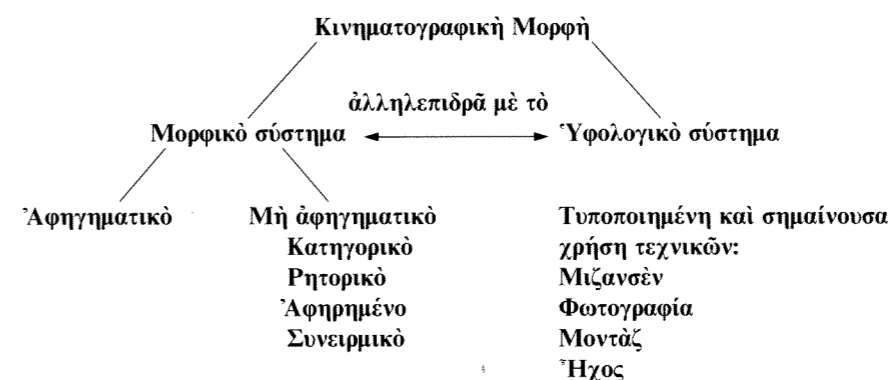


## ΤΟ ΥΦΟΣ ΩΣ ΜΟΡΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

## Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ

Στην αρχή του Δεύτερου Μέρους, είδαμε πώς τα διαφορετικά μέρη μιάς ταινίας σχετίζονται μεταξύ τους μέσα στη δυναμική που ονομάζουμε *μορφή* της ταινίας. Έχουμε ήδη εξετάσει μία βασική όψη αυτής της μορφής: την οργάνωσή της σε ένα κατηγορικό, ρητορικό, αφηρημένο, συνειρμικό ή αφηγηματικό σύστημα. Τώρα, αφού εξετάσαμε κάθε κατηγορία των τεχνικών του κινηματογραφικού μέσου, μπορούμε να προχωρήσουμε για να δούμε πώς αυτές οι τεχνικές αλληλεπιδρούν για να δημιουργήσουν ένα άλλο μορφικό σύστημα της ταινίας, το ύφος της. Αυτά τα δύο συστήματα —το ύφος και η αφηγηματική/μη αφηγηματική μορφή— αλληλεπιδρούν με τη σειρά τους μέσα στο σύνολο της ταινίας.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να θυμηθούμε το διάγραμμα που εισαγάγαμε στην αρχή του Τρίτου Μέρους:



Καμία μεμονωμένη ταινία δεν χρησιμοποιεί όλες τις τεχνικές δυνατότητες που εξετάσαμε. Καταρχάς, οι ιστορικές περιστάσεις περιορίζουν τις επιλογές που προσφέρονται στους κινηματογραφιστές. Πριν από το 1928, για παράδειγμα, οι περισσότεροι κινηματογραφιστές δεν είχαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν συγχρονισμένο διάλογο. Ακόμη και σήμερα, που το εύρος των τεχνικών επιλογών μοιάζει μεγαλύτερο, εξακολουθούν να υπάρχουν όρια. Οι κινηματογραφιστές δεν μπορούν να χρησιμοποιήσουν το ξεπερασμένο πλέον ορθοχρωματικό φιλμ της εποχής του βωβού, παρόλο που από όρισμένες απόψεις ήταν ανώτερο των σύγχρονων υλικών. Παρόμοια, δεν έχει ακόμη εφευρεθεί ένα πετυχημένο σύστημα για τη δημιουργία τρισδιάστατων κινηματογραφικών εικόνων χωρίς να χρειάζεται οι θεατές να φορούν ειδικά γυαλιά.

Υπάρχει ένας δεύτερος λόγος που εξηγεί γιατί μόνο μερικές τεχνικές δυνατότητες μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μία μεμονωμένη ταινία. Μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες παραγωγής, ο κινηματογραφιστής πρέπει να διαλέξει ποιές

τεχνικές θα μεταχειριστεί. Κατά κανόνα, ο κινηματογραφιστής κάνει όρισμένες τεχνικές επιλογές και έμμένει σε αυτές σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Σε όλη την ταινία ο κινηματογραφιστής θα χρησιμοποιήσει χαρακτηριστικά φωτισμό τριών σημείων ή συνεχές μοντάζ ή διηγητικό ήχο. Μερικά τμήματα ενδέχεται να ξεχωρίσουν επειδή διαφέρουν από την κανονική πρακτική της ταινίας, αλλά σε γενικές γραμμές μία ταινία τείνει να βασίζεται στη συνεπή χρήση συγκεκριμένων τεχνικών. Το ύφος της ταινίας προκύπτει από ένα συνδυασμό ιστορικών περιορισμών και συνειδητών επιλογών.

“Ο θεατής έχει κι αυτός μια σχέση με το ύφος. “Αν και σπάνια έχουμε επίγνωση αυτού του γεγονότος, τείνουμε να έχουμε προσδοκίες για το ύφος. “Αν δούμε δύο χαρακτήρες σε ένα γενικό πλάνο, περιμένουμε ένα κόψιμο σε μία κοντινότερη άποψη. “Αν ο ήθοποιός περπατάει προς τα δεξιά, σαν να πρόκειται να βγει από το κάδρο, περιμένουμε ή κάμερα να κάνει πανοραμική ή τράβελινγκ προς τα δεξιά για να κρατήσει το πρόσωπο μέσα στο πλάνο. “Αν ένας χαρακτήρας μιλάει, περιμένουμε να ακούσουμε ένα διηγητικό ήχο που είναι πιστός στην πηγή του.

“Όπως και άλλα είδη προσδοκιών, έτσι και τα ύφολογικά άπορρέουν τόσο από τη γενική έμπειρία που έχουμε του κόσμου (οί άνθρωποι μιλούν, δεν τιτιβίζουν) όσο και από την έμπειρία του κινηματογράφου και των άλλων μέσων. Το συγκεκριμένο ύφος μιας ταινίας μπορεί να επιβεβαιώσει τις προσδοκίες μας, να τις τροποποιήσει, να τις διαψεύσει ή να τις θέσει υπό άμφισβήτηση.

Πολλές ταινίες χρησιμοποιούν τεχνικές με τρόπους που συμφωνούν με τις προσδοκίες μας. Για παράδειγμα, οί συμβάσεις του κλασικού χολλυγουντιανού κινηματογράφου και όρισμένων κινηματογραφικών ειδών παρέχουν μία σταθερή βάση ώστε να ενισχυθούν οί προηγούμενες υποθέσεις μας. “Άλλες ταινίες μās καλούν να αναπροσαρμόσουμε κάπως τις προσδοκίες μας. “Η ταινία *Our Hospitality* (*Η φιλοξενία μας*) του Κήτον μās συνηθίζει να αναμένουμε χειρισμούς χώρου βάθους των προσώπων και των αντικειμένων, ενώ ή *Μεγάλη χίμαιρα* του Ρενουάρ διαμορφώνει συγκεκριμένες προσδοκίες για το πώς θα κινηθεί πιθανότατα ή κάμερα. “Άλλες πάλι ταινίες κάνουν εξαιρετικά ασυνήθιστες τεχνικές επιλογές, και για να τις παρακολουθήσουμε πρέπει να κατασκευάσουμε ύφολογικές προσδοκίες στις όποιες είμαστε ασυνήθιστοι. Οί ασυνέχειες του μοντάζ στον *Οκτώβρη* του Άιζενστάιν και ή χρήση έλαφρά αισθητών εκτός όθόνης ήχων στην ταινία *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* του Μπρεσσόν μās ζητούν να προσέξουμε το χειρισμό του ύφους. Με άλλα λόγια, ό σκηνοθέτης δεν καθοδηγεί μόνο το έπιτελείο των ήθοποιών και το συνεργείο. Καθοδηγεί κι έμās, κατευθύνει την προσοχή μας, διαμορφώνει την αντίδρασή μας. Συνεπώς, οί τεχνικές αποφάσεις του σκηνοθέτη επηρεάζουν αυτό που αντιλαμβανόμαστε και το πώς ανταποκρινόμαστε.

Μπορούμε να μιλάμε όχι μόνο για το άτομικό ύφος της ταινίας αλλά και για το ύφος του *κινηματογραφιστή*. Σε αυτή την περίπτωση, αναφερόμαστε πρωτίστως στις ιδιαίτερες τεχνικές που χρησιμοποιεί συνήθως αυτό το άτομο και στους ξεχωριστούς τρόπους με τους όποιους σχετίζονται μεταξύ τους αυτές οί τεχνικές μέσα στα έργα του κινηματογραφιστή. “Όταν εξετάζαμε τον ήχο στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, χαρακτηρίσαμε τον Μπρεσσόν έναν σκηνοθέτη που δίνει στις ταινίες του μεγάλη σημασία στον ήχο· αναλύσαμε αρκετούς σημαντικούς τρόπους με τους όποιους ό ήχος σχετίζεται με την εικόνα στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*. Αυτή ή χρήση του ήχου είναι μία όψη του μοναδικού ύφους του Μπρεσσόν. Παρόμοια, εξέτάσαμε την ταινία *Η φιλοξενία μας* ως προς τον τρόπο με τον όποιο ή κωμική μίξανσέν όργανώνεται γύρω από μία συνεπή χρήση γενικών πλάνων· αυτό άποτελεί μέρος του ύφους του Κήτον και σε άλλες ταινίες. Τόσο ό Μπρεσσόν όσο και ό Κήτον διαθέτουν ένα ιδιαίτερο ύφος κινηματογράφησης, και μπορούμε να εξοικειωθούμε με αυτό το ύφος αναλύοντας τον τρόπο με τον όποιο χρησιμοποιούν τεχνικές μέσα σε συνολικά κινηματογραφικά συστήματα.

Τέλος, μπορούμε επίσης να μιλάμε για *ομαδικό ύφος* — τη συνεπή χρήση τεχνικών στο έργο αρκετών κινηματογραφιστών. Μπορούμε να μιλάμε για το ύφος του γερμανικού έξπρεσιονισμού, ή για το ύφος του Σοβιετικού Μοντάζ. Στο Πέμπτο Μέρος, θα πραγματευτούμε μερικές αξιοσημείωτες ομαδικές τεχνολογίες που έκαναν την εμφάνισή τους στην ιστορία του κινηματογράφου.

Το ύφος, λοιπόν, είναι εκείνο το μορφικό σύστημα της ταινίας που όργανώνει τις κινηματογραφικές τεχνικές. “Όποιαδήποτε ταινία θα τείνει να βασίζεται σε συγκεκριμένες τεχνικές δυνατότητες όταν δημιουργεί το ύφος της, κι αυτές επιλέγονται από τον σκηνοθέτη στο πλαίσιο των περιορισμών που επιβάλλουν οί ιστορικές περιστάσεις. Είναι επίσης δυνατό να διευρύνουμε τον όρο «ύφος» προκειμένου να περιγράψουμε τη χαρακτηριστική χρήση των τεχνικών από έναν μεμονωμένο κινηματογραφιστή ή από μία ομάδα κινηματογραφιστών. “Ο θεατής ίσως να μην προσέχει συνειδητά το κινηματογραφικό ύφος, συνεισφέρει ώστόσο σημαντικά στην αδιάλειπτη επενέργεια της ταινίας και στο συνολικό της νόημα.

## Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

“Ως θεατές, καταγράφουμε τις επενέργειες του κινηματογραφικού ύφους, αλλά σπάνια το προσέχουμε. “Αν θέλουμε να καταλάβουμε πώς επιτυγχάνονται αυτές οί επενέργειες, πρέπει να κοιτάζουμε και να ακούμε προσεκτικότερα απ’ ό,τι το κάνουμε συνήθως. “Αφού τα προηγούμενα τέσσερα κεφάλαια έδειξαν πώς μπορούμε να δώσουμε σημασία στα ύφολογικά χαρακτηριστικά, μπορούμε τώρα να αναπτύξουμε τέσσερα γενικά βήματα για την άνάλυση του ύφους.

### 1. Προσδιορίστε την όργανωτική δομή της ταινίας, το άφηγηματικό ή μη άφηγηματικό μορφικό της σύστημα.

Το πρώτο βήμα συνίσταται στο να κατανοήσετε πώς ή ταινία συγκροτείται ως σύνολο. “Αν είναι άφηγηματική ταινία, θα άντλει από όλες τις άρχες που εξέτάσαμε στα κεφάλαια τρία και τέσσερα. Δηλαδή, θα έχει μία πλοκή που μās παρακινεί να κατασκευάσουμε μία ιστορία· θα χειρίζεται την αιτιότητα, το χρόνο και το χώρο· θα έχει ένα διακριτό σχήμα άνάπτυξης από την άρχή ως το τέλος· θα χρησιμοποιεί ένδεχομένως παραλληλισμούς· ή άφήγησή της θα επιλέγει μεταξύ περιορισμένων και πιο άπεριόριστων γνώσεων σε διάφορα σημεία.

“Αν ή ταινία δεν είναι άφηγηματική, ό αναλυτής θα πρέπει να προσπαθήσει να καταλάβει ποιόν άλλον τύπο μορφικής όργάνωσης χρησιμοποιεί. (Βλέπε το τρίτο και το πέμπτο κεφάλαιο.) “Η ταινία ένοποιείται άραγε ως σύνολο κατηγοριών, ως έπιχείρημα ή ως ροή συνειρμών; “Η είναι δομημένη με βάση ένα άφηγημένο σύνολο τεχνικών χαρακτηριστικών; Για να καταλάβει κανείς είτε την άφηγηματική είτε τη μη άφηγηματική μορφή, συνήθως μία κατάτμηση είναι ένα καλό βοήθημα. “Η κατανόηση της λογικής στην όποία βασίζεται ή συνολική ταινία παρέχει ένα πλαίσιο για τον τρόπο χρήσης των κινηματογραφικών τεχνικών.

### 2. Διαπιστώστε ποιές είναι οί εξέχουσες τεχνικές που χρησιμοποιούνται.

“Εδώ ό αναλυτής θα άντλήσει από την επισκόπηση των τεχνικών δυνατοτήτων στα κεφάλαια έξι έως έννέα. Πρέπει να είστε σε θέση να διακρίνετε πράγματα όπως το χρώμα, το φωτισμό, το καθάρισμα, το μοντάζ και τον ήχο, τα όποια οί περισσότεροι θεατές δεν προσέχουν συνειδητά. “Αφού τα προσέξετε, μπορείτε να τα αναγνωρίσετε ως τεχνικές — ως μη διηγητική μουσική ή ως καθάρισμα κόντρ πλονζέ.

“Άλλά το να προσέχει και να κατονομάζει κανείς είναι μόνο ή άρχή της ύφολογικής άνάλυσης. “Ο αναλυτής πρέπει να αναπτύξει μία ικανότητα για τις εξέχουσες τεχνικές. “Η ύπεροχή τους θα καθοριστεί έν μέρος από το ποιές είναι οί τεχνικές

στις οποίες βασίζεται πρωτίστως ή ταινία. Το κοφτό ζουμ πρὸς τὰ εμπρὸς στὸ *Μῆκος κύματος* καὶ τὸ γρήγορο, ἀσυνεχὲς μοντάζ τοῦ *Ὀκτώβρη* μᾶς παρακινοῦν νὰ τὰ ἐξετάσουμε λεπτομερῶς ἐπειδὴ παίζουν βασικὸ ρόλο στὴ δημιουργία τῆς συνολικῆς ἐπενέργειας τῆς ταινίας.

Ἐπιπροσθέτως, τὸ τί εἶναι ἐξέχον ἐξαρτᾶται ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τοῦ ἀναλυτῆ. Ἄν θέλετε νὰ δείξετε πὼς τὸ ὕφος μιᾶς ταινίας εἶναι χαρακτηριστικὸ μιᾶς προσέγγισης τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας, μπορεῖτε νὰ ἐστιάζετε τὴν προσοχή σας στὸ πὼς ἡ τεχνικὴ προσαρμόζεται στὶς ὑφολογικὲς προσδοκίες. Τὸ μοντάζ με βάση τὸν ἄξονα τῶν 180° στὸ *Γεράκι τῆς Μάλτας* δὲν εἶναι προφανὲς ἢ τονισμένο, ἀλλὰ ἡ ὑπακοὴ στοὺς κανόνες τῆς κλασικῆς συνέχειας ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὴ ὄψη τοῦ ὕφους τῆς ταινίας. Σκοπὸς μας στὸ ὄγδοο κεφάλαιο ἦταν νὰ δείξουμε πὼς ἡ ταινία εἶναι τυπικὴ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη. Ἄν, ὡστόσο, θέλετε νὰ ὑπογραμμίσετε ἀσυνήθιστες ιδιότητες τοῦ ὕφους τῆς ταινίας, μπορεῖτε νὰ συγκεντρώσετε τὴν προσοχή σας στὰ πιὸ ἀπροσδόκητα τεχνικὰ ἐπινοήματα. Ἡ χρῆση τοῦ ἤχου ἀπὸ τὸν Μπρεσσὸν στὸ *Ἐνας καταδικασμένος σὲ θάνατο δραπέτευσε* εἶναι ἀσυνήθιστη καὶ ἐκφράζει ἐπιλογὲς πού λίγοι κινηματογραφιστὲς θὰ ἔκαναν. Τὴν πρωτοτυπία αὐτῶν τῶν ἠχητικῶν ἐπινοημάτων ἐπιλέξαμε νὰ τονίσουμε στὸ ἕνατο κεφάλαιο. Ἀπὸ ἄποψη πρωτοτυπίας, τὰ κοστούμια στὸ *Ἐνας καταδικασμένος σὲ θάνατο δραπέτευσε* δὲν ἀποτελοῦν ἕνα ἐξίσου ἐξέχον ὑφολογικὸ γνώρισμα ὅπως ὁ ἦχος, ἐπειδὴ ἀνταποκρίνονται περισσότερο στὴ συμβατικὴ χρῆση. Ἡ ἀπόφαση τοῦ ἀναλυτῆ σχετικὰ μετὰ τὸ ποιὲς τεχνικὲς εἶναι ἐξέχουσες θὰ ἐπηρεαστεῖ συνεισφέροντας ἐν μέρει ἀπὸ τὸ τί τονίζει ἡ ταινία καὶ ἐν μέρει ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τοῦ ἀναλυτῆ.



Εἰκ. 10.1



Εἰκ. 10.2



Εἰκ. 10.3



Εἰκ. 10.4

### 3. Σκιαγραφῆστε τὰ σχήματα τεχνικῶν μέσα στὸ σύνολο τῆς ταινίας.

Ἄφου διαπιστώσετε ποιὲς εἶναι οἱ ἐξέχουσες τεχνικὲς, μπορεῖτε νὰ παρατηρήσετε πὼς διαμορφώνονται σὲ σχήματα. Οἱ τεχνικὲς θὰ ἐπαναλαμβάνονται καὶ θὰ παραλλάσσονται, θὰ ἀναπτύσσονται καὶ θὰ συγκρίνονται, σὲ ὅλη τὴν ταινία ἢ μέσα σὲ ἕνα μεμονωμένο τμήμα. Τὰ κεφάλαια ἕξι ἕως ἑννέα ἔδειξαν πὼς συμβαίνει αὐτὸ σὲ μερικὲς ταινίες.

Μπορεῖτε νὰ προσεγγίσετε τὰ ὑφολογικὰ σχήματα μετὰ δύο τρόπους. Πρῶτον, σκεφτεῖτε τὶς ἀντιδράσεις σας. Ἄν μιὰ σκηνὴ ξεκινᾷ μετὰ ἕνα τράβελινγκ πρὸς τὰ εμπρὸς, περιμένετε μήπως ὅτι θὰ τελειώσει μετὰ ἕνα τράβελινγκ πρὸς τὰ πίσω; Ἄν δεῖτε ἕνα χαρακτήρα νὰ κοιτάζει ἀριστερὰ, ὑποθέτετε ἄραγε πὼς κάποιος ἢ κάτι βρίσκεται ἐκτὸς ὀθόνης καὶ θὰ ἀποκαλυφθεῖ στὸ ἐπόμενο πλάνο; Ἄν αἰσθάνεστε μιὰ αὐξανόμενη ὑπερδιέγερση σὲ μιὰ σκηνὴ δράσης, αὐτὸ ἀνάγεται ἄραγε στὸν ἐπιταχυνόμενο ρυθμὸ τῆς μουσικῆς ἢ στὸ ὄλο καὶ γρηγορότερο μοντάζ;

Μιὰ δευτέρη τακτικὴ γιὰ νὰ παρατηρήσετε τὰ ὑφολογικὰ σχήματα εἶναι νὰ ἀναζητήσετε τοὺς τρόπους μετὰ τοὺς ὁποίους τὸ ὕφος ἐνισχύει τὰ σχήματα μὴ ἀφηγηματικῆς ἢ ἀφηγηματικῆς ὀργάνωσης. Σὲ ὁποιαδήποτε ταινία, ἡ «διακοπὴ» μετὰ τῶν τμημάτων χρησιμοποιοῦν ὑφολογικὰ γνώρισμα (φρίντ, κοψίματα, φοντὶ ἀνσενέ, χρωματικὲς ἀλλαγές, ἠχητικὲς γέφυρες). Μιὰ σκηνὴ σὲ ἀφηγηματικὴ ταινία θὰ διαθέτει συνήθως ἕνα δραματικὸ σχῆμα συνάντησης, σύγκρουσης καὶ κατάληξης, καὶ αὐτὸ θὰ ἀντικατοπτρίζεται συχνὰ στὸ ὕφος, μετὰ τὸ κόψιμο νὰ γίνεται πιὸ ἐντονο καὶ τὰ πλάνα νὰ πλησιάζουν τοὺς χαρακτήρες καθὼς ἡ σκηνὴ ἐξελίσσεται. Στὴ *Σιωπὴ τῶν ἄμνων*, γιὰ παράδειγμα, οἱ σκηνὲς ἀνάμεσα στὴν Κλαρίε Στάρλινγκ καὶ στὸν Χάννιμπαλ Λέκτερ τείνουν νὰ ξεκινοῦν μετὰ συμβατικὲς συνομιλίες ἀντίστοιχων πλάνων. Οἱ χαρακτήρες, κινηματογραφημένοι σὲ ἀμερικέν, κοιτάζουν ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ τῆς κάμερας ἐκτὸς ὀθόνης (Εἰκ. 10.1, 10.2). Καθὼς οἱ συζητήσεις τους γίνονται ἐντονότερες καὶ οἰκειότερες, οἱ θέσεις τῆς κάμερας μετακινοῦνται ὄλο καὶ πιὸ κοντὰ στὸν καθένα τους καὶ μετατοπίζονται ἀδιόρατα πρὸς τὸν νοητὸ ἄξονα, ἔτσι πού στὸ τέλος κάθε πρόσωπο κοιτάζει κατευθεῖαν τὸ φακὸ (Εἰκ. 10.3, 10.4).

Ὅπως εἶδαμε στὴ *Μεγάλη χίμαιρα*, τὸ ὕφος μπορεῖ νὰ δημιουργήσει συσχε-

τισμοὺς μετὰ τὴν καταστάσεων, ὅπως ὅταν οἱ κινήσεις τῆς κάμερας ὑποβάλλουν τὴν ἐνότητα τῶν φυλακισμένων. Εἶναι ἐπίσης σὲ θέση νὰ ἐνισχύσει παραλληλίες, ὅπως κάνουν τὰ τράβελινγκ πού συγκρίνουν τὰ πολεμικὰ τρόπαια τοῦ Ράουφενσταϊν μετὰ ἐκεῖνα τῆς Ἑλλάδας. Ἀργότερα θὰ δοῦμε πὼς τὸ ὕφος μπορεῖ νὰ ἐνισχύσει καὶ τὴν ὀργάνωση τῶν μὴ ἀφηγηματικῶν ταινιῶν.

Μερικὲς φορές, ὡστόσο, οἱ ὑφολογικοὶ σχηματισμοὶ δὲν θὰ σεβαστοῦν τὴ μὴ ἀφηγηματικὴ ἢ ἀφηγηματικὴ δομὴ τῆς ταινίας. Τὸ ὕφος μπορεῖ νὰ διεκδικήσει ἀπὸ μόνον τοῦ τὴν προσοχή μας. Ἐφόσον τὰ περισσότερα ὑφολογικὰ ἐπινοήματα ἐπιτελοῦν ἀρκετὲς λειτουργίες, μιὰ τεχνικὴ ἐνδέχεται νὰ ἐνδιαφέρει τὸν ἀναλυτῆ γιὰ διαφορετικούς λόγους. Στὶς *Ἐγχρωμὲς Εἰκόνες* 62 καὶ 63, ἕνα κόψιμο ἀπὸ ἕνα σκοινὶ ἀπλώματος σὲ ἕνα σαλόνι λειτουργεῖ ὡς μετάβαση μετὰ τὴν σκηνῶν. Τὸ κόψιμο, ὅμως, ἔχει περισσότερο ἐνδιαφέρον γιὰ ἄλλους λόγους, ἀφοῦ δὲν περιμένουμε πὼς μιὰ ἀφηγηματικὴ ταινία θὰ χειριστεῖ τὰ ἀντικείμενα ὡς ἐπίπεδες κηλίδες χρώματος πού θὰ συγκρίνουμε ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ προσήλωσις στὸ γραφιστικὸ παιχνίδι εἶναι μιὰ σύμβαση τῆς ἀφηγημένης μορφῆς. Ἐδῶ, σὲ ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ταινία *Καλὸ πρῶινὸ (Ohayu)* τοῦ Ὁζου, μιὰ ὑφολογικὴ ἐπιλογὴ «προβάλλει» ἐπειδὴ ὑπερβαίνει τὴν ἀφηγηματικὴ τῆς λειτουργία. Ἀκόμη καὶ ἐδῶ, ὡστόσο, τὰ ὑφολογικὰ σχήματα ἐξακολουθοῦν νὰ ἐπικαλοῦνται τὶς προσδοκίες τοῦ θεατῆ καὶ νὰ τὸν παρασύρουν σὲ μιὰ δυναμικὴ διαδικασία. Ὅποιος παρατηρήσει τὶς γραφιστικὲς συζεύξεις τῶν κόκκινων ἀντικειμένων στὸ *Καλὸ πρῶινὸ* πιθανότατα θὰ χαρεῖ καὶ θὰ διασκεδάσει μετὰ αὐτὸν τὸν ἀντισυμβατικὸ τρόπο μοντάζ. Καί, ἂν τὰ ὑφολογικὰ σχήματα παρεκκλίνουν πραγματικὰ ἀπὸ μόνον τους, χρειάζομαστε καὶ πάλι μιὰ αἴσθηση τῆς ἀφηγηματικῆς ἢ τῆς μὴ ἀφηγηματικῆς ὀργάνωσης τῆς ταινίας γιὰ νὰ δείξουμε πὼς καὶ πότε συμβαίνει αὐτό.

### 4. Προτείνετε λειτουργίες γιὰ τὶς ἐξέχουσες τεχνικὲς καὶ τὰ σχήματα πού διαμορφώνουν.

Ἐδῶ ὁ ἀναλυτῆς ἀναζητεῖ τὸ ρόλο πού παίζει τὸ ὕφος στὴ συνολικὴ μορφή τῆς ταινίας. Μήπως τείνει ἡ χρῆση τῶν κινήσεων τῆς κάμερας νὰ δημιουργήσει σαस्पένς καθυστερώντας τὴν ἀποκάλυψη τῶν πληροφοριῶν γιὰ τὴν ἱστορία, ὅπως στὴν ἀρχὴ τοῦ *Ἀρχοντα τοῦ τρόμου*; Ἡ χρῆση τοῦ μοντάζ ἀσυνεχείας δημιουργεῖ ἄραγε μιὰ ἀφηγηματικὴ παντογνωσία, ὅπως στὴν σεκάνς τοῦ *Ὀκτώβρη* πού ἀναλύσαμε; Μήπως ἡ διάταξη τοῦ πλάνου τείνει νὰ μᾶς κάνει νὰ ἐστιάζουμε τὴν προσοχή μας σὲ μιὰ συγκεκριμένη λεπτομέρεια (ὅπως στὴν Εἰκόνα 6.78, τὸ πλάνο μετὰ τὸ πρόσωπο τῆς Ἄν στις *Μέρες ὀργῆς*); Ἡ χρῆση τῆς μουσικῆς ἢ τοῦ θορύβου προκαλοῦν ἄραγε ἐκπληξη;

Ἐνας ἄμεσος τρόπος γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖτε τὴ λειτουργία εἶναι νὰ παρατηρήσετε τὶς ἐπενέργειες τῆς ταινίας. Τὸ ὕφος μπορεῖ νὰ ἐντείνει τὶς *συγκινησιακὲς* ὄψεις τῆς ταινίας. Τὸ γρήγορο κόψιμο στὰ *Πουλιά* προκαλεῖ σὸκ καὶ τρόμο, ἐνῶ ἡ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ στὸ *Ἐνας καταδικασμένος σὲ θάνατο δραπέτευσε* ἐξευγε-νίζει τὴ ρουτίνα τοῦ ὁμαδικοῦ ἀδειάματος τῶν κουβάδων μετὰ τὶς ἀκαθαρσίες.

Τὸ ὕφος διαμορφώνει ἐπίσης τὸ νόημα. Γιὰ παράδειγμα, στὴ *Μεγάλη χίμαιρα*, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν Ράουφενσταϊν καὶ στὴν Ἑλσα ἐπιτείνεται μετὰ τὰ παράλληλα τράβελινγκ τοῦ Ρενουάρ. Θὰ ἔπρεπε, ὡστόσο, νὰ ἀποφεύγουμε νὰ «διαβάσουμε» μεμονωμένα στοιχεῖα χωριστὰ, ἀνασύροντάς τα ἀπὸ τὰ συμφραζόμενά τους. Ὅπως ὑποστηρίξαμε στὴ σ. 274, ἕνα πλονζὲ δὲν σημαίνει αὐτομάτως «κατωτερότητα», ὅπως καὶ ἕνα κόντρ πλονζὲ δὲν σημαίνει αὐτομάτως «δύναμη». Δὲν ὑπάρχει λεξικὸ τὸ ὁποῖο νὰ μπορεῖτε νὰ συμβουλευτεῖτε γιὰ νὰ βρεῖτε τὸ νόημα ἑνὸς συγκεκριμένου ὑφολογικοῦ στοιχείου. Ἄντ' αὐτοῦ, ὁ ἀναλυτῆς πρέπει νὰ ἐξετάσει λεπτομερῶς ὅλη τὴν ταινία, τὰ σχήματα τῶν τεχνικῶν τῆς καὶ τὴν ἰδιαίτερη ἐπενέργεια τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς. Τὸ νόημα εἶναι μόνον ἕνας τύπος ἐπενέργειας, καὶ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ περιμένουμε πὼς κάθε ὑφολογικὸ γνώρισμα θὰ διαθέτει μιὰ θεματικὴ σημασία. Ἐνα μέρος τῆς δουλειᾶς ἑνὸς σκηνοθέτη εἶναι

νά κατευθύνει την προσοχή μας, κι έτσι το ύφος θα λειτουργήσει απλώς αντίληπτικά — θα μάς κάνει να προσέξουμε πράγματα, θα δώσει έμφαση σε ένα πράγμα έναντι κάποιου άλλου, θα παρεκτρέψει την προσοχή μας, θα διασαφηνίσει, θα έντεινει ή θα περιπλέξει τον τρόπο που κατανοούμε τη δράση.

Ένας τρόπος για να αξιολογήσουμε την αίσθηση που έχουμε για τις λειτουργίες συγκεκριμένων τεχνικών είναι να φανταστούμε εναλλακτικές λύσεις και να συλλογιστούμε ποιές διαφορές θα προέκυπταν. Υποθέστε πώς ο σκηνοθέτης είχε κάνει μια διαφορετική τεχνική επιλογή· με ποιόν τρόπο αυτό θα παρήγε ένα διαφορετικό αποτέλεσμα; Η ταινία *Η φιλοξενία μας* δημιουργεί τὰ γκάγκ της τοποθετώντας δύο ή περισσότερα στοιχεία μέσα στο ίδιο πλάνο και αφήνοντάς μας να παρατηρήσουμε την κωμική αντιπαράθεση. Υποθέστε πώς ο Κήτον είχε αντ' αυτού απομονώσει κάθε στοιχείο σε ένα ξεχωριστό πλάνο και είχε στη συνέχεια συνδέσει τὰ δύο στοιχεία με τὸ μοντάζ. Τὸ νόημα θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ ἴδιο, ἀλλὰ οἱ ἐπενέργειες στὴν ἀντίληψη θὰ διέφεραν: ἀντὶ γιὰ μιὰ ταυτόχρονη παρουσίαση ποὺ στρέφει τὴν προσοχή μας ἀπ' τὸ ἓνα σημεῖο στὸ ἄλλο, θὰ εἴχαμε ἓνα πιὸ «προγραμματισμένο» σχῆμα οἰκοδόμησης τῶν γκάγκ καὶ τῆς ἐκτέλεσής τους. Ἡ, ὑποθέστε πὼς ὁ Χιοῦστον εἶχε χειριστῆ τὴν ἀρχικὴ σκηνὴ τοῦ *Γερακιὸ τοῦ Μάλτας* σὲ μιὰ μοναδικὴ λήψη μὲ κίνηση τῆς κάμερας. Πὼς θὰ εἶχε τότε ἐπισύρει τὴν προσοχή μας στὶς ἀντιδράσεις τοῦ προσώπου τῆς Μπρίτζιτ Ὁ'Σάννεσσου καὶ τοῦ Σπένιτ, καὶ πὼς αὐτὸ θὰ ἐπηρέαζε τὶς προσδοκίες μας; Μὲ τὸ νὰ ἐστιάζει τὸ ἐνδιαφέρον του στὶς ἐπενέργειες καὶ μὲ τὸ νὰ φαντάζεται εναλλακτικὲς λύσεις γιὰ τὶς τεχνικὲς ἐπιλογὲς ποὺ ἔγιναν, ὁ ἀναλυτὴς μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει μιὰ ὀξεία αἴσθηση τῶν ἰδιαίτερων λειτουργιῶν τοῦ ὕφους στὴ δεδομένη ταινία.

Τὸ ὑπόλοιπο αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου παρέχει μιὰ σειρά ἀπὸ παραδείγματα γιὰ τὸ πὼς μποροῦμε νὰ ἀναλύσουμε τὸ κινηματογραφικὸ ὕφος. Τὰ δείγματά μας εἶναι οἱ ταινίες τῶν ὁποίων τὰ ἀφηγηματικὰ καὶ τὰ μὴ ἀφηγηματικὰ συστήματα ἀναλύσαμε στὸ τέταρτο καὶ πέμπτο κεφάλαιο: ὁ *Πολίτης Κέιν* (ἀφηγηματικὴ μορφή)· ἡ *XI Ὀλυμπιάδα, Β' Μέρος* (κατηγορικὴ μορφή)· τὸ *Ποτάμι* (ρητορικὴ μορφή)· τὸ *Μηχανικὸ μπαλέτο* (ἀφηρημένη μορφή)· καὶ τὸ *Μιὰ ταινία* (συνειρμικὴ μορφή). Οἱ ἀναλύσεις μας προκύπτουν ἀπὸ τὸ ὅτι ἀκολουθοῦμε καὶ τὰ τέσσερα βήματα τῆς ὑφολογικῆς ἀνάλυσης. Μιὰ καὶ τὰ προηγούμενα αὐτὰ κεφάλαια ἐξέτασαν τὶς ὀργανωτικὲς δομὲς τῶν ταινιῶν, θὰ συγκεντρώσουμε ἐδῶ τὴν προσοχή μας στὸ νὰ διαπιστώσουμε ποιὲς εἶναι οἱ ἐξέχουσες τεχνικὲς, νὰ ἐντοπίσουμε σχήματα καὶ νὰ προτείνουμε ὀρισμένες λειτουργίες τοῦ ὕφους σὲ κάθε περίπτωση.

#### ΤΟ ΥΦΟΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΙΤΗ ΚΕΪΝ

Ὅταν ἀναλύσαμε τὴν ἀφήγηση τοῦ *Πολίτη Κέιν*, ἀνακαλύψαμε πὼς ἡ ταινία εἶναι ὀργανωμένη γύρω ἀπὸ μιὰ ἀναζήτηση· μιὰ φιγούρα τύπου ντετέκτιβ, ὁ ρεπόρτερ Τόμσον, προσπαθεῖ νὰ ἀνακαλύψει τὴ σημασία τῆς τελευταίας λέξης ποὺ εἶπε ὁ Κέιν πρὶν πεθάνει, τῆς λέξης «Ροδανθός». Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ προτοῦ κάνει τὴν ἐμφάνισή του ὡς χαρακτήρα ὁ Τόμσον, ἐμεῖς, οἱ θεατές, καλοῦμαστε νὰ θέσουμε ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὸν Κέιν καὶ νὰ βροῦμε τὶς ἀπαντήσεις.

Ἡ ἴδια ἡ ἀρχὴ τῆς ταινίας ἐγείρει ἓνα μυστήριο. Ἀφοῦ ἓνα φέιντ ἴν ἀποκαλύπτει μιὰ ταμπέλα ποὺ γράφει «Ἀπαγορεύεται ἡ εἴσοδος», ἡ κάμερα ταξιδεύει μὲ μιὰ σειρά κινήσεις γερανοῦ πρὸς τὰ πάνω, πάνω ἀπὸ φράχτες, ποὺ εἶναι ὅλοι ταιριασμένοι μεταξὺ τους γραφιστικὰ μὲ τὰ ἀργὰ φοντὶ ἀνσενέ ποὺ συνδέουν τὰ πλάνα. Ἀκολουθεῖ μιὰ σειρά πλάνα ἑνὸς τεράστιου κτήματος, μὲ τὸ μεγάλο οἶκημα πάντα στὸ βάθος (Εἰκ. 10.5). (Αὐτὴ ἡ σεκάνς βασίζεται σὲ μεγάλο βαθμὸ στὰ εἰδικὰ ἐφέ· τὸ ἴδιο τὸ σπίτι εἶναι μιὰ σειρά ζωγραφιῆς ποὺ συνδυάζονται μὲσω



Εἰκ. 10.5



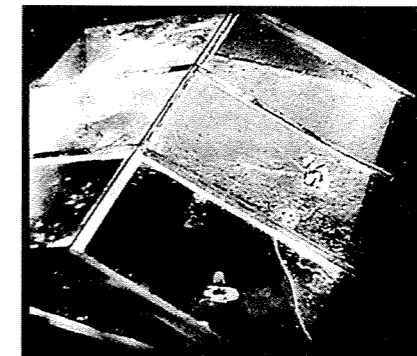
Εἰκ. 10.6



Εἰκ. 10.7



Εἰκ. 10.8



Εἰκ. 10.9

μεικτῶν πλάνων μὲ τρισδιάστατες μινιατοῦρες στὸ πρῶτο ἐπίπεδο.) Ὁ σκοτεινὸς φωτισμὸς, τὸ ἐγκαταλελειμμένο σκηνικὸ καὶ ἡ δυσσίωση μουσικῆ προσδίδουν στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας τὴν ἀπόκοσμη αἴσθηση ἀβεβαιότητας ποὺ τὴ συνδέουμε μὲ τὶς ἱστορίες μυστηρίου. Αὐτὰ τὰ ἐναρκτήρια πλάνα ἐνώνονται μὲ φοντὶ ἀνσενέ, κάνοντας τὴν κάμερα νὰ φαίνεται ὡς νὰ πλησιάζει τὸ σπίτι παρόλο ποὺ αὐτὴ δὲν κινεῖται πρὸς τὰ ἐμπρός. Ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο τὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀλλάζει, ὡστόσο τὸ μοναδικὸ φωτισμένο παράθυρο παραμένει σχεδὸν ἀκριβῶς στὴν ἴδια θέση πάνω στὴν ὀθόνη. Ἡ γραφιστικὴ σύζευξη τοῦ παραθύρου ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο ἐστιάζει ἤδη τὴν προσοχή μας σὲ αὐτὸ· ὑποθέτουμε (καὶ σωστὰ) πὼς ὅτιδήποτε βρίσκεται σὲ αὐτὸ τὸ δωμάτιο θὰ εἶναι σημαντικό γιὰ τὴν ἐναρξὴ τῆς ἱστορίας.

Αὐτὸ τὸ σχῆμα διεισδυσῆς μας στὸ χῶρο μιᾶς σκηνῆς ἐπανερχεται καὶ σὲ ἄλλα σημεία τῆς ταινίας. Ἡ κάμερα κινεῖται ἐπανειλημμένα πρὸς πράγματα ποὺ ἴσως νὰ ἀποκαλύψουν τὰ μυστικὰ τοῦ χαρακτήρα τοῦ Κέιν. Στὴ σκηνὴ ὅπου ὁ Τόμσον πηγαίνει νὰ πάρει συνέντευξη ἀπὸ τὴ Σούζαν Ἀλεξάντερ, ἡ μηχανὴ δὲν ξεκινάει ἀπὸ τὸν ρεπόρτερ ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀφίσα τῆς Σούζαν στὸν τοῖχο ἀπέξω (Εἰκ. 10.6). Ἐπειτα, σὲ ἓνα θεαματικὸ πλάνο γερανοῦ, ἡ μηχανὴ πηγαίνει πρὸς τὸν τοῖχο, προχωράει πάνω ἀπὸ τὴ σκεπὴ (Εἰκ. 10.7), περνάει μέσα ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ «Ἐλ Ράντσο» (Εἰκ. 10.8) καὶ πάνω ἀπὸ τὸ φεγγίτη (Εἰκ. 10.9). Σὲ ἐκεῖνο τὸ σημεῖο ἓνα φοντὶ ἀνσενέ καὶ ὁ ἦχος ἑνὸς κερανοῦ μεταφέρουν τὴ σκηνὴ στὸ ἐσωτερικὸ μὲ ἄλλη μιὰ κίνηση γερανοῦ καθοδικὰ πρὸς τὸ τραπέζι τῆς Σούζαν. (Στὴν πραγματικότητα, μερικὲς κινήσεις ποὺ φαίνονται ὡς κινήσεις τῆς κάμερας δημιουργήθηκαν στὸ ἐργαστήριο μὲ εἰδικὰ ἐφέ· βλ. τὶς Σημειώσεις καὶ Ἐπεξηγήσεις.)

Ἡ ἐναρκτήρια σκηνὴ καὶ ἡ εἰσαγωγή στὸ Ἐλ Ράντσο παρουσιάζουν ὀρισμένες ἐντυπωσιακὲς ὁμοιότητες. Ἡ καθεμιὰ ἀρχίζει μὲ μιὰ ἐπιγραφή («Ἀπαγορεύεται ἡ





Εικ. 10.10



Εικ. 10.11



Εικ. 10.12

είσοδος» και τη διαφημιστική άφισα), και ή καθεμιά μᾶς μεταφέρει μέσα σὲ ἓνα κτίριο γιὰ νὰ ἀποκαλύψει ἓναν καινούριο χαρακτήρα. Ἡ πρώτη σκηνή χρησιμοποιεῖ μιὰ σειρά πλάνα, ἐνῶ ἡ δεύτερη βασίζεται περισσότερο στὶς κινήσεις τῆς κάμερας, ὅμως αὐτὲς οἱ διαφορετικὲς τεχνικὲς ἐνεργοῦν δημιουργώντας ἓνα σταθερὸ σχῆμα ποὺ γίνεται μέρος τοῦ ὕφους τῆς ταινίας. Ἀργότερα, ἡ δεύτερη ἐπίσκεψη τοῦ Τόμσον στὴ Σούζαν ἐπαναλαμβάνει τὰ πλάνα γερανοῦ τῆς πρώτης. Ἡ δεύτερη ἀναδρομὴ τῆς ἱστορίας τοῦ Τζέντ Λήλαντ ξεκινάει μὲ ἄλλη μιὰ κίνηση πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς σκηνῆς. Ἡ κάμερα εἶναι ἀρχικὰ στραμμένη πρὸς ἓνα ὑγρὸ καλντερίμι. Ἐπειτα κάνει βερτικάλ πρὸς τὰ πάνω καὶ ἓνα τράβελινγκ πρὸς τὴ Σούζαν ποὺ βγαίνει ἀπὸ ἓνα φαρμακεῖο. Μόνο τότε ἡ μηχανὴ κάνει ἓνα δεξιὸ πανοραμικ ἀποκαλύπτοντας τὸν Κέιν ποὺ στέκεται, πιστολισμένος μὲ λάσπη, στὴν ἄκρη τοῦ πεζοδρομίου. Αὐτὸ τὸ σχῆμα σταδιακῆς διείσδυσης στὸ χῶρο τῆς ἱστορίας ὄχι μόνο ταιριάζει μὲ τὸ σχῆμα ἀναζήτησης τῆς ἀφήγησης ἀλλὰ χρησιμοποιεῖ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ γιὰ νὰ προκαλέσει περιέργεια καὶ σασπένς.

Ὅπως εἶδαμε, τὸ τέλος μιᾶς ταινίας περιέχει συχνὰ παραλλαγὲς τῆς ἀρχῆς τῆς. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ *Πολίτη Κέιν*, ὁ Τόμσον ἐγκαταλείπει τὴν ἀναζήτηση τοῦ Ροδανθοῦ. Ἀφοῦ, ὅμως, οἱ ρεπόρτερ βγοῦν ἀπὸ τὴν τεράστια ἀποθήκη τοῦ Ξαναντοῦ, ἡ κάμερα ἀρχίζει νὰ κινεῖται πάνω ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένη συλλογὴ τοῦ Κέιν. Κινεῖται μὲ γερανὸ ψηλὰ πρὸς τὰ ἐμπρός, πάνω ἀπὸ τὰ κιβώτια καὶ τοὺς σωροὺς τῶν ἀντικειμένων (Εἰκ. 10.10), ἔπειτα κινεῖται πρὸς τὰ κάτω γιὰ νὰ ἐστιαστῆι στὸ ἔλκνητρο ἀπὸ τὰ παιδικὰ χρόνια τοῦ Κέιν (Εἰκ. 10.11). Στὴ συνέχεια ἔχουμε ἓνα κόψιμο στὸ φουρνο, καὶ ἡ μηχανὴ κινεῖται ξανά πρὸς τὸ ἔλκνητρο καθὼς αὐτὸ πετιέται στὴ φωτιά. Ἐπιτέλους, εἶμαστε σὲ θέση νὰ διαβάσουμε τὴ λέξη «Ροδανθοῦ» πάνω στὸ ἔλκνητρο (Εἰκ. 10.12). Τὸ τέλος συνεχίζει τὸ σχῆμα ποὺ ἐγκαθιδρύθηκε στὴν ἀρχή· οἱ κινηματογραφικὲς τεχνικὲς δημιουργοῦν μιὰ διείσδυση στὸ χῶρο τῆς ἱστορίας, ἐρευνώντας τὸ μυστήριό τοῦ κεντρικοῦ χαρακτήρα.

Ὡστόσο, μετὰ τὴ σύντομη ματιὰ μας στὸ ἔλκνητρο, ἡ ταινία ἀντιστρέφει τὸ σχῆμα. Μιὰ σειρά πλάνα ποὺ συνδέονται μὲ φοντὶ ἀνσενέ μᾶς ὀδηγοῦν πίσω, ἔξω ἀπὸ τὸ Ξαναντοῦ, ἡ κάμερα κατεβαίνει ξανά πρὸς τὴν ἐπιγραφή «Ἀπαγορεύεται ἡ εἴσοδος», καὶ μένουμε μὲ τὴν ἀπορία ἂν αὐτὴ ἡ ἀνακάλυψη παρέχει πραγματικὰ μιὰ λύση στὸ μυστήριό γιὰ τὸ χαρακτήρα τοῦ Κέιν.

Ἡ μελέτη τῆς ὀργάνωσης τοῦ *Πολίτη Κέιν* στὸ τέταρτο κεφάλαιο μᾶς ἔδειξε ἐπίσης πὼς ἡ ἀναζήτηση τοῦ Τόμσον ἦταν, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἀφήγησης, σύνθετη. Σὲ ἓνα ἐπίπεδο, οἱ γνώσεις μας περιορίζονται κυρίως σὲ αὐτὰ ποὺ ξέρουν οἱ γνωστοὶ τοῦ Κέιν. Μέσα στὶς ἀναδρομὲς, τὸ ὕφος ἐνισχύει αὐτὸν τὸν περιορισμὸ ἀποφεύγοντας τὸ παράλληλο μοντάζ, ἢ ἄλλες τεχνικὲς ποὺ θὰ ἔτειναν πρὸς ἓνα λιγότερο περιορισμένο πεδίο γνώσεων. Πολλὲς ἀπὸ τὶς σκηνὲς τῶν ἀναδρομῶν εἶναι γυρισμένες σὲ ἀρκετὰ στατικὰ πλάνα μεγάλης διάρκειας ποὺ μᾶς περιορίζουν σὲ αὐτὸ ποὺ μπορούσαν νὰ παρακολουθήσουν ὅσοι συμμετείχαν στὴ σκηνή. Ὄταν ὁ νεαρός Κέιν ἀντιμετωπίζει τὸν Θάτσερ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκστρατείας τῆς *Inquirer*, ὁ Οὐέλς θὰ μπορούσε νὰ εἶχε κόψει στὸν ρεπόρτερ στὴν Κούβα ποὺ στέλνει τηλεγράφημα στὸν Κέιν, ἢ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε δείξει μιὰ μονταρισμένη σεκὰς ἀπὸ μία μέρα στὴ ζωὴ τῆς ἡμεριδίας. Ἄντ' αὐτοῦ, ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ Θάτσερ ὁ Οὐέλς χειρίζεται τὴ σκηνὴ μὲ ἓνα πλάνο μεγάλης διάρκειας ποὺ δείχνει τὸν Κέιν καὶ τὸν Θάτσερ σὲ μιὰ κατὰ μέτωπο ἀντιπαράθεση, ἢ ὁποῖα κορυφώνεται μὲ ἓνα κοντινὸ πλάνο τῆς ἐφημερίδας ἀντίδρασης τοῦ Κέιν.

Εἶδαμε ἐπίσης πὼς ἡ ἀφήγηση τῆς ταινίας ἀπαιτεῖ ἀπὸ ἐμᾶς νὰ θεωρήσουμε τὴν ἐκδοχὴ τοῦ κάθε ἀφηγητῆ ἢ τῆς κάθε ἀφηγήτριας ἀντικειμενικὴ στὸ πλαίσιο τῶν περιορισμένων γνώσεών τους. Ὁ Οὐέλς ἐνισχύει αὐτὴ τὴν ἀπαίτηση ἀποφεύγοντας τὰ πλάνα ποὺ θὰ ὑποδήλωναν ὀπτικὴ ἢ νοητικὴ ὑποκειμενικότητα. (Ἀντιπαράθεστε τὶς ὀπτικὲς ὑποκειμενικὲς γωνίες λήψεως τοῦ Χίτσκοκ στὰ *Πουλιά* καὶ στὸν *Σιωπηλὸ Μάρτυρα*, σ. 313-314 καὶ 333.)

Ὁ Οὐέλς χρησιμοποιεῖ ἐπίσης φωτογραφία ἐστίασης βάθους ποὺ παρέχει μιὰ



Εἰκ. 10.13



Εἰκ. 10.14



Εἰκ. 10.15

ἐξωτερικὴ ἄποψη τῆς δράσης. Τὸ πλάνο στὸ ὁποῖο ἡ μητέρα τοῦ Κέιν παραδίδει, ὑπογράφοντας, τὸν γιό της στὸν Θάτσερ εἶναι ἓνα καλὸ παράδειγμα. Αὐτοῦ τοῦ πλάνου προηγούνται ἀρκετὰ ἄλλα ποὺ εἰσάγουν τὸν νεαρὸ Κέιν. Ἐπειτα ἀκολουθεῖ ἓνα κόψιμο σὲ κάτι ποὺ μοιάζει ἀρχικὰ μὲ ἓνα ἀπλὸ γενικὸ πλάνο τοῦ ἀγοριοῦ (Εἰκ. 10.13). Ἀλλὰ ἡ κάμερα κάνει τράβελινγκ πρὸς τὰ πίσω γιὰ νὰ ἀποκαλύψει ἓνα παράθυρο, μὲ τὴ μητέρα τοῦ Κέιν νὰ ἐμφανίζεται στὰ ἀριστερὰ καὶ νὰ τὸν φωνάζει (Εἰκ. 10.14). Στὴ συνέχεια ἡ μηχανὴ ἐξακολουθεῖ νὰ κάνει τράβελινγκ πρὸς τὰ πίσω, ἀκολουθώντας τοὺς ἐνηλίκους καθὼς πηγαίνουν σὲ ἓνα πλαϊνὸ δωμάτιο (Εἰκ. 10.15). Ἡ κυρία Κέιν καὶ ὁ Θάτσερ κάθονται σὲ ἓνα τραπέζι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο γιὰ νὰ ὑπογράψουν τὰ χαρτιά, ἐνῶ ὁ πατέρας τοῦ Κέιν παραμένει ὄρθιος πιὸ μακριὰ στὰ ἀριστερὰ, καὶ τὸ ἀγόρι παίξει στὸ βᾶθος (Εἰκ. 10.16).

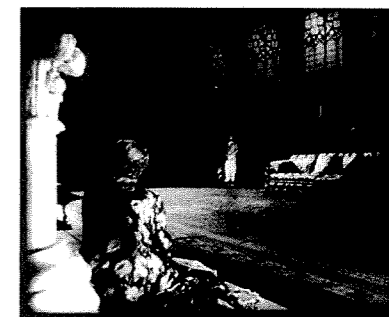
Ὁ Οὐέλς ἐδῶ ἐξαλείφει τὸ κόψιμο. Τὸ πλάνο γίνεται μιὰ ἀφεαυτῆς πολὺπλοκη μονάδα, ὅπως καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ *Ἀρχοντα τοῦ τρόμου* ποὺ ἐξετάσαμε στὸ ἑβδομο κεφάλαιο. Οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες τοῦ Χόλλυγουντ θὰ εἶχαν χειριστεῖ αὐτὴ τὴ σκηνὴ μὲ ἀντίστοιχα πλάνα, ἀλλὰ ὁ Οὐέλς κρατᾶει ὅλα τὰ ἐμπλεκόμενα στὴ δράση στοιχεῖα ταυτόχρονα μπροστὰ στὰ μάτια μας. Τὸ ἀγόρι, ποὺ εἶναι τὸ θέμα τῆς συζήτησης, παραμένει καθραρισμένο στὸ μακρινὸ παράθυρο σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σκηνῆς· τὸ παιχνίδι τοῦ μᾶς ὀδηγεῖ νὰ πιστέψουμε πὼς ἀγνοεῖ αὐτὸ ποὺ κάνει ἡ μητέρα του.

Οἱ ἐντάσεις ἀνάμεσα στὸν πατέρα καὶ στὴ μητέρα ἐκφράζονται ὄχι μόνο μὲ τὸ γεγονός πὼς αὐτὴ τὸν ἀποκλείει ἀπὸ τὴ συζήτηση στὸ τραπέζι, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν ἐπικαλύπτοντα ἤχο. Οἱ ἀντιρρήσεις του νὰ ὑπογράψει τὴν παράδοση τοῦ γιοῦ σὲ ἓναν κηδεμόνα ἀναιμιγνύονται μὲ τὸ διάλογο στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ ἀκούγονται ἀκόμη ἀπὸ μακριὰ οἱ φωνὲς τοῦ ἀγοριοῦ (ποὺ εἶναι κατὰ εἰρωνικὸ τρόπο «Ἡ ἔνωση γιὰ πάντα!»). Τὸ καθράρισμα τονίζει ἐπίσης τὴ μητέρα στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς σκηνῆς. Αὐτὴ εἶναι ἡ μοναδικὴ τῆς ἐμφάνιση στὴν ταινία. Ἡ αὐστηρότητα καὶ τὰ μὲ ἔνταση ἐλεγχόμενα συναισθήματά της συμβάλλουν στὴν αἰτιολόγηση πολλῶν συμβάντων ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ αὐτὴν τὴν πράξη τῆς. Ἐχουμε ἐλάχιστες πληροφορίες γιὰ τὴν κατάσταση πρὶν ἀπὸ αὐτὴν τὴ σκηνή, ἀλλὰ ὁ συνδυασμὸς ἤχου, φωτογραφίας καὶ μίζανσέν ἀποδίδει τὴν περίπλοκη δράση μὲ μιὰ συνολικὴ ἀντικειμενικότητα.

Κάθε σκηνοθέτης κατευθύνει τὴν προσοχή μας, ἀλλὰ ὁ Οὐέλς τὸ κάνει μὲ ἀσυνήθιστους τρόπους. Ὁ *Πολίτης Κέιν* παρέχει ἓνα καλὸ παράδειγμα τοῦ πὼς ἓνας σκηνοθέτης ἐπιλέγει μεταξὺ ἐναλλακτικῶν λύσεων. Ἐξαλείφοντας τὸ κόψιμο, ὁ Οὐέλς καθοδηγεῖ τὴν προσοχή μας χρησιμοποιώντας τὴ μίζανσέν χώρου βάθους (συμπεριφορὰ τῶν προσώπων, φωτισμὸ, τοποθέτηση μέσα στὸ χῶρο) καὶ τὸν ἤχο. Μποροῦμε νὰ δοῦμε τὶς ἐκφράσεις ἐπειδὴ οἱ ἠθοποιοὶ παίζουν μετωπικὰ (Εἰκ. 10.16). Ἐπιπλέον, τὸ καθράρισμα τονίζει ὀρισμένα πρόσωπα τοποθετώντας τα στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἢ ἀκριβῶς στὸ κέντρο (Εἰκ. 10.17). Καὶ φυσικὰ ἡ προσοχή



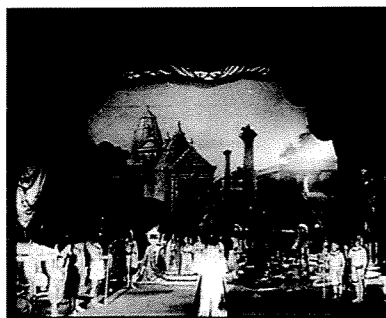
Εἰκ. 10.16



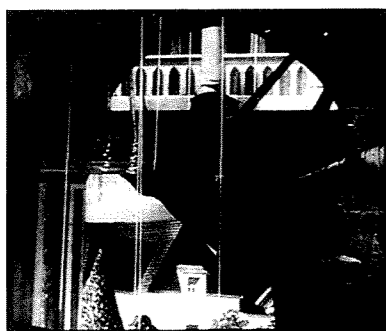
Εἰκ. 10.17



Εικ. 10.18



Εικ. 10.19



Εικ. 10.20



Εικ. 10.21

μας μεταπηδά από τον έναν χαρακτήρα στον άλλο καθώς αυτοί μιλούν. Έστω κι αν ο Ουέλς αποφεύγει την κλασική χολλυγουντιανή σύμβαση του να κόβει σε τέτοιες σκηνές, εξακολουθεί να χρησιμοποιεί κινηματογραφικές τεχνικές για να μάς παρακινήσει να σχηματίσουμε τις σωστές υποθέσεις και τα σωστά συμπεράσματα.

Η αφήγηση του *Πολίτη Κέιν* εντάσσει επίσης τις αντικειμενικές αλλά περιορισμένες εκδόσεις των αφηγητών μέσα σε ευρύτερα συμφοραζόμενα. Η έρευνα του Τόμσον συνδέει τις διάφορες ιστορίες, με αποτέλεσμα να μαθαίνουμε στην ουσία όσα μαθαίνει εκείνος. Ωστόσο, δεν πρέπει να γίνει ο πρωταγωνιστής της ταινίας, γιατί αυτό θα απομάκρυνε τον Κέιν από το κέντρο του ενδιαφέροντος. Ο Ουέλς κάνει εδώ μια κομβικής σημασίας ύφολογική επιλογή. Με τη χρήση του επίλεκτου χαμηλότονου φωτισμού και των σχημάτων στησίματος και καθραρίσματος, ο Τόμσον γίνεται ουσιαστικά μη αναγνωρίσιμος. Μας έχει στραμμένη την πλάτη, είναι χωμένος στη γωνία του κάδρου, και βρίσκεται συνήθως στο σκοτάδι. Ο ύφολογικός χειρισμός τον καθιστά έναν ουδέτερο ερευνητή, όχι τόσο χαρακτήρα όσο έναν διάλογο πληροφοριών.

Σε ένα ακόμη ευρύτερο επίπεδο, είδαμε πώς η ταινία περικλείει την αναζήτηση του Τόμσον μέσα σε μία μάλλον παντογνώστρια αφήγηση. Τα όσα επισημάναμε εξετάζοντας τα αρχικά πλάνα του Ξαναντού αποκτούν εδώ σημασία: το κινηματογραφικό ύφος χρησιμοποιείται για να μεταδώσει έναν υψηλό βαθμό γνώσεων που δεν εστιάζονται σε κάποιον χαρακτήρα. Όταν όμως μπαίνουμε στον νεκρικό θάλαμο του Κέιν, το ύφος υποδηλώνει επίσης την ικανότητα της αφήγησης να βυθομετρῶ το νοῦ των χαρακτήρων. Βλέπουμε πλάνα με χιόνι να καλύπτει το κάδρο (π.χ. η Εικ. 10.18), τα οποία υπαινίσσονται μία υποκειμενική οπτική. Αργότερα στην ταινία, οι κινήσεις της κάμερας μάς υπενθυμίζουν ενίοτε το ευρύτερο φάσμα αφηγηματικών γνώσεων. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της πρώτης εκδοχής της πρεμιέρας της Σούζαν στην ὄπερα (τό έκτο τμήμα στην ιστορία του Λήλαντ), η κάμερα απομακρύνεται με γερανό από τη σκηνή (Εικ. 10.19) και ύψωνεται στο χώρο πάνω από αυτή (Εικ. 10.20) για να αποκαλύψει κάτι που ούτε ο Λήλαντ ούτε η Σούζαν θα μπορούσαν να το γνωρίζουν — δύο μηχανικούς σκηνής που αποδοκιμάζουν την έρμηνεία της (Εικ. 10.21). Η τελική σεκάνς, η οποία εν μέρει τουλάχιστον λύνει το μυστήριο του «Ροδανθού», χρησιμοποιεί κι αυτή μία ευρεία κίνηση της μηχανής για να μάς δώσει μία παντογνώστρια ἄποψη. Η κάμερα κινείται με γερανό πάνω από αντικείμενα της συλλογής του Κέιν, προχωρώντας προς τα εμπρός μέσα στο χώρο, αλλά προς τα πίσω στη ζωή του Κέιν, για να εστιαστεί στο παλαιότερο ενθύμιό του, το ἔλκηθρο. Μία εξέχουσα τεχνική υποτάσσεται και πάλι στο σχήμα παρέχοντάς μας γνώσεις που κανένας χαρακτήρας δεν θα αποκτήσει ποτέ.

Όταν εξετάσαμε την ανάπτυξη της αφηγηματικής μορφής στον *Πολίτη Κέιν*, είδαμε πώς ο Κέιν μετατρέπεται από έναν ιδεαλιστή νεαρό σε έναν άνθρωπο δίχως φίλους και αποτραβηγμένο από τον κόσμο. Η ταινία δημιουργεί μία αντίθεση μεταξύ της παλαιότερης ζωής του Κέιν ως εκδότη και της μετέπειτα απόσυρσής του από τη δημόσια ζωή, μετά την αποτυχία της καριέρας της Σούζαν στην ὄπερα. Αυτή η αντίθεση είναι πιο ἄμεσα εμφανής στη μιζανσέν, ιδιαίτερα στα σκηνικά των γραφείων της *Inquirer* και του Ξαναντού. Τα γραφεία της *Inquirer* είναι αρχικά ένα λειτουργικό αλλά ακατάστατο μέρος. Όταν αναλαμβάνει ο Κέιν, δημιουργεί ένα φιλικό περιβάλλον μεταφέροντας εκεί τα έπιπλα του και ζώντας στο γραφείο του. Τα κόντρ πλονζέ τείνουν να τονίσουν τις λεπτές κολώνες και το χαμηλό ταβάνι του γραφείου του, που είναι ἄσπρα και ομοιόμορφα, έντονα φωτισμένα. Στο τέλος, η συλλογή του Κέιν από αντίκες τοποθετημένες σε κιβώτια γεμίζει το μικρό του γραφείο. Το Ξαναντού, από την ἄλλη μεριά, είναι τεράστιο και φειδωλά επιπλωμένο. Τα ταβάνια είναι πολύ ψηλά έτσι που δεν μπορεί να τα δει κανείς στα περισσότερα πλάνα, και τα λιγοστά έπιπλα είναι τοποθετημένα μακριά το ένα από το άλλο. Ο φωτισμός πέφτει συχνά πάνω στις φιογούρες από πίσω ή από το πλάι (ὅπως στο πλάνο του Κέιν που κατεβαίνει μία μεγάλη σκάλα, στην Εικόνα 6.32), δημιουργών-



Εικ. 10.22



Εικ. 10.23

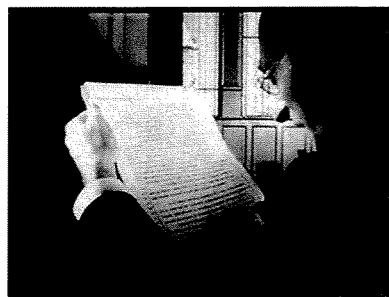
τας κάποιες κηλίδες σκληρού φωτός μέσα στο γενικό σκοτάδι. Η έκτεταμένη συλλογή από αντίκες και ενθυμήματα στεγάζεται σε σπηλαιώδεις αποθήκες.

Η αντίθεση ανάμεσα στα γραφεία της *Inquirer* και στο Ξαναντού δημιουργείται επίσης από τις ήχητικές τεχνικές που συνδέονται με κάθε τόπο. Άρκετες σκηνές στα γραφεία της εφημερίδας (ή αρχική άφιξη του Κέιν και η επιστροφή του από την Εύρωπη) εμφανίζουν μία πυκνή ήχητική μείξη με ένα βουητό φωνών που επικαλύπτουν ή μία την ἄλλη. Επιπλέον, ο παραγεμισμένος χώρος υποδηλώνεται από τη σχετική ἔλλειψη ἀντήρησης της χροιάς. Στο Ξαναντού, εντούτοις, οι συζητήσεις ήχουν πολύ διαφορετικά. Ο Κέιν και η Σούζαν λένε τις ἀτάκες τους ὁ ένας στον ἄλλον ἄργα, με ενδιάμεσες παύσεις. Επιπροσθέτως, οι φωνές τους ἔχουν μία ἠχώ που σε συνδυασμό με το σκηνικό και το φωτισμό μεταδίδει μία αίσθηση ενός τεράστιου, ἄδειου χώρου.

Η μετάβαση από τη ζωή του Κέιν στην *Inquirer* στην τελική του απομόνωση στο Ξαναντού υποδηλώνεται από μία ἄλλαγή στη μιζανσέν της *Inquirer*. Ὅπως είδαμε λίγο πιο πάνω, ὅσο ο Κέιν βρίσκεται στην Εύρωπη, τα ἀγάλματα που στέλνει ἀρχίζουν να γεμίζουν το μικρό του γραφείο. Αυτό παραπέμπει στις ἀξανόμενες φιλοδοξίες του Κέιν και στο φθινόν ενδιαφέρον του να δουλεύει ὁ ἴδιος στην εφημερίδα του. Η ἄλλαγή κορυφώνεται στην τελευταία σκηνή στα γραφεία της *Inquirer*, κατά την ἀντιπαράθεση του Λήλαντ με τον Κέιν. Τα γραφεία χρησιμοποιούνται ὡς κέντρο της προεκλογικής ἐκστρατείας. Με τα γραφεία τραβηγμένα στην ἄκρη και τους ὑπαλλήλους να λείπουν, το δωμάτιο μοιάζει μεγαλύτερο και πιο ἄδειο ἄπ' ὅ,τι σε προηγούμενες σκηνές. Ο Ουέλς τονίζει αυτό το γεγονός τοποθετώντας την κάμερα στο ὕψος του δαπέδου και κινηματογραφώντας σε ἔντονο κόντρ πλονζέ (βλ. την Εικ. 7.101). Τα γραφεία της *Inquirer* στο Σικάγο, με τους μεγάλους, σκιερούς τους χώρους, ἀναπτύσσουν επίσης αυτό το σχήμα. Η φωτογραφία ἐστίασης βάθους και ἡ ὀπίσθια προβολή ὑπερτονίζουν το βάθος της σκηνής, κάνοντας τους χαρακτήρες να μοιάζουν πολύ ἀπομακρυσμένοι μεταξύ τους (Εικ. 10.22), ὅπως σε κατοπινές σκηνές διαλόγου στα τεράστια δωμάτια του Ξαναντού (Εικ. 10.17).

Αντιπαράθεστε αυτές τις σκηνές με μία σκηνή προς το τέλος της ταινίας. Οι ρεπόρτερ εισβάλλουν στη μουσειακή ἀποθήκη του Κέιν στο Ξαναντού (Εικ. 10.23). Ἄν και ἡ ἠχώ του Ξαναντού ἀποδίδει τὸν σπηλαιώδη χαρακτήρα του χώρου, οι ρεπόρτερ μεταμορφώνουν σύντομα τὸ σκηνικό με τὸ ἴδιο εἶδος πυκνού, ἐπικαλύπτοντος διαλόγου που χαρακτήριζε τις πρώτες σκηνές στην *Inquirer* και τὴ σκηνή μετά τα ἐπίκαιρα. Φέρνοντας σε ἐπαφή αὐτούς τους ρεπόρτερ με τὸ ὕστατο περιβάλλον του Κέιν, ἡ ταινία δημιουργεί ἄλλη μία ἀντιθετική παραλληλία δίνοντας ἔμφαση στις ἄλλαγές του πρωταγωνιστή.

Ο παραλληλισμός είναι ἕνα σημαντικό χαρακτηριστικό σε ὅλο τὸν *Πολίτη Κέιν*, και οι περισσότερες ἀπὸ τις εξέχουσες τεχνικές ἐνεργοῦν δημιουργώντας παραλληλίες με τους τρόπους που ἔχουμε ἤδη δεῖ. Για παράδειγμα, ἡ χρήση τῆς



Εικ. 10.24



Εικ. 10.25



Εικ. 10.26

έστιασης βάθους και του χώρου βάθους για να στριμωχτούν πολλοί χαρακτήρες μέσα στο κάδρο μπορεί να δημιουργήσει σημαντικές ομοιότητες και αντιθέσεις. Αργότερα στην εξιστόρηση του Θάτσερ (τέταρτο τμήμα), μια σκηνή παρουσιάζει τις οικονομικές απώλειες του Κέιν την εποχή της οικονομικής κρίσης. Αναγκάζεται να υπογράψει την παράδοση της εφημερίδας του στην τράπεζα του Θάτσερ. Η σκηνή ανοίγει με ένα κοντινό πλάνο του Μπερνστίν, του μάνατζερ του Κέιν, που διαβάσει το συμβόλαιο (Εικ. 10.24). Χαμηλώνει την εφημερίδα για να αποκαλύψει τον Θάτσερ, τώρα πολύ γηραιότερο, που κάθεται απέναντί του. Ακούμε τη φωνή του Κέιν εκτός οθόνης, και ο Μπερνστίν κουνάει ελαφρώς το κεφάλι του, ενώ η κάμερα αλλάζει ανεπαίσθητα σχεδόν το καδράρισμα. Τώρα βλέπουμε τον Κέιν να βηματίζει πέρα από αυτούς σε ένα τεράστιο γραφείο ή σε μια αίθουσα συμβουλίου (βλ. Εικ. 7.33). Η σκηνή είναι μια μοναδική λήψη στην οποία η δραματική κατάσταση δημιουργείται με τη διάταξη των προσώπων και το βάθος πεδίου της εικόνας. Το χαμήλωμα του συμβολαίου θυμίζει την προηγούμενη σκηνή, στην οποία για πρώτη φορά βλέπουμε πραγματικά τον ενήλικο Κέιν καθώς ο Θάτσερ ακουμπάει την εφημερίδα που τον έκρυβε (Εικ. 10.25, 10.26). Τότε ο Θάτσερ είχε ενοχληθεί, αλλά ο Κέιν ήταν σε θέση να τον άψηφήσει. Τώρα ο Θάτσερ έχει αποκτήσει τον έλεγχο και ο Κέιν βηματίζει ανήσυχα, αγέρωχος ακόμη, αλλά απογυμνωμένος από την εξουσία επί της *Inquirer*. Η χρήση ενός παρόμοιου επινοήματος για την έναρξη αυτών των δύο σκηνών εγκαθιδρύει μια αντιθετική παραλληλία ανάμεσά τους.

Τα σχήματα του μοντάζ μπορεί επίσης να υποδηλώσουν ομοιότητες μεταξύ σκηνών, όπως όταν ο Ουέλς συγκρίνει δύο στιγμές στις οποίες ο Κέιν μοιάζει να κερδίζει τη δημόσια υποστήριξη. Στην πρώτη σκηνή, ο Κέιν είναι υποψήφιος για το αξίωμα του κυβερνήτη και βγάζει λόγο σε μια γιγαντιαία πολιτική συγκέντρωση. Αυτή η σκηνή είναι οργανωμένη πρωτίστως γύρω από ένα σχήμα μοντάζ που δείχνει ένα ή δύο πλάνα του Κέιν να μιλάει, μετά ένα ή δύο κοντινά πλάνα χαρακτήρων που σχηματίζουν μικρές ομάδες στο κοινό (ή "Εμιλν και ο γιός τους, ο Λήλαντ, ο Μπερνστίν, ο Γκέττυς), κατόπιν άλλο ένα πλάνο του Κέιν. Το κόψιμο εδραιώνει τους χαρακτήρες που είναι σημαντικοί ως προς τις απόψεις τους για τον Κέιν. Ο Μπός Γκέττυς είναι ο τελευταίος που παρουσιάζεται στη σκηνή, και περιμένουμε πώς θα εκδικηθεί την καταγγελία του Κέιν.

Μετά την ήττα του, ο Κέιν αποφασίζει να κάνει τη Σούζαν άστερι της όπερας και να δικαιολογήσει με αυτόν τον τρόπο το ενδιαφέρον του γι' αυτήν στο κοινό. Στη σκηνή που αντιστοιχεί στον προεκλογικό λόγο του Κέιν, δηλαδή στο ντεμπούτο της Σούζαν, η οργάνωση των πλάνων μοιάζει με εκείνη της πολιτικής συγκέντρωσης. Και πάλι, η φιγούρα πάνω στη σκηνή, ή Σούζαν, χρησιμεύει ως άξονας για το μοντάζ. Ένα ή δύο πλάνα της ακολουθούνται από μερικά πλάνα των διαφόρων ακροατών (του Κέιν, του Μπερνστίν, του Λήλαντ, του δασκάλου ωδι-

κής), έπειτα επιστρέφουμε στη Σούζαν και ούτω καθεξής (Εικ. 10.27, 10.28). Γενικές αφηγηματικές παραλληλίες και συγκεκριμένες ύφολογικές τεχνικές εκφράζουν δύο στάδια της αναζήτησης εξουσίας από τον Κέιν: πρώτα μόνος του, έπειτα με τη Σούζαν ως αντιπρόσωπο.

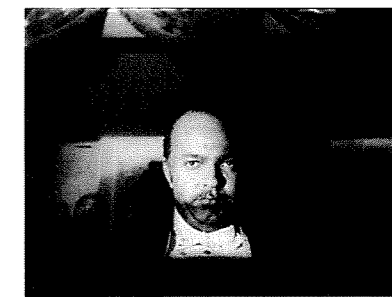
Καθώς είδαμε στο ένατο κεφάλαιο, η μουσική μπορεί κι αυτή να αναδεικνύει παραλληλίες. Για παράδειγμα, το τραγούδι της Σούζαν είναι αιτιολογικά κρίσιμο για την αφήγηση. Η περίτεχνη άρια της στην όπερα *Σαλαμπό* βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με την υπόλοιπη κύρια διηγητική μουσική, το τραγουδάκι για τον «Τσάρλι Κέιν». Παρ' όλες τις διαφορές μεταξύ των τραγουδιών, υπάρχει μια παραλληλία ανάμεσά τους, αφού και τα δύο σχετίζονται με τις φιλοδοξίες του Κέιν. Το τραγούδι για τον «Τσάρλι Κέιν» μοιάζει άσημαντο, αλλά τα λόγια του δείχνουν καθαρά πώς ο Κέιν το προορίζει για πολιτικό άσμα, και πράγματι επανέρχεται αργότερα ως προεκλογική μουσική. Επιπροσθέτως, οι χορεύτριες που το τραγουδούν φορούν κοστούμια με μπότες και καπέλα των «Άγριων Καβαλάρηδων»,<sup>18</sup> τα οποία βάζουν στα κεφάλια των αντρών στο πρώτο επίπεδο (Εικ. 10.29). Έτσι η επιθυμία του Κέιν για πόλεμο με την Ισπανία διαφαίνεται ακόμη και σε αυτό το φαινομενικά απλό αποχαιρετιστήριο πάρτι με άφορμη την αναχώρησή του για την Ευρώπη. Όταν οι πολιτικές φιλοδοξίες του Κέιν συντρίβονται, αυτός προσπαθεί αντ' αυτού να δημιουργήσει μια δημόσια καριέρα για τη γυναίκα του, αλλά εκείνη είναι ανίκανη να τραγουδήσει μελόδραμα. Και πάλι, τα τραγούδια δημιουργούν αφηγηματικές παραλληλίες μεταξύ διαφορετικών ενεργειών στην καριέρα του Κέιν.

Καθώς είδαμε όταν εξετάσαμε το αφήγημα του *Πολίτη Κέιν*, τα επίκαιρα είναι μια πολύ σημαντική σεκάνς, εν μέρει επειδή παρέχουν ένα «χάρτη» για τα γεγονότα της πλοκής που θα επακολουθήσουν. Λόγω της σημασίας της, ο Ουέλς διαφοροποιεί το ύφος αυτής της σεκάνς από εκείνο της υπόλοιπης ταινίας, με ξεχωριστές τεχνικές που δεν εμφανίζονται σε άλλα σημεία του *Πολίτη Κέιν*. Επίσης, πρέπει να πιστέψουμε πώς πρόκειται για αληθινά επίκαιρα ώστε να αιτιολογηθεί ή έρευνα του Τόμσον για το κλειδί της ζωής του Κέιν. Η ρεαλιστική σεκάνς των επικαίρων συμβάλλει επίσης στην εδραίωση της ισχύος και του πλούτου του Κέιν, που θα αποτελέσουν τη βάση ενός μεγάλου μέρους της δράσης που θα επακολουθήσει.

Ο Ουέλς μεταχειρίζεται αρκετές τεχνικές για να πετύχει την όψη και τον ήχο επικαίρων της εποχής εκείνης. Μερικές από αυτές είναι αρκετά απλές. Η μουσική προέρχεται από πραγματικά επίκαιρα, και οι ενδιάμεσοι τίτλοι, που θεωρούνταν πλέον ντεμοντέ στις κανονικές αφηγηματικές ταινίες, αποτελούσαν ακόμη μια σύμβαση των ταινιών επικαίρων. Πέρα από αυτά όμως, ο Ουέλς χρησιμοποιεί ένα σύνολο εκλεπτυσμένων κινηματογραφικών τεχνικών για να πετύχει μια «ντοκιμαντερίστικη» ποιότητα. Αφού ένα μέρος του υλικού των επικαίρων μοιάζει να προέρχεται από την περίοδο του βομβού, χρησιμοποιεί κάμποσα είδη φιλμ ώστε τα διαφορετικά πλάνα να φαίνεται σαν να έχουν συγκεντρωθεί από τελείως διαφορετικές πηγές. Ένα κομμάτι του υλικού έχει τυπωθεί έτσι ώστε να πετύχει τη σπασμοδικότητα του βομβού κινηματογράφου που προβάλλεται στην ταχύτητα του όμιλουντος. Ο Ουέλς γρατσουνισε και ξεθώριασε επίσης το υλικό του για να το κάνει να μοιάζει με παλιά, φθαρμένη ταινία. Αυτό σε συνδυασμό με το μακιγιάζ, δημιουργεί μια εξαιρετική εντύπωση υλικού από ντοκιμαντέρ του Κέιν με τον Τέντυ [Θεόδωρο] Ροϋζβέλτ, με τον Άδόλφο Χίτλερ (Εικ. 10.30) και με άλλα ιστορικά πρόσωπα. Στις κατοπινές σκηνές που απεικονίζουν τον Κέιν στο αναπηρικό καροτσάκι του να οδηγείται μέσα στο κτήμα του, η κάμερα στο χέρι, οι λεπτές σανίδες και οι φράχτες



Εικ. 10.27



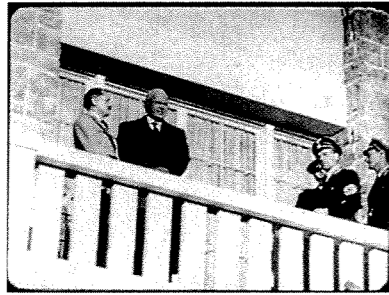
Εικ. 10.28



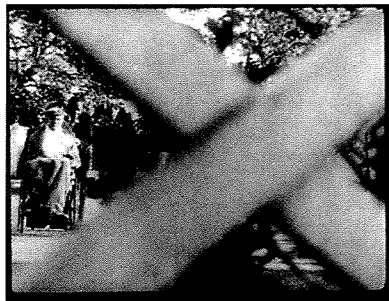
Εικ. 10.29

18. Οι «Άγριοι καβαλάρηδες» («Rough Riders») ήταν μέλη του πρώτου συντάγματος έθελοντικού ίππικού της Αμερικής, που πολέμησε στον ισπανοαμερικανικό πόλεμο υπό τη διοίκηση του Θεόδωρου Ροϋζβέλτ.





Εικ. 10.30



Εικ. 10.31



Εικ. 10.32

(Εικ. 10.31) καθώς και τὰ πλονζέ μιμούνται τὰ ἐφέ ενός δημοσιογράφου ἐπικαίρων που κινηματογραφεί τὸν Κέιν κρυφά. Ὅλες αὐτὲς οἱ «ντοκιμαντερίστικες» συμβάσεις ἐντείνονται μὲ τὴ χρήση ενός ἀφηγητῆ, ἡ βροντερὴ φωνὴ τοῦ ὁποίου μιμείται ἐπίσης τὸ σχολιασμὸ που χαρακτηρίζει τὰ ἐπίκαιρα τῆς ἐποχῆς.

Ἐνα ἀπὸ τὰ ἐξέχοντα μορφικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ *Πολίτη Κέιν* εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ πλοκὴ του χειρίζεται τὸ χρόνο τῆς ἱστορίας. Ὅπως ἔχουμε δεῖ, αὐτὴ ἡ διαδικασία αἰτιολογεῖται μὲ τὴν ἔρευνα τοῦ Τόμσον καὶ μὲ τὴ σειρά που ἀκολουθεῖ στὶς συνεντεύξεις που παίρνει ἀπὸ τοὺς ἀφηγητές. Ποικίλες τεχνικὲς συμβάλλουν στὸ χειρισμὸ τῆς σειρᾶς καὶ τῆς διάρκειας. Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν παρούσα ἐξιστὴρίαση ενός ἀφηγητῆ σὲ ἕνα γεγονός τοῦ παρελθόντος ἐνισχύεται συχνὰ μὲ ἕνα κόψιμο-«σόκ». Τὸ κόψιμο-σόκ δημιουργεῖ μιὰ δυσαρμονικὴ παράθεση, συνήθως μέσα ἀπὸ μιὰ μετατόπιση σὲ ὑψηλότερη ἡχητικὴ ἔνταση καὶ μιὰ σημαντικὴ γραφιστικὴ ἀσυνέχεια. Ὁ *Πολίτης Κέιν* παρέχει ἀρκετὰ παραδείγματα: τὸ ἀπότομο ξεκίνημα τῶν ἐπικαίρων μετὰ τὸ πλάνο τῆς νεκρικῆς κλίνης, τὴν ἀλλαγὴ ἀπὸ τὴν ἡσυχὴ συζήτηση στὴν αἶθουσα προβολῆς τῶν ἐπικαίρων στοὺς κερανοὺς καὶ τὶς βροντὲς ἔξω ἀπὸ τὸ Ἐλ Ράντσο, καὶ τὴν ξαφνικὴ ἐμφάνιση ενός παπαγάλου κακατοῦα που σκούζει στὸ πρῶτο πλάνο καθὼς ἀρχίζει ἡ ἀναδρομὴ τοῦ Ρέυμοντ (Εικ. 10.32). Μεταβάσεις σὰν κι αὐτὲς δημιουργοῦν ἐκπληξὴ καὶ διαχωρίζουν μὲ σαφήνεια τὸ ἕνα κομμάτι τῆς πλοκῆς ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Οἱ μεταβάσεις που περικόπτουν ἢ συμπυκνώνουν δραστηριὰ τὸ χρόνο εἶναι λιγότερο ἀπότομες. Θυμηθεῖτε, γιὰ παράδειγμα, τὶς νοηλικὲς εἰκόνες μὲ τὸ ἔλκηθρο τοῦ Κέιν νὰ σκεπάζεται σταδιακὰ ἀπὸ τὸ χιόνι. Ἐνα ἐκτενέστερο παράδειγμα εἶναι ἡ μονταρισμένη σεκάνς μὲ τὸ τραπέζι τοῦ πρωينوῦ (ἕκτο τμῆμα) που σκιαγραφεῖ ἐλλειπτικὰ τὴν παρακμὴ τοῦ πρώτου γάμου τοῦ Κέιν. Ἀρχίζοντας μὲ τὸ δεῖπνο τῶν νιόπαντρων ἀργὰ τὸ βράδι, που ἀποδίδεται μὲ τράβελινγκ πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ μὲ σειρά ἀντίστοιχων πλάνων, ἡ σεκάνς προχωρεῖ σὲ ἀρκετὰ σύντομα ἐπεισόδια, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἀνταλλαγὲς ἀντίστοιχων πλάνων συνδεδεμένων μὲ σκούπες. (Ἡ *σκούπα* —whip rap— εἶναι ἕνα πολὺ γρήγορο πανοραμικὸ που δημιουργεῖ μιὰ συγκεχυμένη πλάγια κίνηση διαμέσου τῆς θόνης. Χρησιμοποιεῖται συνήθως ὡς μετάβαση μεταξύ σκηνῶν.) Σὲ κάθε ἐπεισόδιο, ὁ Κέιν καὶ ἡ Ἐμιλυ γίνονται ὄλο καὶ πιὸ ἐχθρικοί. Τὸ τμῆμα τελειώνει μὲ τράβελινγκ πρὸς τὰ πίσω γιὰ νὰ δείξει τὴν ἐντυπωσιακὴ ἀπόσταση μεταξύ τους στὸ τραπέζι.

Ἡ μουσικὴ ἐνισχύει κι αὐτὴ τὴν ἀνάπτυξη τῆς σεκάνς. Τὸ ἀρχικὸ δεῖπνο ἀργὰ τὸ βράδυ συνοδεύεται ἀπὸ ἕνα ζωηρὸ βάλς. Σὲ κάθε μετάβαση πρὸς μιὰ μεταγενέστερη χρονικὴ στιγμή, ἡ μουσικὴ ἀλλάζει. Μιὰ κωμικὴ παραλλαγὴ τοῦ βάλς ἔπεται τῆς ἀρχικῆς του ἀνάπτυξης, ὕστερα ἀκολουθεῖ μιὰ νευρώδης ἐκδοχὴ ἔπειτα κόρνα καὶ τρομπέτες ἀναπτύσσουν ἕκ νέου τὸ θέμα τοῦ Κέιν. Τὸ τελευταῖο μέρος τῆς σκηνῆς, μὲ μιὰ παγερὴ σιγὴ ἀνάμεσα στὸ ζευγάρι, συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ἀργή, ἀπόκοσμη παραλλαγὴ τοῦ ἀρχικοῦ θέματος. Ἡ διάλυση τοῦ γάμου τονίζεται μὲ αὐτὴ τὴν ὑπόκρουση θέματος-παραλλαγῶν. Ἐνα παρόμοιο εἶδος χρονικῆς συμπύκνωσης καὶ ἡχητικῆς ἐπεξεργασίας ὑπάρχει στὴ μονταρισμένη σεκάνς τῆς καριέρας τῆς Σούζαν στὴν ὄπερα (ἑβδομο τμῆμα).

Ἡ σύντομη ἐξέταση ἐδῶ τοῦ ὕφους τοῦ *Πολίτη Κέιν* ἐπισήμανε λίγα μόνο ἀπὸ τὰ μείζονα σχήματα τῆς ταινίας. Θὰ μπορέσετε νὰ βρεῖτε κι ἄλλα: τὸ μουσικὸ μοτίβο που συνδέεται μὲ τὴν ἐξουσία τοῦ Κέιν· τὸ μοτίβο τοῦ «Κ» που ἐμφανίζεται στὰ κοστοῦμα τοῦ Κέιν καὶ στοὺς σκηνικοὺς χώρους τοῦ Ξαναντοῦ· τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ διακόσμηση τοῦ δωματίου τῆς Σούζαν στὸ Ξαναντοῦ ἀποκαλύπτει τὴ στάση τοῦ Κέιν ἀπέναντί της· οἱ ἀλλαγὲς στὴν ἑρμηνεῖα τῶν προσώπων καθὼς οἱ χαρακτήρες τους γερνοῦν στὴ διάρκεια τῆς ἱστορίας· καὶ τὰ παιγνιδιάρικα φωτογραφικὰ ἐπινοήματα, ὅπως οἱ φωτογραφίες που ἐμψυχώνονται ἢ τὸ πλῆθος τῶν διπλοτυπιῶν στὴ διάρκεια τῶν μονταρισμένων σεκάνς. Στὸν *Πολίτη Κέιν* ὑφολογικὰ σχήματα σὰν κι αὐτὰ συχνὰ στηρίζουν καὶ ἐντείνουν τὴν ἀφηγηματικὴ ἀνάπτυξη ἀλλὰ καὶ διαμορφώνουν τὴν ἐμπειρία τῶν θεατῶν μὲ ἰδιαίτερους τρόπους.

## ΤΟ ΥΦΟΣ ΣΤΗΝ ΧΙ ΟΛΥΜΠΙΑΔΑ, Β' ΜΕΡΟΣ

Παρόλο που ἡ ναζιστικὴ κυβέρνησις χρηματοδότησε καὶ κατηύθυνε τὰ γυρίσματα τῶν Ὀλυμπιακῶν ἀγῶνων τοῦ 1936, που πραγματοποιήθηκε ἡ Λένι Ρήφενσταλ, ἡ κινηματογραφίστρια ἦταν ἐπίσης ὑποχρεωμένη νὰ συμμορφωθεῖ μὲ τοὺς κανονισμοὺς τῆς Διεθνούς Ὀλυμπιακῆς Ἐπιτροπῆς. Ἐτσι, στὴν *ΧΙ Ὀλυμπιάδα*, ἀντιμετώπιζε περιορισμοὺς ὡς πρὸς τὰ εἶδη τῶν τεχνικῶν που μπορούσε νὰ χρησιμοποιήσει. Δὲν ἐπιτρεπόταν, φυσικὰ, οἱ κάμερες νὰ ἀποσποῦν τὴν προσοχὴ τῶν ἀθλητῶν στὴ διάρκεια τῶν ἀγῶνων. Ἡ Ρήφενσταλ ξεπέρασε αὐτὸν τὸν περιορισμὸ δημιουργώντας μιὰ ποικιλία ἐξυπνῶν τεχνασμάτων που ἐπέτρεπαν στὴν κάμερα καὶ στὸ συνεργεῖο τῆς νὰ κινηματογραφῆσουν ἀπὸ ἀπόσταση καὶ ἀπὸ ἀσυνήθιστες ὀπτικὲς γωνίες. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἡ λύση τῶν τεχνικῶν προβλημάτων ἐπαύθησε τελικὰ τὴν ὑφολογικὴ ποικιλία τῆς ταινίας.

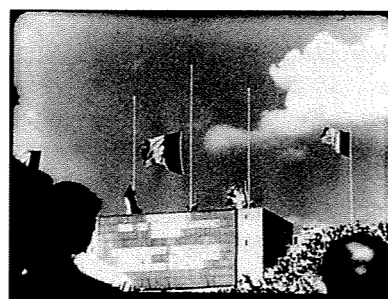
Τὸ τεράστιο στάδιο καὶ οἱ ἄλλες ὀλυμπιακὲς ἐγκαταστάσεις που εἶχαν χτιστεῖ στὸ Βερολίνο καὶ στὰ περίχωρά του γιὰ τοὺς ἀγῶνες ἀντικατόπτριζαν τὴν προσπάθεια τῆς ναζιστικῆς κυβέρνησις νὰ ἐντυπωσιάσει τὸν ὑπόλοιπο κόσμον. Κατὰ κάποιον τρόπο, ἐπομένως, οἱ χώροι εἶχαν σχεδιαστεῖ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ κατὰ νοῦ. Ἀλλὰ ἡ Ρήφενσταλ καὶ οἱ συνάδελφοί της ἐλέγχαν ἐλάχιστα τὴ διάταξη τῶν ἰδίων τῶν ἀγωνισμάτων· ἡ μίζανσὲν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲν ἦταν στημένη. Ὡστόσο, ἡ Ρήφενσταλ γνώριζε ἕκ τῶν προτέρων ποῦ καὶ πότε θὰ γίνονταν τὸ κάθε ἀγώνισμα, καὶ ἦταν σὲ θέση νὰ προσχεδιάσει τὴ φωτογραφία λεπτομερῶς. Καὶ μετὰ τὰ γυρίσματα, ὁ ἔλεγχος τοῦ μοντάζ καὶ ἡ προσθήκη τῆς ἡχητικῆς μπάντας συνέβαλαν πολὺ στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ταινίας.

Παρόλο που ἡ δράση ἦταν σὲ μεγάλο βαθμὸ ἔξω ἀπὸ τὸν ἔλεγχον τῆς κινηματογραφίστριας, μπορούμε νὰ κάνουμε λόγο γιὰ χειρισμοὺς τῆς μίζανσὲν σὲ ὀρισμένα σημεῖα. Τὰ στιγμιότυπα στὸ πρῶτο τμῆμα, που περιλαμβάνει τὸ πρωινὸ τρέξιμο, τὸ ἀτμόλουτρο, τὸ κολύμπι καὶ τὴν προπόνηση, εἶναι διευθετημένα γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή. Οἱ δρομεῖς τρέχουν σὲ τέλειο σχηματισμὸ μπροστὰ ἀπὸ τὴν κάμερα, καὶ οἱ ἀθλητὲς ἔξω ἀπὸ τὴ λέσχη τοὺς χαμογελοῦν καὶ κορδώνονται. Τὸ πέμπτο τμῆμα, που δείχνει τὴν τεράστια ὁμάδα γυναικῶν νὰ ἐκτελοῦν συγχρονικὴ ρυθμικὴ γυμναστικὴ μπροστὰ στὸ στάδιο, δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ εἶχε κινηματογραφηθεῖ χωρὶς ἡ ἐπίδειξη νὰ εἶναι ὡς ἕνα βαθμὸ στημένη. Καὶ ἀσφαλῶς οἱ τελικὲς στιγμὲς τῆς ταινίας ἦταν ἐξ ὀλοκλήρου στημένες. Τὸ στάδιο μὲ τὴ στεφάνη τῶν προβολέων πρέπει νὰ εἶναι ὁμοίωμα, καὶ οἱ σειρὲς ἀπὸ σημαῖες που κυματίζουν εἶναι μᾶλλον τοποθετημένες γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή παρά γιὰ τὸ ὅποιο κοινὸ τῶν ἀγῶνων (Εικ. 5.22). Ὡστόσο, ἡ τάση γιὰ μιὰ διαμόρφωση τῆς ἀνταπόκρισῆς μας στὰ ἀγώνισματα εἶναι πολὺ ἐμφανεστερὴ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ Ρήφενσταλ χρησιμοποιεῖ ἄλλες κινηματογραφικὲς τεχνικὲς.

Οἱ πολλὲς κάμερες που κινηματογραφοῦσαν τοὺς ἀγῶνες ἔπρεπε νὰ μὴν ἐμποδίζουν τὴν αὐτοσυγκέντρωση τῶν ἀθλητῶν. Μερικὲς μηχανὲς εἶχαν τοποθετηθεῖ σὲ λάκκους που εἶχαν σκαφεῖ σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὰ ἀθλήματα τοῦ στίβου. Μηχανὲς μὲ τηλεφακοὺς ἀπαθανάτιζαν τὴ δράση ἀπὸ μακριά, ἔτσι που τὸ μήκος τοῦ φακοῦ γίνεται μιὰ σημαντικὴ ὄψη τοῦ ὕφους τῆς ταινίας. Γιὰ παράδειγμα, βλέπουμε συχνὰ τὰ σώματα τῶν ἀθλητῶν νὰ κινοῦνται μπροστὰ σὲ ἕνα φόντο ἐλαφρῶς ἀνετάριστων προσώπων που δείχνει ἐπίπεδο (βλ. τὴν Εικ. 5.7). Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἰδιαίτερα ἐμφανὲς ὅταν οἱ κάμερες ἐξοπλίζονται μὲ ἐξαιρετικὰ μακρεῖς φακοὺς προκειμένου νὰ συλλάβουν μιὰ λεπτομέρεια. Στὴν κοντινὴ ἄποψη τοῦ Γκλὲν Μόρρις, τὸ πλῆθος πίσω του στὸ βάθος μεταμορφώνεται σὲ ἀσπρόμαυρες κηλίδες (Εικ. 5.13). Πλάνα σὰν κι αὐτὸ ἀντιπαρατίθενται σὲ εἰκόνες τῶν ἀθλητῶν μὲ φόντο τὸν οὐρανὸ, κινηματογραφημένες σὲ γωνίες λήψεως κόντρ πλονζέ που ἀπαλείφουν τὸ πλῆθος (Εικ. 5.9 καὶ 5.21). Καθὼς εἶδαμε στὸ πέμπτο κεφάλαιο, ἡ μετάβαση πρὸς τὰ κόντρ πλονζέ πλάνα τοῦ οὐρανοῦ ἀποτελοῦσε μέρος ενός



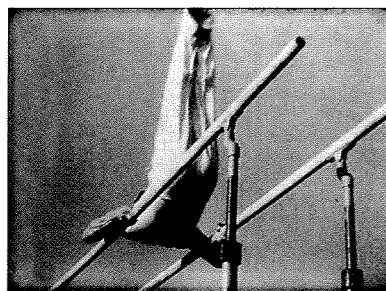
Εικ. 10.33



Εικ. 10.34



Εικ. 10.35



Εικ. 10.36



Εικ. 10.37



Εικ. 10.38

σχήματος ανάπτυξης· αυτά παρουσιάζονταν προς το τέλος των αγώνων ενόργανης γυμναστικής (δεύτερο τμήμα) και καταδύσεων (ένδεκατο τμήμα).

Υπάρχουν και άλλες τεχνικές καθραρίσματος που παίζουν ρόλο στην ύφολογική εξέλιξη της ταινίας. Η πολύ χαμηλή τοποθέτηση στο κάδρο μιας σειράς ίστιοφόρων (Εικ. 10.33) συμβάλλει στη δημιουργία έντυπωσιακής σύνθεσης και τονίζει ξανά το μοτίβο του ουρανού. Μερικά καθραρίσματα υπογραμμίζουν την παράθεση σε βάθος του πρώτου και των πίσω επιπέδων, όπως όταν ένα κλαδί και το άπομακρυσμένο στάδιο προεκτείνουν το μοτίβο της φύσης (Εικ. 5.6), ή όταν νικηφόροι Γάλλοι ποδηλάτες παρακολουθούν την έπαρση της εθνικής τους σημαίας (Εικ. 10.34). Στα πιο εξατομικευμένα τμήματα, όρισμένες τεχνικές εντείνουν τον συνολικό σκοπό των τμημάτων, όπως όταν μια διπλοτυπία δημιουργεί ένα υποκειμενικό έφε ταχύτητας καθώς ένας ποδηλάτης τρέχει προς το τέρμα (Εικ. 5.16).

Με μια τεράστια ποσότητα υλικού στη διάθεσή της, η Ρήφενσταλ αντιμετώπιζε ένα γιγάντιο έργο στο μοντάζ. Στην πραγματικότητα, η ταινία κυκλοφόρησε μόλις το 1938, δηλαδή δύο χρόνια μετά τους αγώνες, εν μέρει λόγω της κλίμακας του έργου της μεταπαραγωγής. Αλλά οι πολλές ώρες φιλμ παρείχαν επίσης τη δυνατότητα για δυναμικές γραφιστικές και ρυθμικές παραθέσεις. Η *XI 'Ολυμπιάδα, Β' Μέρος*, περιέχει ένα ευρύ φάσμα τεχνικών μοντάζ. Μερικές στιγμές εκμεταλλεύονται γραφιστικές ομοιότητες, όπως όταν μια ολόκληρη σειρά πλάνα πανοραμικ διαφορετικών δρομέων που αφήνουν πίσω τους το σημείο εκκίνησης στο πένταθλο μοντάρονται μαζί. Σε άλλα όμως τμήματα αποκτά σημασία η γραφιστική ασυνέχεια. Οι διαγώνιοι που σχηματίζονται από τις παράλληλες μπάρες σε ένα πλάνο (Εικ. 10.35) έρχονται σε αντίθεση με εκείνες του επόμενου πλάνου (Εικ. 10.36). Είδαμε πώς αυτό του είδους ή σύνθεση σε κόντρ πλονζέ με φόντο τον ουρανό παραλληλίζει το τμήμα της ενόργανης γυμναστικής με το τμήμα των καταδύσεων, ενισχύοντας το σχήμα ανάπτυξης της ταινίας. Η γραφιστική ασυνέχεια λειτουργεί επίσης δημιουργώντας μια σύγκριση μεταξύ αυτών των δύο τμημάτων. Πολλά πλάνα των δυτών περιέχουν αντίθετες κατευθύνσεις, που κορυφώνονται στο θεαματικό φινάλε, όταν, ένας ένας, έντεκα δύτες πηδούν στο κενό, στην ούσια με κάθε κόψιμο να μεταθέτει το σημείο εκκίνησης από τη μία πλευρά στην άλλη (Εικ. 10.37, 10.38). Σε συνδυασμό με έναν γοργό ρυθμό στο κόψιμο, αυτού του είδους ή παιγνιώδης γραφιστική διάθεση δημιουργεί ένα χαρούμενο τέλος για το μικρότερο αυτό τμήμα.

Οι ρυθμοί του μοντάζ καλύπτουν κι αυτοί ένα σημαντικό φάσμα. Παρόλο που τα πλάνα τείνουν να ακολουθούν ένα σχήμα μέτριας ή γρήγορης ταχύτητας, υπάρχουν ενίοτε μακροσκελή πλάνα. Η Ρήφενσταλ κρατάει, για παράδειγμα, το πλάνο ενός αθλητή της ενόργανης που αλλάζει θέση στους κρίκους (Εικ. 10.39, 10.40). Οι άργες, συγκρατημένες κινήσεις του, σε συνδυασμό με τον τηλεφακό που τον τοποθετεί μπροστά σε ένα άπομακρυσμένο πλήθος, δημιουργούν μια αίσθηση έντασης μέσα στο πλάνο. Παρόμοια, μερικά πλάνα της ελεύθερης ίππασίας παραμένουν στίς

διασκεδαστικές προσπάθειες των ίππέων να πείσουν δύστροπα άλογα για κάποιο άλμα, ή στους ήττημένους που τσαλαβουτούν έχοντας πέσει σε εμπόδια με νερό.

Η Ρήφενσταλ τείνει να διαφυλάσσει τους γρήγορους ρυθμούς μοντάζ για τις πιο δυναμικές στιγμές. Οι άγωνα κωπηλασίας περιέχουν όρισμένες γρήγορες εναλλαγές μεταξύ πλάνων των λέμβων που σκίζουν το νερό και του πλήθους που τις ζητωκραυγάζει. Ακόμη πιο θεαματικά, η σεκάνς των καταδύσεων εντείνει βαθμιαία το ρυθμό του μοντάζ της. Ένας γρήγορος καταγισμός ποικίλων πλάνων εξαφανίζει τον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο του αγωνίσματος. Τελικά βλέπουμε μια σειρά σώματα να ίπτανται μέσα στο χώρο. Η Ρήφενσταλ παρεμβάλλει όρισμένα πλάνα με άνεστραμμένη κίνηση, έτσι ώστε οι δύτες να πετούν προς τα πάνω, ενώ ένα πλάνο είναι και άναποδογυρισμένο και με κίνηση προς τα πίσω (Εικ. 10.41). Καθώς οι δύτες κινούνται προς όλες τις κατευθύνσεις, μοιάζουν να άφηφούν τη βαρύτητα, και ενισχύεται η αίσθηση πώς κινούνται σαν πουλιά.

Η ήχητική επένδυση της *XI 'Ολυμπιάδας* είναι απλή αλλά δραστική. Ρομαντική, βαγκνερικού ύφους μουσική του Χέρμπερτ Βιντ συνοδεύει πολλά αγωνίσματα, και είναι ιδιαίτερα σημαντική κατά τη διάρκεια εκείνων των πρώτων και τελευταίων τμημάτων όπου ο εκφωνητής δεν μας δίνει πληροφορίες για τα αθλήματα. Η μουσική μας υπόκινει να αντιδράσουμε με όρισμένους τρόπους: άργη, επιβλητική μουσική για την έναρξη στα δάση· ελαφρότεροι ρυθμοί για τα κομμάτια με την προπόνηση στο δεύτερο τμήμα· μεγαλειώδης, ευφρόσυνη μουσική για τη σκηνή των καταδύσεων. Χάριν ποικιλίας, μερικές σκηνές δεν έχουν μουσική, και περιορίζονται στη φωνή του άφηγητή (όπως το κομμάτι με το χόκευ στο έβδομο τμήμα). Αυτή η φωνή μας υποδεικνύει πώς να αντιδράσουμε, και είναι κομβικής σημασίας για τα εξατομικευμένα άφηγηματικά τμήματα στο κεντρικό μέρος της ταινίας. Στο πένταθλο και στο δέκαθλο, ο άφηγητής δημιουργεί σασπένς υποκινώντας μας να παρακολουθήσουμε όρισμένους αθλητές. Η ελαφρώς σιγαλή φωνή του υποδηλώνει πώς και εκείνος περιμένει τα αποτελέσματα των αγώνων (παρόλο που η ήχητική μπάρα προστέθηκε πολύ μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων). Κάπου κάπου υπάρχουν επενέργειες που υποτίθεται πώς προέρχονται από το χώρο των αγωνισμάτων —πλήθη που ζητωκραυγάζουν, άνεμος και ούτω καθεξής— αλλά η ταινία βασίζεται στη μουσική και στα λόγια του άφηγητή για να κατευθύνει την προσοχή μας.

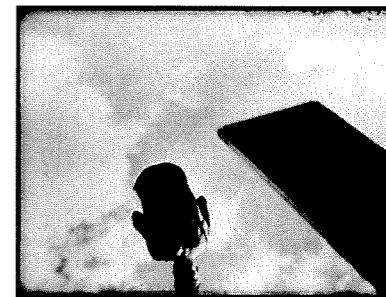
Είδαμε στο πέμπτο κεφάλαιο πώς η *XI 'Ολυμπιάδα, Β' Μέρος*, παράγει αναφορικά και ρητά νοήματα που έχουν να κάνουν με τους ίδιους τους ολυμπιακούς αγώνες, ενώ τα πιο υπόρρητα και συμπτωματικά νοήματά της απορρέουν από την ιδεολογία των ναζιστών δημιουργών της. Το ύφος της ταινίας παίζει σημαντικό ρόλο στην υπόδειξη συμπτωμάτων νοημάτων. Το επιβλητικό σκηνικό περιβάλλον και τα σχήματα του μοντάζ και του καθραρίσματος, που μετατρέπουν τους αθλητές σε υπεράνθρωπα όντα, ενισχύουν στοιχεία της ναζιστικής μυθολογίας για την υπεροχή όρισμένων φυλών. Το καθραρίσμα προβάλλει επίσης την αυστηρή, στρατιωτικού τύπου διοργάνωση των αγωνισμάτων. Η βαγκνερική μουσική ταιριάζει με τις νόρμες της επίσημης ναζιστικής κουλτούρας. Εύτυχως αυτές οι ιδέες άσκουν ελάχιστη έλξη σε εμάς σήμερα, και είναι άπιθανο ένα σύγχρονο κοινό να αντιδράσει στην *XI 'Ολυμπιάδα* με τον ίδιο τρόπο που άντέδρασαν ένδεχομένως οι Γερμανοί στο τέλος της δεκαετίας του '30. Διαχωρίζοντας, όμως, τις κατηγορίες της ταινίας και σκιαγραφώντας σχήματα ανάπτυξης, το ύφος μπορεί να προσδώσει στην κατηγορική μορφή σημαντικό ενδιαφέρον και συγκινησιακή φόρτιση.



Εικ. 10.39



Εικ. 10.40



Εικ. 10.41



ΤΟ ΥΦΟΣ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ *THE RIVER (TO POTAMI)*

Όπως είδαμε στο πέμπτο κεφάλαιο, η μορφική εξέλιξη στην ταινία *The River* (*Το ποτάμι*) βασίζεται σε ένα άπλο έπιχειρήμα. Η Κοιλάδα του Μισσισιπι, όπως μαθαίνουμε, υπήρξε ωραία στο παρελθόν, και η δύναμη των κατοίκων την έκανε παραγωγική. Εκείνη η δύναμη και η παραγωγικότητα κατέστρεψαν το έδαφος. Τώρα, με προγράμματα όπως της Υπηρεσίας για την Κοιλάδα του Τεννεσσή (ΥΚΤ), η δύναμη μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να επανορθώσει την καταστροφή αυξάνοντας παράλληλα την παραγωγικότητα της κοιλάδας.

Τα ύφολογικά συστήματα της ταινίας συμβάλλουν στη δημιουργία αυτού του επιχειρήματος. Μοτίβα του έργου της κάμερας, του ήχου και του μοντάζ εγκαθιδρύουν τις παραλληλίες που διαπιστώσαμε ανάμεσα στα διάφορα τμήματα και ενεργούν υποδηλώνοντας πώς, στο τέλος πια της ταινίας, η ΥΚΤ βοήθησε να αναδημιουργηθεί μια κατάσταση παρόμοια με την αρχέγονη φύση που είδαμε στην αρχή. Αλλά η ταινία εγκαθιδρύει επίσης μεγάλες αντιθέσεις ανάμεσα στα τμήματα που δείχνουν την όμορφη και τις δυνάμεις της περιοχής, και σε άλλα τμήματα που δείχνουν τα προβλήματα που έχουν δημιουργηθεί από την απερισκεπτη εκμετάλλευση των πηγών. Οι διαφορές στη χρήση της κινηματογραφικής τεχνικής ενισχύουν τις αντιθέσεις και συμβάλλουν στη δύναμη πειθούς της ταινίας.

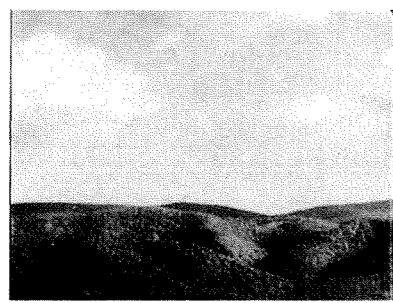
Το *Ποτάμι* περιλαμβάνει μια μεγάλη ποσότητα πληροφοριών: μια σύνοψη δεκαετιών αμερικανικής ιστορίας, εξηγήσεις για τα αίτια της διάβρωσης και των πλημμυρών, μια περιγραφή της κατάστασης το 1937 και μια ματιά στις δραστηριότητες της ΥΚΤ. Έντούτοις, είμαστε σε θέση να διατηρήσουμε όλα αυτά τα ζητήματα ξεκάθαρα στο μυαλό μας και να αντιληφθούμε τις μεταξύ τους σχέσεις χάρη στη σαφή μορφή της ταινίας και στις ύφολογικές της επαναλήψεις. Για παράδειγμα, μερικά τμήματα αρχίζουν συνδυάζοντας το έργο της κάμερας με το μοντάζ για να μας δείξουν τοπία με φόντο έναν συννεφιασμένο ουρανό. Τα πρώτα πρώτα πλάνα, μετά τον πρόλογο, εισάγουν αυτό το μοτίβο, των βουνών με φόντο τον ουρανό. Στην αρχή του τρίτου τμήματος, βλέπουμε πλάνα χαμηλού ύψους που απεικονίζουν τις ομάδες των μουλαριών με φόντο κι άλλα σύννεφα, και πάλι στο τέταρτο τμήμα, βλέπουμε πρώτα τα πευκοδάση με φόντο τον ουρανό (Εικ. 5.25). Αυτό διαμορφώνει μια προσδοκία πώς πλάνα του ουρανού σαν κι αυτά σχετίζονται με την όμορφη και τη δύναμη της Κοιλάδας του Μισσισιπι, και αργότερα οι κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν αυτόν το συνειρμό για να κάνουν συγκρίσεις.

Κατά τη διάρκεια της πλημμύρας, στο έκτο τμήμα, και της περιγραφής των προβλημάτων που προκαλούν οι πλημμύρες, τέτοιου είδους καδραρίσματα είναι λιγότερο εμφανή. Μετά την εισαγωγή όμως της ΥΚΤ, αυτά επιστρέφουν. Βλέπουμε άντρες να πηγαίνουν στη δουλειά, καδραρισμένους σε κόντρ πλονζέ με φόντο τον ουρανό (Εικ. 10.42). Λίγο μετά, ένα πλάνο ξεκινάει σε μια πλαγιά με φόντο τον ουρανό (Εικ. 10.43), και έπειτα κάνει βερτικάλ προς τα κάτω για να αποκαλύψει την πόλη-πρότυπο (Εικ. 10.44). Έτσι η ταινία ικανοποιεί τις προσδοκίες μας γι' αυτό το όπτικό μοτίβο, επαναφέροντάς το σε συνάρτηση με τη νέα όμορφη και δύναμη που δημιούργησε η ΥΚΤ. Αυτή η επανάληψη συνδέει το τέλος με την αρχή. Έχουμε επιστρέψει σε έναν ειδυλλιακό τόπο, εξέλιξη που επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό πώς η ΥΚΤ ήταν η σωστή λύση στο πρόβλημα.

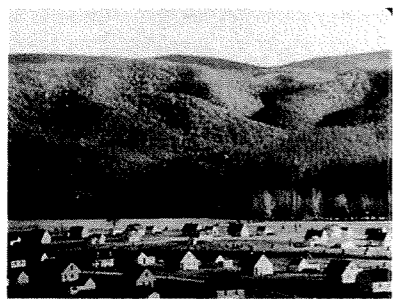
Ως αντίθεση, άλλες σκηνές είτε εξαλείφουν το μοτίβο του ουρανού είτε το παραλλάσσουν σημαντικά. Έτσι το τέταρτο τμήμα, για τον εμφύλιο πόλεμο, αρχίζει με μια έντυπη ανακοίνωση που παραθέτει τη δήλωση συνθηκολόγησης του Ρόμπερτ Λή, με φλόγες που έχουν τοποθετηθεί με διπλοτυπία πάνω από το κείμενο. Αυτή η αρχή είναι πολύ διαφορετική από εκείνη των άλλων τμημάτων, σηματοδοτώντας έτσι πώς το τέταρτο τμήμα εισάγει τα προβλήματα με τα οποία θα ασχοληθεί η ταινία. Καθώς είδαμε στο πέμπτο κεφάλαιο, το τμήμα που είναι άφι-



Εικ. 10.42



Εικ. 10.43



Εικ. 10.44

ρωμένο στη διάβρωση και στις πλημμύρες αντιδιαστέλλεται προς τις προηγούμενες σκηνές με το να δείχνει κορμούς με φόντο την όμιχλη (Εικ. 5.26) — μια προφανής αντίθεση προς τα γεμάτα σύννεφα πλάνα των δέντρων (Εικ. 5.25).

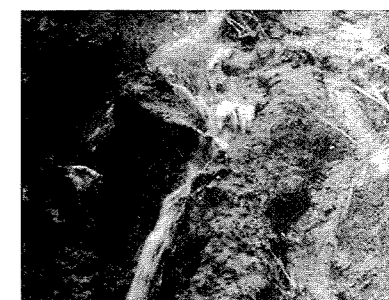
Το *Ποτάμι* δημιουργεί και άλλες παραλληλίες με τη βοήθεια των ρυθμών στο μοντάζ και στην ήχητική μπάνα. Η περίφημη μουσική επένδυση του Βέρτζιλ Τόμσον παίζει δραστικότερο ρόλο απ' ό,τι οι επενδύσεις των περισσότερων ντοκιμαντέρ, και η προσεκτική μείξη φωνής και μουσικής ενισχύει τις εικόνες τις όποιες συνοδεύουν. Μετά τον πρόλογο, μια φανφάρα εισάγει τα πλάνα βουνού και σύννεφων, και έπειτα εισέρχεται η επιβλητική φωνή του άφηγητή, όλα συνδυασμένα για να υποδηλώσουν το μεγαλείο και τη λαμπρότητα της φύσης στην Κοιλάδα του Μισσισιπι. Οι κατοπινές σκηνές μεταχειρίζονται γρηγορότερους ρυθμούς, όπως όταν μια ζωηρή βερσιόν του τραγουδιού «Γλέντι στην παλιά πόλη άποψε» («Hot Time in the Old Town Tonight») ακούγεται πάνω από πλάνα κομμένων κορμών δέντρων που κατρακυλούν από καταρράκτες στο ποτάμι. Έδώ η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο γιατί μας υποδεικνύει πώς να αντιδράσουμε. Τα πλάνα ξύλευσης θα μπορούσαν να συνδηλώσουν την καταστροφή της φυσικής όμορφιάς, αλλά η μουσική υπόκρουση υπαινίσσεται πώς αυτή η βιομηχανία είναι μέρος της οικοδόμησης της αμερικανικής ισχύος.

Στην έπομένη σκηνή, στο έκτο τμήμα, οι κινηματογραφιστές δημιουργούν μια όξεια αντίθεση. Τώρα παρακινούμαστε να θεωρήσουμε πώς οι δραστηριότητες ξύλευσης έχουν επιζήμιες παρενέργειες. Μια μακρά σειρά πλάνων δημιουργεί έναν άργο, άδυσώπητο ρυθμό που επιτείνεται προς τις ταραχώδεις, επικίνδυνες κινήσεις των νερών της πλημμύρας. Το τμήμα ξεκινάει με άργα πλάνα των σκεπασμένων με όμιχλη κορμών (Εικ. 5.26), με λίγη κίνηση. Ρυθμικές, δυσαρμονικές συγχορδίες αποτελούν τη μουσική υπόκρουση. Ο άφηγητής μιλάει πιο άργα και προσεκτικά. Φοντί άνσενέ, αντί για σκέτα κοψίματα, συνδέουν τα πλάνα, επιβραδύνοντας ακόμη περισσότερο τον όπτικό ρυθμό. Το τμήμα αρχίζει να δημιουργεί ένταση. Ένα πλάνο δείχνει έναν κορμό με παγοκρύσταλλα πάνω του και, αντί να συνεχίσει με άλλους κορμούς, όπως έκανε μέχρι τώρα ή σεκάνς, το επόμενο πλάνο είναι μια «σφήνα»<sup>19</sup> που τονίζει τα παγοκρύσταλλα που στάζουν (Εικ. 10.45). Μια ξαφνική δυσαρμονική συγχορδία με τρομπέτες μας ειδοποιεί να περιμένουμε κάποια άπειλή. Τότε, σε μια σειρά κοντινά πλάνα του εδάφους, βλέπουμε όλο και περισσότερο νερό να μαζεύεται, πρώτα σε μικρά ρυάκια (Εικ. 10.46), ύστερα σε χειμάρρους που παρέσυραν το άπροστάτευτο χώμα. Τώρα πια ο ήχος είναι πολύ ρυθμικός: ήσυχτοι παλμοί σαν από τάν-τάν τονίζουν τα πλάνα. Ο άφηγητής αρχίζει να μας δίνει χρονολογίες,

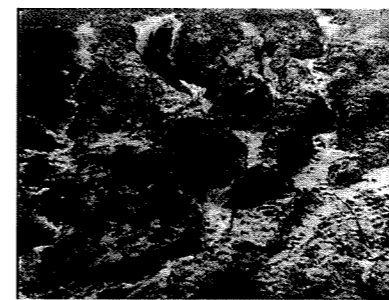
19. «Σφήνα» ονομάζουν οι έλληνες τεχνικοί τη στιγμιαία άλλαγή από ένα μακρινό καδράρισμα σε μια κοντινότερη άποψη ενός τμήματος του ίδιου χώρου (στά άγγλικά: cut-in).



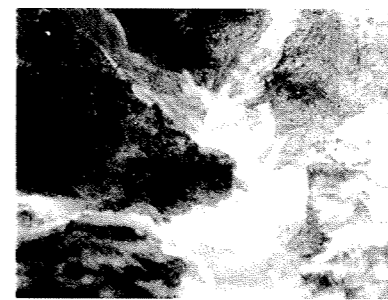
Εικ. 10.45



Εικ. 10.46



Εικ. 10.47



Εικ. 10.48



Εικ. 10.49

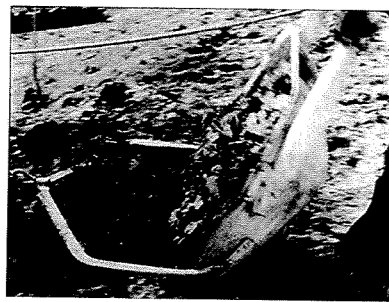
πάνω από κάθε πλάνο: «Χίλια έννιακόσια έπτά» (Εικ. 10.47) «Χίλια έννιακόσια δεκατρία» (Εικ. 10.48) «Χίλια έννιακόσια δεκαέξι» (Εικ. 10.49) και ούτω καθεξής, μέχρι το 1937. Όταν έχουμε φτάσει στο πλάνο του «1916» (Εικ. 10.49), βλέπουμε να σχηματίζεται ένας μικρός καταρράκτης, και σε διαδοχικά πλάνα τα ποταμάκια γίνονται ποτάμια που ξεχειλίζουν από τις όχθες τους.

Καθώς ή σεκάνς της θυελλας και της πλημμύρας έντεινεται, σύντομα πλάνα κεραυνών μοντάρονται με πλάνα όρμητικού νερού. Έδω ή δραματική μουσική υπερκαλύπτεται από δυνατές σειρήνες και σφυρίγματα. Οί ύφολογικές τεχνικές συνδυάζονται για να οικοδομήσουν μιá κορύφωση αυξανόμενης έντασης, που μάς πείθει για την άπειλή της πλημμύρας. "Αν δέν άντιλαμβανόμασταν αυτή την άπειλή, τόσο στην πράξη όσο και συναισθηματικά, το συνολικό έπιχειρήμα της ταινίας θα μάς έπηρέαζε πιθανώς λιγότερο. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, ή φωνή, ή μουσική, το μοντάζ και ή κίνηση μέσα στο πλάνο χρησιμοποιούνται για να άναπτύξουν ένα ρυθμό που ύπηρετεί τέτοιους άκριβώς ρητορικούς σκοπούς.

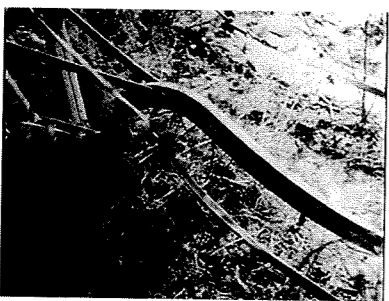
Αυτό του είδους οί χρήσεις του ύφους μάς ένθαρρύνουν να κάνουμε συγκρίσεις μεταξύ διαφορετικών τμημάτων της ταινίας. Έπιπροσθέτως, το *Ποτάμι* χρησιμοποιεί τεχνικές σε μικρή κλίμακα για να έπαυξήσει την επίδραση κάθε μεμονωμένης σκηνής. Έφόσον ή ταινία δέν παρουσιάζει ένα άφήγημα με συνεχείς χαρακτήρες και δράση, δέν χρειάζεται να χρησιμοποιήσει το σύστημα συνεχούς μοντάζ ή να διατηρήσει ένα διακριτικό ύφος. Για παράδειγμα, ή γραφιστική άσυνέχεια μπορεί να δημιουργήσει μιá έντυπωσιακή μετάβαση. Ο Λόρεντς κόβει από το πλάνο ενός καρτοσιού γεμάτου λάσπη που το τραβούν μουλάρια, και κινείται από τα δεξιά προς τα άριστερά (Εικ. 10.50) σε ένα παρόμοια καθραρισμένο πλάνο ενός άροτρου με κατεύθυνση από τα άριστερά προς τα δεξιά (Εικ. 10.51). Αυτό το κόψιμο οδηγεί από το πρώτο μέρος του τρίτου τμήματος, για την κατασκευή του αναχώματος, σε ένα καινούριο μέρος για την καλλιέργεια βαμβακιού. Οί διαφορές μεταξύ αυτών των πλάνων ύποδηλώνουν τη μετάβαση, αλλά οί όμοιότητές τους ένδέχεται επίσης να μάς οδηγήσουν να περιμένουμε κάποια σύνδεση άνάμεσα σε αυτά τα δύο θέματα.

Το έργο της κάμερας μπορεί να λειτουργήσει με έναν έξισου έντυπωσιακό τρόπο. Το *Ποτάμι* χρησιμοποιεί καμιά φορά κεκλιμένα καθραρίσματα, όπως όταν βλέπουμε μιá μονταρισμένη σεκάνς με έργατες που φορτώνουν μπάλες βαμβακιού σε ένα άτμόπλοιο (Εικ. 10.52). Η λοξή σύνθεση κάνει τις μπάλες να μοιάζουν σαν να κατακυλούν σχεδόν άβίαστα. Σε συνδυασμό με την κεφάτη μουσική του πάντζου, αυτή ή σειρά πλάνων μάς ύποκινεί να θεωρήσουμε τη σκηνή μιá θετική άπεικόνιση της παραγωγικότητας του Νότου τον παλιό καιρό. Ένδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ή χρήση του ύφους έδω μάς άποθαρρύνει να αναλογιστούμε αν αυτοί οί μαύροι έργατες είναι σκλάβοι. Τουτό είναι σημαντικό ζήτημα στην ιστορία των Ένωμένων Πολιτειών, αλλά ή ταινία το άποκλείει από το έπιχειρήμα της, και προτιμά άντ' αυτού να μιλάει για ένα γενικό «έμεις», έναν ένωμένο λαό υπεύθυνο για την καταστροφή του Μισσισιπιή.

Καθώς είδαμε στο πέμπτο κεφάλαιο, οί εκκλήσεις στα συναισθήματά μας παίζουν σημαντικό ρόλο στη ρητορική μορφή. "Αν μιá ταινία μπορεί να μάς κάνει να συγκινηθούμε με το θέμα της, ένδέχεται να δεχτούμε εύκολότερα τα έπιχειρήματά της ως έγκυρα. Η χρήση της τεχνικής στο *Ποτάμι* ένισχύει τη συγκινησιακή της επένεργεια. Άκόμη και σήμερα, έποχή όπου τα ζητήματα που έμπεριέχονται στα έπιχειρήματα του Πέρ Λόρεντς δέν είναι πιά επίκαιρα, το ύφος της ταινίας μπορεί να μάς έπηρέασει έντονα.



Εικ. 10.50



Εικ. 10.51



Εικ. 10.52

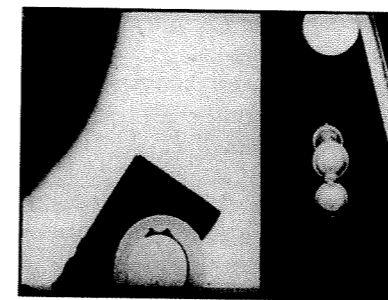
## ΤΟ ΥΦΟΣ ΣΤΟ ΜΗΧΑΝΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ

Όταν αναλύσαμε για πρώτη φορά το *Μηχανικό μπαλέτο*, στο πέμπτο κεφάλαιο, εξετάσαμε αναπόφευκτα όρισμένες όψεις του ύφους του — τις σύντομες εκρήξεις πλάνων, τις ρυθμικές κινήσεις της κάμερας, τις γραφιστικές άσυνέχειες. Το ύφος (στιλ) είναι κομβικής σημασίας για την άφηρημένη όργάνωση της μορφής. Πράγματι, συχνά άναφερόμαστε στην έμφαση που δίνεται στις άφηρημένες ιδιότητες άναγνωρίσιμων άντικειμένων ως «στιλιζάρισμα». Όμως, τώρα που έχουμε έπισκοπήσει τις τεχνικές του κινηματογραφικού μέσου, μπορούμε να είμαστε πιο συγκεκριμένοι για το πώς λειτουργεί το ύφος στο *Μηχανικό μπαλέτο*.

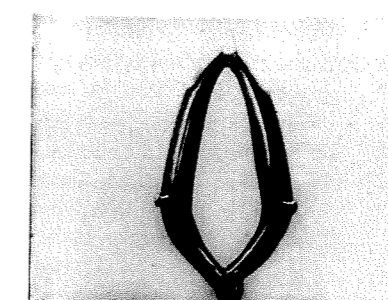
Γενικά, ή ταινία άνατρέπει τις συνήθειες προσδοκίες μας για τη φύση της κίνησης. Σκοπός της είναι να κάνει τα άντικείμενα να χορεύουν και την ανθρώπινη κίνηση να μοιάζει μηχανική. Έχουμε ήδη δει πώς είναι ύπολογισμένη ή μορφή της ταινίας ώστε να προβάλλει αυτές τις εικαστικές ιδιότητες. Τώρα μπορούμε να δούμε ότι ή ταινία μεταχειρίζεται κάθε κινηματογραφική τεχνική με τρόπους που λειτουργούν μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα.

Τα περισσότερα άντικείμενα μάς είναι οικεία από την καθημερινή ζωή, αλλά ή μιζανσέν τα βγάξει από τα οικεία τους συμφραζόμενα και μάς κάνει να τα δούμε με νέο τρόπο. Για παράδειγμα, πολλά από τα πλάνα δείχνουν πρόσωπα ή άντικείμενα μπροστά σε μαύρο ή άσπρο φόντο (Εικ. 5.37 και 5.44). Σε λίγες περιπτώσεις, το ίδιο το φόντο διαθέτει άφηρημένα άσπρα ή μαύρα σχέδια, όπως στο πλάνο της μπάλας που ταλαντεύεται προς το τέλος του δεύτερου τμήματος (Εικ. 10.53). Τα ταλαντευόμενα ή περιστρεφόμενα άντικείμενα, ιδίως οί κινήσεις της μηχανής στο τέταρτο τμήμα, ύπογραμμίζουν κι αυτά το σχήμα του «μηχανικού μπαλέτου». Άκόμη και το μακιγιάζ, το όποιο συνδέουμε συνήθως με ταινίες που έχουν χαρακτήρες, ένεργεί καθιστώντας έμφανεστερες τις άφηρημένες σχέσεις. Στο πλάνο με το προφίλ μιáς γυναίκας (Εικ. 5.39), το έντονο μακιγιάζ συνδυάζεται με την έλλειψη έκφρασης της και την άκαμπτη περιστροφική κίνηση για να ύποδείξει την όμοιοτητά της με κούκλα. Παρόμοια, ή κίνηση της ανθρώπινης φιγούρας μιμείται εκείνη των μηχανών.

Τα χαρακτηριστικά της φωτογραφίας του πλάνου έντεινουν αυτές τις ιδιότητες και προσθέτουν καινούρια άφηρημένα στοιχεία στις εικόνες. Κάθε καθράρισμα δημιουργεί βέβαια μιá σύνθεση, αλλά ό κινηματογραφιστής μπορεί να τονίσει ή να μετριάσει τον άφηρημένο χαρακτήρα των σχημάτων στην όθόνη. Στο *Μηχανικό μπαλέτο*, ή κλίμακα του πλάνου καθιστά συχνά το σχήμα ένα προεξάρχον στοιχείο του πλάνου. Η ταινία έχει μιá μεγάλη άναλογία μεσαίων κοντινών πλάνων, κοντινών, αλλά και πολύ κοντινών (γκρό πλάν). Σε συνδυασμό με το άσπρο φόντο, τα κοντινά αυτά καθραρίσματα λειτουργούν άπομονώνοντας τα σχήματα και έπιστώντας την προσοχή σε αυτά: το στρογγυλό καπέλο (Εικ. 5.44), το περιλαίμιο του άλόγου σε σχήμα μηδενικού (Εικ. 10.54), το στρογγυλό προφίλ (Εικ.



Εικ. 10.53



Εικ. 10.54



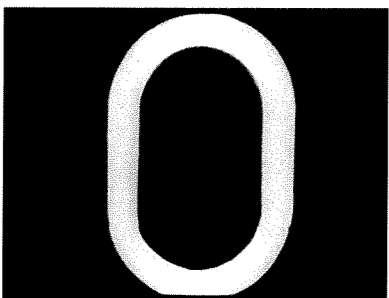
Εικ. 10.55



Εικ. 10.56



Εικ. 10.57



Εικ. 10.58

5.39). Κοντινά καδραρίσματα σάν κι αυτά κάνουν πιο ευδιάκριτη την ύφή, όπως συμβαίνει με τα γυαλιστερά κατσαρολικά και μπουκάλια.

Άλλες όψεις του καδραρίσματος λειτουργούν με παρόμοιους τρόπους. Οί μάσκες αλλάζουν το σχήμα της οθόνης για να δώσουν έμφαση σε ένα κομμάτι, όπως στην περίπτωση των επαναλαμβανόμενων πλάνων ενός γυναικείου ματιού (Εικ. 5.34). Το ανάποδο καδράρισμα χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει τη γυναίκα που κάνει κούνια στο πρώτο τμήμα (Εικ. 5.32) και τις σειρές των μαγειρικώνσκευών που ταλαντεύονται (έκτο τμήμα: Εικ. 5.41). Ένα ειδικό έφε μπορεί να οργανώσει τη μικρής κλίμακας μορφή ενός ολόκληρου τμήματος, όπως όταν πρισματικά πλάνα κυριαρχούν στο δεύτερο μέρος, και έπειτα επανέρχονται διαρκώς ως μοτίβο στα κατοπινά κομμάτια. Τέλος, το κινούμενο καδράρισμα παίζει εξέχοντα ρόλο στη δημιουργία του ρυθμού της ταινίας. Τα στιγμιαία, ρυθμικά πανοραμικά στο ανάποδο πλάνο της γυναίκας που κάνει κούνια ξεκινούν αυτή τη διαδικασία, που επανέρχεται στη γρήγορη διαδοχή των σύντομων, επαναληπτικών πανοραμικών αυτοκινήτων στο λούνα πάρκ του τρίτου τμήματος.

Το μοντάζ είναι μια τεχνική ιδιαίτερα σημαντική για τη δημιουργία αφηρημένων σχέσεων στο *Μηχανικό μπαλέτο*. Η ταινία τούτη αποτελεί ένα καλό παράδειγμα του πώς οί κινηματογραφιστές μπορούν να δουλέψουν τελείως έξω από το σύστημα του μοντάζ συνεχίας και να δημιουργήσουν δυναμικά, εξαιρετικά οργανωμένα σχήματα μεταξύ των πλάνων. Μια από τις έντυπωσιακότερες και πιο διασκεδαστικές στιγμές της ταινίας βασίζεται σε μια γραφιστική σύζευξη ακριβείας. Στο δεύτερο τμήμα βλέπουμε ένα πολύ κοντινό πλάνο των ορθάνοιχτων ματιών μιας γυναίκας (Εικ. 10.55). Τα κλείνει, αφήνοντας τα έντονα μακιγιαρισμένα μάτια και φρύδια της να μοιάζουν σάν σκοτεινά μισοφέγγαρα πάνω στο λευκό της δέρμα. Ένα κόψιμο μάς παρουσιάζει την ίδια σύνθεση, τώρα ανάποδα. (Η Εικ. 10.56 δείχνει το τελευταίο καρτέ του πρώτου πλάνου και το πρώτο καρτέ του επόμενου.) Τα μάτια και τα φρύδια είναι τώρα ανεστραμμένα, αλλά στις ίδιες ακριβώς θέσεις. Όταν τα μάτια ανοίγουν ξαφνικά (Εικ. 10.57), αισθανόμαστε προς στιγμήν έκπληξη που βρίσκουμε τις θέσεις τους αντεστραμμένες: η σύζευξη είναι τόσο ακριβής που κάνει το κόψιμο σχεδόν άορατο. Η έκπληξη επιτείνεται με τον γρήγορο ρυθμό κοψίματος, που δεν μάς επιτρέπει να εξετάσουμε πράγματι προσεκτικά τα πλάνα. Εύθυμες πινελιές σάν κι αυτήν υπάρχουν σε όλο το *Μηχανικό μπαλέτο*, και κάνουν την παρακολούθησή του τόσο ευχάριστη τώρα όσο θα ήταν και όταν προβλήθηκε για πρώτη φορά περισσότερο από εβδομήντα χρόνια πριν.

Οί γραφιστικές συζεύξεις, ωστόσο, είναι σπάνιες στην ταινία. Συνήθως τα σχήματα που υποτίθεται πως συγκρίνουμε δεν εμφανίζονται σε διαδοχικά πλάνα. Έτσι στο πέμπτο τμήμα, ο χορός των ενδιάμεσων τίτλων και εικόνων, το μεγάλο μηδενικό (Εικ. 10.58) και το περιλαίμιο (Εικ. 10.54) είναι γραφιστικά όμοια, και το καθένα επανέρχεται σε πολλά πλάνα. Ποτέ όμως δεν αντιπαρατίθενται σε μια γραφιστική σύζευξη. Από την άλλη μεριά, πάρα πολλά κοψίματα αντιδιαστέλλουν

στοιχεία μέσα από μια έντονη γραφιστική ασυνέχεια. Η έναλλαγή του κύκλου με το τρίγωνο που επανέρχεται τόσο σταθερά είναι ένα παράδειγμα. Ναί μὲν είναι και τὰ δύο σχήματα άσπρα, και τὰ βλέπουμε πάνω σε μαύρο φόντο, αλλά αυτό που προσέχουμε εύκολότερα στα κομμάτια τούτα είναι ή διαφορά σχήματος. Μια τόσο έμφανής αντίθεση μάς ώθει να αναζητήσουμε και άλλες.

Η γραφιστική αντίθεση μπορεί να ενισχυθεί με το γρήγορο μοντάζ. Στην έναλλαγή καπέλου/παπουτσιού, στο έβδομο τμήμα (Εικ. 5.44), βλέπουμε άμέσως τις έντυπωσιακές διαφορές σχήματος. Καθώς όμως ή μακρά σειρά σύντομων πλάνων συνεχίζεται, παρατηρούμε τις παραλλαγές. Περίπου στο ένα τρίτο της διαδρομής, οί κατευθύνσεις αντιστρέφονται: το παπούτσι προβάλλει για λίγο από τὰ άριστερά, και το καπέλο αναποδογυρίζει κι αυτό. Έπειτα επιστρέφουν στις άρχικές τους θέσεις, και ο ρυθμός του μοντάζ επιταχύνεται. Προς το τέλος, τὰ πλάνα είναι τόσο σύντομα που είναι σχεδόν σάν να βλέπουμε ένα μοναδικό άσπρο αντικείμενο να πάλλεται, να μεταβάλλεται γρήγορα από κύκλο σε ρόμβο και τανάπαλιν. Έδώ οί κινηματογραφιστές δείχνουν πώς εξαιτίας της φαινόμενης κίνησης ο θεατής βλέπει κίνηση σε μια λωρίδα φίλμ πάνω στην οποία άποτυπώνονται έλαφρώς διαφορετικές άκίνητες εικόνες. Αυτή είναι ή διαδικασία που κάνει έφικτη την ίδια την τέχνη του κινηματογράφου. (Βλ. το πρώτο κεφάλαιο).

Ακόμη και όταν δεν υπάρχουν συγκεκριμένες γραφιστικές όμοιότητες ή αντιθέσεις, το μοντάζ του *Μηχανικού μπαλέτου* υποβάλλει άλλες συγκρίσεις. Τοποθετώντας το πλάνο του ματιού μιας γυναίκας δίπλα σε εκείνο μιας μηχανής, ή διακόπτοντας μια πλύστρα που ανεβάνει επανειλημμένα μια σκάλα με το πλάνο ενός περιστρεφόμενου άξονα μηχανής, ή ταινία δημιουργεί μια μεταφορική όμοιότητα μεταξύ ανθρώπινης και μηχανικής κίνησης. Οί επαναλαμβανόμενες συγκρίσεις αυτού του είδους συμβάλλουν στο να οργανωθεί ή συνολική ανάπτυξη της μορφής της ταινίας.

Η ρυθμική κίνηση των σχημάτων, ή ρυθμική κινητικότητα του καδραρίσματος και το ρυθμικό μοντάζ λειτουργούν βάζοντας αντικείμενα να χοροπηδούν διαμέσου της οθόνης. Δύσκολα θα αντιστεκόμασταν στην τάση να δούμε σάν εκτέλεση χορού τὰ γρήγορα πλάνα με τὰ πόδια της κούκλας (Εικ. 5.43) στο έβδομο τμήμα, παρόλο που τὰ περισσότερα μεμονωμένα πλάνα δεν περιέχουν κίνηση. Αυτό το κομμάτι της ταινίας διαφέρει πολύ από το άπλο πλάνο της γυναίκας στην κούνια που είδαμε στην άρχή. Εντούτοις, δίχως να μεταχειρίζεται καθόλου τή γλώσσα πέρα από τον ίδιο τον τίτλο για να κατευθύνει τις προσδοκίες μας, το *Μηχανικό μπαλέτο* χρησιμοποίησε τις κινηματογραφικές τεχνικές για να μάς καθοδηγήσει να δούμε μια όμοιότητα ανάμεσα σε δύο τόσο αντιθετικές στιγμές. Τυχαία αντικείμενα μοιάζει να ταιριάζουν μεταξύ τους, και ένας μηχανικός ρυθμός διαπερνά παλλόμενος τόσο τὰ αντικείμενα όσο και τούς ανθρώπους.

#### ΤΟ ΥΦΟΣ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ *A MOVIE (MIA TAINIA)*

Είδαμε πώς ή όλη μορφή του έργου *Μια ταινία* του Μπρους Κόννερ είναι συνειρμική. Μέσα σε αυτά τὰ συμπραζόμενα, το κινηματογραφικό ύφος εκπληρώνει τρεις τύπους λειτουργιών. Σε όλη την ταινία, οί ύφολογικές τεχνικές συμβάλλουν στην υποδιαίρεση της μορφής σε μέρη και στη δημιουργία σχέσεων ανάμεσα σε αυτά τὰ μέρη. Στο επίπεδο των επιμέρους, οί άτομικές τεχνικές ενισχύουν τις συνδέσεις μεταξύ διαφορετικών αντικειμένων και μάς παρακινούν να διαμορφώσουμε προσδοκίες στη βάση της σύγκρισης. Τρίτον, το ύφος μάς προσφέρει ένδειξεις για το πώς να ανταποκριθούμε, συγκινησιακά και διανοητικά.

Ο Κόννερ δεν είχε τον έλεγχο ούτε της άρχικης μίζανσέν ούτε της φωτογραφίας των ταινιών από τις όποιες πήρε τὰ πλάνα για το *Μια ταινία*, ούτε και της σύνθεσης



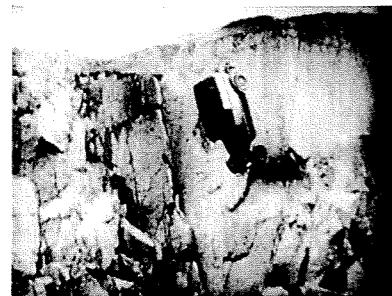
της μουσικής που συνιστά την ήχητική της υπόκρουση. Ωστόσο, με επιλογές και διευθετήσεις, αξιοποίησε αυτά τα στοιχεία όπως προϋπήρχαν, κι έτσι συναντούμε τεχνικές της μιζανσέν, τρόπους λειτουργίας της κάμερας, του ήχου και του μοντάζ, που συμβάλλουν όλα στην εκπλήρωση των τριών τύπων λειτουργιών.

Ίσως το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της μιζανσέν του *Μιά ταινία* είναι η μεγάλη ποικιλία της. Επιλέγοντας υλικό από τόσο διαφορετικούς τύπους ταινιών, ο Κόννερ μάς παρακινεί να αναζητήσουμε όλο και πιο γενικευμένους συνειρμούς προκειμένου να εξηγήσουμε τις συνδέσεις ανάμεσα στα αντικείμενα που βλέπουμε. Καουμπόηδες και Ίνδιάνοι που καλπάζουν από μια ταινία μυθοπλασίας, εκρήξεις ατομικών βομβών από ντοκιμαντέρ και σκηνές γυμνού από πορνογραφικές ταινίες δεν συγκροτούν μια ιστορία ή ένα έπιχειρημα, και πρέπει να βρούμε κάποιον κοινό συνειρμό, όπως η επιθετικότητα και η καταστροφή, για να βγάλουμε νόημα από αυτόν τον καταιγισμό ετερογενών εικόνων.

Η ικανότητά μας να παρακολουθήσουμε τις συγκρίσεις που γίνονται από πλάνο σε πλάνο βασίζεται επίσης στο γεγονός πως ο Κόννερ βρήκε παρόμοιους τύπους στοιχείων από διαφορετικές ταινίες και τους αντιπαρέθεσε, τοποθετώντας μια σύγκρουση αυτοκινήτου από ταινία δίπλα σε μια σύγκρουση από αυτοκινητικούς αγώνες, ή την πτώση ενός σκιερ θαλάσσης δίπλα στο πέσιμο ενός σέρφερ. Το *Μιά ταινία* χρησιμοποιεί επίσης τη μιζανσέν των διαφορετικών του πλάνων για να καθοδηγήσει τη συγκινησιακή μας αντίδραση. Τα αεροπορικά δυστυχήματα ή τα πλάνα πυρόσβεσης προκαλούν φρίκη, ενώ τα μέρη της ταινίας που είναι δυσόιωνα με πιο ήρεμο τρόπο περιέχουν μερικές εικόνες μεγάλης όμορφιάς, όπως το πρώτο πλάνο του «Χίντενμπουργκ» που πλανάται πάνω από μια πόλη (Εικ. 5.49). Τα στοιχεία της μιζανσέν συμβάλλουν στη συνολική μορφή της ταινίας, αφού τα οπτικά μοτίβα επαναλαμβάνονται και παραλλάσσονται. Καθώς είδαμε στο πέμπτο κεφάλαιο, μοτίβα από το δεύτερο και το τρίτο τμήμα αναπτύσσονται ξανά στο τέταρτο και τελευταίο μέρος.

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί ή φωτογραφία στο *Μιά ταινία*. Από τη μια μεριά, υπάρχει μεγάλη ποικιλία στους τύπους τεχνικής που βρίσκουμε στο αρχικό υλικό: πολεμικές αεροφωτογραφίες αεροπλάνων που βάλλονται, πανοραμικά από ντοκιμαντέρ που ακολουθούν αγωνιστικά αυτοκίνητα και βενζινάκατους, και πιο στατικά καθραρίσματα στημένων σκηνών, όπως στα πορνογραφικά πλάνα. Και πάλι αυτή η ποικιλία εντείνει τις αντιθέσεις μεταξύ των στοιχείων και μάς ενθαρρύνει να κάνουμε συγκρίσεις σε ένα πολύ γενικό επίπεδο. Ωστόσο, το *Μιά ταινία* χρησιμοποιεί επίσης ως μοτίβα τους όμοιους τύπους φωτογραφίας που υπάρχουν σε διαφορετικές ταινίες. Έτσι οι σειρές από διαφορετικά αεροπορικά δυστυχήματα, στην αρχή του τέταρτου τμήματος, κάνουν όλες χρήση αεροφωτογραφίας, και αυτό τις συνδέει με τα πλάνα από τον αέρα του «Χίντενμπουργκ», που προηγήθηκαν στο τρίτο τμήμα. Η φωτογραφία μπορεί ακόμη να ενισχύσει τη συγκινησιακή ανταπόκριση. Η σειρά από πανοραμικά αγωνιστικών αυτοκινήτων που συγκρούονται, προς το τέλος του δεύτερου τμήματος, αναπτύσσει έναν σχετικά κανονικό ρυθμό καταστροφών, ένα σχήμα που σύντομα θα ένταθει σε κατοπινά μέρη της ταινίας. Παρόμοια, το μεγάλο βερτικάλ προς τα κάτω που ακολουθεί το παλιό αυτοκίνητο το οποίο πέφτει από έναν γκρεμό, στο τέλος του ίδιου τμήματος (Εικ. 10.59, 10.60), τονίζει το μήκος αυτής της πτώσης και παρέχει μια συγκινησιακή κορύφωση στη σειρά από τα αυτοκινητικά δυστυχήματα.

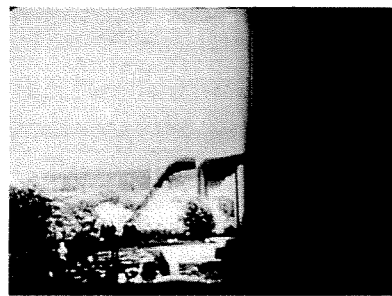
Σε μερικά σημεία του *Μιά ταινία*, ο Κόννερ χειρίζεται τη φωτογραφία χρησιμοποιώντας για την αλλαγή πλάνων ειδικά εφέ, φτιαγμένα σε εργαστήριο. Μερικά πλάνα στο τέταρτο τμήμα αρχίζουν ή τελειώνουν με μαύρες μάσκες που μετακινούνται για να αποκαλύψουν ή να αποκρύψουν τη μιζανσέν του πλάνου. Για παράδειγμα, η σύντομη σειρά από πλάνα της λυγισμένης κρεμαστής γέφυρας αρχίζει με μια τέτοια μάσκα που παραμερίζεται (Εικ. 10.61). Στιγμές σαν κι αυτές υπογραμμίζουν τη διαχείριση του έτοιμου υλικού από τον ίδιο τον Κόννερ, και λει-



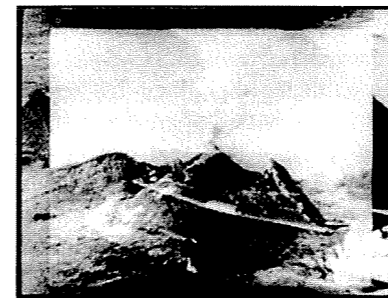
Εικ. 10.59



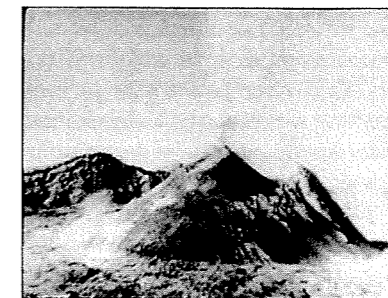
Εικ. 10.60



Εικ. 10.61



Εικ. 10.62



Εικ. 10.63

τουργούν ίσως παρόμοια με τις επανειλημμένες παρεμβολές τίτλων όπως «Ταινία», «Μπρους Κόννερ» και ούτω καθεξής, σε άλλα σημεία της ταινίας.

Υπάρχει επίσης μια σύντομη σειρά πλάνα στην αρχή του τέταρτου τμήματος, τα οποία συνδέονται με φοντι άνσενε και οπτικά τυπωμένα ζουμ προς τα εμπρός που μεγεθύνουν τα κάδρα. Από τα αεροπλάνα μπροστά στην πυραμίδα (Εικ. 5.56), ένα φοντι άνσενε μάς μεταφέρει στην αρχή του πρώτου πλάνου ήφαιστείου (10.62). Μπορείτε να δείτε τις άκρες αυτού του κάδρου καθώς ο Κόννερ το τυπώνει πρώτα σε μικρό μέγεθος, και κατόπιν το μεγεθύνει οπτικά καρτέ προς καρτέ για να πετύχει ένα εφέ ζουμ (Εικ. 10.63). Μετά από ένα σκέτο κόψιμο σε ένα κοντινότερο πλάνο ήφαιστείου (κι αυτό με οπτικό ζουμ προς τα εμπρός), έχουμε ένα φοντι άνσενε στην τελετή της στέψης (Εικ. 10.64), ή οποία είναι επίσης οπτικά μεγεθυμένη (Εικ. 10.65), και ακολουθείται από ένα φοντι άνσενε στο φλεγόμενο «Χίντενμπουργκ», και ένα τελικό φοντι άνσενε και ζουμ προς τα εμπρός σε μια κινούμενη σειρά στρατιωτικά τάνκς. Σε μια ταινία που συνήθως χειρίζεται τα αρχικά πλάνα μόνο μέσα από το μοντάζ και τον ήχο, το σύντομο αυτό τμήμα ξεχωρίζει ως έντελως διαφορετικό. Το αποτέλεσμα των γρήγορων φοντι άνσενε και των ζουμ είναι εν μέρει ότι μοιάζει να μάς μεταφέρουν κοντύτερα στις καταστροφές και στις άλλες σκηνές. Αλλά ακόμη πιο εντυπωσιακό είναι το ότι κάθε σκηνή φαίνεται να αναδύεται μέσα από την προηγούμενη — το ήφαιστειο να «ξεπροβάλλει» από την πυραμίδα, ο κληρικός να συγχωνεύεται για λίγο με τον καπνό του ήφαιστείου και να μεγεθύνεται, και ούτω καθεξής. Αυτή η σειρά δημιουργεί μια πολύ ισχυρή σύνδεση ανάμεσα στα άνομοια στοιχεία, ενισχύοντας μέσα μας την αίσθηση της αναπόφευκτης, ρυθμικής ροής των δυσόιωνων ετούτων εικόνων.

Ο ήχος είναι κομβικής σημασίας για τις ποικίλες επενέργειες του *Μιά ταινία*. Στο πέμπτο κεφάλαιο, είδαμε πως οι διαχωρισμοί ανάμεσα στο δεύτερο, στο τρίτο και στο τέταρτο τμήμα συμπίπτουν με τις παύσεις ανάμεσα στα μέρη του συμφωνικού ποιήματος *Τα πένκα της Ρώμης* του Όττορίνο Ρεσπίγκι. Οι σημαντικές διαφορές τόνου ανάμεσα σε αυτά τα μέρη μάς δίνουν επίσης ισχυρές ενδείξεις για το πώς να αντιδράσουμε στις εικόνες. Τα πλάνα που εγκαινιάζουν το τρίτο τμήμα — οι γυναίκες που μεταφέρουν τοτέμ, το «Χίντενμπουργκ», οι ακροβάτες — αποκτούν την αλλόκοτη, ελαφρώς δυσόιωνη ποιότητά τους σχεδόν αποκλειστικά χάριστη της μουσικής υπόκρουση. Επιπλέον, η μουσική ενισχύει τη συγκινησιακή μας αντίδραση. Ενώ η σειρά από καταστροφές στο τέταρτο τμήμα είναι φρικιαστική από μόνη της, ή βαριά, βίαιη μουσική τις κάνει να συγχωνεύονται σε μια όρμητική, αποκαλυπτική συρροή.

Ο ήχος είναι εξ ολοκλήρου μη διηγητικός, και δεν ακούμε φωνές ή ήχητικά εφέ στις επιμέρους σκηνές. Ωστόσο, ο Κόννερ έχει μοντάρει τα πλάνα του πολύ προσεκτικά προκειμένου να δημιουργήσει αντίστοιχους ρυθμούς στην κίνηση της εικόνας, στο κόψιμο και στη μουσική. Για παράδειγμα, η φρενήρης ανάπτυξη του πρώτου κομματιού στα *Πένκα της Ρώμης*, προς το τέλος του δεύτερου τμήματος,



Εικ. 10.64



Εικ. 10.65

συνοδεύει τη σειρά από συγκρούσεις των αγωνιστικών αυτοκινήτων. Διαπεραστικές, δυσαρμονικές φράσεις αρχίζουν να διακόπτουν τη μουσική σε κανονικά διαστήματα. Ο Κόννερ υπολογίζει το χρόνο ώστε να συμπέσουν με τις επιμέρους αυτοκινητικές συγκρούσεις, ενισχύοντας σημαντικά την οπτική τους αποτελεσματικότητα. Αργότερα, στο τέταρτο τμήμα, το πλάνο του φλαουτίστα (Εικ. 5.57) συμπίπτει με ένα μουσικό κομμάτι για φλάουτο και όμποε, έτσι που προς στιγμήν να αισθανόμαστε σχεδόν πως ο ήχος έχει γίνει διηγητικός. Τούτη η έντυπωση ενισχύει την ειδυλλιακή ποιότητα αυτών των εξωτικών πλάνων, ακριβώς πριν επιστρέψουμε στο ύλικό των καταστροφών. Με αυτόν τον τρόπο, παρόλο που ο Κόννερ επέλεξε ένα ήδη υπάρχον μουσικό κομμάτι, το προσάρμοσε με προσοχή στις εικόνες και το χρησιμοποίησε ως βοήθημα για να δημιουργήσει τον τόνο και τη μορφή του *Μιά ταινία*.

Το μοντάζ ήταν η μόνη τεχνική που ο Κόννερ έλεγχε πλήρως, και αυτό αποτελεί την πηγή πολλών εντυπωσιακών εφέ. Βέβαια, οι βασικές συνειρμικές συγκρίσεις γίνονται όταν μοντάρονται μαζί σειρές πλάνων από διαφορετικές πηγές. Αλλά ο Κόννερ δεν σταματά στην αντιπαράθεση συμβάντων με το κόψιμο. Εκμεταλλεύεται επίσης τις γραφιστικές, χωρικές και χρονικές σχέσεις μεταξύ των πλάνων.

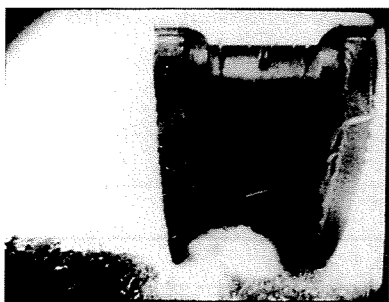
Μερικά κοψίματα χρησιμοποιούν τις βασικές αρχές συνεχείας προκειμένου να συναρμόσουν πλάνα που πραγματικά δεν θα μπορούσαν να βρίσκονται στον ίδιο χώρο, δημιουργώντας έτσι μια «αδύνατη» συνέχεια που προσδίδει στην ταινία μεγάλο μέρος του χιούμορ της. Μπορούμε τώρα να δούμε πως το άστειο με τον άξιοματικό του υποβρυχίου που «κοιτάζει» τη γυναίκα με το μπικίνι (Εικ. 5.51, 5.52) προκύπτει από το γεγονός ότι είναι ένα ψευδές υποκειμενικό πλάνο. Παρόμοια, τα διάφορα αλόγα, οι ελέφαντες και τα άρματα μάχης που τρέχουν στο πρώτο μέρος του δεύτερου τμήματος συνδέονται εν μέρει χάρη στην κοινή τους σκιηνική κατεύθυνση. Οι περισσότερες κινήσεις είναι από αριστερά προς τα δεξιά της οθόνης, ή έρχονται κατευθείαν καταπάνω στην κάμερα, δηλαδή δύο κατευθύνσεις που σωστά θα μοντάρονταν μαζί στο σύστημα του μοντάζ συνεχείας. Έτσι μπορούμε να φανταστούμε όλα αυτά τα όχημα και ζώα να τρέχουν μαζί σε κάποια μεγάλη έκταση. Έντούτοις, το εμφανώς ασύμβατο της παράθεσης καθιστά αυτή την ιδέα διασκεδαστική. Αργότερα, στο τρίτο τμήμα, ο Κόννερ παραλλάσσει αυτή την τεχνική μοντάροντας μαζί διάφορους σκιερ θαλάσσης και βενζινακатуς, άλλους με παρόμοια κατεύθυνση κίνησης, ορισμένους με αντίθετη κατεύθυνση, που παραβάλλονται όμως όλοι με βάση τις γενικές ομοιότητες της σειράς των πλάνων.

Όπως το *Μηχανικό μπαλέτο*, το *Μιά ταινία* χρησιμοποιεί γραφιστικές συζεύξεις για να δημιουργήσει συγκρίσεις. Κατά τη διάρκεια της ίδιας σειράς γρήγορων κινήσεων που μοντάρονται μαζί στο δεύτερο τμήμα, βλέπουμε για πρώτη φορά μια άμαξα να έρχεται καταπάνω στην κάμερα (Εικ. 10.66), κατόπιν ένα γραφιστικά όμοιο πλάνο ενός άρματος μάχης κινηματογραφημένου με την κάμερα σε χαμηλό ύψος (Εικ. 10.67). Σε συνδυασμό με το γρήγορο τέμπο του ρυθμού στο μοντάζ, στιγμές σαν κι αυτές συμβάλλουν στη φρενήρη ιλαρότητα που παράγει αυτό το τμήμα. Με το να βρίσκει ομοιότητες αυτού του τύπου ανάμεσα σε πλάνα που προέρχονται από διαφορετικές πηγές, ο Κόννερ ενισχύει ακόμη τις συνειρμικές συνδέσεις μεταξύ των πλάνων. Οι ύφολογικοί δεσμοί μας καθοδηγούν να βρούμε επίσης συγκινησιακούς και έννοιολογικούς δεσμούς.

Η όλη μορφική οργάνωση του *Μιά ταινία*, που εξελίσσεται από το χιούμορ προς έναν απειλητικό τόνο και την τελική καταστροφή, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην επαναλαμβανόμενη χρήση κινηματογραφικών τεχνικών. Το μοντάζ αντιπαράθετει στοιχεία, ή μιζανσέν και ή φωτογραφία τονίζουν τις ομοιότητες και τις αντιθέσεις μεταξύ τους, και η μουσική αναπτύσσει και ένοποιεί τον συγκινησιακό τόνο. Το αποτέλεσμα είναι πως ακόμη και μια ταινία πολύ μικρού μήκους μπορεί να αποσπάσει ένα ευρύ φάσμα αντιδράσεων από τον θεατή. Έδώ, όπως και σε όλους τους



Εικ. 10.66



Εικ. 10.67

τύπους μη αφηγηματικής μορφής, βλέπουμε ότι το ύφος παίζει έναν κομβικό ρόλο για τη συνολική μορφή μίας ταινίας και για την εμπειρία του θεατή.

Με αυτά ολοκληρώνεται η εξέτασή μας της κινηματογραφικής μορφής και της κινηματογραφικής τεχνικής. Όπως τονίσαμε, κανένα μεμονωμένο σύνολο κανόνων δεν θα σάς επιτρέψει να κατανοήσετε αυτόματα κάθε ταινία. Κάθε ταινία δημιουργεί μια μοναδική μορφή μέσα από την αλληλεπίδραση της συνολικής δομής και του κινηματογραφικού ύφους, και κάθε επιμέρους στοιχείο (κάθε μορφικό μέρος ή κάθε ύφολογική τεχνική) λειτουργεί ανάλογα με τη θέση του μέσα σε αυτό το σύστημα. Η ανάλυση της φύσης αυτού του μορφικού συστήματος και των λειτουργιών των επιμέρους επινοημάτων είναι ο στόχος του κριτικού. Το Τέταρτο Μέρος του ανά χειρας βιβλίου αποτελείται από μια σειρά αναλύσεις οι οποίες δείχνουν πως ένας κριτικός μπορεί να κατανοήσει τον τρόπο λειτουργίας ταινιών που ανήκουν σε τελειώς διαφορετικά είδη.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ

### ■ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

Όρισμένες φορές η έννοια του ύφους χρησιμοποιείται αξιολογικά, για να υπονοήσει πως κάτι είναι έγγενώς καλό («Μά την αλήθεια, αυτό έχει πραγματικά στίλ!»). Χρησιμοποιούμε τον όρο περιγραφικά. Από τη σκοπιά μας, όλες οι ταινίες διαθέτουν ύφος, επειδή όλες οι ταινίες κάνουν κάποια χρήση των τεχνικών του μέσου, και αυτές οι τεχνικές θα είναι κατανάγκη οργανωμένες με κάποιο τρόπο.

Για μια πραγμάτευση της έννοιας του ύφους σε διάφορες τέχνες, βλ. τά: Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Νέα Υόρκη: Harcourt, Brace & World, 1958)· J. V. Cunningham (έπιμ.), *The Problem of Style* (Greenwich, Conn.: Fawcett, 1966)· και Berel Lang (έπιμ.), *The Concept of Style*, άναθ. έκδ. (Ίθάκη: Cornell University Press, 1987).

Πρωτοπόρες μελέτες του ύφους στον κινηματογράφο είναι οι ακόλουθες: Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Moving Pictures» (πρωτοδημοσιευμένο το 1937), στο Daniel Talbot (έπιμ.), *Film: An Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1970), σσ. 13-32· Raymond Durgat, *Films and Feelings* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1967)· και Raymond Bellour, «Pour une stylistique du film», *Revue d'esthétique* 19, 2 (Απρίλιος-Ίούνιος 1966): 161-178. Τα περισσότερα έργα που αναφέρονται στις Σημειώσεις και Έπεξηγήσεις των κεφαλαίων του Τρίτου Μέρους προσφέρουν συγκεκριμένες μελέτες όψεων του κινηματογραφικού ύφους.

Μια πλάνο προς πλάνο ανάλυση του *Μηχανικού μπαλέτου* υπάρχει στο Standish Lawder, *The Cubist Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1975).

Έχει γραφτεί ένα ολοκληρω βιβλίο για την παραγωγή του *Πολίτη Κέιν*, το οποίο έξηγει διεξοδικά πως δημιουργήθηκε το ύφος του: Robert L. Carringer, *The Making of Citizen Kane* (Berkeley: University of California Press, 1985). Ανάμεσα σε άλλα, ο Carringer άποκαλύπτει πως και σε ποιο βαθμό ο Ουέλς και οι συνεργάτες του χρησιμοποίησαν ειδικά εφέ για πολλές σκηνές της ταινίας. Ένα άφιέρωμα στην ταινία και μια ανάπτυξη του κατατοπιστικού άρθρου του Gregg Toland γι' αυτήν, «Realism for *Citizen Kane*», υπάρχει στο περιοδικό *American Cinematographer* 72, 8 (Αύγουστος 1991): 34-42. Ο Graham Bruce έξηγει τη μουσική επένδυση του Bernard Herrmann για τον *Πολίτη Κέιν* στο *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), σσ. 42-