροσδιόρισαν το

¹³ Cook, *A History of Narrative Film*, 174-177, 197.

¹⁴ Cook, *A History of Narrative Film*, 197.

¹⁵ Cook, *A History of Narrative Film*, 245, 267, 273-274, 285.

¹⁶ Francis Ford Coppola, dir., *The Godfather* (1972, Η.Π.Α.: Paramount Pictures και Alfran Productions).

¹⁷ Francis Ford Coppola, dir., *The Godfather II* (1974, Η.Π.Α.: Paramount Pictures και The Coppola Company).



(Εικόνα 1.3) George Lucas. *Star Wars*, 1977.

είδος των γκανγκστερικών ταινιών. Η έμφαση του Κόπολα στη λεπτομέρεια καθώς και η χρήση της αφηγηματικής πολυπλοκότητας και της ηθικής ασάφειας εμβάθυναν την κινηματογραφική εμπειρία για το κοινό, ανεβάζοντας το έπος του εγκλήματος στο ύψος της τέχνης. Ο Τζορτζ Λούκας, μια άλλη κομβική προσωπικότητα του Νέου Χόλιγουντ, έφερε επανάσταση στο είδος της επιστημονικής φαντασίας με το *Ο Πόλεμος των Αστρων*¹⁸ (*Star Wars*, 1977). Η ευφάνταστη οικοδόμηση του κόσμου του Λούκας, τα πρωτοποριακά ειδικά εφέ και η συναρπαστική αφήγηση του ταξιδιού του ήρωα μαγνήτισαν το κοινό σε όλο

τον κόσμο και καθιέρωσαν ένα franchise που θα άφηνε ανεξίτηλο το σημάδι του στη λαϊκή κουλτούρα.¹⁹ (Εικόνα 1.3)

Είναι προφανές ότι η μεταμορφωτική δύναμη της αφηγηματικής ταινίας έγκειται στην ικανότητά της να εξελίσσεται συνεχώς. Κάθε περίοδος της ιστορίας του κινηματογράφου έχει συμβάλει με νέα επίπεδα πολυπλοκότητας, καινοτομίας και κατανόησης, καθιστώντας την ταινία ένα διαρκώς εξελισσόμενο μέσο ανθρώπινης έκφρασης. Καθώς κοιτάμε μπροστά, το μέλλον του κινηματογράφου φαίνεται να είναι εξίσου δυναμικό, προωθούμενο από τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις και μια συνεχώς διευρυνόμενη δεξαμενή αφηγητών παγκοσμίως που επιθυμούν να εξερευνήσουν την ανθρώπινη κατάσταση με νέους και πρωτοποριακούς τρόπους.

¹⁸ George Lucas, dir., *Star Wars* (1977, H.P.A.: Lucasfilm Ltd.).

¹⁹ Cook, *A History of Narrative Film*, 682.

2. Η αφήγηση στον κινηματογράφο

2.1 Ορισμός

Ο αφηγηματικός κινηματογράφος προέρχεται από την λογοτεχνική αφήγηση. Επομένως είναι χρήσιμο να γίνει μία συνοπτική μεν, συγκριτική δε μελέτη του όρου της αφήγησης στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο αντίστοιχα καθώς αυτόν αφορά η εργασία. Προσπαθώντας οι θεωρητικοί του κινηματογράφου να θέσουν τα όρια μεταξύ λογοτεχνικής και κινηματογραφικής αφήγησης, διεύρυναν τον όρο. Έτσι, όταν γίνεται αναφορά στην κινηματογραφική αφήγηση, δεν νοείται μόνο μιας τεχνικής φύσεως αφήγησης, δεν αφορά δηλαδή μόνο τον λόγο όπως συμβαίνει στη λογοτεχνία, αφορά και την αφηγηματική πράξη.²⁰ Η αφηγηματική πράξη δεν προϋποθέτει απαραίτητα τον αφηγηματικό λόγο, μπορεί να εκφράζεται με ποικίλα εκφραστικά μέσα, όπως είναι ο χορός, το τραγούδι,²¹ ή ακόμα και να εκλείπει ο κλασικός αφηγητής που συνηθίζεται στη λογοτεχνία. Η κινηματογραφική αφήγηση συντίθεται από τα εξής στοιχεία: α) κινούμενες εικόνες, β) γραφικές παραστάσεις, γ) ήχο ανθρώπινης ομιλίας, δ) μουσικό και φυσικό ήχο.²²

Σχεδόν όλοι οι ορισμοί της αφήγησης στη βιβλιογραφία σχετίζονται μεταξύ τους. Συνολικά, υπάρχει ελάχιστη διαφωνία σχετικά με το πώς πρέπει να κατανοηθεί η κεντρική έννοια που δηλώνεται με τον όρο «αφήγηση». Οι διαφωνίες ουσιαστικά αναφέρονται σε λεπτομέρειες που αφορούν την πρακτική εφαρμογή της έννοιας σε διαφορετικά πλαίσια.²³

Γράφοντας για τον προφορικό λόγο, ο William Labov όρισε την αφήγηση ως μια λεκτική ακολουθία που αναπαριστά γεγονότα: «μπορούμε να ορίσουμε μια ελάχιστη αφήγηση ως μια ακολουθία δύο προτάσεων που είναι χρονικά διατεταγμένες»²⁴, που σημαίνει ότι τα αναπαριστούμενα γεγονότα πρέπει να περιέχουν τουλάχιστον μια χρονική συγκυρία. Παρόμοια,

²⁰ Γιάννης Λεοντάρης, “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”, *Σύγκριση* 12, (2017): 160.

²¹ Λεοντάρης, “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”, 160-161.

²² Λεοντάρης, “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”, 161.

²³ Lars Ellestrom, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media* (Switzerland: palgrave macmillan, 2019), 36.

²⁴ William Labov, *The Language of Life and Death: The Transformation of Experience in Oral Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 19.

δουλεύοντας κυρίως με τη λογοτεχνία, ο Gerald Prince λέει ότι η αφήγηση «μπορεί να οριστεί ως η αναπαράσταση πραγματικών ή φανταστικών γεγονότων και καταστάσεων σε μια χρονική ακολουθία».²⁵ Σύμφωνα με τον Περικλή Πολίτη η αφήγηση είναι η «εξιστόρηση, με μια ορισμένη σειρά, συμβάντων που μεταβάλλουν μια αρχική κατάσταση πραγμάτων ή ενεργειών, πράξεων που σκόπιμα διαπράττονται από τους "ήρωες" μιας ιστορίας».²⁶

Σύμφωνα με τους Barsam και Monahan, η αφήγηση είναι η τέχνη του να λες μια ιστορία. Στον κινηματογράφο πρόκειται για μια δομή στην οποία οι κινηματογραφιστές έχουν επιλέξει και τοποθετήσει τα γεγονότα σε μια αλληλουχία αιτίου-αποτελέσματος που συμβαίνουν με την πάροδο του χρόνου.²⁷ Ένας γενικός ορισμός της αφήγησης που έδωσε ο Hamon είναι «το μονοτροπικό (μυθιστόρημα) ή πολυτροπικό (ταινία) σύστημα, το οποίο ρυθμίζει την διατήρηση ή τον μετασχηματισμό του νοήματος, στο πλαίσιο μίας δομικής σύνθεσης».²⁸ Μπορεί αυτός ο ορισμός να φαντάζει δυσνόητος, μα στη βάση του είναι ολοκληρωμένος: στη διαδικασία της μετάδοσης μια ιστορία μετασχηματίζεται. Αυτή η ιστορία δύναται να περιλαμβάνει χαρακτήρες, γεγονότα, διάλογο κ.ά.

2.2 Τεχνολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης

Από τα αρχικά στάδια της κινηματογραφικής τέχνης έως τη σύγχρονη εποχή της ψηφιοποίησης και των streaming πλατφορμών, η αφήγηση παραμένει αναπόσπαστο κομμάτι του κινηματογράφου. Αποτελεί ένα σημαντικότατο εργαλείο για τη μετάδοση κινηματογραφικών ιστοριών αφού επιτρέπει στον θεατή να βιώσει μία νέα εμπειρία μέσω της θέασης. Ο Buckland υποστηρίζει πώς προϋπόθεση για την έρευνα του αφηγηματικού κινηματογράφου αποτελεί η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο τα στοιχεία της λογοτεχνικής αφήγησης όπως η αφηγηματική δομή, οι τεχνικές αφήγησης και άλλοι αφηγηματικοί παράγοντες

²⁵ Ellestrom, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*, 36.

²⁶ Περικλής Πολίτης, "Γένη και Είδη του Λόγου: Αφήγηση". Πύλη. 07/07/2006, https://www.greek-language.gr/greekLang/studies/discourse/2_1_3/index.html.

²⁷ Richard Barsam and Dave Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 5^η έκδ. (London-N.Y.: WW/ Norton & Company: 2016), 122.

²⁸ Philippe Hamon, "Analyse du récit: éléments pour un lexique", *Le Francais moderne*, n.2 (1974): 150.

ενσωματώθηκαν στα εργαλεία του κινηματογράφου.²⁹ Η κάμερα, ως κύριο εργαλείο του κινηματογράφου, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο εδώ. Έτσι, ο ερευνητής δύναται να υποστηρίξει πως η αφηγηματική προσέγγιση στον κινηματογράφο είναι συχνά κυρίως οπτική.

Σύμφωνα με τον Branigan οι διάφορες κινηματογραφικές τεχνικές όπως η εστίαση της κάμερας, ο σταθερός φωτισμός και το ζουμ, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως συμβολικές αναπαραστάσεις της όρασης.³⁰ Για παράδειγμα, μια λειτουργία ζουμ μπορεί να παρομοιαστεί με την αυξημένη προσοχή ενός χαρακτήρα προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, ενώ μια γρήγορη μεγέθυνση και σμίκρυνση μπορεί να συμβολίζει τα αντικρουόμενα συναισθήματα έλξης και απώθησης ενός χαρακτήρα προς το ίδιο αντικείμενο. Σε αυτή την περίπτωση η θέση της κάμερας, που υιοθετεί—μία οπτική POV (Point of View), αντιπροσωπεύει την αντίληψη ενός χαρακτήρα. Το ίδιο παρατηρείται και στη λογοτεχνική αφήγηση, χρησιμοποιώντας φυσικά τον λόγο αντί του φακού: για παράδειγμα, όταν ο αφηγητής επιλέγει να περιγράψει λεπτομερώς το πρόσωπο ενός ήρωα, τις εκφράσεις του κ.ά, ενώ κάποιου άλλου όχι.

Συμπληρωματικά, ο Chatman στο βιβλίο του *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* εξετάζει και εκείνος τους τρόπους με τους οποίους διαφορετικά στοιχεία της κινηματογραφικής έκφρασης συνεργάζονται για να διαμορφώσουν την αφηγηματική διαδικασία και να εντάξουν τους θεατές στην αφηγηματική εμπειρία. Υποστηρίζει πως η χρήση της κάμερας και του ήχου λειτουργούν ως αφηγηματικά μέσα: «Οι ταινίες παρέχουν στην αφήγηση ενδιαφέρουσες νέες δυνατότητες χειρισμού της οπτικής γωνίας αξιοποιώντας τόσο οπτικά όσο και ακουστικά κανάλια πληροφοριών, ενσωματώνοντας όχι μόνο διάλογο αλλά και μουσική και ηχητικά εφέ»³¹. Επιπλέον, αναφέρεται στην ευελιξία της κινηματογραφικής αφήγησης λόγω της δυνατότητας οπτικής επεξεργασίας και μοντάζ, συγκρίνοντάς τη με τη λογοτεχνική αφήγηση που στερείται τεχνικών μέσων.³² Η σύγκριση αυτή τονίζεται από την αρχή, αφού «στη λογοτεχνική αφήγηση παρατηρείται η χρήση περιγραφών, ωστόσο, στη σφαίρα του θεάτρου ή του κινηματογράφου, παρακολουθούμε απλώς τη φυσική παρουσία του

²⁹ Warren Buckland, *Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling* (Columbia: Columbia University Press 2021), 3.

³⁰ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin; New York: Mouton 1984), 81.

³¹ Seymour Chatman, *Narrative Structure: Story and Discourse in Fiction and Film*, (Ithaca: Cornell University Press 1978), 158.

³² Seymour Chatman, *Narrative Structure: Story and Discourse in Fiction and Film*, 73.

ηθοποιού».³³ Με αυτή την αναφορά ο Chatman εστιάζει, όχι μόνο στο τεχνικό αλλά και σε ένα εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής αφήγησης, την υποκριτική. Οι ήρωες ενσαρκώνονται από τους ηθοποιούς στην οθόνη, κάνοντας τον κινηματογράφο μια μορφή παραστατικής τέχνης που βασίζεται στην ανθρώπινη συμμετοχή.

Επομένως, εκτός από τις τεχνολογικές πτυχές που εμπλέκονται στη δημιουργία μιας ταινίας, όπως αναλύθηκε συντόμως παραπάνω, η τέχνη της κινηματογραφικής αφήγησης περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα στοιχείων που εκτείνονται πέρα από τεχνολογικά όρια. Για παράδειγμα, ο Lothe στο *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* εμβαθύνει στη σημασία του διαλόγου και του μονολόγου για την απόδοση των χαρακτηριστικών ενός χαρακτήρα, στην εξέλιξη της ιστορίας και στην εξερεύνηση θεματικών στοιχείων. Υποστηρίζει πως συγγραφείς και κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν τον διάλογο για να αποκαλύψουν τη δυναμική των χαρακτήρων, τα κίνητρα και τις εντάσεις, ενισχύοντας έτσι την πολυπλοκότητα της αφήγησης. Αναφέρει επίσης, πως οι λέξεις και οι σκέψεις που πηγάζουν από το μυαλό ενός χαρακτήρα, είτε πρόκειται για ευθύ λόγο, είτε για έμμεσο λόγο, χρησιμεύουν ως εργαλείο για τη διαμόρφωση της ταυτότητάς του.³⁴

Σε τελικό στάδιο της κινηματογραφικής εμπειρίας, ο Bordwell υποστηρίζει τη συμμετοχή του θεατή στη διαμόρφωση της ταινίας.³⁵ Αντί να δέχεται παθητικά τη λεκτική αφήγηση μίας ιστορίας, ο θεατής εμπλέκεται με πλήθος οπτικών και ακουστικών στοιχείων: πλάνα, σκηνικά, διαλόγους, μουσική και ηχητικά εφέ. Η ερμηνεία και η κατανόηση αυτών των ενδείξεων από τον θεατή είναι σημαντική για την κατασκευή της ιστορίας στο μυαλό του. Το μοναδικό σύνολο εμπειριών, απόψεων και υποβάθρου του κάθε θεατή διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται και κατανοεί τα στοιχεία της ταινίας. Κατά συνέπεια, η κινηματογραφική αφήγηση γίνεται μια συνεργασία σκηνοθέτη και κοινού, με τον θεατή να συμβάλλει ενεργά στην κατασκευή της.

³³ Chatman, *Narrative Structure: Story and Discourse in Fiction and Film*, 44.

³⁴ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press 2000), 83.

³⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press 1985), 62.

2.3 Συστατικά της κινηματογραφικής αφήγησης

Στη βιβλιογραφία εντοπίζονται και αναλύονται διαφορετικά συστατικά στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης, τα οποία αποτελούν βασικό και αναπόσπαστο μέρος αυτής. Παρακάτω πραγματοποιείται μια ανάλυση μερικών εκ των σημαντικότερων από αυτά και πιο συγκεκριμένα, της πλοκής, του αιτίου-αποτελέσματος, του χώρου, του χρόνου, και των χαρακτήρων.

2.3.1 Πλοκή και ιστορία

Η πλοκή (plot) είναι ένα ουσιαστικό συστατικό της αφήγησης που λειτουργεί ως θεμέλιο πάνω στο οποίο δομούνται οι χαρακτήρες, τα θέματα και οι συγκρούσεις. Οι Bordwell και Thompson ορίζουν την πλοκή ως το σύνολο των οπτικών και ακουστικών στοιχείων που υπάρχουν στην ταινία, συμπεριλαμβανομένης της άμεσης αναπαράστασης των γεγονότων. Άλλος ορισμός ο οποίος είναι αποδεκτός ευρύτερα για την πλοκή είναι: η σκόπιμη εξέλιξη λογικά συνδεδεμένων γεγονότων που οδηγεί στην επίλυση της κύριας σύγκρουσης.³⁶

Η πλοκή αποτελείται από συγκεκριμένες δράσεις και γεγονότα που επιλέγουν οι κινηματογραφιστές να προβάλλουν, καθώς και από τη σειρά στην οποία τοποθετούν αυτά τα γεγονότα για να μεταφέρουν αποτελεσματικά την ιστορία στον θεατή. Οι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες χρησιμοποιούν την πλοκή για να πουν μια ιστορία. Η διάκριση μεταξύ πλοκής και ιστορίας είναι περίπλοκη επειδή σε κάθε ταινία, οι δύο έννοιες επικαλύπτονται και αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους. Η ιστορία, ωστόσο, ενσωματώνει εκτός από αυτά που βλέπουμε και ακούμε στην οθόνη και εκείνα τα γεγονότα που υπονοούνται, αλλά δεν παρουσιάζονται ρητά, επομένως δεν περιλαμβάνονται στην πλοκή. Δεν είναι δυνατό να παρουσιαστούν στην οθόνη όλα τα στοιχεία μιας ιστορίας. Έτσι, στην πλοκή επιλέγονται μόνο συγκεκριμένα γεγονότα και στοιχεία τα οποία οδηγούν το κοινό να συνθέσει, να βιώσει και να κατανοήσει την ιστορία, αν και όλα όσα λαμβάνουν μέρος στην οθόνη αποτελούν στοιχεία τόσο της ιστορίας όσο και της πλοκής. Μέσω της πλοκής, οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες μπορούν να δώσουν δομή στις ιστορίες και να καθοδηγήσουν (αν όχι να ελέγξουν) τις συναισθηματικές αντιδράσεις των θεατών.³⁷

³⁶ David Bordwell και Kristen Thompson, *Film Art: An Introduction*. (Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 2008), 77.

³⁷ Barsam and Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 136-137.

Οι πλοκές των αφηγηματικών ταινιών δεν είναι απαραίτητα δομημένες με χρονολογική σειρά σε αντίθεση με τη σειρά της ιστορίας, η οποία αναγκαστικά ρέει χρονολογικά (όπως και η ζωή). Η πλοκή μπορεί να χειραγωγήσει τη σειρά των γεγονότων έτσι ώστε αυτά να παρουσιάζονται σε μη χρονολογικές ακολουθίες διαμορφώνοντας τις επιθυμητές προσδοκίες στο κοινό.³⁸

Η πλοκή μιας ταινίας κατά τους Bordwell και Thompson δύναται να ενσωματώσει επίσης μη διηγητικά στοιχεία καθ' όλη τη διάρκειά της. Το μοντάζ και ο ήχος μπορούν να αξιοποιηθούν με μη διηγητικό τρόπο ενώ ως «διήγηση» ορίζουν τον συνολικό κόσμο της δράσης στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα της ιστορίας.³⁹

Μια σημαντική αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται στην κινηματογραφική πλοκή, κυρίως από σκηνοθέτες ταινιών αγωνίας και μυστηρίου, είναι το «plot twist». Η ανατροπή της πλοκής (plot twist) συμβαίνει όταν αποκαλύπτονται απροσδόκητες πληροφορίες κατά τη διάρκεια μιας αφήγησης, αναγκάζοντας το κοινό να συνειδητοποιήσει ότι υπάρχει μια εντελώς διαφορετική ιστορία που κρύβεται κάτω από την επιφάνεια αυτής που παρουσιάστηκε αρχικά. Κατά συνέπεια, καθίσταται απαραίτητο να επανεκτιμηθούν και να ερμηνευτούν εκ νέου οι σημαντικές λεπτομέρειες της πλοκής υπό το φως αυτής της απροσδόκητης τροπής των γεγονότων. Η εισαγωγή ενός «plot twist» προσθέτει βάθος και πολυπλοκότητα στην ιστορία, αναγκάζοντας το κοινό να επανεξετάσει την άποψή του για τα γεγονότα και τους χαρακτήρες που εμπλέκονται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σκηνοθέτη, με συχνή χρήση της συγκεκριμένης τεχνικής, είναι ο Χίτσκοκ. Μέσω των περίτεχνων ανατροπών πλοκής σε πολλά έργα του εκμεταλλεύεται στιγμή προς στιγμή τις γνώσεις του θεατή και δημιουργεί ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο παιχνίδι μεταξύ του πιθανού και του απροσδόκητου, μεταξύ σασπένς και έκπληξης.⁴⁰

2.3.2 Αίτιο και αποτέλεσμα

Η αιτιοκρατία αποτελεί μια καθοριστική αρχή της αφήγησης και αφορά τις σχέσεις αιτίου-αποτελέσματος. Όλα τα στοιχεία της ιστορίας, δηλαδή, δικαιολογούνται και κινητοποιούνται από μια συγκεκριμένη λογική, η οποία αποτελεί μέρος της ιστορίας ή συνδέεται με αυτήν. Στην κλασική αφηγηματική δομή, η ιστορία αναπτύσσεται μέσα από

³⁸ Barsam and Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 138-139.

³⁹ David Bordwell και Kristen Thompson, *Film Art: An Introduction*. 76.

⁴⁰ Bordwell και Thompson, *Film Art: An Introduction*, 392.

αλυσιδωτές αντιδράσεις αιτίου-αποτελέσματος, με κάθε σκηνή να αποτελεί άμεση συνέπεια της προηγούμενης. Κάθε γεγονός της αφήγησης κινητοποιείται από κάποια συγκεκριμένη αιτία και με τον τρόπο αυτό δημιουργείται η συνοχή στην ιστορία. Οι αιτίες και τα αποτελέσματα μπορεί να έχουν πραγματοποιηθεί ή πρόκειται να πραγματοποιηθούν – και στις δύο περιπτώσεις όμως αποτελούν καθοριστικό παράγοντα στην αφήγηση.⁴¹

Ο κανόνας του αιτίου-αποτελέσματος επηρεάζει σημαντικά και τις ενέργειες των χαρακτήρων, οι οποίοι ενεργούν προς εκπλήρωση ενός συγκεκριμένου σκοπού. Η δράση τους και οι αντιδράσεις που προέρχονται από αυτή αποκαλύπτουν τη σχέση μεταξύ των γεγονότων, εξηγώντας έτσι τον κυρίαρχο ρόλο που διαδραματίζει η αιτιότητα. Οι επιθυμίες, οι στόχοι και οι δράσεις των χαρακτήρων είναι οι κύριες πηγές των αιτιών και των αποτελεσμάτων σε μια ταινία. Η αφήγηση αφορά την προσπάθεια εκπλήρωσης των στόχων των χαρακτήρων, με κάθε πράξη να οδηγεί σε μια αντίδραση ή συνέπεια, η οποία ωθεί την ιστορία να εξελιχθεί.⁴²

Όλες οι σκηνές σε μια κινηματογραφική αφήγηση περιέχουν χαρακτήρες που ενεργούν καθώς και το αποτέλεσμα που προκύπτει από τις ενέργειές τους. Ωστόσο, ορισμένα πράγματα θα εκκρεμούν για τις επόμενες σκηνές. Με αυτό τον τρόπο, προωθείται η αφήγηση, καθώς οι σκηνές ολοκληρώνονται οδηγώντας σε συγκεκριμένα αποτελέσματα, τα οποία εξελίσσουν περαιτέρω την ιστορία. Την ίδια στιγμή, η κάθε σκηνή συνδέεται με την επόμενη βάση της αρχής της αιτιότητας, έτσι ώστε να αποτελέσει ένα ξεχωριστό μέρος της ευρύτερης ιστορίας.⁴³

2.3.3 Χώρος

Ο Bordwell αναφέρεται στον αφηγηματικό χώρο ως ένα στοιχείο το οποίο ξεπερνά την απλή θέση της κάμερας και αναφέρει πως «αντί να αντιλαμβανόμαστε τον θεατή ως την κορυφή μιας κυριολεκτικής ή μεταφορικής οπτικής πυραμίδας, μπορούμε να αντιμετωπίσουμε την κατασκευή του χώρου δυναμικά»⁴⁴. Έτσι, ο αφηγηματικός χώρος εξυπηρετεί, όχι μόνο την φυσική ιδιότητα του χώρου, αλλά διαδραματίζει ρόλο και ως αφηγηματική δομή, η οποία μπορεί να ασκήσει μεγάλη επίδραση στο πώς μια ιστορία γίνεται αντιληπτή και πώς ερμηνεύεται από το κοινό. Ειδικότερα, ο Bordwell υιοθετεί μια άποψη που προτάσσει την

⁴¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 36.

⁴² Ιωάννης Σκοπετέας, *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών* (Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις: 2015), 20.

⁴³ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 159.

⁴⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 104.

κατασκευή, σύμφωνα με την οποία «σε μια αφηγηματική ταινία η ώθηση να κατασκευάσουμε έναν συνεκτικό μύθο από αυτά που βλέπουμε και ακούμε θα μας οδηγήσει να αναζητήσουμε συγκεκριμένα χωρικά στοιχεία και να βασιστούμε σε συγκεκριμένα χωρικά σχήματα».⁴⁵

Μέσα από την κατάλληλη χρήση του χώρου μπορεί η αφήγηση να εξελιχθεί, όπως για παράδειγμα με τη χρήση εναλλακτικών σκηνών διαφορετικών τοποθεσιών, όπου δυο διαφορετικές ιστορίες συμβαίνουν παράλληλα. Στοιχείο-κλειδί για τη διαμόρφωση του χώρου στην αφήγηση είναι η χωρική διάταξη. Η διάταξη του χώρου σε ένα κάδρο, το οποίο συγκροτεί τον κινηματογραφικό χώρο, αποτελεί βασικό συστατικό για την καθοδήγηση και την προσοχή του θεατή, καθώς και για τη δημιουργία νοήματος. Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται οι χαρακτήρες και τα αντικείμενα μέσα στο κάδρο επηρεάζει τον τρόπο ερμηνείας της δράσης και των σχέσεων από το κοινό. Η αφήγηση μπορεί να προωθηθεί με συγκεκριμένες τεχνικές, όπως οι λήψεις από την οπτική γωνία του εκάστοτε χαρακτήρα, έτσι ώστε να δημιουργηθεί χωρική συνέχεια και να μπορεί το κοινό να κατανοήσει με σαφήνεια τις χωρικές σχέσεις μέσα σε μια σκηνή.⁴⁶

Διαφορετικά κινηματογραφικά είδη χαρακτηρίζονται από διαφορετική χρήση του χώρου. Για παράδειγμα, η χρήση περιορισμένων χώρων σε ταινίες τρόμου μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία έντασης, ενώ τα αχανή τοπία των γουέστερν, για να αποδώσουν μια αίσθηση ελευθερίας ή απομόνωσης. Η χρήση του χώρου εκτός της οθόνης στις ταινίες τρόμου μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία αγωνίας από την παρουσία μιας αθέατης απειλής. Ενώ, σε ρομαντικές κομεντί, η έμφαση στον χώρο μεταξύ των δύο χαρακτήρων μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ανάπτυξη της ρομαντικής τους σύνδεσης και οικειότητας. Η χρήση περιορισμένων ή εκτεταμένων χώρων μπορεί να αντικατοπτρίζει τη νοητική κατάσταση ενός χαρακτήρα ή τις θεματικές ανησυχίες της ταινίας. Για παράδειγμα, ένα στενό δωμάτιο μπορεί να μεταφέρει μια αίσθηση κλειστοφοβίας, ενώ τα ανοιχτά τοπία μπορεί να υποδηλώνουν, όπως αναφέραμε, ελευθερία ή απομόνωση. Καθίσταται φανερό, έτσι, πως ο αφηγηματικός χώρος μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο δημιουργίας συγκεκριμένης διάθεσης, ατμόσφαιρας και συναισθηματικής έντασης.⁴⁷

Ορισμένα στοιχεία του χώρου μπορούν να είναι εμφανή στον κόσμο της ιστορίας και αποτελούν το περιβάλλον στο οποίο αυτή εκτυλίσσεται. Άλλα μπορούν να υπονοούνται αλλά

⁴⁵ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 104.

⁴⁶ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 106.

⁴⁷ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 130, 144-146.

να μην είναι εμφανή σε όσα εκτυλίσσονται επί τη οθόνης, παρόλα αυτά όμως να επηρεάζουν την εμπειρία των θεατών. Ο τρόπος με τον οποίο δομείται και αποκαλύπτεται ο χώρος καθώς εξελίσσεται η αφήγηση μπορεί να διευκολύνει την κατανόηση της χρονικής ροής της ιστορίας. Η χωρική διάσταση στην κινηματογραφική αφήγηση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη χρονική διάσταση, καθώς ο χώρος επηρεάζει τον ρυθμό της ιστορίας. Διαφορετική χρήση των χωρικών στοιχείων μπορεί να μεταβάλλει την αντιληπτή διάρκεια των γεγονότων ή την αλληλουχία των ενεργειών εντός της ιστορίας.⁴⁸

2.3.4 Χρόνος

Ο Abbott, στο *The Cambridge Introduction to Narrative*, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη χρονική λογική της αφήγησης υποστηρίζοντας πως τούτο το χαρακτηριστικό καθιστά την αφήγηση ξεχωριστή συγκριτικά με άλλες μορφές κειμένου.⁴⁹ Η χρονική λογική έγκειται τόσο στο επίπεδο της εξωτερικής προόδου (τη διάρκεια της παρουσίας του μυθιστορήματος, της ταινίας ή του έργου) όσο και της εσωτερικής (την αλληλουχία των γεγονότων που αποτελούν την πλοκή).⁵⁰

Τα γεγονότα στη ζωή και στις ταινίες χρειάζονται μια διάρκεια για να συμβούν. Η διάρκεια αυτή αποτελεί τη διάσταση του χρόνου. Όταν γίνεται αναφορά σε αφηγηματικές ταινίες, μπορούν να προσδιοριστούν τρία συγκεκριμένα είδη διάρκειας: 1) Η διάρκεια της ιστορίας, που είναι ο χρόνος που χρειάζεται για να συμβεί η υπονοούμενη ιστορία, 2) η διάρκεια της πλοκής, που είναι ο χρόνος εκείνων των γεγονότων μέσα στην ιστορία που η ταινία παρουσιάζει ρητά και 3) η διάρκεια οθόνης, που είναι ο χρόνος προβολής της ταινίας στην οθόνη.⁵¹

Οι σχέσεις μεταξύ των τριών τύπων διάρκειας μπορούν να απομονωθούν και να αναλυθούν, όχι μόνο στο πλαίσιο ολόκληρης της αφήγησης της ταινίας, αλλά και στα συστατικά της μέρη — σε σκηνές και σεκάνς. Σε αυτά τα μικρότερα μέρη, ωστόσο, η σχέση μεταξύ της διάρκειας της πλοκής και της διάρκειας της ιστορίας παραμένει γενικά σταθερή. Στις περισσότερες ταινίες του Χόλιγουντ, η διάρκεια ενός γεγονότος πλοκής θεωρείται ότι είναι

⁴⁸ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 119.

⁴⁹ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2^η εκδ. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 14.

⁵⁰ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 14.

⁵¹ Barsam and Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 143.

ισοδύναμη με τη διάρκεια του γεγονότος της ιστορίας που αυτό συνεπάγεται. Στο επίπεδο των σκηνών (μια πλήρης μονάδα δράσης πλοκής), η πιο ενδιαφέρουσα σχέση είναι συνήθως μεταξύ της διάρκειας της οθόνης και της διάρκειας της πλοκής. Μπορούμε γενικά να χαρακτηρίσουμε αυτή τη σχέση με έναν από τους τρεις τρόπους: 1) Σύνοψη, όπου η διάρκεια της οθόνης είναι μικρότερη από τη διάρκεια της πλοκής. 2) Πραγματικός χρόνος, όπου η διάρκεια της οθόνης αντιστοιχεί άμεσα στη διάρκεια της πλοκής. 3) Επέκταση, όπου η διάρκεια οθόνης είναι μεγαλύτερη από τη διάρκεια της πλοκής.⁵²

Οι Bordwell και Thompson ορίζουν δύο τύπους αφήγησης που αφορούν την κινηματογραφική πλοκή: τον γραμμικό (linear) και τον μη γραμμικό (non-linear), όπου στον πρώτο, τα γεγονότα εκτυλίσσονται σχεδόν με τη σειρά, ενώ στον δεύτερο η ιστορία δύναται να αφηγηθεί αντίστροφα ή περιπλεγμένα.⁵³ Ο γραμμικός τύπος αφήγησης έχει ως χαρακτηριστικό του τη «σεκάνς». Η «σεκάνς» αποτελεί τη δομή που περιέχει επιμέρους σκηνές, σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα μπορεί να μην διέπεται από τον βασικό κανόνα αρχή-μέση-τέλος όπως συμβαίνει στη σκηνή,⁵⁴ και χαρακτηρίζεται από χρονική αλληλουχία. Παραδείγματα χρονικής αλληλουχίας σε μια αφήγηση αποτελούν οι στιγμές των μαχών μιας ταινίας, όπου οι σκηνές εναλλάσσονται, δίνοντας έμφαση τότε σε κάποιον χαρακτήρα, τότε σε κάποιον άλλο ή σε κυνηγητά όπου η κάμερα μετατοπίζεται απεικονίζοντας μία τον κυνηγό, μία τον κυνηγημένο.⁵⁵ Αντίστοιχα, εκείνο που χαρακτηρίζει τις μη γραμμικές κινηματογραφικές αφηγήσεις είναι οι λεγόμενες «αναχρονίες»⁵⁶ οι οποίες χωρίζονται στις κατηγορίες «flashback» (αναδρομή) και «foreshadowing» (προαναγγελία).⁵⁷ Ο γραμμικός τύπος αφήγησης είναι και ο συχνότερος, παρ' όλα αυτά υπάρχουν διάφορες ταινίες που σπάνε αυτόν τον κανόνα. Σε αυτή τη περίπτωση ο θεατής οφείλει να είναι ενεργητικός δέκτης, ώστε να είναι σε θέση να ενώσει τα κομμάτια του «παζλ» της ταινίας. Αυτές οι περιπτώσεις όχι μόνο απαιτούν την ενεργή συμμετοχή του θεατή

⁵² Barsam and Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 143.

⁵³ Bordwell και Thompson, *Film Art: An Introduction*. 80.

⁵⁴ James E. Cutting, "Sequence in Popular Cinema: Inconsistent Event Segmentation", *Atten Percept Psychophys* 81 (2019): 2016.

⁵⁵ James E. Cutting, "Sequence in Popular Cinema: Inconsistent Event Segmentation", 2016.

⁵⁶ Μαρία Παπαλεοντίου, *Ο Λογοτεχνικός Γραμματισμός στην Πεζογραφία – Στοιχεία θεωρίας της Αφήγησης* (Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, 2014), 10.

⁵⁷ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*, 54.

στην οργάνωση των γεγονότων της πλοκής όπως αναφέρθηκε προηγούμενα, αλλά και παρέχουν στους δημιουργούς ευκαιρίες για καινοτόμες τεχνικές αφήγησης.

Είναι σημαντικό εδώ να φωτιστούν οι όροι «flashback» και «foreshadowing» ώστε να καταστεί κατανοητή η δομή των μη γραμμικών αφηγήσεων. Το «flashback» είναι ένα εργαλείο της αφήγησης που περιλαμβάνει μια οπτική αναπαράσταση ενός παρελθοντικού γεγονότος μέσα στην αφήγηση. Συνήθως αυτή η αναδρομή υποδεικνύεται από μια σαφή μετάβαση, όπως ένα cut ή ένα dissolve.⁵⁸ Όταν ένας χαρακτήρας κατά τη διάρκεια της κύριας ιστορίας αφηγείται προφορικά γεγονότα του παρελθόντος και η αφήγηση αυτή απεικονίζεται οπτικά μέσω μιας αναδρομής, προκύπτει μια σύνθετη ερμηνευτική πρόκληση όσον αφορά την ακρίβεια της αναπαράστασης αυτών των γεγονότων. Μία πιθανότητα είναι οι αναδρομές να χρησιμεύουν ως οπτική αναπαράσταση των λεγόμενων του αφηγητή, εγείροντας όμως την ανησυχία για πιθανή παραμόρφωση των γεγονότων τόσο στην εικόνα όσο και στον λόγο της αφήγησής του.⁵⁹

Αντίστοιχα, η προαναγγελία (foreshadowing) επιτυγχάνεται μέσω της επιδέξιας ενσωμάτωσης διαλόγων και αλληλεπιδράσεων χαρακτήρων που προοικονομούν μελλοντικές εξελίξεις. Μια φαινομενικά ασήμαντη συνομιλία ή μια σύντομη παρατήρηση μπορεί αργότερα να αποκαλυφθεί ως μεγάλης σημασίας, καθώς ξετυλίγεται η πλοκή. Η συγκεκριμένη τεχνική έχει εφαρμοστεί ευρέως σε ταινίες που άσκησαν μεγάλη επιρροή στον κινηματογράφο, αλλάζοντας τους τρόπους που οι ταινίες αφηγούνται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το *Pulp Fiction*⁶⁰ (1994), όπου οι πρώτες συζητήσεις των χαρακτήρων της ταινίας και οι μικρές λεπτομέρειες υπαινίσσονται γεγονότα που θα συμβούν αργότερα. (Εικόνα 2.1) Η προαναγγελία στον κινηματογράφο περιλαμβάνει την έξυπνη εισαγωγή λεπτών υπαινιγμών και ενδείξεων από τα πρώτα στάδια μιας ταινίας, προετοιμάζοντας για επερχόμενα γεγονότα ή εξελίξεις. Οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν αποτελεσματικά οπτικές ενδείξεις και συμβολισμούς ως μέσα πρόβλεψης. Ακόμα και αν αυτές οι λεπτομέρειες αρχικά μπορεί να μην είναι εμφανείς στους θεατές, συνεισφέρουν στην πολυπλοκότητα και την υφή μιας ιστορίας ως εργαλεία για στοχασμό.⁶¹

⁵⁸ Seymour Chatman, *Narrative Structure: Story and Discourse in Fiction and Film*, 64.

⁵⁹ George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), 54.

⁶⁰ Quentin Tarantino, dir., *Pulp Fiction*, (1994; Los Angeles, CA: Miramax Films), DVD.

⁶¹ Seymour Chatman, *Narrative Structure: Story and Discourse in Fiction and Film*, 64-65.



(Εικόνα 2.1) Quentin Tarantino. *Pulp Fiction*, 1994.

Σε επίπεδο πλοκής, οι σκηνές συνδέονται μεταξύ τους μέσα από μια αίσθηση ενότητας. Πιο συγκεκριμένα, τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα σε ένα συνεχές, καθιστώντας καθοριστική τη χρονική διάσταση ως βασικό στοιχείο της αφήγησης, αλλά και εντός συγκεκριμένου χώρου, με σαφείς τις τοποθεσίες στις οποίες εκτυλίσσεται η πλοκή, υποδηλώνοντας πως και η χωρική διάσταση είναι επίσης βασική. Η συνολική αιτιοκρατία προωθεί την πλοκή στις δύο αυτές διαστάσεις.⁶² Η εγγενής δομή της κλασικής κινηματογραφικής αφήγησης, όπως και σε άλλες συμβατικές αφηγήσεις, δεσμεύεται να προσφέρει μια συνεκτική αλληλουχία γεγονότων, ενεργειών και περιστάσεων. Μέσα σε αυτό το αφηγηματικό πλαίσιο, εγείρονται και υπογραμμίζονται σημαντικά ερωτήματα που διερευνούν τις αιτίες πίσω από τα γεγονότα, την εκτέλεση των ενεργειών, την απόδοση ευθύνης και τα πιθανά αποτελέσματα. Η κλασική αφήγηση, είτε στον κινηματογράφο είτε σε άλλες μορφές αφηγηματικών μέσων, διασφαλίζει ότι αυτά τα βασικά ερωτήματα θα απαντηθούν μέσα στην αφήγηση, ακόμα κι αν δεν διατυπώνονται ανοιχτά.⁶³

2.3.5 Χαρακτήρες

Μία από τις θεμελιώδεις πτυχές της αφήγησης τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο είναι η ανάπτυξη χαρακτήρων. Οι χαρακτήρες είναι η καρδιά και η ψυχή οποιασδήποτε ιστορίας και η εξέλιξή τους σε μια ταινία μπορεί να επηρεάσει βαθιά την

⁶² Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 159.

⁶³ George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, 40.

εμπλοκή του κοινού.⁶⁴ Σε μια ταινία, η ανάπτυξη των χαρακτήρων δίνει ζωή στην αφήγηση καθώς οι χαρακτήρες δεν είναι μόνο παίκτες στην οθόνη. Είναι οι συναισθηματικοί αγωγοί μέσω των οποίων το κοινό συνδέεται με την ιστορία. Η εξέλιξή τους σε μια ταινία, οι εσωτερικές τους συγκρούσεις, τα κίνητρα και οι μεταμορφώσεις τους επηρεάζουν βαθιά την ενσυναίσθηση του κοινού και την επένδυσή του στην αφήγηση.⁶⁵

Στον πυρήνα κάθε αφηγηματικής ταινίας βρίσκεται ένας αστερισμός χαρακτήρων που ενσαρκώνουν την ανθρώπινη εμπειρία σε όλη της την πολυπλοκότητα. Αυτοί οι χαρακτήρες δεν είναι απλά μέσα για την προώθηση της πλοκής. Είναι τα οχήματα μέσω των οποίων το κοινό εξερευνά οικουμενικά θέματα, αντιμετωπίζει ηθικά διλήμματα και περιηγείται σε συναισθηματικά τοπία. Είτε πρόκειται για ήρωες, αντι-ήρωες, κακούς ή περίπλοκες φιγούρες με γκρίζες αποχρώσεις, οι χαρακτήρες χρησιμεύουν ως ενσάρκωση του οράματος του κινηματογραφιστή και ως υποκατάστατο του κοινού στον αφηγηματικό κόσμο. Αποτελούν τις συναισθηματικές άγκυρες που προσγειώνουν το κοινό στην ιστορία. Όταν είναι καλά αναπτυγμένοι, ξεπερνούν τη φανταστική τους προέλευση για να γίνουν ακόμη και εμβληματικές φιγούρες.⁶⁶

Μία από τις πιο συναρπαστικές πτυχές της ανάπτυξης χαρακτήρων σε μια ταινία είναι η έννοια του ταξιδιού των χαρακτήρων – ένα δυναμικό ταξίδι αλλαγής και μεταμόρφωσης που υφίστανται οι χαρακτήρες καθώς ξετυλίγεται η αφήγηση.⁶⁷ Σε μια ταινία, οι χαρακτήρες μπορούν να υποστούν θετική ή αρνητική εξέλιξη, ή κάποιου είδους μετάλλαξη που ξεφεύγει από τη συμβατική κατηγοριοποίηση. Στην πρώτη περίπτωση απεικονίζονται χαρακτήρες που εξελίσσονται, μαθαίνουν και τελικά γίνονται καλύτερες εκδοχές του εαυτού τους, όπως ο Andy Dufresne στην ταινία *Τελευταία Έξοδος: Ρίτα Χέιγουορθ* ⁶⁸ (*The Shawshank Redemption*, 1994). Στη δεύτερη περίπτωση, απεικονίζονται χαρακτήρες που γίνονται χειρότεροι, υποκύπτοντας στα ελαττώματα ή τους εσωτερικούς τους δαίμονες, όπως φαίνεται στην τραγική

⁶⁴ Ziqi Jing, “Exploring the Narrative Literature in Films”, *Journal of Education and Social Sciences*, 21 (2023): 142.

⁶⁵ Jing, “Exploring the Narrative Literature in Films”, 142.

⁶⁶ Jing, “Exploring the Narrative Literature in Films”, 143.

⁶⁷ Jing, “Exploring the Narrative Literature in Films”, 143.

⁶⁸ Frank Darabont, dir., *The Shawshank Redemption* (1994, Η.Π.Α.: Castle Rock Entertainment).

κάθοδο του Μάικλ Κορλεόνε στο *Ο Νονός II* ⁶⁹ (*The Godfather II*, 1974) (Εικόνα 2.2).



(Εικόνα 2.2) Francis Ford Coppola. *The Godfather II*, 1974.

Κάποιοι χαρακτήρες μπορεί να παραμένουν σε μεγάλο βαθμό αμετάβλητοι, αλλά εξακολουθούν να επηρεάζουν βαθιά την αφήγηση, προκαλώντας τις προσδοκίες και τα πρότυπα του κοινού.⁷⁰

3. Ο αφηγητής στον κινηματογράφο

3.1 Βασικοί τύποι αφηγητών

Η αφήγηση, όπως αναφέρθηκε προηγούμενα, είναι είδος κατ' αρχήν λογοτεχνικό. Κατ' επέκταση και ο αφηγητής αποτελεί βασικό εργαλείο της λογοτεχνίας. Εξελικτικά, το πεδίο εφαρμογής τόσο της αφήγησης, όσο και του αφηγητή διευρύνθηκε δραματικά.⁷¹ Μελετώντας λοιπόν την ταινία ως αφήγηση μιας ιστορίας, οι ερευνητές αντιμετώπισαν προβλήματα ως προς τον εντοπισμό και τη σωστή ερμηνεία και λειτουργία τόσο της αφήγησης, όσο και του αφηγητή. Οι όροι «αφήγηση» και «αφηγητής» (αυτός που λέει την ιστορία) προσαρμοσμένοι στον κινηματογράφο, δηλαδή έξω από τη λεκτική σφαίρα της λογοτεχνίας, εγείρουν

⁶⁹ Francis Ford Coppola, dir., *The Godfather II* (1974, Η.Π.Α.: Paramount Pictures και The Coppola Company).

⁷⁰ Jing, "Exploring the Narrative Literature in Films", 143.

⁷¹ Andre Gaudreault, "Narration and Monstration in the Cinema", *Journal of Film and Video* 39, no. 2 (1987): 29.

ερωτήματα αναγνώρισης του αφηγητή και της αφηγηματικής φωνής.⁷² Παρ' όλα αυτά, η εικόνα, με τη στενή έννοια του όρου, κάτι δείχνει. Επομένως είναι σε θέση να «πει» και άρα να «αφηγηθεί».⁷³ Με τον ίδιο τρόπο, στην ταινία κάτι «λέγεται», δηλαδή κάτι συμβαίνει, άρα και κάποιος «αφηγείται». Φτάνει να δοθεί απάντηση στην ερώτηση «ποιος;», η οποία καθίσταται δύσκολη, τόσο ερευνητικά, όσο και καλλιτεχνικά.

Ο Λεοντάρης επισημαίνει πως οι θεωρητικοί του κινηματογράφου, ακόμα και σήμερα αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στους όρους «αφηγητής», «εκφορέας», «εικονοποιός», «υπερ-αφηγητής» κ.ά. και αυτό εξ' αιτίας της αινιγματικότητας του ποιος μιλά στον κινηματογράφο και των πολλών εκφραστικών του μέσων. Τελικά υπάρχει αφηγητής στον κινηματογράφο ή δεν υπάρχει; Μερικοί θεωρητικοί υποστήριζαν πως «τα γεγονότα λέγονται μόνο τους» εφόσον στην ταινία δεν υπάρχει η κλασική φιγούρα «εκφωνητή». Ακόμα όμως και ο φαινομενικά μη αφηγητής, αποτελεί εκείνο το είδος του αφηγητή που δεν συμμετέχει ή δεν αποτελεί κάποιο πραγματικό πρόσωπο μέσα στην ιστορία. Στη λογοτεχνία, αυτός ο τύπος αφηγητή ονομάζεται παντογνώστης.⁷⁴ Παρακάτω θα αναλυθούν οι βασικοί τύποι αφηγητή στον κινηματογράφο έτσι όπως τους χώρισε και όρισε ο Metz και αναφέρονται στο *Précis d'analyse filmique*⁷⁵.

Όπως και στη λογοτεχνία, έτσι και στον κινηματογράφο, οι τύποι αφηγητών χωρίζονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: α) ο εξωδιηγητικός αφηγητής και β) ο ενδοδιηγητικός αφηγητής. Και οι δύο τύποι χωρίζονται σε δύο επιμέρους υποκατηγορίες: α) ετερο-διηγητικός αφηγητής και β) ομο-διηγητικός αφηγητής. Ο εξωδιηγητικός, ετερο-διηγητικός αφηγητής είναι εκείνος που δεν συμμετέχει στην ιστορία και εμφανίζεται ως σχολιαστής. Δύναται να ακούγεται η φωνή του, όμως δεν αποτελεί τη φωνή κανενός χαρακτήρα της ιστορίας. Αντίστοιχα, ο ενδοδιηγητικός, ετερο-διηγητικός αφηγητής αποτελεί μάρτυρα των γεγονότων που εκτυλίσσονται στην ιστορία και η αφήγησή του είναι μέρος της ιστορίας και διαδραματίζει κάποιο ρόλο. Από την άλλη, ο εξωδιηγητικός, ομο-διηγητικός αφηγητής είναι ήρωας της ιστορίας και οφείλει να αφηγείται την ιστορία, να σχολιάζει τη δράση κ.ά. σε πρώτο πρόσωπο. Ο ενδοδιηγητικός, ομο-διηγητικός αφηγητής είναι εκείνος που αφηγείται την ιστορία του μέσα

⁷² Andre Gaudreault, "Narration and Monstration in the Cinema", 29-30.

⁷³ Λεοντάρης, "Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία", 163.

⁷⁴ Μαρία Παπαλεοντίου, *Ο Λογοτεχνικός Γραμματισμός στην Πεζογραφία – Στοιχεία θεωρίας της Αφήγησης*, 5.

⁷⁵ Francis Vanoye και Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique* (Paris: Nathan Université 1992), 36-37.

σε μια ήδη υπάρχουσα αφήγηση π.χ. ο ήρωας αφηγείται μία ανάμνηση από το παρελθόν του.⁷⁶ Τέλος, στην κινηματογραφική αφήγηση υπάρχει ένα ακόμα είδος αφηγητή που δεν υπάρχει στην λογοτεχνία, ο περιδιηγητικός, ο οποίος αποτελεί ένα πρόσωπο εξωτερικό της ιστορίας, έναν γείτονα για παράδειγμα, που δεν αποτελεί κάποιο σημαντικό πρόσωπο στην ιστορία αλλά φαίνεται πως είναι μέρος του αφηγηματικού κόσμου.⁷⁷

Σε ό,τι αφορά την αφηγηματική οπτική γωνία, τα δεδομένα αλλάζουν. Εδώ η κάμερα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο. Ο Branigan, μεταξύ άλλων, υποστήριξε πως «η κάμερα δεν αντιπροσωπεύει μόνο μια οπτική γλώσσα συμβόλων, αλλά και τις ερμηνείες που αποδίδουν οι θεατές σε αυτά τα σύμβολα. Δεν είναι απλώς ένα στατικό αντικείμενο, αλλά λειτουργεί ως ένα δυναμικό εργαλείο που προσφέρει μια σειρά εξελισσόμενων προοπτικών στον θεατή να εξερευνήσει και να κατανοήσει τις περιπλοκές του χώρου».⁷⁸ Έτσι, η αφηγηματική οπτική γωνία ως αναπόσπαστο κομμάτι της κινηματογραφικής αφήγησης (σε αντίθεση με την λογοτεχνική αφήγηση στην οποία η οπτική γωνία μπορεί να μην υπάρχει), χωρίζεται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: α) οπτική γωνία θέσης (localization) η οποία αφορά τη θέση της κάμερας, την επιλογή του φακού και γενικώς αφορά το πού βρίσκεται η κάμερα και για ποιο λόγο, και β) οπτική γωνία βλέμματος (monstration), δηλαδή βάσει ποιου βλέμματος παρουσιάζονται τα γεγονότα της ιστορίας.⁷⁹ Η τελευταία χωρίζεται σε δύο επιμέρους κατηγορίες: α) εσωτερική οπτική γωνία βλέμματος και β) εξωτερική οπτική γωνία βλέμματος. Η εσωτερική είναι η υποκειμενική και η εξωτερική η κατά το δυνατόν «αντικειμενική»⁸⁰.

Φυσικά, μια ταινία μπορεί να μην περιέχει μονάχα έναν αφηγητή. Η ύπαρξη πολλών αφηγητών στην ταινία, επιτρέπει σε πληθώρα χαρακτήρων να καθοδηγούν την ιστορία. Αυτή η τεχνική δημιουργεί μια αίσθηση αυθεντικότητας και βάθους, ενώ οι πράξεις και τα συναισθήματά τους απεικονίζονται με μια διάθεση αυτονομίας. Σε τέτοιου είδους ταινίες είναι πιο σύνηθες να εκλείπει ο κύριος πρωταγωνιστής διότι όλοι οι χαρακτήρες διαδραματίζουν

⁷⁶ Francis Vanoye και Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, 36-37.

⁷⁷ Λεοντάρης, “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”, 165.

⁷⁸ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, 43.

⁷⁹ Λεοντάρης, “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”, 165.

⁸⁰ Λεοντάρης, “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”, 165.

σημαντικό ρόλο, ενώ η δομή της ταινίας συνήθως αποτελείται από πολλές μικρές ιστορίες, οι οποίες με κάποιο τρόπο ενώνονται.⁸¹ Αντί η παρουσίαση της ιστορίας να αποδίδεται σε έναν αόρατο αφηγητή, η πλοκή εμβαθύνει στον κόσμο των χαρακτήρων, προσθέτοντας επίπεδα πολυπλοκότητας στην αφήγηση.⁸² Ο Bordwell αμφισβητεί τη συμβατική απόδοση του ρόλου του αφηγητή αποκλειστικά σε έναν χαρακτήρα μέσα στην ταινία.⁸³ Αντιθέτως, υποστηρίζει ότι οι περίπλοκες τεχνικές του κινηματογράφου προσφέρουν ένα εύρος δυνατοτήτων αφήγησης πέρα από τις παραδοσιακές μεθόδους.⁸⁴

Ανάλογα με το είδος αφηγητή, ο θεατής μπορεί με βάση τις πληροφορίες που του δίνονται να ανακαλύψει πολλαπλά επίπεδα νοήματος μέσα στο έργο. Το πρώτο επίπεδο περιορίζεται στις γνώσεις, τις πεποιθήσεις και στα λόγια του ίδιου του χαρακτήρα. Ωστόσο, με τη βαθύτερη κατανόηση του ευρύτερου πλαισίου, μπορεί να ερμηνεύσει ένα δεύτερο επίπεδο νοήματος στα λεγόμενα και τις πράξεις του. Αυτό το δευτερεύον επίπεδο εξυπηρετεί διάφορους σκοπούς, όπως τη δημιουργία υπαινιγμών μελλοντικών γεγονότων, έντασης ή ειρωνείας. Υπονοεί την ύπαρξη ενός παντογνώστη αφηγητή που γνωρίζει παράλληλα τις επιμέρους ιστορίες των χαρακτήρων. Ίσως με οποιαδήποτε άλλη αφηγηματική δομή να δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι κάθε χαρακτήρας έχει τη δική του ξεχωριστή ιστορία, όμως με την παρουσία ενός παντογνώστη αφηγητή φαίνεται πως στην πραγματικότητα, όλοι οι χαρακτήρες συμβάλλουν σε μια ενοποιημένη γενική αφήγηση.⁸⁵ Ο παντογνώστης αφηγητής, που συχνά αναφέρεται ως η «ασώματη φωνή», χρησιμεύει ως αγωγός για τη μετάδοση πληροφοριών χωρίς να αποτελεί κάποιον χαρακτήρα της ταινίας.⁸⁶

Κάθε τύπος αφηγητή έχει τη δυνατότητα να παρουσιάζει διάφορες μορφές αφήγησης. Ένας χαρακτήρας-αφηγητής μπορεί να προσφέρει μια εξαιρετικά υποκειμενική περιγραφή, διεισδύοντας στα βάθη του εσωτερικού του κόσμου και των σκέψεών του ή μπορεί να επιλέξει να διατηρήσει μία κάποια αντικειμενικότητα εστιάζοντας αποκλειστικά σε εξωτερικά γεγονότα. Ένας παντογνώστης αφηγητής μπορεί να προσφέρει πρόσβαση σε συναισθήματα ή

⁸¹ Fátima Chinita, “Multi-Strand Narrative Structures: A Filmic Game of Multiple Players” στο *Not Just for Children: Interdisciplinary Explorations of Play* (Leiden: Brill Publisher 2016), 4.

⁸² Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, 168-169.

⁸³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 62.

⁸⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 62.

⁸⁵ Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, 41.

⁸⁶ Bordwell και Thompson, *Film Art: An Introduction*, 179.

μπορεί απλώς να περιγράψει γεγονότα σε επιφανειακό επίπεδο, όπως θα έκανε ένας απρόσωπος παρατηρητής. Ανεξάρτητα από τη μέθοδο παρουσίασης, ο τρόπος με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται τα συμβάντα και αναπτύσσει προσδοκίες, επηρεάζεται αδιαμφισβήτητα από τις πληροφορίες που του προσφέρονται (ή δεν του προσφέρονται) από τον αφηγητή.⁸⁷

3.2 Ο αναξιόπιστος αφηγητής

Οι παραπάνω τύποι αφηγητή που αναλύθηκαν συνοπτικά, αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης κατηγορίας αφηγητή που ονομάζεται αξιόπιστος αφηγητής. Ο «αναξιόπιστος αφηγητής» αποτελεί τη δεύτερη μεγάλη κατηγορία αφηγητή στον κινηματογράφο. Ο Booth, ο οποίος για πρώτη φορά ανέπτυξε την ιδέα του αναξιόπιστου αφηγητή, υποστήριξε πως εκείνο το στοιχείο που διαφοροποιεί έντονα τους δύο κύριους τύπους αφηγητή είναι το εξής: ο αξιόπιστος αφηγητής ενεργεί σύμφωνα με τους κανόνες του έργου (δηλαδή τους «υπονοούμενους κανόνες» που θέτει ο «υπονοούμενος συγγραφέας»), ενώ ο αναξιόπιστος όχι.⁸⁸ Σε αντίθεση με τους συμβατικούς αφηγητές, οι αναξιόπιστοι αφηγητές μπορεί να μην παρέχουν με συνέπεια ακριβείς πληροφορίες, ωθώντας τους θεατές να αμφιβάλλουν για την αυθεντικότητα της αφήγησης. Μέσω της παρουσίασης μιας παραμορφωμένης ή χειραγωγημένης περιγραφής των γεγονότων, ο αναξιόπιστος αφηγητής παρακινεί τους θεατές να συλλογιστούν διάφορες απόψεις και ερμηνείες της αφήγησης. Κατά συνέπεια, αυτό δημιουργεί μια πιο ελκυστική και διανοητικά διεγερτική κινηματογραφική εμπειρία, καθώς ο θεατής αναγκάζεται να συμμετέχει πιο ενεργά στην αποκρυπτογράφηση της ιστορίας.

Οι Phelan και Martin παρέχουν μια ολοκληρωμένη ανάλυση της αναξιόπιστης αφήγησης, προσφέροντας μια πολύτιμη ταξινόμηση που αντιμετωπίζει βασικά θεωρητικά ζητήματα. Η θεωρία τους βασίζεται στις τρεις κύριες λειτουργίες που επιτελούν οι αφηγητές: αναφορά, αξιολόγηση και ερμηνεία.⁸⁹ Η αναφορά αφορά την παρουσίαση του περιβάλλοντος, των γεγονότων και των χαρακτήρων από τον αφηγητή. Η αξιολόγηση αναφέρεται στην εκτίμηση του αφηγητή σχετικά με τα γεγονότα και τους χαρακτήρες εκδηλώνοντας συμπάθειες και αντιπάθειες στα πρόσωπα της ιστορίας. Η ερμηνεία αφορά την ανάλυση και εξήγηση των

⁸⁷ Bordwell και Thompson, *Film Art: An Introduction*, 92.

⁸⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. (Chicago: University of Chicago Press 1961), 158-159.

⁸⁹ James Phelan και M. P. Martin, “The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day” στο *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. D. Herman, 88-109. (Columbus: Ohio State University Press 1999), 94.

γεγονότων και των συμπεριφορών των χαρακτήρων από τον αφηγητή. Η αναξιοπιστία στην αφήγηση μπορεί να εισβάλλει και στις τρεις λειτουργίες της αφήγησης, είτε αποκρύπτοντας την αλήθεια, είτε διαστρεβλώνοντάς την.⁹⁰

Ενδιαφέρον ορισμός πάντως, αποτελεί και εκείνος που δίνει ο Shlomith για τον αξιόπιστο και αναξιόπιστο αφηγητή στη λογοτεχνία που μπορούμε να προεκτείνουμε και στην περίπτωση του κινηματογράφου. Αξιόπιστος αφηγητής είναι εκείνος του οποίου η εξιστόρηση παρουσιάζεται ως έγκυρη και ακριβής, ενώ αναξιόπιστος αφηγητής είναι εκείνος του οποίου η αφήγηση και η ερμηνεία των γεγονότων αμφισβητούνται από το κοινό. Ο βαθμός αξιοπιστίας του αφηγητή μπορεί να ποικίλλει και εναπόκειται στον θεατή να διακρίνει εάν η αφήγησή του είναι αξιόπιστη. Το έργο παρέχει ενδείξεις που βοηθούν τον θεατή να καταλήξει σε συμπεράσματα. Τα σημάδια αναξιοπιστίας είναι γενικά ευκολότερο να εντοπιστούν και η αξιοπιστία μπορεί να γίνει κατανοητή ως η απουσία τέτοιων ενδείξεων.⁹¹

Σύμφωνα με τον Currie, η τυπική ερμηνεία της αναξιόπιστης αφήγησης πηγάζει από μια ασυμφωνία μεταξύ δύο οπτικών: της εσωτερικής και της εξωτερικής.⁹² Βασιζόμενοι στον ορισμό του Booth, που αναφέρθηκε προηγουμένως, η εξωτερική οπτική αντιπροσωπεύεται από τον «υπονοούμενο συγγραφέα», ο οποίος μπορεί να είναι φανταστικός ή να αποκλίνει από τη νοοτροπία του πραγματικού αφηγητή, αλλά δεν θεωρείται χαρακτήρας μέσα στο έργο.⁹³ Ο «υπονοούμενος συγγραφέας» συμβολίζει την οντότητα που είναι υπεύθυνη για την παρουσίαση της ιστορίας ως μυθοπλασίας. Από την άλλη πλευρά, η εσωτερική οπτική ενσαρκώνεται από τον χαρακτήρα-αφηγητή, ο οποίος αντλεί τον ρόλο του από το ίδιο το έργο αντί να είναι ο δημιουργός του έργου.

Ο Nunning υποστηρίζει πως ο ορισμός του αναξιόπιστου αφηγητή καθίσταται δύσκολος καθώς «οι περισσότερες θεωρίες αφήνουν ασαφές τι είναι στην πραγματικότητα η αναξιοπιστία και αποτυγχάνουν να κάνουν τη διάκριση μεταξύ ηθικών και πραγματολογικών σφαλμάτων. Οι περισσότεροι ορισμοί στον απόηχο του Booth έχουν τονίσει ότι η αναξιοπιστία συνίσταται σε μια ηθική απόσταση μεταξύ των κανόνων του υποτιθέμενου ή πραγματικού

⁹⁰ Phelan και Martin, “The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day”, 94.

⁹¹ Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. (New York: Routledge 1994), 100.

⁹² Gregory Currie, “Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, no. 1 (1995): 20.

⁹³ Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 158.

αφηγητή και εκείνων που διατυπώνονται από τον αφηγητή. Άλλοι θεωρητικοί όμως έχουν επισημάνει ότι αυτό που διακυβεύεται δεν είναι ένα ζήτημα ηθικών κανόνων αλλά της αληθοφάνειας της αφήγησης που δίνει ο αφηγητής».⁹⁴

Επίσης ο Nunning αναφέρει πως η ηθική πλευρά του χαρακτήρα ενός αφηγητή είναι κρίσιμη για τη διαμόρφωση της αλήθειας και της αντικειμενικότητας της αφήγησης των γεγονότων. Η διάκριση μεταξύ ενός ηθικά αποκλίνοντα αφηγητή που παρουσιάζει μια πραγματική και αμερόληπτη αφήγηση γεγονότων, και ενός «φυσιολογικού» αφηγητή που μπορεί να αμφισβητηθεί διανοητικά και να παρερμηνεύσει τα γεγονότα, εγείρει ερωτήματα σχετικά με τη φύση της αναξιοπιστίας στην αφήγηση. Παραμένει ασαφές εάν η αναξιοπιστία στην αφήγηση πηγάζει κυρίως από εσκεμμένη παραποίηση γεγονότων ή από την περιορισμένη κατανόηση, τη λανθασμένη κρίση ή την παρερμηνεία του αφηγητή.⁹⁵

Υπό αυτό το πρίσμα, η πρόσβαση στη συνείδηση ενός χαρακτήρα χρησιμεύει ως η κύρια μέθοδος μέσω της οποίας οι θεατές εμπλέκονται με την οπτική του χαρακτήρα, δημιουργούν μια αίσθηση ταύτισης και είναι σε θέση να αντιληφθούν εάν πρόκειται για μια αξιόπιστη ή μη αφήγηση της ιστορίας. Η κατανόηση των σκέψεων του χαρακτήρα ενθαρρύνει μια ισχυρή συναισθηματική σύνδεση, καθώς οι σκέψεις συνήθως θεωρούνται αυθεντικές, εκτός εάν ο χαρακτήρας εξαπατά σκόπιμα τον εαυτό του. Σε αντίθεση με έναν εξωτερικό αφηγητή, ένας χαρακτήρας μπορεί να θεωρηθεί «αναξιόπιστος» μόνο σε σχέση με τη δική του αυτοαντίληψη.⁹⁶ Και εδώ η κάμερα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο καθώς μπορεί να λειτουργήσει συνεργατικά με έναν αναξιόπιστο αφηγητή. Μάλιστα, έχει συζητηθεί η ιδέα ότι η κάμερα λειτουργεί ως εργαλείο και για τον κινηματογραφιστή, ο οποίος μπορεί επίσης να θεωρηθεί αναξιόπιστος αφηγητής. Ο Chatman στο *Story and Discourse*, αντικρούει αυτή την ιδέα, καθώς μόνο ο αφηγητής, όχι ο «υπονοούμενος συγγραφέας», μπορεί να είναι αναξιόπιστος. Το σκεπτικό πίσω από αυτό είναι ότι ενώ τα πραγματικά πλάνα και οι οπτικές εικόνες σε μια ταινία μπορεί να είναι παραπλανητικές, εξυπηρετούν τις αφηγηματικές προθέσεις του αφηγητή και όχι του «υπονοούμενου συγγραφέα». Ο «υπονοούμενος

⁹⁴ Ansgar F. Nunning, "Reconceptualizing Unreliable Narration" στο *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz, (Malden: Blackwell Pub 2005), 93.

⁹⁵ Nunning, "Reconceptualizing Unreliable Narration", 93.

⁹⁶ Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 157.

συγγραφέας», μάλιστα, αφήνει τελικά την αλήθεια να αποκαλυφθεί, καθιστώντας τον μια αξιόπιστη πηγή.⁹⁷

3.2.1 Βασικά πρότυπα αναξιόπιστου αφηγητή

Καθένας από τους αναξιόπιστους αφηγητές που συναντώνται στη μεγάλη οθόνη, διαθέτει μοναδικά χαρακτηριστικά και ιδιορρυθμίες. Από τους ψυχικά ασταθείς χαρακτήρες έως τους πονηρούς χειριστές, και από τους αθώους παρατηρητές έως τους αναξιόπιστους απατεώνες, το φάσμα των αναξιόπιστων αφηγητών στις ταινίες είναι ποικίλο και εκτεταμένο. Εξερευνώντας και αναλύοντας τους διαφορετικούς τύπους αναξιόπιστων αφηγητών, είναι εφικτή η βαθύτερη κατανόηση της τέχνης της αφήγησης στον κινηματογράφο και της διαρκούς γοητείας των χαρακτήρων, των οποίων οι οπτικές είναι τόσο αναξιόπιστες όσο και σαγηνευτικές.

Μια αξιοσημείωτη πτυχή των αφηγηματικών τεχνικών που παρατηρήθηκαν στη λαϊκή λογοτεχνία και αργότερα στον κινηματογράφο είναι η εμφάνιση του αφηγητή αυτόπτη μάρτυρα. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι η πιο φυσική μορφή αφήγησης είναι μέσω της οπτικής γωνίας ενός αυτόπτη μάρτυρα ή ενός αφηγητή σε πρώτο πρόσωπο. Η χρήση ενός αναγνωρίσιμου αφηγητή που επικοινωνεί απευθείας την ιστορία στο κοινό προσθέτει μια αίσθηση ρεαλισμού και αυθεντικότητας στην αφήγηση, καθώς υπονοεί ότι ο αφηγητής έχει εμπειρία από πρώτο χέρι ή γνώση των γεγονότων που περιγράφονται.⁹⁸ Ωστόσο, παρά το πλεονέκτημα της προσωπικής πρόσβασης στις δικές του σκέψεις και συμπεριφορές του παρελθόντος μέσω της μνήμης, ένας πρωταγωνιστής-αφηγητής εξακολουθεί να υπόκειται σε πολλές από τις ίδιες προκλήσεις και τους ίδιους περιορισμούς που αντιμετωπίζουν άλλου είδους αφηγητές, όπως οι δευτερεύοντες χαρακτήρες.⁹⁹

Η αξιοπιστία ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή σχετίζεται άμεσα με το βάθος των γνώσεών του. Από την άλλη πλευρά, ένας αφηγητής που είναι αποστασιοποιημένος και απρόσωπος μπορεί να παλεύει να δημιουργήσει μια ισχυρή σχέση με τον θεατή. Η εξουσία ενός αφηγητή προέρχεται συχνά από τη γνώση και την κατανόηση των γεγονότων που αφηγείται, μερικές φορές μάλιστα στα όρια της παντογνωσίας. Όταν ένας αφηγητής

⁹⁷ Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 237.

⁹⁸ William Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. (Norman: University of Oklahoma Press 1981), 18.

⁹⁹ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 25.

προσωποποιείται ή δραματοποιείται, οι ανθρώπινες ιδιότητές του μπορούν να εισάγουν περιορισμούς και προκαταλήψεις στην αφήγηση. Αυτό μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση αναξιπιστίας στην αφήγηση, καθώς η οπτική γωνία του αφηγητή μπορεί να επηρεαστεί από τις δικές του ασυνείδητες σκέψεις και προκαταλήψεις.¹⁰⁰

Σύμφωνα με τον Riggan «σε κάθε παράδειγμα αφηγηματικής τέχνης υπάρχουν, σε γενικές γραμμές, τρεις οπτικές γωνίες: των χαρακτήρων, του αφηγητή και του κοινού. Καθώς η αφήγηση εξελίσσεται, προστίθεται μια τέταρτη οπτική γωνία με την ανάπτυξη μιας σαφούς διάκρισης μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα»¹⁰¹. Η έννοια της αφηγηματικής ειρωνείας προκύπτει από την ασυμφωνία μεταξύ αυτών των οπτικών, προσφέροντας στους καλλιτέχνες ένα ισχυρό εργαλείο για να δημιουργήσουν ποικίλα και εντυπωσιακά εφέ μέσα στην αφήγησή τους. Είναι μέσω της επιδέξιας χειραγώγησης αυτών των διαφορετικών απόψεων που οι συγγραφείς (ή οι κινηματογραφιστές) είναι σε θέση να δημιουργήσουν περίπλοκα και αξιόλογα έργα τέχνης.¹⁰² Ο αφηγητής δεν χρειάζεται τόσο να δραματοποιηθεί για το σύγχρονο κοινό όσο να σχετικοποιηθεί. Ένας αφηγητής που δεν θεωρείται έστω ελάχιστα ύποπτος, που δεν υπόκειται κατά κάποιον τρόπο σε ειρωνικό έλεγχο είναι αυτός που η σύγχρονη ιδιοσυγκρασία βρίσκει λιγότερο υποφερτό.¹⁰³

Συνεπώς, ο τρόπος με τον οποίο ένας αφηγητής παρουσιάζει μια ιστορία επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την αντίληψη του θεατή για την αξιοπιστία του και την οπτική του. Κατηγοριοποιεί τον αφηγητή είτε ως αξιόπιστο είτε ως αναξιόπιστο με βάση τη συνέπεια των λεγόμενων του. Ορισμένοι αφηγητές είναι σταθερά υπό αμφισβήτηση στις κρίσεις τους, ενώ άλλοι φαίνεται να διαθέτουν ένα επίπεδο γνώσης παρόμοιο με αυτό ενός Θεού (παντογνώστης). Ανάμεσα σε αυτά τα άκρα βρίσκονται αφηγητές που επιδεικνύουν διαφορετικά επίπεδα αξιοπιστίας, συχνά συνδυάζοντας τον ορθολογισμό με τον παραλογισμό. Ενώ η διάκριση μεταξύ αξιόπιστων και αναξιόπιστων αφηγητών μπορεί να μην είναι πάντα ξεκάθαρη, είναι απαραίτητη η διάκρισή τους, καθώς από την αναγνώρισή τους εξαρτάται το γεγονός ότι ο

¹⁰⁰ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 19.

¹⁰¹ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 32.

¹⁰² Riggan, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 22.

¹⁰³ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 32.

θεατής καταλήγει να έχει, στην πραγματικότητα, δύο διαφορετικά είδη εμπειρίας, ανάλογα με το ποιο είδος αφηγητή είναι υπεύθυνο για την αφήγηση της ιστορίας.¹⁰⁴

Κατά την ανάλυση της αξιοπιστίας ενός αφηγητή, είναι σημαντικό για τον αναγνώστη ή θεατή να προσδιορίσει ποιες αξίες παρουσιάζονται ως αμφισβητούμενες ή γνήσιες, προκειμένου να εκτιμήσει και να κατανοήσει πλήρως το έργο. Εκτός από τις πιο προφανείς περιπτώσεις (αθυροστομίας, τρέλας, ασυνειδησίας ή γελοιότητας), τα καθήκοντα αυτά καθίστανται δύσκολα λόγω της ίδιας της συμπάθειας που προκύπτει με φυσικό τρόπο από τη διαρκή και στενή επαφή με το άτομο που μας απευθύνεται ως αφηγητής και από την αξιοπιστία που έχει κανείς τη φυσική τάση να αποδίδει σε κάθε ομιλητή.¹⁰⁵

Σημαντική παράμετρο αποτελεί και η μυστική επικοινωνία του δημιουργού και του θεατή πίσω από την πλάτη του αφηγητή. Ενώ ο αφηγητής μπορεί να έχει κάποιες θετικές ιδιότητες, αυτός που καθοδηγεί τον θεατή είναι ο σιωπηλός (υπονοούμενος) συγγραφέας που αποκαλύπτει τα ελαττώματα και τις ιδιορρυθμίες του αφηγητή. Ο «υπονοούμενος συγγραφέας» μπορεί να υπαινίσσεται διακριτικά διάφορα πράγματα, αλλά δεν μπορεί να επικοινωνήσει άμεσα με τον θεατή. Ο θεατής λοιπόν, μπορεί να νιώθει ενσυναίσθηση ή αποδοκιμασία προς τον αφηγητή, αλλά ποτέ δεν τον εμπιστεύεται πλήρως ως αξιόπιστη πηγή πληροφοριών. Αυτός ο δεσμός μπορεί να είναι είτε διανοητικός είτε ηθικός είτε συνδυασμός των δύο. Όταν ο σύνδεσμος είναι διανοητικός, ο αφηγητής τις περισσότερες φορές βάζει τρικλοποδιές στον εαυτό του με απλές ασυνέπειες γεγονότων, με ασυνέπειες μεταξύ γεγονότων και συμπερασμάτων ή με το να αποκαλύπτει φανερά ή κρυφά ένα χαμηλό επίπεδο νοημοσύνης. Επίσης, έμμεσες πληροφορίες μέσα στη δική του αφήγηση ή άμεσες πληροφορίες παράλληλες με αυτή την αφήγηση μπορεί να εκθέσουν στον θεατή πτυχές του αφηγητή που ο ίδιος είτε αγνοεί είτε αδυνατεί να συνειδητοποιήσει.¹⁰⁶

Η παρουσία της ασυμφωνίας σε μια αφήγηση χρησιμεύει για να δημιουργήσει μια σύνδεση μεταξύ του «υπονοούμενου συγγραφέα» και του θεατή, καθιστώντας τον αφηγητή ως αντικείμενο είτε κραυγαλέας σάτιρας είτε περίπλοκης ειρωνείας. Ωστόσο, αυτή η δυναμική επικρατεί μόνο εάν ο θεατής είναι σε θέση να αναγνωρίσει αυτές τις ασυμφωνίες και τη σατυρική ή ειρωνική φύση τους μέσα στην αφήγηση. Όταν συμβαίνει αυτή η συνειδητοποίηση, ο θεατής οδηγείται σε μια συνεργατική και ελκυστική εμπειρία, η οποία αποτελεί μια από τις

¹⁰⁴ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 33-34.

¹⁰⁵ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 34.

¹⁰⁶ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 35.

πιο ενδιαφέρουσες πτυχές της σύγχρονης μυθοπλασίας. Με επιδέξιο τρόπο, ο «υπονοούμενος συγγραφέας» ασκεί διακριτικά κριτική στον αφηγητή και με προσεκτική ερμηνεία, ο θεατής μπορεί να περιηγηθεί στις πολυπλοκότητες και τις παγίδες της αναξιόπιστης αφήγησης για να αντλήσει γνήσια απόλαυση.¹⁰⁷

Στο πρωτοποριακό έργο του *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*, με θέμα τους πρωτοπρόσωπους αναξιόπιστους αφηγητές, ο Riggan προχωρά σε μια λεπτομερή εξέταση διαφόρων κειμένων και δίνει μια πολύτιμη εικόνα για τα ουσιαστικά στοιχεία που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός αναξιόπιστου αφηγητή. Προσδιορίζει τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες αυτών των αφηγητών στη λογοτεχνία: τον «απατεώνα» (pícaro), τον «τρελό» (madman), τον «αφελή» (naïf) και τον «κλόουν» (clown).¹⁰⁸ Η έννοια της αναξιόπιστης αφήγησης και οι διάφοροι τύποι της μπορούν να θεωρηθούν ως ένας τρόπος να κατανοηθούν αντικρουόμενα στοιχεία μέσα σε μια ιστορία. Στη συνέχεια του κεφαλαίου, στόχος είναι να διερευνηθούν τα διαφορετικά είδη του αναξιόπιστου αφηγητή στον κινηματογράφο, μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, με κύριο γνώμονα το σχετικό βιβλίο του William Riggan.

4. Περιπτώσεις αναξιόπιστου αφηγητή στον κινηματογράφο

4.1 Απατεώνας (pícaro)

Σύμφωνα με τον Riggan, βασικές πτυχές μιας ιστορίας με κεντρικό αφηγητή τον «απατεώνα» (pícaro), είναι η επεισοδιακή δομή, το ευρύ κοινωνικό και γεωγραφικό περιβάλλον, η πλοκή με έμφαση στη δράση, το σκοτεινό χιούμορ, ο λεπτομερής ρεαλισμός, ο κοινωνικός σχολιασμός, τα ηθικά μαθήματα και η εστίαση στον μεμονωμένο απατεώνα αφηγητή. Αυτά τα στοιχεία δημιουργούν μια σύνθετη και χαοτική αφήγηση που έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ιστορίες.¹⁰⁹ Ο «απατεώνας» είναι ένας αντισυμβατικός λογοτεχνικός ήρωας, ο οποίος συνήθως προέρχεται από ένα περιβάλλον ηθικής παρακμής καθώς και κατώτατης κοινωνικής και οικονομικής τάξης. Οι ενέργειές του οδηγούνται από μια αίσθηση νομοτέλειας, που τον οδηγεί σε μικροεγκληματικές δραστηριότητες από ανάγκη ή από

¹⁰⁷ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 37.

¹⁰⁸ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 15.

¹⁰⁹ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 39.

επιθυμία για αναγνώριση. Παρά την έλλειψη σταθερού επαγγέλματος, η πάλι του «απατεώνα» με τη φτώχεια και την πείνα προηγείται στη ζωή του έναντι των άλλων αναγκών.¹¹⁰

Ο Φρανκ Αμπαγκνέλ Τζούνιор, πρωταγωνιστής της ταινίας *Πιάσε με αν μπορείς*¹¹¹ (*Catch Me If You Can*, 2002), ενσαρκώνει τον αρχέτυπο «απατεώνα» μέσω της εξυπνάδας του και της ικανότητάς του να εξαπατά. Ο Φρανκ είναι ένας χαρακτήρας που αλλάζει συνεχώς την ταυτότητά του για να αποφύγει τη σύλληψη και να συνεχίσει τα δόλια σχέδιά του. Η ταινία ξεκινά με τη σύλληψη και την ανάκριση του Φρανκ, εξερευνώντας στη συνέχεια τα γεγονότα που οδήγησαν στις εγκληματικές του δραστηριότητες. (Εικόνα 4.1)



(Εικόνα 4.1) Steven Spielberg. *Catch Me If You Can*, 2002.

Αυτή η μη γραμμική αφηγηματική δομή παρέχει εξ αρχής στο κοινό τη δυνατότητα κατανόησης της ψυχολογικής κατάστασης και των κινήτρων του Φρανκ, και δημιουργεί συμπάθεια προς αυτόν παρά την εγκληματική του συμπεριφορά. Η πλοκή δίνει έμφαση στη μεταμόρφωση του Φρανκ από έναν αφελή έφηβο που προσπαθεί να ξεφύγει από το διαζύγιο των γονιών του, σε έναν ικανό απατεώνα που χρησιμοποιεί τη γοητεία και την ευφυΐα του για να χειραγωγήσει διάφορους θεσμούς. Οι αναδρομές αναδεικνύουν πτυχές της διαλυμένης οικογένειάς του, ιδιαίτερα τις οικονομικές δυσκολίες του πατέρα του και την απιστία της μητέρας του, που οδηγούν τον Φρανκ στην επιθυμία του να αναδημιουργήσει τη σταθερότητα που έχασε.¹¹²

¹¹⁰ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naífs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 40-41.

¹¹¹ Steven Spielberg, dir., *Catch Me If You Can* (2002, H.I.A.: DreamWorks Pictures).

¹¹² Rizky. Apriyanto, "Identity Integration in Steven Spielberg's *Catch Me If You Can*". *Journal of Research on English and Language Learning (J-REaLL)* 3, no. 1 (2002), 63. <https://doi.org/10.33474/j-reall.v3i1.14233>.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, η αφήγηση του Φρανκ διαπνέεται από μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας και εξωραϊσμού. Η εξιστόρηση των γεγονότων είναι συχνά διανθισμένη με χιούμορ και αυταρέσκεια, χαρακτηριστικά ενός αφηγητή του είδους. Για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο αφηγείται τις διάφορες αποδράσεις του από τον πράκτορα του FBI Καρλ Χανράτι, περιλαμβάνει συχνά μία μίξη αλήθειας και υπερβολής. Και εν τέλει, η οπτική του πράκτορα στην αναζήτηση για την σύλληψη του Φρανκ, είναι ο λόγος που ο θεατής δεν εξαπατάται από τον συχνά αναξιόπιστο πρωταγωνιστή του έργου. Η κεντρική καταδίωξη μεταξύ του Φρανκ και του Καρλ αποτελεί τον πυρήνα της αφήγησης. Κάθε επιτυχημένη απάτη και απόδραση του Φρανκ αυξάνει το διακύβευμα και εντείνει την ένταση, ενώ η αδυσώπητη καταδίωξη του Καρλ παρέχει ένα αντίβαρο, εντάσσοντας την ιστορία σε ένα ηθικό πλαίσιο.¹¹³

Η συμπεριφορά του «απατεώνα» χαρακτηρίζεται από επαναστατικότητα αρθρώνοντας φωνή διαμαρτυρίας κατά της επικρατούσας παρακμής της οποίας όμως ο ίδιος αποτελεί σύμπτωμα. Ενσαρκώνει μια αίσθηση αγανάκτησης και επιθετικότητας, χρησιμοποιώντας πονηρές τακτικές για να επιβιώσει σε μια εχθρική πραγματικότητα. Οι πράξεις του οδηγούνται από την επιθυμία να ξεπεράσει την κατώτερη θέση του και να κερδίσει την αποδοχή σε μια κοινωνία που τον απορρίπτει συνεχώς. Παρά τις προκλήσεις και τα πισωγυρίσματα, ο «απατεώνας» παραμένει σύμβολο της διαφθοράς και της αμαρτίας μέσα στην «πικαρέσκο μυθιστόρημα»¹¹⁴. Σύμφωνα με τον Riggan ο «απατεώνας» πιθανότατα θα βιώσει απότομα σκαμπανεβάσματα της μοίρας. Παρ' όλα αυτά, μέσω της επιμονής και της προσαρμοστικότητάς του, αποκτά τις απαραίτητες δεξιότητες για να κινηθεί ανάμεσα σε διάφορες προκλήσεις και τελικά να αρπάξει ευκαιρίες για προσωπική και κοινωνική πρόοδο. Κατακτώντας την τέχνη της εξαπάτησης και της γρήγορης σκέψης, επιδεικνύει μια αξιοσημείωτη ικανότητα για πονηριά και ευγλωττία στις αλληλεπιδράσεις του.¹¹⁵

Ο Τομ Ρίπλεϊ, πρωταγωνιστής της ταινίας *Ο ταλαντούχος κύριος Ρίπλεϊ*¹¹⁶ (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τύπου αναξιόπιστου αφηγητή, λόγω της μυστήριας γοητείας του και της προσαρμοστικότητάς του. Ο Ρίπλεϊ ελίσσεται επιδέξια στο κοινωνικό τοπίο της εύπορης ελίτ, χειραγωγώντας αβίαστα τους γύρω του. (Εικόνα 4.2)

¹¹³ Rizky. Apriyanto, "Identity Integration in Steven Spielberg's Catch Me If You Can", 65.

¹¹⁴ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 41.

¹¹⁵ Rizky. Apriyanto, "Identity Integration in Steven Spielberg's Catch Me If You Can", 69.

¹¹⁶ Anthony Minghella, dir., *The Talented Mr. Ripley*, (1999, H.P.A: Mirage Enterprises).



(Εικόνα 4.2) Anthony Minghella. *The Talented Mr. Ripley*, 1999.

Ένα από τα πιο αποκαλυπτικά παραδείγματα της φύσης του Ρίπλεϊ, είναι η αρχική διείσδυσή του στη ζωή του Ντίκι Γκρίνλιφ. Ο Ρίπλεϊ εκμεταλλεύεται την ευκαιρία να υποδυθεί έναν απόφοιτο του Πρίνστον και να γνωριστεί με τον πατέρα του Ντίκι, ο οποίος στη συνέχεια τον στέλνει στην Ιταλία για να πείσει τον γιο του να επιστρέψει. Η ικανότητα του Ρίπλεϊ να λέει πειστικά ψέματα και να υιοθετεί νέες ταυτότητες, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τις μετέπειτα εξαπατήσεις του. Όταν γνωρίζει τον Ντίκι, ο Ρίπλεϊ προσαρμόζεται γρήγορα στον πολυτελή τρόπο ζωής του, χρησιμοποιώντας τη γοητεία του και κατασκευασμένες ιστορίες για να κερδίσει την εμπιστοσύνη και την αγάπη του.¹¹⁷

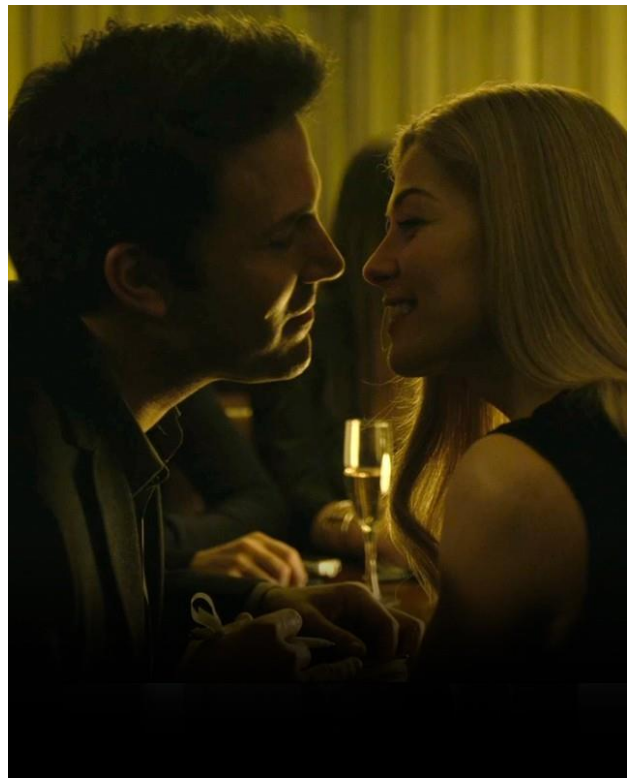
Η επιδεξιότητα του Ρίπλεϊ στη μίμηση και την εξαπάτηση αποδεικνύεται ακόμη περισσότερο όταν αρχίζει να υποδύεται τον Ντίκι. Αφού δολοφονήσει τον Ντίκι σε μια κρίση ζήλιας και απελπισίας, ο Ρίπλεϊ παίρνει την ταυτότητά του, πλαστογραφεί υπογραφές και χειραγωγεί γνωστούς για να συντηρήσει τη νέα του ταυτότητα. Αυτή η μεταμόρφωση ξεπερνά τις απλές επιφανειακές αλλαγές, καθώς ο Ρίπλεϊ βυθίζεται πλήρως στον νέο αυτό κόσμο, σε σημείο που πείθει πλήρως για την αυθεντικότητά του. Η αξιοσημείωτη ικανότητα του Ρίπλεϊ

¹¹⁷ Pola T Mohammed.. “The Analysis of the Talented Mr. Ripley Novel.” *3rd International Conference on Language and Education* (2023), 125.

να βυθίζεται στη ζωή ενός άλλου ατόμου με τόσο πειστική λεπτομέρεια, γεγονός που βασίζεται στην ευφυΐα και την προσαρμοστικότητά του, υπογραμμίζει τον ρόλο του ως «απατεώνας».¹¹⁸

Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, η αναξιόπιστη αφήγηση του Ρίπλεϊ είναι εμφανής στους εσωτερικούς του μονολόγους και τη δικαιολόγηση των πράξεών του. Παρουσιάζει τον εαυτό του ως θύμα των περιστάσεων, χρησιμοποιώντας την απάτη και τη βία ως απαραίτητα εργαλεία για την επιβίωση και την κοινωνική ενσωμάτωση. Αυτή η αυταπάτη και η ηθική ευελιξία είναι βασικά χαρακτηριστικά του «απατεώνας», ο οποίος συχνά διαστρεβλώνει την πραγματικότητα για να ταιριάζει στην αφήγησή του. Η ικανότητα του Ρίπλεϊ να χειραγωγεί όχι μόνο τον περίγυρό του αλλά και τη δική του αντίληψη των γεγονότων, προσθέτει ένα επίπεδο πολυπλοκότητας στον χαρακτήρα του, καθιστώντας τον ταυτόχρονα συναρπαστικό και ανησυχητικό.¹¹⁹

Η εξέλιξη της αφήγησης επηρεάζεται σημαντικά από την αυξανόμενη φιλοδοξία του Τομ Ρίπλεϊ όχι μόνο να δημιουργήσει μια εγγύτητα με τον Ντίκι αλλά και να τον μιμηθεί, τόσο στην ουσία όσο και στην εμφάνιση. Οι ανατροπές πλοκής (plot twists) αντικατοπτρίζουν την αστάθεια της ταυτότητας του Τομ και την αδυναμία του να ορίσει τον εαυτό του έξω από τις περσόνες που υιοθετεί. Το ταξίδι του Ρίπλεϊ είναι μια συναρπαστική εξερεύνηση της ταυτότητας, της ηθικής και των άκρων στα οποία μπορεί να φτάσει κανείς για να πετύχει τις επιθυμίες του.¹²⁰



Επιπλέον, ο «απατεώνας» συχνά εμφανίζεται ως αδιόρθωτος, φιλόδοξος και δολοπλόκος, υιοθετώντας διάφορους ρόλους και μεταμφιέσεις που θολώνουν τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας.

(Εικόνα 4.3) David Fincher. *Gone Girl*, 2014.

Αυτή η πολυπλοκότητα καθιστά δύσκολο ακόμα και για τον ίδιο τον χαρακτήρα να διακρίνει

¹¹⁸ Pola T Mohammed.. “The Analysis of the Talented Mr. Ripley Novel.”, 126.

¹¹⁹ Pola T Mohammed.. “The Analysis of the Talented Mr. Ripley Novel.”, 126.

¹²⁰ Pola T Mohammed.. “The Analysis of the Talented Mr. Ripley Novel.”, 127.

την αλήθεια από το φαίνεσθαι. Μάλιστα, ψυχολογικοί παράγοντες όπως η ντροπή, η ενοχή και η αβάσιμη αισιοδοξία μπορούν να διαστρεβλώσουν περαιτέρω την αντίληψη των γεγονότων του απατεώνα αφηγητή, επηρεάζοντας την αξιοπιστία της αφήγησης.¹²¹

Η Έιμι Ντιουν, στο *Κορίτσι που εξαφανίστηκε*¹²² (*Gone Girl*, 2014), αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα αναξιόπιστης αφηγήτριας, η οποία διακρίνεται για την εξυπνάδα της, τη χειραγώγηση των άλλων και την ικανότητά της να δημιουργεί περίπλοκες απάτες. Η Έιμι ενορχηστρώνει ένα περίτεχνο σχέδιο για να σκηνοθετήσει την εξαφάνισή της, ενοχοποιώντας τον σύζυγό της, Νικ, για την υποτιθέμενη δολοφονία της. (Εικόνα 4.3) Η πλοκή της ταινίας διακρίνεται για τη μη γραμμική δομή της, η οποία εναλλάσσεται μεταξύ της τρέχουσας έρευνας για την εξαφάνιση της Έιμι και αναδρομών που εξερευνούν τη σχέση του ζευγαριού. Αυτή η διπλή προοπτική – η σημερινή οπτική γωνία του Νικ και οι ημερολογιακές εγγραφές της Έιμι – δημιουργεί μια πολυεπίπεδη αφήγηση που χειραγωγεί την κατανόηση των γεγονότων από το κοινό.¹²³

Τελικώς, η πονηρή και χειριστική φύση της Έιμι αναδεικνύεται στην περίπλοκη εφαρμογή του σχεδίου της με συνέπεια την εξαπάτηση των χαρακτήρων, αλλά και του θεατή. Κατασκευάζει επιδέξια μια ψεύτικη αφήγηση, παρουσιάζοντας τον εαυτό της ως θύμα και τον σύζυγό της ως κακοποιητικό. Η επιστροφή της στον σύζυγό της, ενορχηστρωμένη με δραματικό ταλέντο, αναδεικνύει περαιτέρω την ικανότητά της να διαστρεβλώνει την αλήθεια. Η συνεχής χειραγώγηση και η αναξιόπιστη αφήγηση της Έιμι την καθιστούν μια συναρπαστική ενσάρκωση του αρχέτυπου «απατεώνα» με βασικά εργαλεία την εξυπνάδα και την ικανότητά της στην εξαπάτηση.¹²⁴

Παρά τα ταλέντα του, η μοίρα οδηγεί συχνά τον «απατεώνα» σε ήττα και ματαίωση των υψηλών κοινωνικών και υλικών του φιλοδοξιών. Μπορεί να επιτύχει μέσα από ηθικούς συμβιβασμούς, να καταλήξει να εκτίσει ποινή φυλάκισης, να αποσυρθεί από την κοινωνία σε απόγνωση ή να βιώσει έναν συνδυασμό αυτών των αποτελεσμάτων. Αυτές είναι οι

¹²¹ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 41-42.

¹²² David Fincher, dir., *Gone Girl*, (2014, H.P.A: Regency Enterprises and TSG Entertainment).

¹²³ Evia Nurdiarti Aditira, και Vita Vendityaningtyas. "Psychopathic behavior in Gone Girl movie." *English Teaching Journal : A Journal of English Literature, Language and Education* 6, no. 2 (2019), 60. <http://dx.doi.org/10.25273/etj.v6i2.4460>.

¹²⁴ Evia Nurdiarti Aditira, και Vita Vendityaningtyas. "Psychopathic behavior in Gone Girl movie.", 63.

συνηθισμένες καταστάσεις στις οποίες ο «απατεώνας» βρίσκεται στο τέλος της ιστορίας του. Πολλές φορές, αντικρουόμενες καταστάσεις δημιουργούν προκλήσεις για την αυτοβιογραφική αφήγησή του, ειδικά λαμβάνοντας υπόψη την κλίση του στο παιχνίδι ρόλων και τη λεκτική του επιδεξιότητα. Υπάρχει η πιθανότητα η συνεχής αλλαγή προσωπείων και η λεκτική χειραγώγηση να έχουν κάνει τον «απατεώνα» ανίκανο για αυθεντικότητα, μετατρέποντας την αφήγησή του σε μια απλή παράσταση.¹²⁵

Στην ταινία *Fight Club*¹²⁶, ο Τάιλερ Ντέρντεν γοητεύει ως αναρχικός ο οποίος, μαζί με τον αινιγματικό Αφηγητή, ξεκινά ένα επαναστατικό κίνημα που αμφισβητεί τις κοινωνικές συμβάσεις. Οι περίπλοκες πτυχές της περσόνας του Τάιλερ, σε συνδυασμό με την απροσδόκητη ανατροπή της πλοκής της ταινίας, υπογραμμίζουν τη διττή του φύση ως χαρισματικού απατεώνα και ως εκδήλωση της κατακερματισμένης ψυχής του Αφηγητή.

Ως «απατεώνας», ο Τάιλερ Ντέρντεν αποπνέει μια σαγηνευτική γοητεία, επιδεικνύοντας τόσο ευφυΐα όσο και επαναστατικό πνεύμα. Από την πρώτη του συνάντηση με τον Αφηγητή σε ένα αεροπλάνο, η πνευματώδης συζήτηση και η τολμηρή συμπεριφορά του Τάιλερ τον παρουσιάζουν αμέσως ως έναν χαρισματικό αντι-ήρωα. Μέσα από τη φιλοσοφία του να απορρίπτει τον υλισμό και να αγκαλιάζει τις ενστικτώδεις επιθυμίες, ο Τάιλερ αμφισβητεί τους κοινωνικούς κανόνες με έναν συνδυασμό χιούμορ και πρόκλησης, γοητεύοντας τόσο τον Αφηγητή όσο και το κοινό. Με την ίδρυση του *Fight Club*, μιας μυστικής κοινωνίας που επιτρέπει στους άντρες να διοχετεύσουν την επιθετικότητά τους, ο Τάιλερ αψηφά τις συμβάσεις και προσελκύει πιστούς οπαδούς μέσω της πειστικής ρητορικής του.¹²⁷

Η απρόβλεπτη φύση του Τάιλερ αποδεικνύεται περαιτέρω από τα διάφορα σχέδια και τις απάτες του. Ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι το εγχείρημά του στην παραγωγή σαπουνιού χρησιμοποιώντας κλεμμένο ανθρώπινο λίπος από κλινικές λιποαναρρόφησης, μια τολμηρή επιχειρηματική ιδέα που λειτουργεί επίσης ως δήλωση κατά της κοινωνικής ρηχότητας. Καθώς εμβαθύνει σε πράξεις περιφρόνησης, συμπεριλαμβανομένης της οργάνωσης βανδαλισμών μέσω του *Project Mayhem*, ο Τάιλερ επιδεικνύει την ικανότητά του να νιώθει καλά μέσα στο χάος. Αυτές οι τολμηρές ενέργειες, που χαρακτηρίζονται από ευφυΐα

¹²⁵ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 41-42.

¹²⁶ David Fincher, dir., *Fight Club* (1999, H.P.A: Fox 2000 Pictures).

¹²⁷ William Brown και David H. Fleming. "Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher's 'Fight Club.'" *Deleuze Studies* 5, no. 2 (2011), 280.

και ταλέντο για το δραματικό, εδραιώνουν τη φήμη του Τάιλερ ως απατεώνα που αμφισβητεί το status quo.¹²⁸

4.2 Τρελός (madman)

Σε διάφορα έργα ο τίτλος του «τρελού» υπαινίσσεται την οπτική γωνία ενός ψυχικά ασταθούς πρωταγωνιστή, θέτοντας τις βάσεις για μια αφήγηση γεμάτη αβεβαιότητα και αναξιοπιστία. Ενώ μπορεί να υπάρχουν στοιχεία ειρωνείας στην απεικόνιση της τρέλας, οι θεατές είναι έτοιμοι να προσεγγίσουν το έργο σχετικά αποστασιοποιημένα, βλέποντας τον χαρακτήρα ως ένα απλό θέαμα και όχι ως μια ειλικρινή αφηγηματική φωνή. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής ενθαρρύνεται να παρατηρήσει τις πράξεις και τα λόγια του «τρελού» με οίκτο και διασκεδάζοντας, αναγνωρίζοντας την εγγενή πολυπλοκότητα της κατάστασής του.¹²⁹



(Εικόνα 4.4) David Fincher. *Fight Club*, 1999.

Ο Τάιλερ Ντέρντεν στο *Fight Club*, που μας απασχόλησε παραπάνω, εμφανίζεται ως ένας συνδυασμός του «απατεώνα» και του απρόβλεπτου «τρελού», ενσωματώνοντας χαρακτηριστικά και από τους δύο τύπους αναξιόπιστων αφηγητών. Ο Τάιλερ Ντέρντεν ενσαρκώνει το μοντέλο του τρελού, λόγω της ψυχικής διαταραχής του Αφηγητή. Σε ένα κομβικό σημείο της ταινίας αποκαλύπτεται ότι ο Τάιλερ δεν είναι ένα ξεχωριστό άτομο, αλλά μάλλον μια προβολή των καταπιεσμένων επιθυμιών και απογοητεύσεων του Αφηγητή. Αυτή η ψυχολογική αποκάλυψη προαναγγέλλεται από τις αϋπνίες και την υπαρξιακή απελπισία του Αφηγητή, που

τελικά οδηγούν στη δημιουργία του Τάιλερ ως μηχανισμού αντιμετώπισης των προβλημάτων του. Η ριζοσπαστική συμπεριφορά και οι πεποιθήσεις του Τάιλερ λειτουργούν στην

¹²⁸ William Brown και David H. Fleming. “Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher’s ‘Fight Club.’”, 285.

¹²⁹ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 111.

πραγματικότητα ως η υποσυνείδητη εξέγερση του Αφηγητή ενάντια στη ρηχή, καθοδηγούμενη καταναλωτική του ύπαρξή. Αυτή η διπλή φύση του χαρακτήρα εισάγει ένα επίπεδο αβεβαιότητας στην ιστορία, καθώς οι θεατές συνειδητοποιούν ότι πολλά από αυτά που εκτυλίσσονται είναι μια παραμορφωμένη αντανάκλαση της πραγματικότητας καθώς η αντίληψη του Αφηγητή για τα γεγονότα είναι διαστρεβλωμένη. Για παράδειγμα, οι βίαιοι καβγάδες και οι πράξεις βανδαλισμού υπό την καθοδήγηση του Τάιλερ αποκτούν διαφορετικό νόημα όταν αποκαλύπτεται ότι ο ίδιος ο Αφηγητής εκτελούσε αυτές τις πράξεις. Τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας



(Εικόνα 4.5) Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920.

θολώνουν καθώς οι διάλογοι του Αφηγητή με τον Τάιλερ εκτίθενται ως εσωτερικοί στοχασμοί. Αυτή η ψυχολογική αποκάλυψη φτάνει στο αποκορύφωμά της όταν ο Αφηγητής προσπαθεί να απαλλαγεί από τον Τάιλερ, συμβολίζοντας έναν αγώνα για τον έλεγχο του ίδιου του μυαλού του. (Εικόνα 4.4)¹³⁰

Ο μαγνητισμός που ασκεί ο Τάιλερ Ντέρντεν, το έντονο χιούμορ και το προκλητικό πνεύμα του τον ταυτίζουν με τον αρχετυπικό «απατεώνα», ενώ ο διαταραγμένος ψυχισμός του Αφηγητή τον τοποθετεί σταθερά στη σφαίρα του «τρελού». Αυτή η συγχώνευση οδηγεί σε έναν αφηγητή του οποίου η λοξή αντίληψη της πραγματικότητας και η ριζοσπαστική συμπεριφορά ωθούν την ταινία σε μια βαθύτερη διερεύνηση θεμάτων όπως η προσωπική ταυτότητα και η καταναλωτική κουλτούρα. Ο Τάιλερ Ντέρντεν είναι ένας από τους πιο διάσημους αναξιόπιστους αφηγητές που αποδεικνύει πως οι χαρακτήρες δεν είναι πάντα δυνατό να τοποθετηθούν αυστηρά σε μια κατηγορία.¹³¹

Ο Δρ. Καλιγκάρι, η κεντρική φιγούρα στο *Το Εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι*¹³² (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), για να μιλήσουμε για μια παλιότερη ταινία, αποτελεί παράδειγμα κλασικής απεικόνισης του «τρελού», καθώς τόσο η συμπεριφορά του όσο και οι

¹³⁰ William Brown και David H. Fleming. “Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher’s ‘Fight Club.’”, 285.

¹³¹ William Brown και David H. Fleming. “Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher’s ‘Fight Club.’”, 286.

¹³² Robert Wiene, dir., *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Γερμανία: Decla-Film).

τεχνικές αφήγησης της ταινίας ενισχύουν αυτόν τον χαρακτηρισμό. (Εικόνα 4.5) Η αφήγηση ξετυλίγεται μέσα από μια μεγάλη αναδρομή, καθώς ο Φράνσις αφηγείται τις συναντήσεις του με τον Δρ. Καλιγκάρι και τον αινιγματικό υπνοβάτη του, Τσέζαρε. Τα εντυπωσιακά σουρεαλιστικά σκηνικά και γραφικά της ταινίας βυθίζουν αμέσως τους θεατές σε μία διαστρεβλωμένη πραγματικότητα, υπονοώντας την υποκειμενική φύση των γεγονότων που απεικονίζονται. Αυτή η προσέγγιση οδηγεί τελικά στη συγκλονιστική αποκάλυψη της τρέλας του Φράνσις.¹³³

Κύρια χαρακτηριστικά του Δρ. Καλιγκάρι, μέσα από την αφήγηση του Φράνσις, αποτελούν η αδιάκοπη επιδίωξή του για εξουσία και έλεγχο. Ως διευθυντής ενός ψυχιατρικού ιδρύματος, προσηλώνεται στην ιστορία μιας αινιγματικής φιγούρας του 18ου αιώνα, η οποία χειραγωγούσε έναν υπνοβάτη προκειμένου να διαπράξει φόνους. Αυτή η προσήλωση τον οδηγεί να αναδημιουργήσει αυτά τα γεγονότα, χειραγωγώντας τη δική του μαριονέτα, τον Τσεζάρε. Μέσω των πράξεών του, τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας γίνονται όλο και πιο θολά, δείχνοντας την κάθοδό του στην παράνοια. Σκηνές που απεικονίζουν τον Καλιγκάρι σε κατάσταση πυρετώδους παραληρήματος και την εμμονή του να κατέχει την τέχνη του υπνωτισμού, αναδεικνύουν την επιδεινούμενη ψυχική του κατάσταση.¹³⁴

Στις τελικές σκηνές, αποκαλύπτεται ότι ο ίδιος ο Φράνσις είναι ασθενής στο άσυλο, δημιουργώντας αμφιβολίες για ολόκληρη την αφήγηση. Αυτή η ανατροπή εγείρει την πιθανότητα η τρέλα του Δρ. Καλιγκάρι να είναι αντανάκλαση του ταραγμένου μυαλού του Φράνσις ή ότι ο διευθυντής του ασύλου χειραγωγούσε την ιστορία. Αυτό το ανοιχτό συμπέρασμα υπογραμμίζει το θέμα της αναξιόπιστης αφήγησης και τις θολές γραμμές τρέλας μεταξύ του πρωταγωνιστή και του Δρ. Καλιγκάρι. Η αποκάλυψη της χειραγώγησης του Τσέζαρε από τον Καλιγκάρι για να διαπράξει φόνους ενώ υποδυόταν τον σεβαστό γιατρό, εδραιώνει την απεικόνισή του ως «τρελού». Η διπλή του ζωή ως σεβαστός διευθυντής ασύλου και ως δολοφόνος αναδεικνύει την έκταση της παραφροσύνης του. Αυτή η ερμηνεία όχι μόνο καθιερώνει τον Δρ. Καλιγκάρι ως εμβληματική φιγούρα «τρελού», αλλά επίσης καθιστά την

¹³³ Mike Budd. "The National Board of Review and the Early Art Cinema in New York: 'The Cabinet of Dr. Caligari' as Affirmative Culture." *Cinema Journal* 26, no. 1 (1986), 5. <https://doi.org/10.2307/1224983>.

¹³⁴ Mike Budd. "The National Board of Review and the Early Art Cinema in New York: 'The Cabinet of Dr. Caligari' as Affirmative Culture.", 6.

ταινία ως μια πρωτοποριακή εξερεύνηση του ψυχολογικού τρόμου και της αφηγηματικής αναξιοπιστίας.¹³⁵

Οι διαφορετικοί αφηγητές που διερευνώνται σε αυτό το κεφάλαιο, αντιπροσωπεύουν ένα ευρύ φάσμα αφηγηματικών δυνατοτήτων. Από την έντονη αντίθεση μεταξύ του αφηγητή και του «υπονοούμενου συγγραφέα» που ρίχνει φως στον χαοτικό κόσμο του αφηγητή μέχρι περιπτώσεις απωθιμένων ενοχών και αυτοκαταστροφικών ομολογιών, κάθε αφήγηση δείχνει μια προσήλωση στην τρέλα και τον παραλογισμό, υπονοώντας την επισφαλή εγγύτητα του θεωρούμενου κανονικού με την παραφροσύνη.¹³⁶

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της περίπτωσης που συζητάμε αποτελεί η Νίνα Σέιερς, ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας *Μαύρος Κύκνος*¹³⁷ (*Black Swan*, 2010), μια χορεύτρια που βυθίζεται στον απαιτητικό διπλό ρόλο του Λευκού και του Μαύρου Κύκνου στη *Λίμνη των Κύκνων* του Τσαϊκόφσκι. Η Νίνα φαίνεται να προσπαθεί να φτάσει την τελειότητα, αλλά παλεύει με την εύθραυστη ψυχική της κατάσταση. Η πίεση να διαπρέψει σε συνδυασμό με τις απαιτήσεις του σκηνοθέτη και της μητέρας της οδηγούν σε ακραία σωματικά συμπτώματα άγχους, όπως παράνοια και παραισθήσεις. Αυτές οι παραισθήσεις, θολώνουν τη γραμμή μεταξύ πραγματικότητας και προσωπικής αντίληψης, καθιστώντας τη Νίνα αναξιόπιστη αφηγήτρια.

Οι αλληλεπιδράσεις της με την αντίπαλό της Λίλι, το τονίζουν περαιτέρω, καθώς η ζήλια της διαστρεβλώνει την αντίληψή της για τα γεγονότα. Περιπτώσεις, όπως το να φαντάζεται ότι έχει σεξουαλική επαφή με τη Λίλι ή να την βλέπει κατά λάθος σε μια έκρηξη οργής, τονίζουν την αδυναμία της Νίνας να διακρίνει τι είναι πραγματικό. Καθώς η ταινία εκτυλίσσεται, οι παραισθήσεις της Νίνας γίνονται όλο και πιο συχνές και ζωντανές, με αποκορύφωμα τη φυσική μεταμόρφωσή της σε Μαύρο Κύκνο. (Εικόνα 4.6)

Στην τελευταία πράξη, κατά την πρεμιέρα της *Λίμνης των Κύκνων*, καταφέρνει να ενσαρκώσει άψογα τόσο τον Λευκό όσο και τον Μαύρο Κύκνο, για να ανακαλύψει ότι ο θρίαμβός της έχει αμαυρωθεί από μια τραγική αυταπάτη. Η τελική ανατροπή, όπου η Νίνα

¹³⁵ Mike Budd. “The National Board of Review and the Early Art Cinema in New York: ‘The Cabinet of Dr. Caligari’ as Affirmative Culture.”, 10.

¹³⁶ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 141.

¹³⁷ Darren Aronofsky, dir., *Black Swan* (2010, H.P.A: Cross Creek Pictures).

καταλήγει να προκαλεί πραγματικό τραυματισμό στον εαυτό της, αναδεικνύει τα θολά όρια μεταξύ της εσωτερικής της αναταραχής και του χαρακτήρα που υποδύεται.



(Εικόνα 4.6) Darren Aronofsky. *Black Swan*, 2010.

Η αφήγηση του «τρελού» είναι εξαιρετικά αναξιόπιστη ως προς την απεικόνιση των γεγονότων και των πράξεων στην ιστορία του, καθώς και ως προς τις ερμηνείες που παρέχει. Ορισμένες ερμηνείες υπαινίσσονται την αναξιопιστία της αφήγησης, ενώ άλλες μπορεί να μην παρέχουν στον θεατή σαφείς κατευθυντήριες γραμμές. Ωστόσο, οι αφηγητές συχνά αποκαλύπτουν την έλλειψη ακεραιότητας και αξιοπιστίας στην αφήγησή τους μέσω απαράδεκτων κρίσεων, ασυνάρτητων συλλογισμών, λαθών, αντιφάσεων και άλλων μέσων. Αυτό φανερώνει, αντί μιας ακριβούς απεικόνισης της πραγματικότητας, μια ψυχολογική διαταραχή και σε ορισμένες περιπτώσεις ποινική ενοχή. Ο θεατής, υποκινούμενος από τα φανερά ή κρυφά σήματα της παθολογικής αναξιопιστίας του αφηγητή ως μάρτυρα του εαυτού του, συνδέεται με τον «υπονοούμενο συγγραφέα» και παρακολουθεί τον αφηγητή να μην αποκαλύπτει τίποτε περισσότερο από τη δική του, κωμική ή τραγική τρέλα.¹³⁸

Στο *American Psycho*¹³⁹ (2000) ο Πάτρικ Μπέιτμαν, είναι ένας πλούσιος τραπεζίτης που κάνει κρυφή ζωή ως ψυχοπαθής δολοφόνος. (Εικόνα 4.7) Παρουσιάζει μια αφήγηση γεμάτη βία, αυταπάτες και σκοτεινό χιούμορ, όλα ιδωμένα μέσα από τη σκοπιά του ταραγμένου μυαλού του. Η αφηγηματική του ματιά, τον καθιστά αδιαμφισβήτητα έναν αναξιόπιστο αφηγητή με μια βαθιά λανθασμένη αντίληψη του κόσμου. Αρχικά, η ζωή του Μπέιτμαν αποπνέει μια αύρα σχολαστικής οργάνωσης και μια αδιάκοπη αναζήτηση κοινωνικής

¹³⁸ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naífs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 143.

¹³⁹ Mary Harron, dir., *American Psycho* (2000, H.I.A: Edward R. Pressman Productions).



(Εικόνα 4.7) Mary Harron. *American Psycho*, 2000.

αποδοχής. Ωστόσο, πίσω από αυτό το προσωπείο κρύβεται ένα βαθιά ταραγμένο μυαλό, γεμάτο περιφρόνηση για τους γύρω του και μια ανησυχητική λαχτάρα για βία. Οι αλληλεπιδράσεις του με τους άλλους ανθρώπους συχνά ταλαντεύονται μεταξύ επιφανειακής γοητείας και ξαφνικών, βίαιων ξεσπασμάτων. Η εμμονή του για απειλές και συνωμοσίες παντού οδηγεί σε μια σειρά από βίαιες και σουρεαλιστικές ενέργειες, όπως στη βάνουση δολοφονία ενός μοντέλου και σε μια ξέφρενη καταδίωξη από την αστυνομία.¹⁴⁰

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές της πλοκής της ταινίας βρίσκεται στη σουρεαλιστική και διφορούμενη φύση της,

ιδιαίτερα στην τελική πράξη. Καθώς οι βίαιες πράξεις του Μπέιτμαν εντείνονται, η πλοκή γίνεται ολοένα πιο ασύνδετη και κατακερματισμένη, αντικατοπτρίζοντας την επιδεινούμενη ψυχική κατάσταση του ήρωα. Σε μια ιδιαίτερα ταραχώδη σκηνή, ο Μπέιτμαν ξεκινά μια ένταση που κλιμακώνεται, με αποκορύφωμα μια κομβική στιγμή όπου αφήνει μια εξομολόγηση στον τηλεφωνητή. Ωστόσο, αυτή η στιγμή υπονομεύεται αμέσως όταν ο δικηγόρος του Μπέιτμαν απορρίπτει την ομολογία ως απλό αστείο και τα πτώματα που υποτίθεται ότι άφησε στο πέραςμά του εξαφανίζονται μυστηριωδώς. Αυτή η ασάφεια είναι αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησης της ταινίας, αφήνοντας τους θεατές σε μια κατάσταση αβεβαιότητας για το αν ο Μπέιτμαν είναι πράγματι δολοφόνος ή αν οι φαντασιώσεις του είναι απλώς εκδηλώσεις της εσωτερικής του αναταραχής. Η άρνηση της αφήγησης να δώσει οριστικές απαντήσεις εμπλουτίζει την ταινία με ψυχολογικό βάθος και υπογραμμίζει την κριτική της στον κόσμο του Μπέιτμαν.¹⁴¹

¹⁴⁰ Ruth Helyer. "Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho." *MFS Modern Fiction Studies* 46, no. 3 (2000), 735. <https://dx.doi.org/10.1353/mfs.2000.0052>.

¹⁴¹ Ruth Helyer. "Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho.", 737.

Η αφήγηση του «τρελού» χαρακτηρίζεται τόσο από επιφυλακτικότητα όσο και από υποκρισία, αν και αυτά τα στοιχεία συχνά δεν είναι σκόπιμες επιλογές. Μόνο ορισμένοι αφηγητές φαίνεται να έχουν επαρκή έλεγχο της αφήγησής τους ώστε να χρησιμοποιούν τεχνικές για να εκφέρουν τα πιστεύω τους και να αφηγηθούν την ιστορία τους. Η πάλη του «τρελού» με την οξυδέρκεια και τη διαύγεια δημιουργούν εμπόδια που αντανακλούν την εσωτερική του αναταραχή και νεύρωση, καθώς χαίρεται να παρουσιάζει τη δυστυχία του κάτω από παραμορφωμένο φως. Αντιθέτως, άλλοι αφηγητές του είδους επιδεικνύουν τόσο έντονη τρέλα που δεν μπορούν να χειραγωγήσουν συνειδητά την αφήγησή τους. Είναι η ίδια η τρέλα που προκαλεί την έντονη και εμμονική εστίαση σε ένα περιστατικό ή μια σειρά περιστατικών, εμποδίζοντας την πλήρη λειτουργία της μνήμης στην εξιστόρηση των γεγονότων.¹⁴²

Ο Νόρμαν Μπέιτς, στην εμβληματική ταινία *Ψυχώ*¹⁴³ (*Psycho*, 1960), χαρακτηρίζεται από διχασμένη προσωπικότητα και βαθιά ψυχολογική διαταραχή. Κεντρικό στοιχείο του χαρακτήρα του και της αφήγησης είναι ο περίπλοκος δεσμός με τη μητέρα του. Στο πρώτο μισό του έργου, ο Νόρμαν Μπέιτς εμφανίζεται ως ένα συγκρατημένο και ευγενικό άτομο που διαχειρίζεται ένα απομονωμένο πανδοχείο. Όμως, μετά την κομβική σκηνή στην ταινία, όπου η φιλοξενούμενή του, Μάριον Κρέιν, δολοφονείται άγρια στο ντους, ξεδιπλώνεται σταδιακά το διαταραγμένο μυαλό του Μπέιτς, και αποκαλύπτεται ότι παριστάνει την νεκρή μητέρα του και διαπράττει φρικτές πράξεις. (Εικόνα 4.8)

Η χρήση της πλοκής από τον Χίτσκοκ επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στο σασπένς και την παραπλάνηση. Κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού της ταινίας, το κοινό οδηγείται στην πεποίθηση ότι η ιστορία περιστρέφεται γύρω από τη Μάριον, η οποία έκλεψε ένα μεγάλο ποσό χρημάτων από τον εργοδότη της και το έσκασε. Το σασπένς χτίζεται μέσα από τις αλληλεπιδράσεις της Μάριον, όπως η νευρική συνάντησή της στην εθνική οδό με ένα όχημα και η απόφασή της να πάει στο μοτέλ Μπέιτς. Ο Χίτσκοκ χρησιμοποιεί αυτές τις στιγμές για να δημιουργήσει ένταση, υποδηλώνοντας ότι η μεγαλύτερη απειλή για τη Μάριον προέρχεται από την πιθανότητα να συλληφθεί για το έγκλημά της. Ωστόσο, η πλοκή παραπλανά το κοινό, καθώς ο πραγματικός κίνδυνος δεν σχετίζεται με την κλοπή της, αλλά με τη συνάντησή της με

¹⁴² Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 178.

¹⁴³ Alfred Hitchcock, dir., *Psycho*, (1960, H.P.A: Shamley Productions).

τον Νόρμαν Μπέιτς. Η ξαφνική μετατόπιση της πλοκής από ένα αστυνομικό δράμα σε ένα ψυχολογικό θρίλερ κρατά το κοινό σε εγρήγορση.¹⁴⁴

Ο Νόρμαν Μπέιτς στο *Ψυχώ* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα διαταραγμένου αφηγητή, που καταφέρνει επιτυχώς να εξαπατήσει τον θεατή μέχρι την τελευταία στιγμή. Μέσα από την αριστοτεχνική σκηνοθεσία του Χίτσκοκ, ο Νόρμαν καθίσταται ως ένας από τους πιο αξιομνημόνευτους «τρελούς» του κινηματογράφου.¹⁴⁵



(Εικόνα 4.8) Alfred Hitchcock. *Psycho*, 1960.

4.3 Αφελής (naif)

Η αφήγηση του «αφελή» (naif) χαρακτηρίζεται από απλότητα, σαφήνεια και έλλειψη βάθους. Τα γεγονότα σε ταινία με έναν αφελή αφηγητή, εκτυλίσσονται με απλό τρόπο, με ελάχιστους σχολιασμούς, και χαρακτήρες που απεικονίζονται ή περιγράφονται με απλοϊκό τρόπο. Ενώ μπορεί να έχει την ικανότητα να εξαπατήσει σε ορισμένες καταστάσεις, η αφήγησή του διακρίνεται από ειλικρίνεια και έλλειψη χειραγώγησης. Ένα προφανές χαρακτηριστικό της

¹⁴⁴ Constantine Verevis. "For Ever Hitchcock Psycho and Its Remakes" στο *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality* επιμ. από David Boyd και R. Barton Palmer. (New York, USA: University of Texas Press, 2006), 16. <https://doi.org/10.7560/713376-002>

¹⁴⁵ Constantine Verevis. "For Ever Hitchcock Psycho and Its Remakes", 17.

αφήγησης του «αφελή» είναι η περιορισμένη οπτική στα γεγονότα που περιγράφει, με αποτέλεσμα να θεωρείται αναξιόπιστος αφηγητής.¹⁴⁶

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αφελούς αφηγητή αποτελεί ο Φόρεστ Γκαμπ, πρωταγωνιστής στην ομώνυμη ταινία¹⁴⁷. Με την απλοϊκή οπτική του, ο Φόρεστ διατρέχει αβίαστα σημαντικές ιστορικές στιγμές διατηρώντας παράλληλα μια γοητευτικά αφελή και γνήσια συμπεριφορά. Για παράδειγμα, όταν αναπολεί τη συνάντησή του με τον Πρόεδρο Κένεντι, ο Φόρεστ θυμάται διασκεδαστικά ότι του πρόσφεραν πολλά αναψυκτικά Dr. Peppers, αγνοώντας εντελώς τη σοβαρότητα της κατάστασης. Αυτή η αθωότητα προσθέτει μια σαγηνευτική γοητεία στην αφήγησή του, αν και την καθιστά επίσης αναξιόπιστη, καθώς λείπει το ευρύτερο πλαίσιο αυτών των σημαντικών περιστάσεων.¹⁴⁸

Από την αρχή, η αθωότητα του Φόρεστ είναι προφανής. Καθισμένος σε ένα παγκάκι, μοιράζεται την ιστορία της ζωής του με αγνώστους με έναν γοητευτικά ειλικρινή τρόπο. Η αφήγησή του χαρακτηρίζεται από μια κυριολεκτική ερμηνεία του κόσμου και από την έλλειψη κατανόησης των βαθύτερων νοημάτων πίσω από τις εμπειρίες του. Για παράδειγμα, όταν αφηγείται την εμπειρία του από τον πόλεμο του Βιετνάμ, ο Φόρεστ παρουσιάζει τα γεγονότα αυτούσια και τονίζει την πίστη του στον φίλο του Μπάμπα, χωρίς να εμβαθύνει στην πολυπλοκότητα της πολεμικής σύγκρουσης. Απλώς δηλώνει ότι ακολούθησε εντολές, χωρίς να διερευνήσει τις πολιτικές ή ηθικές διαστάσεις του πολέμου.¹⁴⁹

Ομοίως, εξιστορεί με ταπεινοφροσύνη τα εντυπωσιακά επιτεύγματά του, από τον αθλητισμό μέχρι τον ηρωισμό του στον πόλεμο και την επιχειρηματική του επιτυχία. Αποδίδει τα κατορθώματά του στην τύχη και στην επιρροή των άλλων, χωρίς ποτέ να παίρνει τα εύσημα για το δικό του μεγαλείο με μια σεμνότητα που υπογραμμίζει την ταπεινή και ανεπιτήδευτη φύση του. Επίσης, η ακλόνητη αφοσίωσή του στην Τζένη, παρά το ταραχώδες παρελθόν και τα περίπλοκα συναισθήματά της, δείχνει την αγνή του αγάπη. Το τέλος της ταινίας αποτυπώνει υπέροχα τη αφελή περσόνα του Φόρεστ. Στον απόηχο του θανάτου της Τζένης, συνεχίζει να διατηρεί την εξαιρετικά ταπεινή του άποψη για τη ζωή. Συλλογισμένος τις έννοιες της μοίρας

¹⁴⁶ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 179.

¹⁴⁷ Robert Zemeckis, dir., *Forrest Gump* (1994, H.I.A: The Tisch Company).

¹⁴⁸ Sabine Moller. "Blockbusting history: Forrest Gump as a powerful medium of American cultural memory". *International Social Science Journal* 62, no. 203 (2011), 68.

¹⁴⁹ Sabine Moller. "Blockbusting history: Forrest Gump as a powerful medium of American cultural memory", 69.

και της τύχης, σκέφτεται αν η πορεία της ζωής ενός ανθρώπου είναι προκαθορισμένη ή αν απλώς παρασυρόμαστε άσκοπα σαν φύλλα στον άνεμο.¹⁵⁰

Κάθε γεγονός στην πλοκή της ταινίας λειτουργεί ως δείκτης του χρόνου που περνάει, αλλά ο Φόρεστ παραμένει ένας σταθερός και αμετάβλητος χαρακτήρας καθ' όλη τη διάρκεια, με την απλότητά του να λειτουργεί ως αντίβαρο στα ταραχώδη και συχνά χαοτικά γεγονότα που συμβαίνουν γύρω του. Η επεισοδιακή παρουσίαση της πλοκής επιτρέπει στην ταινία να διερευνήσει τα θέματα της ανθεκτικότητας και της προσαρμογής, καθώς ο Φόρεστ κινείται μέσα στην ιστορία ανέγγιχτος από κυνισμό ή απελπισία, καθοδηγούμενος πάντα από την έμφυτη καλοσύνη και αισιοδοξία του.¹⁵¹

Η αφήγηση του «αφελή» παρουσιάζει έναν χαρακτήρα που εξ ορισμού στερείται εμπειρίας από τους ανθρώπους και την κοινωνία και, ως εκ τούτου, δεν είναι εξοπλισμένος για να αντιμετωπίσει με επάρκεια τα ηθικά, συναισθηματικά και διανοητικά ζητήματα που προκύπτουν στη ζωή του και από την αφήγησή του για αυτά. Στην ουσία η αφήγηση και η οποιαδήποτε κριτική μπορεί να εμπεριέχει γίνονται μέσα από κάποιον που δεν έχει ενσωματωθεί ακόμη στην κοινωνία και που σε μεγάλο βαθμό δεν είναι εξοικειωμένος με αυτήν σε άμεσο βιωματικό επίπεδο.¹⁵²

Η παιδική αφέλεια και η περιορισμένη κατανόηση της Μπριόνι Τάλις στην *Εξιλέωση*¹⁵³ (*Atonement*, 2010) την κάνουν να παρεξηγήσει διάφορα περιστατικά, με αποτέλεσμα δυσάρεστες συνέπειες για τους χαρακτήρες της ταινίας. Η αγνή αλλά συγχρόνως ελλιπής άποψή της την καθιστά αναξιόπιστη αφηγήτρια, οι αποφάσεις της οποίας διαμορφώνουν καθοριστικά την πορεία της ιστορίας. Βλέποντας με την παιδική της ματιά σκηνές στοργής και πάθους μεταξύ της αδελφής της Σεσίλια και του Ρόμπι Τέρνερ, η Μπριόνι δεν αντιλαμβάνεται τη συναινετική φύση της συνάντησής τους, παρερμηνεύει τις ενέργειές τους ως μια βίαιη πράξη και βλέπει τον Ρόμπι ως απειλή, λόγω της έλλειψης κατανόησης των σχέσεων των ενηλίκων. Η απεικόνιση της ερωτικής σκηνής στη βιβλιοθήκη χρησιμεύει ως ένα τραγικό παράδειγμα της αθωότητας της Μπριόνι. Παρά την έλλειψη οποιουδήποτε ισχυρού στοιχείου, η ζωννή φαντασία της Μπριόνι την οδηγεί να κατηγορήσει τον Ρόμπι για

¹⁵⁰ *Forrest Gump*, 2:14:36-2:15:25.

¹⁵¹ Sabine Moller. "Blockbusting history: *Forrest Gump* as a powerful medium of American cultural memory", 70.

¹⁵² Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 169.

¹⁵³ Joe Wright, dir., *Atonement* (2007, H.I.A: Relativity Media).

παρενόχληση της αδερφής της. Αυτή η άδικη κατηγορία έχει ως αποτέλεσμα τη σύλληψη και τη φυλάκιση του Ρόμπι αλλάζοντας δραματικά τη ζωή των δύο ερωτευμένων. Η εσφαλμένη εκτίμηση της Ρόμπι υπογραμμίζει την έλλειψη κατανόησης των συναισθημάτων των άλλων χαρακτήρων, τονίζοντας την αφελή της οπτική ως αφηγήτριας του έργου.¹⁵⁴



Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της ταινίας είναι η χρήση πολλαπλών οπτικών. Η ιστορία χωρίζεται σε τρία μέρη: το πρώτο διαδραματίζεται το 1935, όταν η 13χρονη Μπριόνι παρερμηνεύει τα γεγονότα και τις πράξεις του Ρόμπι. Το δεύτερο μέρος παρακολουθεί τον Ρόμπι κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου,

(Εικόνα 4.8) Joe Wright. *Atonement*, 2007.

όπου προσπαθεί να επιβιώσει τόσο από τον πόλεμο όσο και από τις συνέπειες του ψέματος της Μπριόνι, ενώ το τρίτο μέρος επικεντρώνεται στην ενήλικη Μπριόνι, η οποία αναλογίζεται τις ενοχές της, και στις προσπάθειές της να επανορθώσει. (Εικόνα 4.8) Η ταινία επαναλαμβάνει συχνά τα ίδια γεγονότα από την οπτική γωνία διαφορετικών χαρακτήρων, ιδίως στο πρώτο μέρος, το οποίο τονίζει πώς η ανώριμη οπτική γωνία της Μπριόνι οδηγεί σε τραγικές παρεξηγήσεις. Αυτή η δομική απόφαση καθιστά την πλοκή κάτι περισσότερο από μια απλή αλληλουχία γεγονότων – γίνεται ένας στοχασμός για το πώς η πρόσληψη και η ερμηνεία διαμορφώνουν την πραγματικότητα και πώς μία και μόνο πράξη μπορεί να έχει βαθιές και μη αναστρέψιμες συνέπειες σε πολλές ζωές.¹⁵⁵

Την καταδίκη των κοινωνικών, πολιτικών ή πνευματικών φαινομένων στην αφήγηση του «απατεώνα» ή του «τρελού» την αναλαμβάνει ο ίδιος ο αφηγητής, που σε πολλές περιπτώσεις είναι το ίδιο κατακριτέος ή θλιβερός με την κοινωνία που περιγράφει. Αντίθετα, ο «αφελής», δεν φέρει το στίγμα της κοινωνίας την οποία η αφήγησή του θέτει υπό αμφισβήτηση. Αλληλοεπιδρά με την κοινωνία χωρίς να επηρεάζεται από τα ελαττώματά της,

¹⁵⁴ Lingyi Cai. “Narrative and Trauma: An Analysis on Briony’s Traumatic Mind Tour in *Atonement*”. *Academic Journal of Management and Social Sciences* 3, no. 3 (2023), 94. <https://doi.org/10.54097/ajmss.v3i3.11087>.

¹⁵⁵ Lingyi Cai. “Narrative and Trauma: An Analysis on Briony’s Traumatic Mind Tour in *Atonement*”, 95.

φέροντας μόνο την αγνότητα της νεότητας ή την ανεξιχνίαστη αθωότητα της αφέλειας. Η κριτική του, είτε εκφράζεται συνειδητά είτε διακριτικά, δεν μειώνει τον χαρακτήρα του. Παρά τις περιστασιακές παρεξηγήσεις και τα λάθη του, καθώς περιηγείται σε έναν κόσμο πέρα από την κατανόησή του, εξακολουθεί να εμφανίζεται ως μια αξιέπαινη παρουσία στην αφήγησή του.¹⁵⁶

4.4 Κλόουν

Ο «κλόουν» αφηγητής προσφέρει μια προκλητική απεικόνιση των γεγονότων, μέσα σε μια σκόπιμα χαοτική και φανταστική ιστορία. Σπάζοντας συχνά τον τέταρτο τοίχο και αναδεικνύοντας τη δική του πολυπλοκότητα, ο αφηγητής ενθαρρύνει το κοινό να προσεγγίσει το έργο με μια αίσθηση ειρωνείας και ενδοσκόπησης.¹⁵⁷ Ο «κλόουν» προσθέτει στοιχεία σουρεαλισμού και φανταστικής υπερβολής τραβώντας την προσοχή του θεατή στην αφήγηση και όχι στην ίδια την ιστορία. Είναι απαραίτητο να τονιστεί, πως αυτό το είδος αφηγητή, λόγω της προφανούς και επιτηδευμένης υπερβολής, είναι σχεδόν αδύνατο να ξεγελάσει τον θεατή. Αντιθέτως προσθέτει ορισμένα αναξιόπιστα στοιχεία μέσω της χιουμοριστικής του αφήγησης για τα γεγονότα.¹⁵⁸

Στην ταινία *Ο Μεγάλος Λεμπόφσκι*¹⁵⁹ (*The Big Lebowski*, 1998), ο Μάγκας (*The Dude*) μέσω της χαλαρής του στάσης, του ανορθόδοξου τρόπου ζωής και των χιουμοριστικών αποδράσεων, προσθέτει μια πινελιά ελαφρότητας και χάους στην ιστορία. (Εικόνα 4.9) Ο τρόπος που αλληλοεπιδρά με άλλους χαρακτήρες και περιηγείται στις περίεργες συνθήκες που συναντά υπογραμμίζει την παιχνιδιάρικη και κωμική αφήγησή του. Η αντισυμβατική συμπεριφορά του τον κάνει να ξεχωρίζει ως άτομο που αμφισβητεί τους κοινωνικούς κανόνες και τις προσδοκίες των άλλων. Η ενδυμασία του και η χαλαρή συμπεριφορά του έρχονται σε έντονη αντίθεση με τη σοβαρότητα των καταστάσεων στις οποίες εμπλέκεται, όπως όταν τον

¹⁵⁶ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 170.

¹⁵⁷ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 89.

¹⁵⁸ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, 101.

¹⁵⁹ Joel Coen, dir., *The Big Lebowski* (1998, H.P.A: Working Title Films).

περνούν για τον εκκεντρικό εκατομμυριούχο Τζέφρι Λεμπόφски, και τον μπλέκουν σε μια πολύπλοκη πλεκτάνη απαγωγής.¹⁶⁰

Μία από τις ξεχωριστές περιπτώσεις της παιχνιδιάρικης φύσης του ήρωα είναι οι αλληλεπιδράσεις του με εκείνους που εισβάλλουν στο σπίτι του. Παρά τις απειλές και τη βία, η πνευματώδης και χαλαρή απάντηση του Μάγκα, στην ερώτηση «Πού είναι τα λεφτά Λεμπόφски;», ενώ το κεφάλι του είναι βυθισμένο σε μια τουαλέτα, δείχνει την ικανότητά του να διατηρεί την ψυχραιμία και το χιούμορ του μπροστά στον κίνδυνο. Αυτή η αντίδραση υπογραμμίζει τον ρόλο του ως γελοτοποιού που περιηγείται στη ζωή με μια αίσθηση παραλογισμού και αποστασιοποίησης.¹⁶¹

Ένα άλλο αξιοσημείωτο παράδειγμα της ανέμελης συμπεριφοράς του Μάγκα είναι η αλληλεπίδρασή του με τον Τζέφρι Λεμπόφски και τον βοηθό του Μπραντ. Όταν του ανατίθεται να παραδώσει χρήματα ως λύτρα για την απαχθείσα Μπάνι Λεμπόφски, ο Μάγκας προσεγγίζει την ανάθεση με απάθεια και σύγχυση. Η χαλαρή του στάση και η έλλειψη ενδιαφέροντος



(Εικόνα 4.9) Joel Coen. *The Big Lebowski*, 1998.

¹⁶⁰ William A. Ashton. "Deception and Detection: the Trickster Archetype in the Film, *The Big Lebowski*, and its Cult Following," *Trickster's Way* 5, no. 1 (2009), 9.

¹⁶¹ William A. Ashton. "Deception and Detection: the Trickster Archetype in the Film, *The Big Lebowski*, and its Cult Following," 10.

έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την κατάσταση επείγουσας ανάγκης που νιώθουν οι άλλοι χαρακτήρες, συμβάλλοντας έτσι στον κωμικό τόνο της ταινίας. Η αντιπαράθεση της αδιαφορίας του Μάγκα με το κλιμακούμενο χάος υπογραμμίζει περαιτέρω τον παραλογισμό των καταστάσεων στις οποίες βρίσκεται. Εκτός των άλλων, οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ του Μάγκα και των φίλων του, ιδιαίτερα του Γουόλτερ Σόμπχακ και του Ντόνι Κεραμπάτσος, υπογραμμίζουν την ανέμελη προσωπικότητά του.¹⁶²

Ο Μεγάλος Λεμπόφσκι διαθέτει μια κυκλική πλοκή που τελικά επιστρέφει στην αρχή της, δημιουργώντας μια αίσθηση αφηγηματικής επανάληψης και τυχαιότητας. Η ταινία ξεκινά με τον Μάγκα να συστήνεται στο κοινό ως ένας χαρακτήρας χωρίς σκοπό στη ζωή του που εμπλέκεται σε μια παράξενη σειρά γεγονότων χωρίς τη θέλησή του. Μέχρι το τέλος της ταινίας, ο Μάγκας δεν έχει επιτύχει κάποια σημαντική προσωπική εξέλιξη. Αντίθετα, επιστρέφει στον χαλαρό τρόπο ζωής του, έχοντας περάσει από μια σειρά χαοτικών και παράλογων συναντήσεων.¹⁶³

Ο «κλόουν» έχει μια αξιοσημείωτη ικανότητα να αλλάζει συνεχώς προσωπικότητες. Καθώς αφηγείται την ιστορία του, συλλογίζεται διαρκώς τις μετέπειτα ενέργειές του και τη βαθύτερη σημασία της παράστασής του. Παρά τη διασκεδαστική τους φύση, οι «κλόουν» αφηγητές είναι άτομα με αντικοινωνικές τάσεις, που καταφέρνουν όμως να δημιουργήσουν έναν δεσμό με το κοινό τους μέσω του χιούμορ και των κοινών εμπειριών.¹⁶⁴

Στην ταινία *Ο Νευρικός Εραστής*¹⁶⁵ (*Annie Hall*, 1977) σε σκηνοθεσία Γούντι Άλεν, ο χαρακτήρας του Άλβι Σίνγκερ, που υποδύεται ο ίδιος ο Άλεν, ενσαρκώνει τη φιγούρα του «κλόουν» με το πνευματώδες χιούμορ, την ταπεινοφροσύνη και τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του για τις ανθρώπινες σχέσεις και την ανθρώπινη ύπαρξη γενικότερα. Η ιδιότυπη αφήγηση του Άλβι προσκαλεί τους θεατές να εμβαθύνουν στα σημαντικά θέματα της αγάπης, της αυτοανακάλυψης και της φιλοσοφικής ενδοσκόπησης. Μέσα από τον ειλικρινή εσωτερικό του μονόλογο, έλκει το κοινό με το πνεύμα του με την αίσθηση βαθιάς εσωτερικής αναταραχής. Εμβαθύνοντας στις προηγούμενες σχέσεις του, ιδιαίτερα με την Άννι Χολ, ο χιουμοριστικός

¹⁶² William A. Ashton. "Deception and Detection: the Trickster Archetype in the Film, *The Big Lebowski*, and its Cult Following," 12.

¹⁶³ William A. Ashton. "Deception and Detection: the Trickster Archetype in the Film, *The Big Lebowski*, and its Cult Following," 13.

¹⁶⁴ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns : The Unreliable First-Person Narrator*, 108.

¹⁶⁵ Woody Allen, dir., *Annie Hall* (1977, H.P.A: A Jack Rollins and Charles H. Joffe Production).

αυτο-στοχασμός του Άλβι δίνει τον τόνο της ταινίας. Η τάση του να αναλύει και να αστειεύεται με τα προσωπικά του διλήμματα τον κάνει αγαπητό στον θεατή.¹⁶⁶

Μια από τις πιο αξιομνημόνευτες εκδηλώσεις της συμπεριφοράς του Άλβι ως «κλόουν» παρουσιάζεται όταν αλληλοεπιδρά κωμικά με έναν ζωντανό αστακό σε μια σκηνή με την Άννι. Οι υπερβολικές αντιδράσεις του Άλβι και οι ξέφρενες προσπάθειές του να πιάσει τους αστακούς δημιουργούν μια χαοτική και κωμική ατμόσφαιρα, υπογραμμίζοντας τον ρόλο του ως ανακουφιστικού κωμικού στοιχείου στη σχέση τους. Αυτή η σκηνή όχι μόνο προσφέρει γέλιο, αλλά απεικονίζει επίσης την τάση του Άλβι να επενδύει με χιούμορ καθημερινές καταστάσεις, μετατρέποντας στιγμές αγωνίας σε πηγές κωμωδίας. Η κωμική προσέγγιση του Άλβι της σχέσης του με την Άννι τονίζεται περαιτέρω στις αλληλεπιδράσεις τους. Σε μια συνεδρία ψυχοθεραπείας (με χρήση split-screen) απεικονίζονται χιουμοριστικά οι αντικρουόμενες απόψεις τους. (Εικόνα 4.10) Τα νευρωτικά παράπονα του Άλβι για τη σεξουαλική τους ζωή αντιπαρατίθενται με την πιο χαλαρή στάση της Άννι, τονίζοντας την τάση του να υπερβάλλει.¹⁶⁷



(Εικόνα 4.10) Woody Allen. *Annie Hall*, 1977.

Συνεπώς η αφήγηση του Άλβι είναι βαθιά υποκειμενική και η εξιστόρηση των γεγονότων συχνά ασυνεπής. Αυτή η αναξιόπιστη, διαρκώς μεταβαλλόμενη οπτική συμβάλλει

¹⁶⁶ Walter C. Metz. "Because it's real difficult in life: Annie Hall and the Theatrical Imagination." *Weber: The Contemporary West* 28, No. 2 (2012), 78.

¹⁶⁷ Walter C. Metz. "Because it's real difficult in life: Annie Hall and the Theatrical Imagination.", 78-79.

στην αίσθηση ότι ο Άλβι δεν είναι ένας συμβατικός αφηγητής, αλλά μια κωμική φιγούρα που παίζει με την πραγματικότητα για να εξυπηρετήσει τις συναισθηματικές του ανάγκες. Η ασυνεπής αφήγησή του θολώνει τα όρια μεταξύ του τι πραγματικά συνέβη και του πώς θέλει να το θυμάται, εδραιώνοντας ακόμη περισσότερο την ιδιότητά του ως «κλόουν».¹⁶⁸

¹⁶⁸ Walter C. Metz. "Because it's real difficult in life: Annie Hall and the Theatrical Imagination.", 80.

Συμπεράσματα

Η μελέτη της αφήγησης και της έννοιας του αναξιόπιστου αφηγητή στον κινηματογράφο αναδεικνύει τους διάφορους τρόπους με τους οποίους οι κινηματογραφιστές κατασκευάζουν τις ιστορίες τους, τονίζοντας τη σημαντικότητα της υποκειμενικής ματιάς στην κινηματογραφική εμπειρία. Με τη χρήση του αναξιόπιστου αφηγητή ως αφηγηματικό μέσο, το κοινό αμφισβητεί τη δική του κατανόηση των γεγονότων και συμμετέχει πιο ενεργά στη προβολή της ταινίας.

Στο πρωτότυπο έργο του, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, ο William Riggan αναλύει τον ρόλο και τη λειτουργία του αναξιόπιστου αφηγητή και τον κατατάσσει σε τέσσερις βασικές κατηγορίες: τον απατεώνα (pícaro), τον τρελό (madman), τον αφελή (naïf) και τον κλόουν (clown), με καθεμία από αυτές να προσφέρει μια διαφορετική οπτική για το πώς οι αφηγητές χειραγωγούν ή ερμηνεύουν την πραγματικότητα.¹⁶⁹

Ο απατεώνας αφηγητής (pícaro) χρησιμοποιεί την πονηριά και την εξαπάτηση για να διαστρεβλώσει την αφήγηση, παραπλανώντας τόσο το κοινό όσο και τους χαρακτήρες της ιστορίας. Ο τρελός (madman), όπως τον περιγράφει ο Riggan, παρουσιάζει διαστρεβλωμένα γεγονότα, λόγω ψυχικής διαταραχής ή ακραίας συναισθηματικής κατάστασης. Στον κινηματογράφο, η μορφή του ψυχικά ασταθούς αφηγητή δημιουργεί μια έντονη αίσθηση αποπροσανατολισμού και αμφιβολίας. Ο αφελής αφηγητής (naïf), προσφέρει μια αθώα, απλοϊκή εκδοχή της πραγματικότητας που συχνά έρχεται σε αντίθεση με το τι συμβαίνει πραγματικά στην πλοκή. Η αφήγησή του βασίζεται στην περιορισμένη κατανόηση και εμπειρία του κόσμου. Τέλος, ο κλόουν (clown), προσφέρει έναν παιχνιδιάρικο και συχνά παράδοξο τρόπο αφήγησης, καθώς προσθέτει χιούμορ και ειρωνεία στην ιστορία. Τέτοιου είδους αφηγητές χρησιμοποιούνται συχνά για να διακωμωδήσουν τα ίδια τα αφηγηματικά πρότυπα ή για να υπονομεύσουν σοβαρά θέματα και καταστάσεις.¹⁷⁰

Το βιβλίο του Riggan, με την πρωτοποριακή, ακόμα και σήμερα, κατηγοριοποίηση του αναξιόπιστου αφηγητή, προσφέρει ένα πολύτιμο θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση του. Ο αναξιόπιστος αφηγητής δεν είναι απλώς ένα εργαλείο για να σοκάρει το κοινό, αλλά και ένα μέσο βαθιάς διερεύνησης όλων των δομικών στοιχείων που αποτελούν ένα βιβλίο ή στην περίπτωση της συγκεκριμένης εργασίας, μία ταινία (πλοκή, χαρακτήρες κ.ά.).

¹⁶⁹ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns : The Unreliable First-Person Narrator*, 15.

¹⁷⁰ Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns : The Unreliable First-Person Narrator*, 15-16.

Συμπερασματικά, ο αναξιόπιστος αφηγητής στον κινηματογράφο προσφέρει ευκαιρίες για θεματική ανάπτυξη, τεχνική/τεχνολογική εξερεύνηση και εις βάθος ψυχολογικές αναζητήσεις των χαρακτήρων. Έτσι, η χρήση του συμβάλλει σε μια πιο ουσιαστική κατανόηση του πώς οι ιστορίες μπορούν να είναι πολυδιάστατες και υποκειμενικές, ενισχύοντας τη δημιουργικότητα και τον πειραματισμό στον κινηματογράφο.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2^η εκδ. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Aditira, Evia Nurdiarti, και Vita Vendityaningtyas. "Psychopathic behavior in Gone Girl movie." *English Teaching Journal : A Journal of English Literature, Language and Education* 6, no. 2 (2019): 58-69. <http://dx.doi.org/10.25273/etj.v6i2.4460>.
- Allen, Woody. dir., *Annie Hall*. H.I.A: A Jack Rollins and Charles H. Joffe Production, 1977.
- Apriyanto, Rizky. "Identity Integration in Steven Spielberg's Catch Me If You Can". *Journal of Research on English and Language Learning (J-REaLL)* 3, no. 1 (2002):61-71. <https://doi.org/10.33474/j-reall.v3i1.14233>.
- Aronofsky, Darren. dir., *Black Swan*. H.I.A: Cross Creek Pictures, 2010.
- Ashton, William A. "Deception and Detection: the Trickster Archetype in the Film, The Big Lebowski, and its Cult Following," *Trickster's Way* 5, no. 1 (2009): 1-16.
- Barsam, Richard and Dave Monahan. *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 5th ed. London-N.Y.: WW/ Norton & Company: 2016.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David and Kristen Thompson, *Film Art: An Introduction*. Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 2008.
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin; New York: Mouton 1984.
- Brown, William, and David H. Fleming. "Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher's 'Fight Club.'" *Deleuze Studies* 5, no. 2 (2011): 275–99. <http://www.jstor.org/stable/45331462>.
- Buckland, Warren. *Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling*. Columbia: Columbia University Press, 2021.

- Budd, Mike. "The National Board of Review and the Early Art Cinema in New York: 'The Cabinet of Dr. Caligari' as Affirmative Culture." *Cinema Journal* 26, no. 1 (1986): 3-18. <https://doi.org/10.2307/1224983>.
- Cai, Lingyi. "Narrative and Trauma: An Analysis on Briony's Traumatic Mind Tour in *Atonement*". *Academic Journal of Management and Social Sciences* 3, no. 3 (2023): 94-98. <https://doi.org/10.54097/ajmss.v3i3.11087>.
- Chatman, Seymour. *Narrative Structure: Story and Discourse in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Chinita, Fátima. "Multi-Strand Narrative Structures: A Filmic Game of Multiple Players" στο *Not Just for Children: Interdisciplinary Explorations of Play* (Leiden: Brill Publisher 2016): 45-54. https://doi.org/10.1163/9781848884984_005
- Coen, Joel. dir., *The Big Lebowski*. H.II.A: Working Title Films, 1998.
- Cook, David. *A History of Narrative Film*. N. Υόρκη: W.W. Norton & Company, 1982.
- Copolla, Francis Ford. dir., *The Godfather*. H.II.A.: Paramount Pictures και Alfran Productions, 1972.
- Copolla, Francis Ford. dir., *The Godfather II*. H.II.A.: Paramount Pictures και The Coppola Company, 1974.
- Crosland, Alan. dir., *The Jazz Singer*, H.II.A., Warner Bros. Pictures, 1927.
- Cutting, James E. "Sequence in Popular Cinema: Inconsistent Event Segmentation", *Attention Perception Psychophys* 81 (2019): 2014-2025. <https://doi.org/10.3758/s13414-019-01757-w>
- Currie, Gregory. "Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, no. 1 (1995): 19-29. <https://doi.org/10.2307/431733>
- Darabont, Frank. dir., *The Shawshank Redemption*. 1994, H.II.A.: Castle Rock Entertainment.
- Ellestrom, Lars. *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. Switzerland: palgrave macmillan, 2019.
- Fincher, David. dir., *Fight Club*. H.II.A: Fox 2000 Pictures, 1999.
- Fincher, David. dir., *Gone Girl*. H.II.A: Regency Enterprises and TSG Entertainment, 2014.
- Hamon, Philippe. "Analyse du récit: éléments pour un lexique", *Le Français moderne*, n.2 (1974): 133-154.

- Harron, Mary. dir., *American Psycho*. H.Π.A: Edward R. Pressman Productions, 2000.
- Helyer, Ruth. "Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho." *MFS Modern Fiction Studies* 46, no. 3 (2000): 725-746. <https://dx.doi.org/10.1353/mfs.2000.0052>.
- Hitchcock, Alfred. dir., *Psycho*. H.Π.A: Shamley Productions, 1960.
- Gaudreault, Andre. "Narration and Monstration in the Cinema", *Journal of Film and Video* 39, no. 2 (1987): 29-36. <https://doi.org/10.3138/9781442688148-013>
- Gazetas, Aristides. *Imagining Selves : The Politics of Representation, Film Narratives, and Adult Education*. N. Υόρκη: Peter Lang, 2000.
- Griffith, D. W. dir., *The Birth of a Nation*. H.Π.A., David W. Griffith Corp., 1915.
- Griffith, D. W. dir., *Intolerance*. H.Π.A., Triangle Distributing Corp., 1916.
- Jing, Ziqi. "Exploring the Narrative Literature in Films", *Journal of Education and Social Sciences*, 21 (2023): 140-143. <https://doi.org/10.54097/ehss.v21i.13181>
- Koch, Jonas. "Unreliable and Discordant Film Narration" *Journal of Literary Theory* 5, no. 1 (2011): 57-80. <https://doi.org/10.1515/jlt.2011.006>
- Labov, William. *The Language of Life and Death: The Transformation of Experience in Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Lucas, George. dir., *Star Wars*. H.Π.A.: Lucasfilm Ltd., 1977.
- Méliès, Georges, dir., *Le voyage dans la lune*. Γαλλία, Star Film Company, 1902.
- Metz, Walter C. "Because it's real difficult in life: Annie Hall and the Theatrical Imagination." *Weber: The Contemporary West* 28, No. 2 (2012): 77-89.
- Minghella, Anthony. dir., *The Talented Mr. Ripley*. H.Π.A: Mirage Enterprises, 1999.
- Mohammed, Pola T. "The Analysis of the Talented Mr. Ripley Novel." *3rd International Conference on Language and Education* (2023): 125-127.
- Moller, Sabine. "Blockbusting history: Forrest Gump as a powerful medium of American cultural memory". *International Social Science Journal* 62, no. 203 (2011): 67-77
- Nunning, Ansgar F. "Reconceptualizing Unreliable Narration" στο *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell Pub, 2005.

- Phelan, James και M. P. Martin. "The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day" στο *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. D. Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns : The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Shlomith, Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Routledge, 1994.
- Spielberg, Steven. dir., *Catch Me If You Can*. Η.Π.Α.: DreamWorks Pictures, 2002.
- Tarantino, Quentin. dir., *Pulp Fiction*. 1994; Los Angeles, CA: Miramax Films. DVD.
- Vanoye, Francis and Anne Goliot-Lété . *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan Université 1992.
- Verevis, Constantine. "For Ever Hitchcock Psycho and Its Remakes" στο *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*. επιμ. από David Boyd και R. Barton Palmer, 15-30. New York, USA: University of Texas Press, 2006.
<https://doi.org/10.7560/713376-002>
- Wiene, Robert. dir., *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Γερμανία: Decla-Film, 1920.
- Wilson, George M. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Wright, Joe. dir., *Atonement*. Η.Π.Α: Relativity Media, 2007.
- Zemeckis, Robert. dir., *Forrest Gump*. Η.Π.Α: The Tisch Company, 1994.

Ελληνική

- Λεοντάρης, Γιάννης. "Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία", *Σύγκριση* 12, 2017.
- Παπαλεοντίου, Μαρία. *Ο Λογοτεχνικός Γραμματισμός στην Πεζογραφία – Στοιχεία θεωρίας της Αφήγησης*. Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, 2014.
- Πολίτης, Περικλής. "Τένη και Είδη του Λόγου: Αφήγηση". Πύλη. 07/07/2006,
https://www.greek-language.gr/greekLang/studies/discourse/2_1_3/index.html.

Σκοπετέας, Ιωάννης *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών*. Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις: 2015.