



citizen kane

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΔΠΜΣ “Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου”
Κατεύθυνση Α _ “Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός”

Καράλη Πολυξένη

Επιβλέπων Σταύρος Σταυρίδης
Επιτροπή Κώστας Μωραΐτης
Νικόλαος - Ίων Τερζόγλου

Η ολοκλήρωση της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας θα ήταν αδύνατη χωρίς την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση του Επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Σταύρο Σταυρίδη. Του εκφράζω ένα μεγάλο ευχαριστώ. Χρωστάω επίσης ένα μεγάλο ευχαριστώ στα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής, στους καθηγητές κ. Κώστα Μωραΐτη και κ. Νικόλαο – Ίων Τερζόγλου για τις πολύτιμες γνώσεις που μου προσέφεραν όλα τα χρόνια στο προπτυχιακό και μεταπτυχιακό στάδιο των σπουδών μου. Ευχαριστώ πολύ τις φίλες και συμφοιτήτριες, Δανάη και Ισμήνη, που μαζί ξεκινήσαμε την διερεύνηση πάνω στην ταινία μελέτης, Citizen Kane. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω βαθιά την μητέρα μου και την Άννα, οι οποίες υπήρξαν πάντα ένα ανεκτίμητο στήριγμα για μένα και τους οφείλω πολλά. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τη Σπυριδούλα και τον Κωνσταντίνο για την αμέριστη συμπαράσταση και κατανόηση που έδειξαν καθόλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Τέλος θέλω να ευχαριστήσω το Ίδρυμα Κρατικών υποτροφιών για την σημαντική οικονομική στήριξη και βοήθεια που μου παρείχε στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα σπουδών μου.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

A. ΓΕΝΙΚΑ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ 3

A.1.Σκοπός - Μεθοδολογία

A.2.Επιλογή ταινία μελέτης

B.ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ 7

B.1.Τι είναι το βλέμμα της κάμερας

B.2.Η λειτουργία του βλέμματος _ Οπτικά χαρακτηριστικά του μέσου

Γ.ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ 22

Γ.1.Τι είναι το βλέμμα των εικονιζόμενων προσώπων

Γ.2.Α. Η αναπαράσταση των βλεμμάτων στο χώρο

Γ.2.Β. Η αναπαράσταση των βλεμμάτων στο χρόνο

Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ 67

Ε. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 88

Ζ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ 91



ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ - ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

A. ΓΕΝΙΚΑ _ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Στην τέχνη του κινηματογράφου, μια εικόνα αποτελεί μια θέαση που έχει ανακατασκευαστεί και αναπαραχθεί, επιλεγμένη από μία απειρία άλλων πιθανών θεάσεων.¹ Ενσωματώνει τόσο τον τρόπο θέασης του δημιουργού, ως προς την επιλογή και κινηματογράφηση του αντικειμένου, καθώς και τον τρόπο θέασης του θεατή ως προς την αντίληψη της εικόνας. Ολόκληρη η σύνθεση του κινηματογραφικού χώρου και η δομή της κινηματογραφικής αφήγησης τοποθετείται πάνω στην λειτουργία του βλέμματος, δηλαδή στο ποιος κοιτάζει που, ποιος δείχνει τι, που στρέφεται η ίδια η κάμερα και τελικά πάνω σε τι εστιάζει και τι βλέπει ο θεατής.

Ο κινηματογράφος επηρεάζει και εμπλουτίζει τη χωρική εμπειρία, καθώς διαπραγματεύεται νέα ή υπάρχοντα ζητήματα γύρω από την αρχιτεκτονική και το χώρο.

Ο χώρος που απεικονίζεται από την μηχανή λήψης δεν αποτελεί απλά ένα στατικό πλαίσιο δράσης, αλλά κατέχει ουσιαστικό ρόλο στην πλοκή και στη δράση των υποκειμένων, υπερβαίνοντάς την αρκετές φορές. Επιπρόσθετα, έχει την δυνατότητα να προσφέρει στο θεατή έντονες βιωματικές σχέσεις με το χώρο, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική απουσιάζει από το φιλμ, ή ο χώρος και ο χρόνος αναπαρίστανται αποσπασματικά και αφηρημένα, ενώ ορισμένες φορές ωθεί στη συγκρότηση χώρων, έστω και στη φαντασία του θεατή.² Η επαφή με τη χωρική διάσταση είναι πιο έντονη στις ταινίες από ότι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, καθώς τα συναισθήματα, οι σκέψεις και το κοινωνικό πλαίσιο δεν περιγράφονται, αλλά γίνονται αντιληπτά μέσω οπτικών ή ακουστικών ερεθισμάτων και μέσω των χωρικών αναπαραστάσεων.

Τόσο κατά την κατασκευή της εικόνας, όσο και στην προβολή της, αναπτύσσεται ένα πεδίο βλεμμάτων, που λειτουργεί ως βάση για παράλληλες εναλλακτικές ερμηνείες και τρόπους βίωσης του χώρου. Ο χώρος συγκροτεί ένα πεδίο διαπλοκής βλεμμάτων. Άλλοτε δημιουργεί σημεία που ευνοούν τη διασταύρωση βλεμμάτων και άλλοτε τα οργανώνει προς μία ή περισσότερες κατευθύνσεις. Οι αλληλουχίες των θεάσεων και η νοητική σύνθεση των επιμέρους μηνυμάτων που προκύπτουν από τις διαφορετικές διατάξεις των στοιχείων του χώρου συγκροτούν το νόημα του χώρου. Οι θεάσεις ξεδιπλώνονται και διαβαθμίζονται σε σχέση με το σενάριο. Η αντιληπτική οργάνωση που καλείται να κάνει ο θεατής, προϋποθέτει την οπτική σύνδεση των επιμέρους τμημάτων του χώρου μεταξύ τους, τόσο μέσα στο πλάνο, όσο και στην σχέση των πλάνων μεταξύ τους.

¹ John Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2011, σελ. 9

² Όλγα Βενετσιάνου, *Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο*, περιοδικό Αρχιτέκτονες. ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, τεύχος 53, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2005

A.1. ΣΚΟΠΟΣ_ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, διατυπώθηκε το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας, η οποία έχει σκοπό να διερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στο βλέμμα και το χώρο στον κινηματογράφο και συγκεκριμένα στην ταινία Citizen Kane. Εξαρχής διαπιστώθηκε η ανάγκη να διακριθεί και να οριοθετηθεί σημασιολογικά η έννοια του βλέμματος στον κινηματογράφο. Στη συλλογιστική της εργασίας, αναπτύσσονται δύο είδη βλεμμάτων, το βλέμμα του μέσου, δηλαδή της κινηματογραφικής μηχανής και δεύτερον τα βλέμματα των εικονιζόμενων μορφών που αναπτύσσονται μέσα στο πλάνο, δηλαδή τα βλέμματα της αναπαράστασης.

Το κεντρικό ερώτημα της προβληματικής που εξετάζεται είναι ο τρόπος που δομείται ο κινηματογραφικός χώρος στην ταινία Citizen Kane, πάνω στην λειτουργία του βλέμματος, δηλαδή πάνω σε ερωτήματα « ποιος κοιτάζει που, ποιος δείχνει τι, τι δείχνει η κάμερα, τι βλέπει ο θεατής».

Σκοπός επομένως της εργασίας είναι να διερευνήσει την κινηματογραφική διατύπωση του χώρου της ταινίας και να εντοπίσει τους μηχανισμούς στους οποίους καταφεύγει ο σκηνοθέτης για να μεταβιβάσει στον θεατή τη χωρική εμπειρία στην ολότητά της.

Η δομή της μελέτης αναπτύσσεται σε τρία κεφάλαια. Τα δύο πρώτα κεφάλαια καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τις δύο διακρίσεις βλεμμάτων που τέθηκαν προς διερεύνηση. Στο πρώτο κεφάλαιο, που τιτλοφορείται «το βλέμμα της κάμερας», εξετάζονται τα οπτικά χαρακτηριστικά και οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μηχανής και πως αυτά αξιοποιούνται ως εργαλεία για τον σκηνοθέτη Orson Welles. Περιγράφεται ακόμα πως η θέση της κινηματογραφικής μηχανής σε σχέση με το αντικείμενο όρασης καθορίζει την νοηματοδότηση του χώρου στην ταινία μελέτης.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «το βλέμμα των εικονιζόμενων προσώπων», αναζητά και εντοπίζει το πεδίο βλεμμάτων εντός οθόνης, που καθορίζεται από τα βλέμματα και τις κινήσεις των κινηματογραφικών μορφών σύμφωνα με έναν νοητό άξονα δράσης. Αποτελεί το μεγαλύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας και χωρίζεται σε δύο υποενότητες. Στην πρώτη ενότητα, αναλύεται ο χώρος στο πλάνο και η γεωμετρική αποτύπωση των βλεμμάτων, ως μέρος ενός δυναμικού συνόλου αναπαράστασης του χώρου. Στο δεύτερο κεφάλαιο περιγράφεται πως οι μορφικές σχέσεις της αναπαράστασης με τη διαρκή αλληλεπίδρασή τους, μετατρέπονται σε φορείς νοήματος σε συνάρτηση με το χρόνο.

Πιο συγκεκριμένα, προσεγγίζεται η διερεύνηση του χώρου μέσα από την αποτύπωση των χωρικών σχέσεων των μορφών που τον συνθέτουν, τόσο εσωτερικά του πλάνου, όσο και εξωτερικά στις σχέσεις μεταξύ των πλάνων, δηλαδή μέσα από το μοντάζ. Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, επιχειρείται η ανάλυση των χωρικών σχέσεων και βλεμμάτων των κινηματογραφικών μορφών, όπως τις συλλαμβάνει το βλέμμα της κάμερας, σε δύο αντιπροσωπευτικές σκηνές της ταινίας.

A.2. Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΕΛΕΤΗΣ

Το υλικό, πάνω στο οποίο στηρίχτηκε η συλλογιστική της εργασίας, αποτελεί η ταινία «Citizen Kane» του Orson Welles (1941). Ανταποκρίνεται με πληρότητα στις απαιτήσεις της παραπάνω διερεύνησης, αφού αποτέλεσε ταινία τομή στην ιστορία του κινηματογράφου και της κινηματογραφικής γλώσσας για τους ακόλουθους λόγους. Ο σκηνοθέτης Orson Welles έφερε την ανατροπή, ανοίγοντας νέα θέματα αποτύπωσης του κινηματογραφικού χώρου αξιοποιώντας τα ήδη υπάρχοντα εργαλεία και καθιερώνοντας μία καινοτόμο αισθητική. Ο Welles, έχοντας ως εργαλείο το βλέμμα, διαχειρίζεται τις χωρικές σχέσεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να μορφοποιήσει το νοητό και να δώσει έμφαση στο αισθητό, αναδεικνύοντας την αφηγηματική λειτουργία του ίδιου του χώρου. Κατασκευάζει χωρικότητες που καθίστανται ικανές να εξασφαλίσουν αφηγηματική ισχύ, ίσως και μεγαλύτερη από αυτήν της πρόζας. Αυτό επιτυγχάνεται με την υπέρβαση της συμβατικής χρήσης των εκφραστικών μέσων, που συνιστά και το προσωπικό ύφος του σκηνοθέτη.

Η δυναμική έκφραση που κρύβεται μέσα στην ίδια την εικόνα, αποτελεί το κέντρο ενδιαφέροντός του Welles. Μέσα από τη σκηνοθεσία του επιδιώκει μια αρχιτεκτονική κατασκευή, από το ανάγλυφο της οποίας θα προκύπτουν παράλληλες αναγνώσεις δράσης και νοήματος. Επομένως, η οπτική λογική του δημιουργού που έχει σκοπό να αναδείξει τη λειτουργία του αφηγηματικού χώρου, δημιουργώντας ισχυρά μορφικά σύνολα που ενεργοποιούν και ρευστοποιούν χωρικότητες, ενέτεινε το ενδιαφέρον μου για μελέτη.

Η εμπειρία του χώρου δημιουργείται μέσα από τον αλληλοσυσχετισμό μορφών και αντικειμένων³ που ο Welles συνθέτει στο κάδρο σαν ένα δυναμικό σύνολο ηθοποιών, σκηνικών και δράσεων που συνδιαλέγονται μεταξύ τους και νοηματοδοτούν τον φιλικό χώρο. Η κάθε μορφή ξεχωριστά βρίσκει την ταυτότητά της μέσα από την συνολική ανάγνωση του χώρου, ο οποίος παρουσιάζεται στην ολότητά του με αυτήν ακριβώς την σκοπιμότητα.

Ο κεντρικός πυρήνας της δράσης δεν αποκόπτεται από το ευρύτερο περιβάλλον, αντίθετα πλαισιώνεται από την παρουσία δευτερευόντων στοιχείων, αλλά και χώρων που αναμένουν την δράση για να ενεργοποιηθούν τόσο από το βλέμμα της κάμερας, όσο και από το βλέμμα των εικονιζόμενων προσώπων. Οι επιμέρους χωρικότητες που αναπτύσσονται στα διάφορα επίπεδα του κάδρου ολοκληρώνουν τη σημασία τους μέσα από την κλιμάκωση της παράθεσής τους και τη χρονική διάρκεια που τις συνδέει.

³ «Ο χώρος δημιουργείται ως σχέση μεταξύ των αντικειμένων. Οι σχέσεις αυτές ασκούν διαρκή επίδραση στην αντιληπτική εμπειρία, παρότι ο μέσος άνθρωπος μπορεί να μην τις αναγνωρίζει αυθόρμητα», Rudolf Arnheim, *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*, (μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003

Ο Orson Welles πειραματίστηκε όσο λίγοι με την αποτύπωση των χώρων στο κάδρο, εισάγοντας τεχνικές και θεμελιώνοντας νοήματα με τα ήδη υπάρχοντα δομικά και εκφραστικά εργαλεία του κινηματογραφικού μηχανισμού. Με τη συστηματική χρήση της αξονικής σκηνοθεσίας, του προοπτικού βάθους στο καδράρισμα, και του πλάνου μακράς διαρκείας, επιδιώκει να κατασκευάσει μια συνεκτική και ολοκληρωμένη χωρική εμπειρία, φέρνοντας στην οθόνη κάθε λεπτομέρεια που συμβάλει στη σύνθεσή της, προσφέροντας το κατάλληλο έδαφος για τη μελέτη του χώρου.⁴

Αφίσα της ταινίας *Citizen Kane*,

Publicity material from movie distributor
1941 RKO/Turner Entertainment



⁴ «Το νόημα του χώρου απαιτεί να κατακτήσουμε το μέτρο, το βάθος, τα πρώτα και τα δεύτερα πλάνα, για να γνωρίσουμε αυτό που φαίνεται κι αυτό που κρύβεται. Κάθε τέχνη του χώρου παίζει με αυτές τις μετωπικές αρθρώσεις, αλλά επίσης και με παράπλευρες αρθρώσεις, όπως με τις συμμετρίες και ασυμμετρίες, όπου ο προσανατολισμός, η ανύψωση και η κλίση αντιτίθενται στο άγνωστο, στον αποπροσανατολισμό, στην πτώση.» Pierre Pellegrino, *Το Νόημα του Χώρου – Η εποχή και ο τόπος*, (μτφρ. Κ.Τσουκαλά), Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006

8

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ

B.ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ

B.1. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ

Το βλέμμα της κάμερας είναι ο τρόπος που το κινηματογραφικό μέσο καταγράφει, αναπαριστά και αποκαλύπτει πράγματα, εκμεταλλευόμενο τα οπτικά χαρακτηριστικά του. Αποτελεί το εργαλείο του σκηνοθέτη που του επιτρέπει να συνθέτει με πολλαπλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις και να προωθεί διαφορετικές οπτικές του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις του, δομώντας τον εκ νέου. Το βλέμμα της κάμερας παρουσιάζει φαινόμενα που κανονικά δεν μπορεί να δει κανείς, που αιχμαλωτίζουν τη συνείδηση και ορισμένες πλευρές του εξωτερικού κόσμου που ο Kracauer ονομάζει *ειδικούς τρόπους πραγματικότητας*.⁵

Η κινηματογραφική μηχανή λήψης έχει την δυνατότητα να κινηθεί γρήγορα ή εξαιρετικά αργά, να εστιάσει στη λεπτομέρεια, ή να αποκαλύψει ένα ευρύ πεδίο ενός τοπίου. Μπορεί να τοποθετηθεί ανάμεσα στα πράγματα, είτε μπορεί να τα αντιμετωπίσει από έξω. Ένα γεγονός μπορεί να το ανακατασκευάσει από διαφορετικές θέσεις ή απλά να το παρουσιάσει παραμένοντας ακίνητη.

Η κάμερα, σαν εργαλείο του σκηνοθέτη, επιτελεί την εξής λειτουργία, είναι το βλέμμα που καθοδηγεί το θεατή -αποδέκτη της αφήγησης να δει αυτό που ο αφηγητής θέλει να του δείξει. *«Καμία ταινία δεν δίνει μηνύματα. Οι ταινίες που σέβονται το θεατή, είναι γεμάτες ερωτήματα – τις περισσότερες φορές, αναπάντητα. Η πραγματική λειτουργία μιας ταινίας είναι η συνάντηση δύο βλεμμάτων: του βλέμματος του σκηνοθέτη με το βλέμμα του θεατή. Χωρίς τη συνάντηση αυτή των βλεμμάτων, η ταινία δεν υπάρχει. Είναι απλώς σελιλόιντ.»*, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Θόδωρος Αγγελόπουλος⁶.

B.2. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

Ο κινηματογραφιστής μέσα από το βλέμμα της κάμερας αναδεικνύει νέες χωρικές ποιότητες, με την βοήθεια των κινηματογραφικών τεχνικών και τεχνασμάτων. Θα γίνει εξέταση των χωρικών σχέσεων στην ταινία *Citizen Kane*, που δεν θα υπέλυτταν στην προσοχή και στις αισθήσεις του θεατή, αν δεν υπήρχε το κινηματογραφικό μέσο και ειδικά το βλέμμα της κάμερας. Στην ταινία *Citizen Kane* ο σκηνοθέτης Orson Welles αξιοποιεί στο έπακρο τις καταγραφικές και αποκαλυπτικές λειτουργίες του βλέμματος της κάμερας. Η κάμερα σύμφωνα με τον Kracauer κάνει αποκαλύψεις και επομένως καταγράφει, ωστόσο κάθε καταγραφή δεν σημαίνει ότι είναι αναγκαία αποκαλυπτική. Επιχειρείται μια ανάλυση των οπτικών χαρακτηριστικών της κάμερας.

⁵ Ο Kracauer ονομάζει ειδικούς τρόπους πραγματικότητας, τα πράγματα που κανονικά δεν μπορεί να δει κανείς, όπως το μικρό και το μεγάλο, το παροδικό, τυφλές κηλίδες του νου, ακραίες ψυχικές καταστάσεις, τα οποία αναλύονται στο κεφάλαιο *Η ανάδειξη της φυσικής ύπαρξης*, στο βιβλίο *Θεωρία του κινηματογράφου-η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, Αθήνα, 1983

⁶ Θ. Αγγελόπουλος, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1995

ΟΠΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ _ ΚΑΤΑΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΕΣΤΙΑΣΗΣ _ ΒΑΘΟΣ ΠΕΔΙΟΥ

Ο κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί τα οπτικά χαρακτηριστικά της κάμερας, όπως το σημείο εστίασης, την εστιακή απόσταση και το ζουμ. Αν η εστιακή απόσταση του φακού είναι μεγάλη, η εστιασμένη περιοχή θα είναι περιορισμένη γύρω από ένα σημείο, ενώ αν είναι μικρή θα ξεχωρίζει το βάθος πεδίου. Η εστιακή απόσταση δεν έχει μόνο επίπτωση στο βάθος πεδίου, αφού μια μεγάλη εστιακή απόσταση μικραίνει το οπτικό πεδίο, φέρνοντας κοντά σε μια μακρινή λήψη, το τμήμα του χώρου που είναι ορατό από την κάμερα. Τείνει επομένως να κάνει σύμπτυξη του χώρου. Ένας άνθρωπος τραβηγμένος με μεγάλη εστιακή απόσταση, που κινείται προς την κάμερα, φαίνεται να περπατάει σημειωτόν.

Η εστίαση με μεγάλο βάθος πεδίου, η τεχνική εκείνη που επιτρέπει σε όλα τα επίπεδα του χώρου να εμφανίζονται στην οθόνη εξίσου ευκρινώς, είναι μία από τις κύριες σταθερές στον κινηματογράφο του Welles.

Η αισθητική ποιότητα της φωτογραφίας με μεγάλο βάθος εστίασης επιτρέπει τη σύνθεση σε προοπτική: ολόκληρες σκηνές μπορούν να γυριστούν από μία θέση της κάμερας, χωρίς να θυσιάζεται η λεπτομέρεια, επειδή κάθε απόσταση εμφανίζεται με την ίδια σαφήνεια στην οθόνη. Όμως, ακριβώς επειδή το βλέμμα του θεατή κινείται ελεύθερα σε όλη την επιφάνεια του κάδρου, η σύνθεση και η οργάνωσή του αποκτούν βαρύνουσα σημασία για την αποτελεσματικότητα της αναπαράστασης.



Εικόνα Β.1 : Ο Welles και ο Toland πειραματίζονται με τις τεχνικές απόδοσης του βάθους πεδίου.
Πηγή: Encyclopedia Of Film Schirmer

Η εστίαση σε μεγάλο βάθος τείνει να είναι πιο αποτελεσματική όταν εμμένει στο πραγματικό χωροχρονικό συνεχές.

Γι' αυτόν το λόγο, η τεχνική κάποιες φορές θεωρείται πως είναι περισσότερο θεατρική παρά κινηματογραφική, επειδή τα αποτελέσματα επιτυγχάνονται κυρίως διαμέσου μίας χωρικά ενοποιημένης σκηνοθεσίας παρά μίας τεμαχισμένης αντιπαράθεσης πλάνων.

Ο Andre Bazin επισημαίνει πως η σχέση του θεατή με την εικόνα επηρεάζεται σημαντικά από το βάθος πεδίου, μια επιρροή που συνίσταται σε τρεις κατευθύνσεις. Πρώτον, η κινηματογραφική αφήγηση βρίσκεται πλησιέστερα προς τη σχέση που έχει ο θεατής με την πραγματικότητα και η δομή της παρουσιάζεται ρεαλιστικότερη. Επιπλέον, μια τέτοια σχέση εικόνας - θεατή απαιτεί την ενεργητικότερη συμμετοχή από μέρους του τελευταίου και

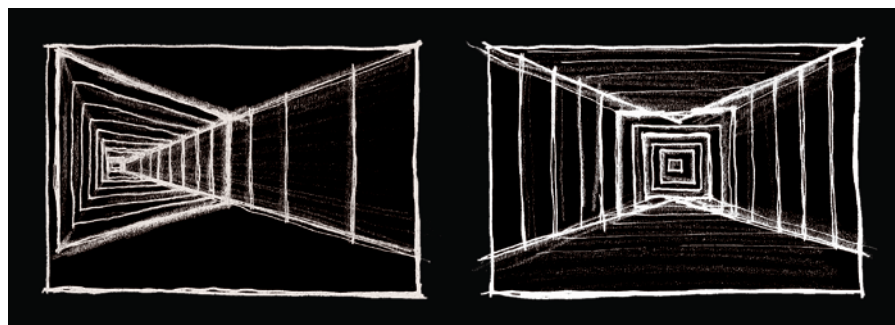
τρίτον η χρήση της μεθόδου του βάθους πεδίου ενσωματώνει το διαφορούμενο στο ενιαίο της εικόνας απολύτως οργανικά, αν όχι σαν αναγκαιότητα, τουλάχιστον ως δυνατότητα.⁷



Εικόνα Β.2 : Όλα τα αντικείμενα που βρίσκονται στο βλέμμα της κάμερας, όποια και αν είναι η απόστασή τους από το φακό, παραμένουν καθαρά και ευδιάκριτα_ Παρατηρούμε το βάθος πεδίου στο Zapadu και στα γραφεία της εφημερίδας Inquirer, εικόνα 1 και 2 αντίστοιχα.

Ο ΑΞΟΝΑΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

Ο Welles βασιζόμενος στην θεατρική του πείρα, έχει επιλέξει να κατασκευάσει τους επιμέρους χώρους των σκηνών, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να εσωκλείεται σε αυτούς όλο το περιεχόμενο της δράσης, ακόμη και αν εκτείνονται εκτός των ορίων του κάδρου. Ένα εργαλείο που ικανοποιεί την οπτική λογική του είναι η αξονική σκηνοθεσία. Με την αξονική σκηνοθεσία, η διάταξη των αντικειμένων, των μορφών και των δράσεων πραγματοποιείται κατά μήκος του οπτικού άξονα του φακού, πάνω σε μια νοητή ευθεία που ξεκινά από την κάμερα και καταλήγει θεωρητικά στο άπειρο. Δεν είναι αναγκαίο τα πρόσωπα, τα αντικείμενα, τα κέντρα ενδιαφέροντος μιας εικόνας, να τοποθετούνται το ένα κοντά στο άλλο. Παρέχεται, λοιπόν, η δυνατότητα για εκμετάλλευση του χώρου σε βάθος ως προς την οθόνη. Ο ωφέλιμος χώρος, επιπλέον, προεκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις χάρη στο εύρος του φακού και σε μηχανισμούς που υπονοούν τη συνέχειά του έξω από τα όρια του κάδρου.

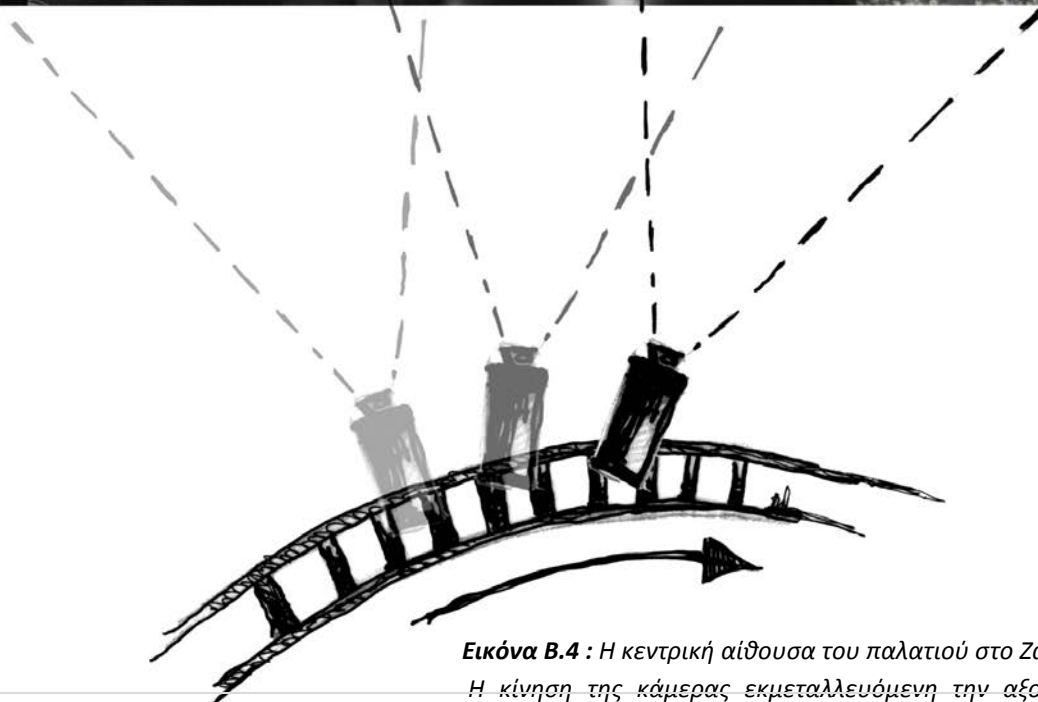


Εικόνα Β.3 : Η οργάνωση του χώρου σε προοπτική πάνω σε έναν άξονα που εκτείνεται και εκτός ορίων του κάδρου_ προσωπικό σκίτσο

⁷ Andre Bazin, Τι είναι ο κινηματογράφος – Οντολογία και γλώσσα, (μτφρ. Κώστας Σφήκας), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

Η διάταξη του προφιλμικού χώρου, επομένως, πηγάζει από την ανάγκη του σκηνοθέτη να εμφανίσει ευκρινώς κάθε σημείο του φιλμικού, που θα συμβάλει στην σύνταξή του ως ολότητα. Έτσι, τα στοιχεία της δράσης διατάσσονται κλιμακωτά σε οπτικά επίπεδα, τα οποία αποτυπώνονται ως συνέχειες και δίνουν στον χώρο τη δυνατότητα να εκτυλίσσεται ακόμη και σε βάθος χρόνου. Ο σκηνοθέτης είναι σε θέση να μετακινεί τους ηθοποιούς και τα αντικείμενα ώστε να υπογραμμίζει τη σχέση ανάμεσά τους, σχέση που μπορεί να είναι οπτικώς εμφανής από την τοποθέτηση της κάμερας σε μια και μόνο ορισμένη θέση. Ελέγχει τις προοπτικές σχέσεις, μεταβάλλει το μέγεθος, το βάθος και την κλίμακα των αντικειμένων της εικόνας, με σκοπό, νοήματα και ιδέες να παράγονται πλέον από τις εικαστικές και νοηματικές «συγκρούσεις», που δημιουργούνται ανάμεσα στα διάφορα οπτικά επίπεδα του ενός πλάνου και όχι μόνο από την «σύγκρουση των πλάνων» μεταξύ τους μέσω του μοντάζ, όπως συνέβαινε στον κινηματογράφο των Σοβιετικών.

Η κάμερα τοποθετείται στον πυρήνα της δράσης, ως κεντρικό βλέμμα που παρατηρεί, είτε στατική, είτε κινούμενη, αλιεύοντας στοιχεία για την πλοκή, χωρίς την από κατ σε κατ αυθαίρετη εναλλαγή των οπτικών σημείων. Στις περιπτώσεις που χρησιμοποιεί το μοντάζ μέσα στην ίδια σκηνή ο Welles, προσπαθεί να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων, που θα επαναπροσδιοριστούν από τις διάφορες θέσεις της κάμερας. Πολλές φορές, βέβαια, το κατ γίνεται αναγκαστικά όταν η κάμερα μπαίνει από έναν εξωτερικό χώρο σε έναν εσωτερικό, λόγω πρακτικών περιορισμών.



Εικόνα Β.4 : Η κεντρική αίθουσα του παλατιού στο Zanadu.

Η κίνηση της κάμερας εκμεταλλευόμενη την αξονική σκηνοθεσία αποκαλύπτει στον θεατή το χώρο στην ολότητά του.

Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ

Μια καταγραφική ιδιότητα της κάμερας είναι όλα τα είδη κίνησης γενικότερα, αλλά και η αντιδιαστολή της κίνησης από την ακινησία. Η κίνηση της κάμερας, με όποιον τρόπο κι αν αυτή πραγματώνεται, είναι ένα δυναμικό «κύμα βλέμματος» στα πρόσωπα, τα πράγματα και τις όποιες καταστάσεις κατά την αφήγηση ενός φιλμ. Επαναπροσδιορίζει συνεχώς το χώρο, δίνοντάς του νέες διαστάσεις, καθώς υποκαθιστά το βλέμμα ενός παρατηρητή που, είτε στέκεται σε ένα σημείο και κοιτά αριστερά, δεξιά, πάνω, κάτω, είτε μπαίνει και σαρώνει οπτικά το χώρο προς διάφορες κατευθύνσεις και με διάφορες ταχύτητες. Έτσι, αντίστροφα, δίνεται στο θεατή η εντύπωση ότι είναι ο ίδιος που κοιτάζει ή που συμμετέχει σε αυτήν την κίνηση.⁸

Ο Lewis Jacobs παρατηρώντας τη λειτουργία της κάμερας αναφέρει πως όταν ένα αντικείμενο που είναι ακίνητο ή σε κίνηση κινηματογραφείται από μια κάμερα σε κίνηση, ο θεατής αμέσως αναγνωρίζει τον εαυτό του ως τον παρατηρητή που αντιπροσωπεύει η κάμερα. Κινούμενος μαζί με τη δράση που κινηματογραφείται - ακολουθώντας την, προπορευόμενος αυτής, πλησιάζοντάς την ή απομακρύνοντας τον εαυτό του απ' αυτήν – ο θεατής μεταφέρεται μέσα από διαδοχικά στάδια κίνησης στο κέντρο των δρώμενων επί της οθόνης. Όταν η ρευστή κάμερα αποβάλλει την αντικειμενικότητά της παίρνοντας την άποψη ενός χαρακτήρα στην οθόνη, ο θεατής ταυτίζεται πιο άμεσα μ' αυτόν. Αυτό που κινηματογραφείται σ' αυτήν την περίπτωση, εκλαμβάνεται ως η αντίδραση του χαρακτήρα σ' αυτά που συμβαίνουν. Η κινούμενη κάμερα που γέρνει, ταλαντεύεται, περιστρέφεται, θολώνει, κάνει ζουμ, προσλαμβάνει μια υποκειμενική οπτική γωνία και παρουσιάζει τη φυσική και συναισθηματική κατάσταση του ηθοποιού αναπαριστώντας αυτά που βλέπει και αισθάνεται: ζάλη, αδυναμία, μέθη, τρόμο ή οτιδήποτε άλλο.⁹

Ο Welles εκμεταλλεύεται τόσο την κίνηση, όσο και την ακινησία¹⁰ της κινηματογραφικής μηχανής στη διάρκεια μιας σκηνής, για να μεταφέρει την δραματουργική ένταση στις σημαίνουσες οντότητες που την αποτελούν. Ο Welles οργανώνει τη δράση με χωρικούς σχηματισμούς και επίπεδα, πεδίο έρευνας που αναλύεται εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

⁸ Ελευθερία Δημητρομανωλάκη, *Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση Ανατομία της κινηματογραφικής μεταφοράς της «Φόνισσας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Διατριβή

⁹ Lewis Jacobs, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, (μτφ. Στεφανία Ρουμπή) Καθρέφτης, Αθήνα, 2006

¹⁰ «Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε στατικά πλάνα και πλάνα με κίνηση, είναι αρκετά ασαφής. Ίσως η ορθότερη εκδοχή θα ήταν η αναφορά στο στατικό ή μη να γίνει σε σχέση με την κίνηση ή όχι της κινηματογραφικής κάμερας και όχι σε σχέση με το αν υπάρχει αναπαριστώμενη ή όχι κίνηση στην οθόνη» Σ. Ξενόπουλος. Άλλωστε κατά τον Jean Mitry ακόμα και ένας νεκρός χρόνος αναδεικνύει μια κίνηση, έστω και *δυνητική*. «Υπάρχουν «ακίνητα πράγματα» που η ακινησία τους είναι και αυτή ορίζουσα μιας αδιάκοπης ροής, αφού η διαδοχή των εικόνων (frames) μας τα κάνει αισθητά. Βέβαια αυτή η κίνηση δεν γίνεται αντιληπτή, τ' αποτελέσματα της όμως είναι αισθητά».

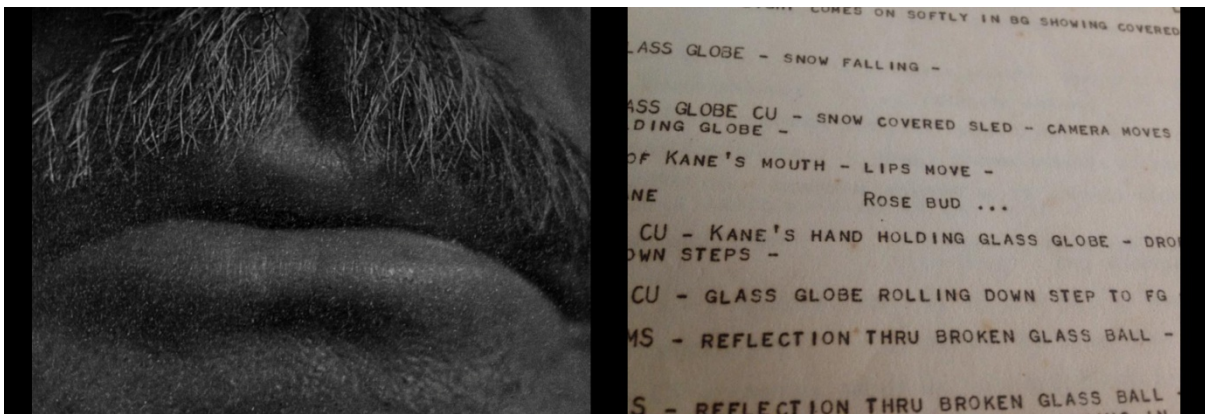
ΟΠΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ _ ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Η κινηματογραφική κάμερα, οδηγεί τον θεατή να ανακαλύψει το άγνωστο μέσα στο γνώριμο. Η μεταμόρφωση αυτή επιτυγχάνεται με τη βοήθεια των κινηματογραφικών τεχνασμάτων και χαρακτηριστικών.

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ

Φαινόμενα που υπό κανονικές συνθήκες ξεφεύγουν από την παρατήρηση είναι τα αντικείμενα που είναι τόσο μικρά, που δεν μπορεί να τα αντιληφθεί κανείς με γυμνό μάτι, καθώς και τα αντικείμενα που είναι τόσο μεγάλα που δεν μπορεί κανείς να τα συλλάβει ολόκληρα.

Το μικρό αποδίδεται κινηματογραφικά με τη μορφή του γκρο – πλαν. Για τον Γκρίφιθ, αυτές οι τεράστιες εικόνες μικροσκοπικών υλικών φαινομένων δεν είναι μόνο αναπόσπαστα στοιχεία της αφήγησης, αλλά και αποκαλύψεις καινούργιων όψεων της φυσικής πραγματικότητας. Αν για παράδειγμα υποθέσουμε ότι κοιτάμε τα χείλια του Κέην, κάτι αλλόκοτο θα συμβεί. Απομονωμένα από το υπόλοιπο πρόσωπο, τα χείλια θα μεταβληθούν σε άγνωστους οργανισμούς, που πάλλονται από την δική τους ζωή. (Εικόνα Β.5) Μετατρέπουν γνώριμες όψεις σε ασυνήθιστα σχήματα.



Εικόνα Β.5: Κοντινό πλάνο στα χείλη του Kane, που ψελλίζει τη λέξη “Rosebud”, το γκρο – πλαν μεταμορφώνει το αντικείμενο μεγεθύνοντας το.

Η οπτική εμπειρία του πολύ κοντινού πλάνου ανοικειώνει τον κόσμο, σύμφωνα με την άποψη του Walter Benjamin. Αυτή η ανοικειώση συνοδεύεται από μία χαρά, επειδή είναι άλλες οι όψεις των πραγμάτων που συλλαμβάνονται μέσα σε αυτή την εμπειρία. Καθώς και άλλη είναι η σχέση του υποκειμένου με τα πράγματα από εκείνη που έχει κωδικοποιηθεί στην καθημερινή του επίγνωση.¹¹

¹¹ Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφ. Τερζάκης, Επέκεινα, Τρίκαλα, 2013, σελ.60

Το κινηματογραφικό βλέμμα καταγράφει εκτός από τα μικρά και τα μεγάλα αντικείμενα, όπως είναι τα τοπία, κάθε είδους πανοράματα, καθώς επίσης και τα ανθρώπινα πλήθη. Στην ταινία Citizen Kane χαρακτηριστικές είναι οι σκηνές που η κάμερα συλλαμβάνει τις μάζες τόσο στις πολιτικές ομιλίες του Kane, όπως επίσης και το ακροατήριο στις μουσικές παραστάσεις της Suzan στην όπερα.

ΓΩΝΙΑ ΛΗΨΗΣ

Οποιαδήποτε αλλαγή της θέσης της κάμερας, οπουδήποτε στο χώρο, επηρεάζει άμεσα τη γωνία λήψης με αποτέλεσμα να μπορεί να περιγραφεί, να αποκαλυφθεί, να αποκρυφτεί, να δειχθεί κάτι με τρόπο συμβολικό, να υπαινιχθεί, να παρουσιαστεί ένα συμβάν, ένα πρόσωπο ή μια κατάσταση.

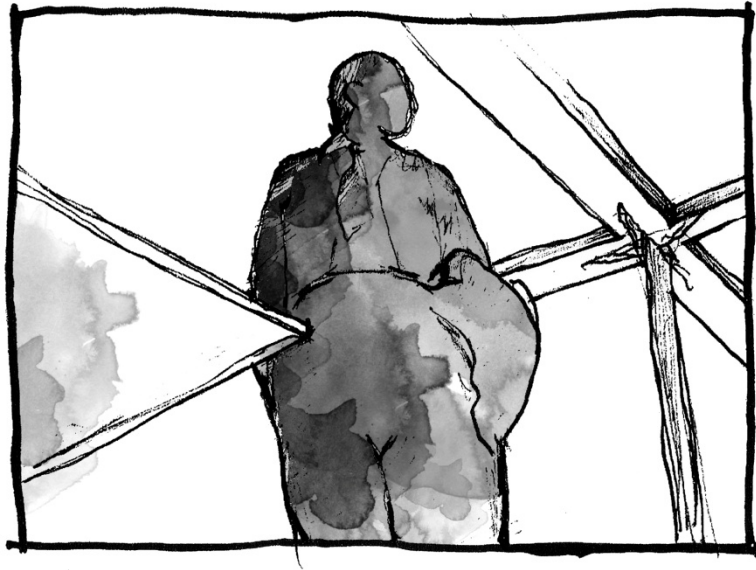
Ο Bela Balazs αναφέρει χαρακτηριστικά πως *κάθε αντικείμενο, είτε είναι άνθρωπος ή ζώο, είτε φυσικό φαινόμενο ή προϊόν τέχνης, έχει χίλια σχήματα, σύμφωνα με τη γωνία από την οποία τα κοιτάζουμε και παίρνουμε τα περιγράμματά του. Σε κάθε ένα από αυτά τα σχήματα που προσδιορίζονται από τα χίλια διαφορετικά περιγράμματα, εμείς μπορούμε να αναγνωρίζουμε ένα και το αυτό αντικείμενο, κι αυτό συμβαίνει διότι όλα τους μοιάζουν με το κοινό μοντέλο, ακόμη κι όταν δεν μοιάζουν μεταξύ τους. Κάθε ένα απ' αυτά, όμως, εκφράζει μια διαφορετική άποψη, μια διαφορετική ερμηνεία, μια διαφορετική διάθεση. Κάθε οπτική γωνία σηματοδοτεί επομένως μια εσωτερική διάθεση.*¹²

Ο Orson Welles σε συνεργασία με τον Toland, διεύρυνε τις τεχνικές κινηματογράφησης, εντάσσοντας τολμηρές γωνίες λήψης στην ταινία Citizen Kane, έπειτα από εκτενή μελέτη των παραμορφώσεων της προοπτικής. Με αυτό τον τρόπο υπερβαίνει την ρεαλιστική θέαση των πραγμάτων με σκοπό να υποβάλλει τις σημασιολογικές ερμηνείες που νοηματοδοτούν την εκάστοτε σκηνή. Σε συνδυασμό με τον ευρυγώνιο φακό επεμβαίνει στην οπτική συμμετρία, διογκώνει τη χωρικότητα προς τα εμπρός και τη μικραίνει προς τα πίσω, όχι ομαλά, αλλά με υπερβολή, μεταβάλλοντας έτσι το μέγεθος, το βάθος και την κλίμακα των πραγμάτων. Οι τεχνικές αυτές διαμορφώνουν την ιδιόζουσα αισθητική του, που αποτυπώνει τον χώρο μέσα από ένα νέο για την εποχή πρίσμα.



Εικόνα Β.6 : «Ο Welles κινηματογραφεί τα σώματα ως δυνάμεις που εισβάλλουν στο κάδρο μέσα από προκλητικά χαμηλές γωνίες και μεγάλο βάθος πεδίου.» G. Deleuze_προσωπικά σκίτσα

¹² Bela Balazs, *Η δημιουργική κάμερα, Το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, (μτφ. Μάκης Μωραϊτης), Αιγόκερως, Αθήνα, 1992



Εικόνα B.7: Η χαμηλή γωνία λήψης και ο ευρυγώνιος φακός παραμορφώνουν την μορφή του Kane, ο οποίος παρουσιάζει μια δυσαναλογία σώματος με μικρό κεφάλι στην κορυφή _ προσωπικό σκίτσο

Οι γωνίες λήψης επιλέγονται από τον σκηνοθέτη τόσο για το μορφικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, όσο και ως φορείς νοήματος. Ο τόνος του υπερπραγματικού επιβάλλεται μέσα στην εικόνα και εξαιτίας της απεικόνισης σε βάθος πεδίου, αυτή διατρέχει το σύνολο των τριών διαστάσεων του χώρου και καθίσταται ορατός σε κάθε σημείο του. Τα απεικονιζόμενα πρόσωπα και αντικείμενα εντείνουν την εκφραστικότητά τους σε τέτοιο βαθμό, ώστε η συνολική σύνθεση να αποκτά μια υπερπραγματική όψη που αιφνιδιάζει τον θεατή. Το εύρος της μορφικής τους εμβέλειας συστέλλεται και διαστέλλεται ανάλογα την ψυχική τους κατάσταση ή την ιεραρχία τους στο χώρο, σε συνάρτηση με τα δομικά στοιχεία του χώρου - τοίχοι, κολώνες, οροφή –που χάρη στην παραμόρφωση της καθετότητας, έχουν την ικανότητα να επιβάλλονται στους χαρακτήρες ή να τονίζουν το μεγαλείο της υπόστασής τους.

Ο Welles διαμόρφωσε το δικό του λεξιλόγιο, κινηματογραφώντας από χαμηλές γωνίες λήψης για να αναδείξει την δραματική υπόσταση του κάδρου και να δημιουργήσει εντύπωση έξαρσης, θριάμβου, μεγαλοπρέπειας, αλαζονείας και επιβολής των ηρώων πάνω στα σκηνικά. Πολύ συχνά, όμως, τα ίδια τα σκηνικά, τα κτήρια και οι οροφές, πέφτουν απειλητικά πάνω στους χαρακτήρες και τους εγκλωβίζουν. Τα *contre-plongee* του Πολίτη Kane, οπτικοποιούν τη διαφαινόμενη ισχύ του, με πιο χαρακτηριστικά αυτά που συμβαίνουν στο σημείο της ταπεινωτικής του ήττας στις εκλογές.

Τα ευρυγώνια πλάνα εμφανίζονται συχνότερα, μετά την ήττα του, όταν γίνεται όλο και περισσότερο απομονωμένος, ώστε να δημιουργήσουν ένα δραματικό περιβάλλον και ένα αίσθημα ταύτισης του ήρωα με το ακροατήριο. Οι φιγούρες γενικότερα, καθώς μπαίνουν στο κάδρο, δεν φαίνονται τόσο να καταλαμβάνουν μια συγκεκριμένη θέση, αλλά να δημιουργούν το χώρο που τις περιβάλλει, διότι ο φακός προσφέρει στα σώματα μεγάλο βάθος για να κινηθούν.

Στην σκηνή που ο Leland τον συναντάει, μετά την αποκάλυψη του σκανδάλου που στοίχισε την πολιτική του καριέρα, η κάμερα κατεβαίνει τόσο χαμηλά, σαν να τρυπάει το έδαφος (Εικόνα B.8) . Η φιγούρα του Kane αλλοιώνεται και μεταμορφώνεται σε μια καρικατούρα

της πολιτικής και κοινωνικής δύναμης, που με κάθε τρόπο ήθελε να αποκτήσει. Τα δομικά στοιχεία της αίθουσας - τοίχοι, υποστυλώματα, οροφή - αναπτύσσονται προς τα πάνω απομονώνοντας τα σώματα στα άδεια γραφεία της προεκλογικής εκστρατείας.



Εικόνα Β.8 : Ο Kane και ο συνεργάτης του Leland συναντώνται για πρώτη φορά, μετά την ήττα τους στις εκλογές. Η χαμηλή γωνία λήψης τονίζει την άδεια αίθουσα και το σκηνικό φαίνεται να καταπλακώνει τους χαρακτήρες.



Εικόνα Β.9 : Ο Welles πίσω από την κάμερα, στα γυρίσματα της ταινίας. Κινηματογραφεί την σκηνή μετά την ήττα στις εκλογές του Kane. Η μηχανή λήψης τρυπάει κυριολεκτικά το δάπεδο, για να επιτύχει την επιθυμητή γωνία λήψης. ΠΗΓΗ: Encyclopedia Of Film Schirmer

Ο Welles όταν φωτογραφίζει τον Kane από πολύ χαμηλά καταλήγει σε ένα εντυπωσιακό παιχνίδι με τη μορφή. Η εικόνα του ανθρώπινου σώματος φαίνεται παραμορφωμένη, λόγω της προοπτικής, σαν ένας μεγάλος όγκος με πολύ μικρό κεφάλι στην κορυφή της φιγούρας και μια μετατόπιση της δομής του προσώπου (Εικόνα Β.7). Το παράξενο αυτό θέαμα είναι αποτέλεσμα ενός έξυπνου coup d' esprit, όπου βγάζει δηλαδή από ένα οικείο αντικείμενο τη μη οικεία πλευρά του. Ο θεατής ωθείται να δει κάτι οικείο ως κάτι καινούργιο. Σύμφωνα με τον R. Arnheim αναπαράγοντας το αντικείμενο από μια ασυνήθιστη και εντυπωσιακή γωνία, ο κινηματογραφιστής υποχρεώνει τον θεατή να αποκτήσει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, το οποίο τον πάει πέρα από την απλή παρατήρηση και αποδοχή.

Στην ταινία οι χαμηλές γωνίες λήψης συχνά εναλλάσσονται με συμμετρικές λήψεις υψηλών γωνιών, για να δηλώσουν το υποκειμενικό οπτικό πεδίο του ενός χαρακτήρα απέναντι στον άλλον και με αυτό τον τρόπο αντιπαραβάλλεται η δύναμη και η υπεροχή στην αδυναμία, τη ψυχική συντριβή, την ασημαντότητα. Στις περισσότερες σκηνές ο Kane μεγεθύνεται και επιβάλλεται στο κάδρο, ενώ οι αντίπαλοι του, μικραίνουν δυσανάλογα και χάνονται στο βάθος της εικόνας. Οι υψηλές γωνίες λήψεις δεν υπονοούν απαραίτητα μόνο την αδυναμία και την τρωτότητα ενός χαρακτήρα, αλλά δίνουν στο θεατή μία αίσθηση γενικής εποπτείας του χώρου. Όταν η κάμερα σηκώνεται ψηλά, το αποτέλεσμα είναι μια θέα που σπάνια συναντάμε στην πραγματική ζωή.



Εικόνα Β.10 : Μια ακόμα σκηνή που κινηματογραφείται από ιδιαίτερα χαμηλή γωνία λήψης, είναι το πλάνο του καιόμενου ελκήθρου. Οι καπνοί που προκαλεί η καύση του τονίζουν τη μεγαλειώδη ανοδικότητα της μορφής του γεγονότος, με κυρίαρχα στοιχεία το ύψος του Ζαναντού και του ουρανού στο απώτερο βάθος.

ΦΩΣ – ΣΚΙΑ

Ο φωτισμός αποτελεί σημαντικό στοιχείο της κινηματογραφικής σύνθεσης και καθορίζει τι τελικά θα αποτυπώσει το βλέμμα της κάμερας. Ο Orson Welles εξερευνώντας τις δραματικές και αντιρρεαλιστικές συνιστώσες του φωτισμού, αναδημιουργεί την αντικειμενική μορφή του χώρου, Βάζει τους ηθοποιούς να κινούνται ανάμεσα σε κηλίδες φωτός και σκιάς, με αποτέλεσμα ένα κιαροσκούρο, χαρακτηριστικό των film noir.

Πιο αναλυτικά, επιλέγει να ρίξει το φως συνήθως από χαμηλά ή από τα πλάγια. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί σκιές και περιορίζει το εύρος της όρασης. Οι έντονες αντιθέσεις, όμως, φωτός και σκιάς μέσα στην ίδια εικόνα, συνθέτουν εκ νέου σχήματα οπτικών μαζών, που ορίζουν περιοχές ή δίνουν έμφαση σε κάποιες άλλες. Ορισμένες φορές, οι σκιές είναι τόσο έντονες, με αποτέλεσμα τα επίπεδα δράσης να μην γίνονται διακριτά από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του σκηνικού χώρου, αλλά να ενοποιούνται.

Τα σχήματα των έντονων φωτοσκιάσεων¹³ που σχηματίζονται, αναδεικνύουν το μυστήριο και το μεγαλείο των οπτικών μαζών, που άλλοτε εισέρχονται σαρωτικά στο κάδρο για να επηρεάσουν την ισορροπία του. Επομένως, ο χώρος, με την έντονη εντύπωση βάθους, τον κιαροσκούρο φωτισμό και την υπερβολική ορμή που αποκτά, υποκειμενοποιείται¹⁴.



Εικόνα Β.11: Ο δημοσιογράφος Thomson συναντά για πρώτη φορά τη Susan. Η διάκριση των 3 επιπέδων είναι ευκρινής από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρου, όμως η έντονη φωτοσκίαση δίνει περισσότερη πλαστικότητα στην εικόνα και τα ιεραρχεί σύμφωνα με την πλοκή.

¹³ Οι διασταυρώσεις αυτών των μεγάλων σκιών με τους φωτεινούς σχηματισμούς ενισχύουν, αλλά και εξιδανικεύουν, μέσα στη ροή της αφήγησης, την ένταση του χωροχρονικού ρεαλισμού ορισμένων κορυφώσεων της πλοκής, είτε άμεσων είτε κρυφών.

¹⁴ «Στην περίπτωση αυτή, αποκαλύπτεται ένας μηχανισμός, προικισμένος με μια δικιά του υποκειμενικότητα, αφού αναπαριστά τα πράγματα, όχι όπως αυτά γίνονται αντιληπτά από τα ανθρώπινα βλέμματα, αλλά μόνο όπως αυτός τα βλέπει, σύμφωνα με την ιδιαίτερη δομή του, που του διαμορφώνει μια προσωπικότητα.» Epstein Jean, *Η νόηση μιας μηχανής*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986

Στην ταινία υπάρχουν πολλά παραδείγματα έντονων φωτοσκιάσεων με συμβολικό χαρακτήρα. Στην σκηνή των υπογραφών της «Διακήρυξης των Αρχών» (Εικόνα Β.12), το πρόσωπο του Kane μπαίνει στη σκιά, θέλοντας να εκφράζει την αθέτησή του στο μέλλον για την ειλικρίνεια της εφημερίδας και την προάσπιση των κατοίκων της πόλης, πέρα από τα προσωπικά του συμφέροντα.



Εικόνα Β.12: Ο Kane υπογράφει τη «Διακήρυξη των Αρχών»



Εικόνα Β.13: Προβολή των «επικαίρων» στη σκοτεινή αίθουσα των προβολών.

Το σκοτεινό καδράρισμα του διευθυντή ειδήσεων Ralston και των δημοσιογράφων, στην προβολή της εκπομπής News on the March, τους καθιστά μη αναγνωρίσιμους και εκτός της αφήγησης. Ακόμα η παρουσία του Thompson στη σκιά - όταν δεν τοποθετείται με την πλάτη στο φακό ή εκτός κάδρου - αναιρεί την υπόστασή του ως χαρακτήρα και τον περιορίζει σε δίαυλο πληροφοριών(Εικόνα Β.13).



Εικόνα Β.14 : «Ο όγκος κάθε σώματος υπερχειλίζει κάθε επίπεδο, βυθιζόμενος ή αναδυόμενος από σκιά και εκφράζοντας τη σχέση αυτού του σώματος με άλλα που είναι τοποθετημένα μπροστά η πίσω: μια τέχνη μαζών». ¹⁵ _ Προσωπικά σκίτσα

¹⁵ Δόικος Παναγιώτης, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Ίνδικτος, Αθήνα, 1978

Ο τονισμός της διαβάθμισης των απεικονιζόμενων μορφών, μέσα από το παιχνίδι του φωτός είναι το στοιχείο που ενεργοποιεί την χωρικότητα του νοητού. Μορφοποιεί έννοιες και καταστάσεις, συνοδεύει και αντανακλά τα κυρίαρχα σημεία της δράσης και αποτελεί ικανή συνθήκη για την ιεράρχηση του οπτικού υλικού, χωρίς την παρεμβατική τακτική του αναλυτικού μοντάζ, που τεμαχίζει τα χωρικά δρώμενα και κατευθύνει τον μηχανισμό σκέψης του θεατή. Σε συνδυασμό με τα παραπάνω εργαλεία, ο φωτισμός εντείνει τον σημασιολογικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής εικόνας και συμβάλλει στην καθιέρωση νέων πτυχών στην διατύπωση της κινηματογραφικής γλώσσας.



Εικόνα Β.15: Οι έντονες αντιθέσεις φωτός – σκιάς συνθέτουν εκ νέου σχήματα οπτικών μαζών και οριοθετούν χώρους δράσης.



ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ

Γ. ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

Γ.1. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

Η μετακίνηση του οπτικού ενδιαφέροντος, στρέφεται προς τα βλέμματα εντός οθόνης, δηλαδή μέσα στην αφήγηση και στη δράση των εικονιζόμενων μορφών. Το κάδρο δεν οριοθετεί μόνο το βλέμμα του θεατή, αλλά και τις κινήσεις των κινηματογραφικών μορφών, οι οποίες εντείνονται και οργανώνονται μέσα σε ένα σταθερό πλαίσιο αναφοράς. Η ένταση που αποκτούν, τις ωθεί να αναζητήσουν ποικίλους τρόπους έκφρασης, οι οποίοι υπερβαίνουν την υλικότητα τους και συγκροτούν ένα πλέγμα νοητικών σχέσεων. Οι σχέσεις αυτές διαμορφώνονται όχι μόνο από τις σχέσεις των οπτικών μαζών, αλλά από τις κατευθύνσεις των βλεμμάτων τους.

Τα βλέμματα των εικονιζόμενων προσώπων είναι τα βλέμματα που αναπτύσσονται από τις κινηματογραφικές μορφές εντός και εκτός κάδρου ανάλογα με την αφήγηση και βασίζονται σε έναν νοητό άξονα δράσης. Ο άξονας δράσης εκφράζεται με μια νοητή γραμμή που συνδέει δύο ή περισσότερα πρόσωπα με το αντικείμενο του βλέμματός τους και αποκτά τεράστια σημασία για το που θα σταθεί και για το τι θα αποτυπώσει η κάμερα. Επομένως έχει άμεση επίδραση στη θέση της κάμερας, στην κίνησή της, στη γωνία λήψης καθώς και στο μέγεθος του πλάνου.¹⁶ Η κάμερα, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο έχει τη δυνατότητα να μετακινηθεί με όλο και περισσότερους τρόπους, για να δώσει άπειρες φιλικές εικόνες. Αυτό σημαίνει πως τα βλέμματα των δρώντων προσώπων έχουν την δυνατότητα να στραφούν οπουδήποτε στο χώρο - ή στο χρόνο - αφού το βλέμμα της κάμερας μπορεί να δει και να δείξει όχι μόνο το πρόσωπο που κοιτά, αλλά και το αντικείμενο του βλέμματός του.¹⁷ Ο άξονας του βλέματος είναι επιπρόσθετα μια πολύ σημαντική παράμετρος για την κινηματογραφική διαδικασία, καθώς προσανατολίζει τον θεατή στο αντικείμενο, πρόσωπο ή χώρο που κοιτάζει ο ηθοποιός και από ποιο σημείο το κοιτάζει. Ο ρόλος του κινηματογραφικού άξονα αποκτά κυριαρχικό ρόλο σημασιοδότησης όταν τα εικονιζόμενα πρόσωπα κοιτάζονται μεταξύ τους ή όταν μέσω των βλεμμάτων τους συνδέονται δύο διαφορετικοί χώροι. Η κινηματογραφική πρακτική και θεωρία του ντεκουπάζ και του μοντάζ έχει θεμελιώσει κανόνες που βασίζονται στη δυναμική του άξονα του βλέματος, ή αλλιώς της ακριβούς προοπτικής την οποία κάθε βλέμμα εγκαθιδρύει.

Στην ταινία *Citizen Kane* η σκηνοθετική γραφή δομείται πάνω στον άξονα του βάθους πεδίου (αξονική σκηνοθεσία, Κεφάλαιο Β. το βλέμμα της κάμερας). Οι κινήσεις των προσώπων παράλληλα ή κάθετα του άξονα σηματοδοτούν το βλέμμα, το ενδιαφέρον ή την επιθυμία των δρώντων προσώπων, ακόμη κι αν αυτό καθ' εαυτό το βλέμμα δε φαίνεται με ευκρίνεια λόγω της απόστασης. Σε αυτήν την περίπτωση η κάμερα

¹⁶ Andre Bazin, *Τι είναι ο κινηματογράφος – Οντολογία και γλώσσα*, (μτφρ. Κώστας Σφήκας), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

¹⁷ Ελευθερία Δημητρομανωλάκη, *Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση Ανατομία της κινηματογραφικής μεταφοράς της «Φόνισσας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Διατριβή Πάντειο Πανεπιστήμιο

συλλαμβάνει ταυτοχρόνως όλα τα βλέμματα, μέσω όλων των κινήσεων, σε μια πολυφωνία όπου η χροιά όλων των φωνών μαζί δημιουργεί μια συντονισμένη εκφραστικότητα, το ύφος της οποίας εξήρε ο Andre Bazin, επιστεγάζοντας το ενδιαφέρον του για το ρεαλιστικό. Από την άλλη πλευρά, στα μεσαία ή κοντινά πλάνα τόσο η φορά του βλέμματος ή των βλεμμάτων, όσο και η ιδιαίτερη ποιότητα αυτών, είναι χαρακτηριστική και αποκαλύπτει ένα συναίσθημα. Πρόκειται για το «πολυφωνικό παιχνίδι των χαρακτηριστικών του προσώπου».¹⁸

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

Όταν η κάμερα καταγράφει μια σκηνή από απόσταση, τότε παρουσιάζει τα βλέμματα όλων των συμμετεχόντων προσώπων. Ακόμη κι όταν το πλάνο είναι γενικό και τα μάτια δεν φαίνονται στην πλήρη λεπτομέρειά τους, το βλέμμα, ο άξονας ενδιαφέροντος, συνάγεται από τη φορά του κεφαλιού και του σώματος. Το βλέμμα όμως καθορίζεται από την κίνηση των ηθοποιών, συνιστώντας την λεγόμενη εσωτερική κίνηση της εικόνας. Ο ηθοποιός προσποιείται ότι δρα ασύνειδα, ενώ στην πραγματικότητα έχει μια ιδιαίτερη επικοινωνιακή πρόθεση. Οι κινήσεις μπορούν να εκτελεστούν από οποιοδήποτε μέρος του σώματος σε όλους τους δυνατούς συνδυασμούς, χέρια, πόδια, κορμός, κεφάλι, δάκτυλα, στόμα, μάτια¹⁹. Η μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση μεταξύ ατόμων, οι οπτικές θέσεις και αποστάσεις κατά τη συνομιλία τους και η αίσθηση του κατάλληλου προς επικοινωνία χρόνου υπό διαφορετικές συνθήκες, καθορίζουν μια νέα χωρικότητα.

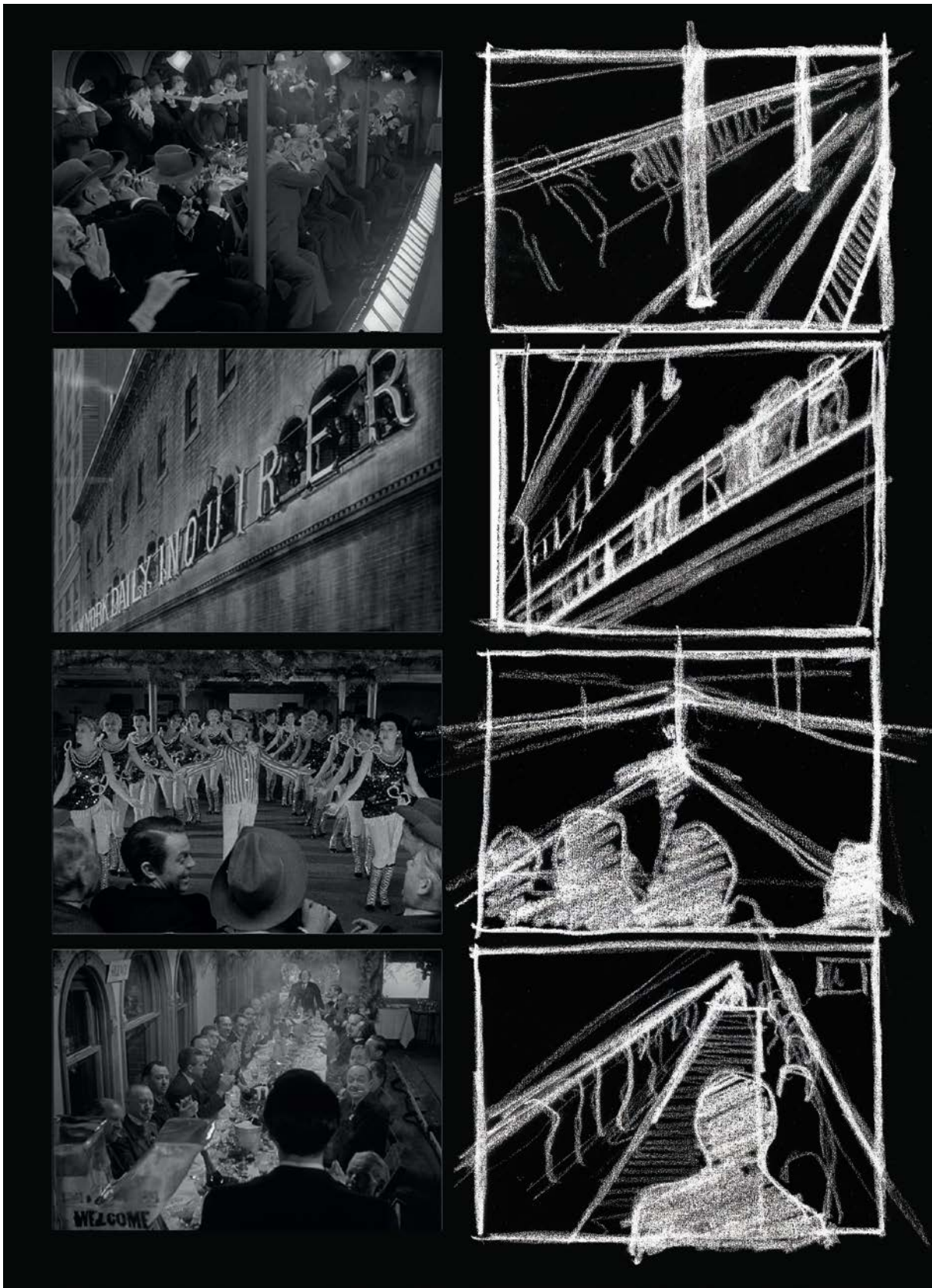
Η κίνηση είναι ζωντανή αρχιτεκτονική - που βρίσκεται στην έννοια της αλλαγής τοποθετήσεων όπως και στην αλλαγή συνοχής. Η αρχιτεκτονική δημιουργείται από τις ανθρώπινες κινήσεις και είναι δομημένη από διαδρομές που αναπαράγουν σχήματα στο χώρο²⁰. «Ο χώρος σχηματίζεται ως πεδίο δυνατών κινήσεων και με τη σειρά τους οι κινήσεις παρουσιάζονται ως εν δυνάμει χωρικοί σχηματισμοί. Η χωρογραφία προϋποθέτει τη νοερή σύνθεση επιμέρους οπτικών παραστάσεων σε ενιαία νοούμενη μορφή, ενώ η χορογραφία (εδώ η κίνηση των ηθοποιών, ανάλογα με την δράση) προδιαγράφει μια αλληλουχία μετασχηματισμών που προσδίδουν μια προσωρινή αισθητηριακή υπόσταση στις δυνατές οργανώσεις του χώρου».²¹

¹⁸ Έτσι όρισε τη δύναμη του γκρο πλάνου ο Bela Balazs και κατ' αναλογία (και αντιδιαστολή) αυτού αναφέρθηκε μεταφορικά πιο πάνω η πολυφωνία του βάθους πεδίου, Bela Balazs: *Der Geist des Films*, 1930 / *Theory of the film: Character and Growth of a New Art*, 1972, μτφρ. Edith Bone, N.Y.: Arno Press.

¹⁹ Κουρούπη Ελευθερία, *Χορός, σώμα, κίνηση, πτυχές της χορευτικής τέχνης*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σελ.21, Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ότι ένα στυλ χορού, το hindu kathakali αριθμεί 36 κινήσεις των ματιών.

²⁰ Rudolf Laban, *Choreutics*, ed.: L.. Ullman, Mac Donald and Evans, London, 1966

²¹ Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες. ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Αλεξάνδρεια, 1997, σελ.120



Εικόνα Γ.1: Άξονες οργάνωσης των βλεμμάτων. Η δομή αναπτύσσεται ακολουθώντας μια διαγώνιο ή την προοπτική, που οδηγεί το βλέμμα στο βάθος της σύνθεσης.

ΕΙΔΗ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ

Οι βασικοί διαχωρισμοί, με βάση που κοιτούν και τι βλέπουν τα δρώντα πρόσωπα ²²:

1. Βλέμμα εντός κάδρου, προς κάποιο άλλο πρόσωπο, αντικείμενο ή χώρο.
2. Βλέμμα εκτός κάδρου, προς μια κατεύθυνση που μόνο ως προοπτική είναι κατανοητή, για να ερμηνευθεί εκ των υστέρων με το πλάνο που ακολουθεί ποιο είναι το αντικείμενο του βλέμματος. Αυτό το βλέμμα, επιτρέπει την ενοποίηση δύο χώρων και σε ορισμένες περιπτώσεις επιδεικνύει μια δυναμική ενοποίησης του χρόνου, με την έννοια μιας σημαίνουσας γειτνίασης διαφορετικών χρονικών στιγμών.
3. Βλέμμα προς τον εαυτό του, μέσα από καθρέφτη ή μέσω αντανάκλασης ή κάποιου τύπου μόνιμης αποτύπωσης του προσώπου που κοιτά τον εαυτό του (φωτογραφία, ζωγραφική, σκίτσο, video, φιλμ, οθόνη τηλεόρασης).
4. Βλέμμα ενός προσώπου προς κάποιο θέαμα ή μέσο επικοινωνίας, όπως, τηλεόραση, θέατρο, καρναβαλικό δρώμενο, θέατρο δρόμου, κινηματογράφος, ζωγραφικός πίνακας, εικαστικό δημιούργημα.
5. Βλέμμα, κοίταγμα με απροσδιόριστη κατεύθυνση ή τελείως απλανές: η απροσδιοριστία στο βλέμμα του εικονιζόμενου προσώπου γίνεται ερωτηματικό του θεατή για να απαντηθεί από την αφήγηση. Ενώ η πλήρης άρνηση βλέμματος θέτει ένα ερώτημα ως προς την ψυχική ή οργανική ισορροπία, τη σταθερότητα, τη συγκρότηση του προσώπου που ενδίδει σε αυτό.
6. Βλέμμα στο θεατή: η έμπρακτη αποδοχή και προϋπόθεση της παρουσίας του αποδέκτη της αφήγησης, ο οποίος γίνεται συμμετοχός σε όσα βλέπει. Παύει να είναι ένας έξωθεν παρατηρητής που ουδεμία σχέση έχει με τον κόσμο της οθόνης, ακόμη κι αν συγκινησιακά ταυτίζεται μ' αυτόν, και γίνεται ένας συνομιλητής, όχι ένας απλός γνώστης, αλλά ένας γνώστης συμμετοχός. Το παιχνίδι βλέμματος με το θεατή, παρουσιάζεται κυρίως σε μοντέρνα φιλμικά κείμενα και σπανιότερα στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο.

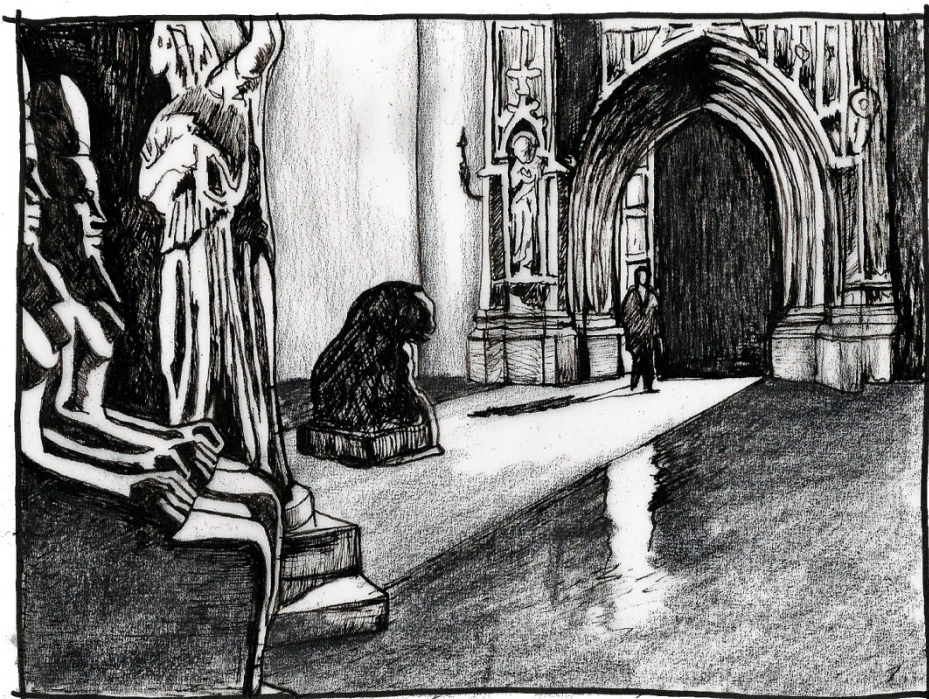


Εικόνα Γ.2 : Το βλέμμα με την ιδιότητά του ως παράγοντας δόμησης του αφηγηματικού χώρου του φιλμ και της φιλμικής συνέχειας μεταξύ χώρου in και χώρου off. Βλέμμα off του μικρού Kane_προσωπικό σκίτσο

²² Ελευθερία Δημητρομανωλάκη, Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση *Ανατομία της κινηματογραφικής μεταφοράς της «Φόνισσας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Διατριβή Πάντειο Πανεπιστήμιο

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι κάθε βλέμμα ενός δρώντος προσώπου δημιουργεί μια περιέργεια στο θεατή, και εγείρει μια απαίτηση για την εξέλιξη της αφήγησης, ψάχνοντας την απάντηση του ερωτήματος «Που κοιτάει αυτός που εγώ βλέπω ότι κοιτάει; Θέλω να δω κι εγώ».

Η αφήγηση, επομένως, χτίζεται μέσα από τη λειτουργία στόχευσης του βλέμματος προς ένα σημείο και αντίστοιχα η επίτευξη του στόχου αποτελεί το πιάσιμο του αντικειμένου του βλέμματος. Σχηματίζεται λοιπόν ένας αφηγηματικός ιστός βασισμένος στο ποιος κοιτά που, ο οποίος απλώνεται και διαπλέκεται για να στηρίξει την αφήγηση, και εν τέλει την ίδια την ιστορία. Το μεγαλύτερο μέρος της αφηγηματικής εξέλιξης ενός φιλμ συντάσσεται πάνω στη λειτουργία των βλεμμάτων.



ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ
Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΧΩΡΟ



Γ.2.Α. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ Ο ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΟΣ ΔΥΝΑΜΙΣΜΟΣ

Ο Welles μέσα από την πληθωρική αξιοποίηση των εργαλείων που διαθέτει στο επίπεδο του οπτικού σημαίνοντος, ως δεύτερη σημείωση αυτή τη φορά²³, πυροδοτεί συνειρμούς και ενεργοποιεί μηχανισμούς του ασυνείδητου, κυρίως μέσω της επέμβασης στα γεωμετρικά συστατικά και την πλαστικότητα του κάδρου. Έτσι, η επίκληση του νοήματος της γουελσικής εικόνας είναι μια συνθετική διαδικασία εφαρμοσμένη πάνω στις αναπαριστώμενες μορφές και φόρμες, που επιτυγχάνεται μέσω της επεξεργασίας των προοπτικών σχέσεων, των διαβαθμίσεων της κλίμακας²⁴ και του φωτός, της παραμόρφωσης, των χωροχρονικών μοτίβων. Ελέγχει τη γωνία, το ύψος, την κλίση και την απόσταση της οπτικής για να υπερβεί τις ορθογώνιες διαστάσεις της οθόνης και διατάσσει ελεγχόμενα τις μορφές στο κάδρο, ώστε να επαναπροσδιορίσει τις μεταξύ τους σχέσεις μέσα από το φακό του. Οι φιγούρες διογκώνονται ή σμικρύνονται, με χαρακτηριστικές τεχνικές σύνθεσης, με σκοπό να επικρατήσουν ή να παραδοθούν στα σκηνικά. Το κάδρο μετατρέπεται σε φορέας σκέψης που απαιτεί τη συνεργεία του θεατή για την ενεργοποίηση των συνθηκών που πραγματεύεται.

Τα είδη βλεμμάτων που αναπτύσσονται μέσα στο κάδρο, το οργανώνουν με διάφορα χωρικά μοτίβα, όπως πλαίσια, τριγωνισμούς, τα οποία θα διερευνηθούν.



²³ Ο σκηνοθέτης καλείται να κάνει δυο σημειώσεις πάνω στην αναπαράσταση που θα δουλέψει. Η πρώτη αφορά τα στοιχεία που θα εμφανίσει στο χώρο και η άλλη με ποιες τεχνικές θα τα αποτυπώσει.

²⁴ «Τίποτα δεν μας επιτρέπει να μετρήσουμε, να «δούμε» τη φυσική απόσταση που χωρίζει τα σώματα. Όπως αυτό που συναντάμε, σχεδόν εξίσου βίαια, σε μια ταινία με τρικ του Melies, είναι η συνύπαρξη μέσα στο κάδρο γιγαντιαίων και λιλιπούτειων σωμάτων».

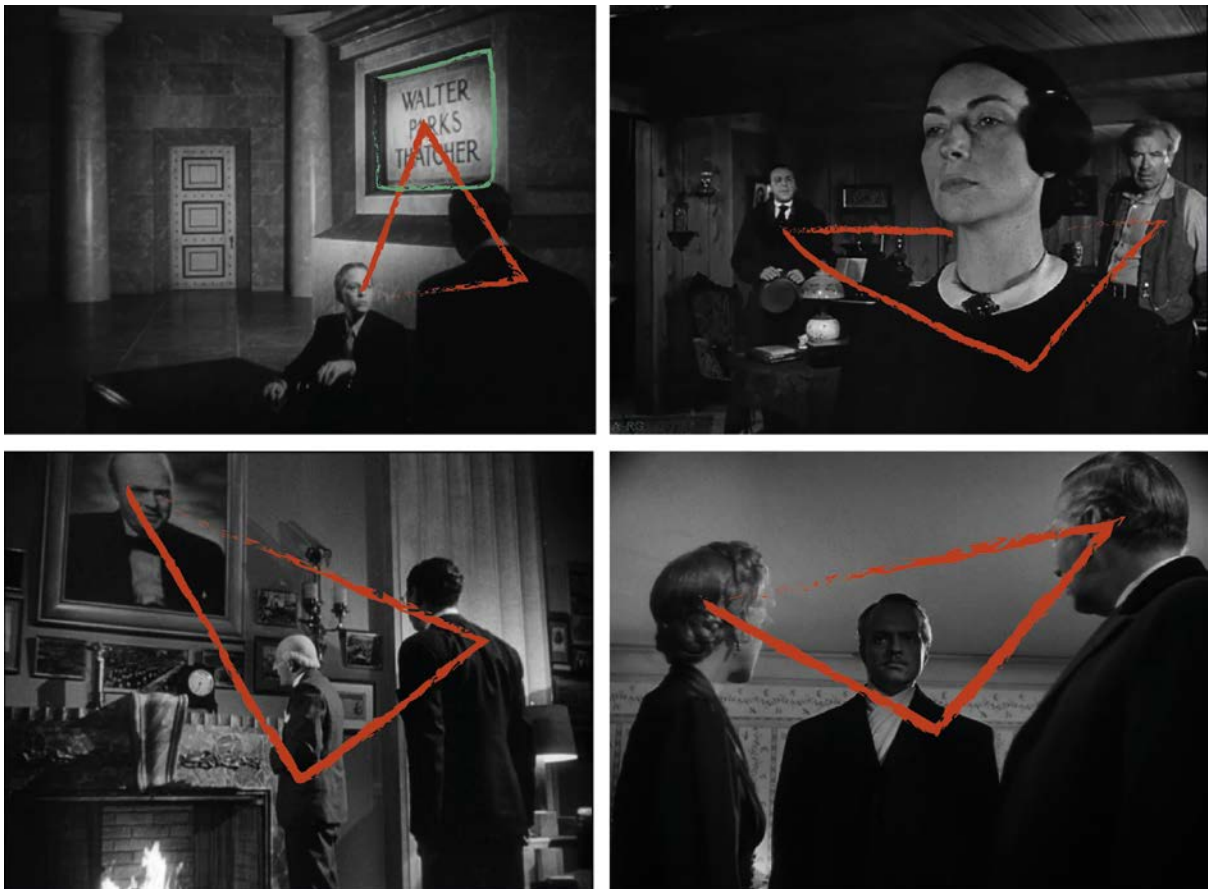
ΤΡΙΓΩΝΑ

Ο Welles, πολύ συχνά σχηματίζει χωρικά τρίγωνα, μέσα από τα σώματα και τα βλέμματα των εικονιζόμενων προσώπων. Στρέφει το ενδιαφέρον του θεατή στα πρόσωπα που τοποθετεί στο πρώτο επίπεδο ή στην κορυφή του τριγώνου, για να δώσει πληροφορίες για τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και τα κίνητρά τους.

Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι σχέσεις μεταξύ των στοιχείων που τα συνιστούν είναι ρευστές, από τη στιγμή που εισάγεται το στοιχείο της κίνησης. Οι μορφές κινούνται μέσα στο κάδρο, ορίζοντας εκ νέου ιεραρχίες, ή η ίδια η κάμερα, αλλάζοντας οπτική, μας παρουσιάζει επιπλέον στοιχεία για τις μεταξύ τους σχέσεις.

Αρκετές φορές ο πρωταγωνιστής τοποθετείται στο κέντρο της σύνθεσης στο πρώτο επίπεδο, αφήνοντας τους άλλους ηθοποιούς να τον πλαισιώσουν σε ένα δεύτερο επίπεδο πιο πίσω, όπου μέσω του τριγωνισμού που τους ενώνει επιτυγχάνεται η ενότητα του προφιλμικού χώρου.

Επιπλέον, χωρικά τρίγωνα μπορεί να σχηματιστούν μέσα από το βλέμμα των προσώπων απέναντι σε πορτραίτα και φωτογραφίες άλλων προσώπων που ως μέρη του στατικού σκηνογραφικού χώρου, προκαλούν επιπλέον συνειρμούς στο θεατή.



Εικόνα Γ.3: Χωρικά τρίγωνα που σχηματίζονται μεταξύ των βλεμμάτων των εικονιζόμενων προσώπων μέσα στο κάδρο.

ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ – ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

Ο Welles πολλές φορές πλαισιώνει τις χωρικότητες που κατασκευάζει χρησιμοποιώντας τα όρια του κάδρου ως γεωμετρικό πλαίσιο αναφοράς. Τα όρια του κάδρου δεν αποτελούν περιορισμό για αυτόν, αλλά έρχονται να ολοκληρώσουν την σύνθεση του χώρου. Σύμφωνα με τον Rudolf Arnheim, είναι λάθος να χαρακτηρίσουμε τα όρια του κάδρου ως μειονέκτημα. Αυτός ο περιορισμός του ορατού είναι που κάνει το φιλμ τέχνη και επιτρέπει στον εκάστοτε δημιουργό να καταθέσει την δική του αισθητική και φιλοσοφία στον χώρο του κινηματογράφου. Το κάδρο, κατά την άποψη του Bazin δεν είναι ένα πλαίσιο, αλλά μια κρυφώνα, απ' όπου τα πρόσωπα που δεν φαίνονται πια συνεχίζουν να έχουν την ιδιότυπη «κινηματογραφική» ζωή τους.

Σε πολλές περιπτώσεις ο Welles, πλαισιώνει επιμέρους τους χαρακτήρες σε εικονογραφικό επίπεδο, με τη βοήθεια αρχιτεκτονικών στοιχείων, αντανάκλασεων ή φωτογραφικών απεικονίσεων, ώστε να τονίσει την υπόστασή τους και να διαιρέσει κατ' αυτόν τον τρόπο το κάδρο σε επιπλέον επίπεδα.

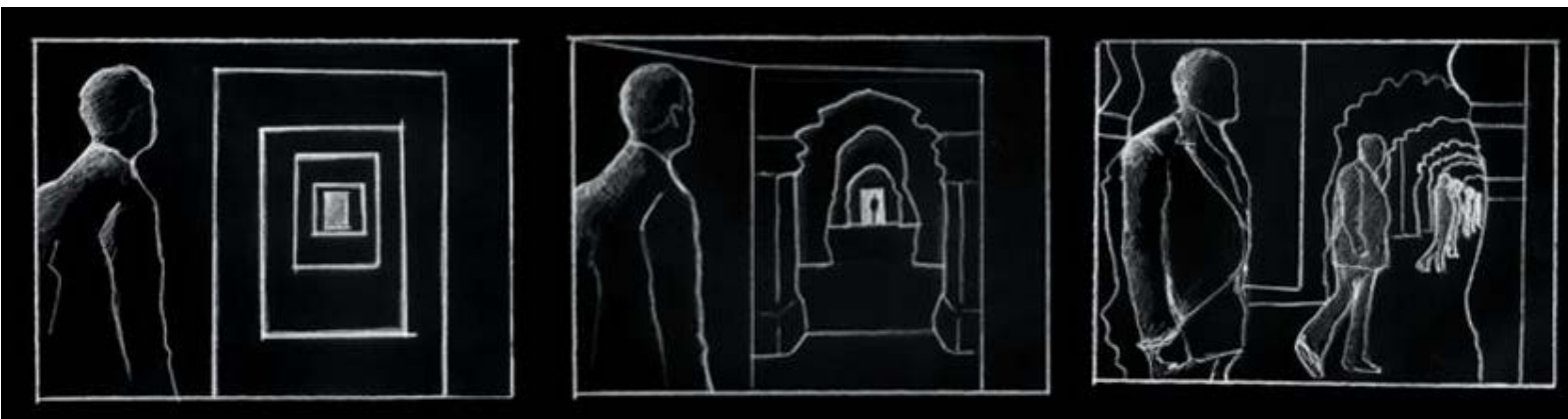


Εικόνα Γ.4: Ο δημοσιογράφος συναντάει τον Bernstein για να συλλέξει πληροφορίες. Οι δύο τους σχηματίζουν ένα χωρικό τρίγωνο με τον Kane, για τον οποίο συζητούν, μέσω της φιγούρας του στο πορτραίτο.



Εικόνα Γ.5: Το επίπεδο της δράσης παρουσιάζεται στον θεατή μέσω αντανάκλασης. Τόσο το πλαίσιο του καθρέφτη, όσο και οι καδραρισμένες φιγούρες της Susan στο πλάι, δίνουν έμφαση στο περιεχόμενο της σκηνής.

Ο Kane είναι ο χαρακτήρας που απεικονίζεται περισσότερο καδραρισμένος από τους υπόλοιπους καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Αποκόβεται έτσι από τους γύρω του ενώ είναι και σημείο κλειδί του πως η ιστορία αναπτύσσεται: άλλοι άνθρωποι αφηγούνται τις αναμνήσεις τους για αυτόν ενώ η αλήθεια της λέξης ροδανθός δεν βρίσκεται παρά μόνο μέσα στον ίδιο. Τα καδραρίσματα αυτά επιμερίζουν το χώρο της οθόνης και συχνά προϊδεάζουν για την έκβαση της σκηνής. Η χρήση του βάθους καθιστά δυνατό αυτό το χειρισμό και συμβάλλει στη δύναμη της εικόνας. Δεν είναι μόνο τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του σκηνηκού που πλαισιώνουν τους χαρακτήρες. Τον ίδιο ρόλο αναλαμβάνει ενίοτε και ο τρόπος που αυτοί φωτίζονται και οι ερριμμένες σκιές στα πρόσωπά τους (Εικόνα Γ.7).



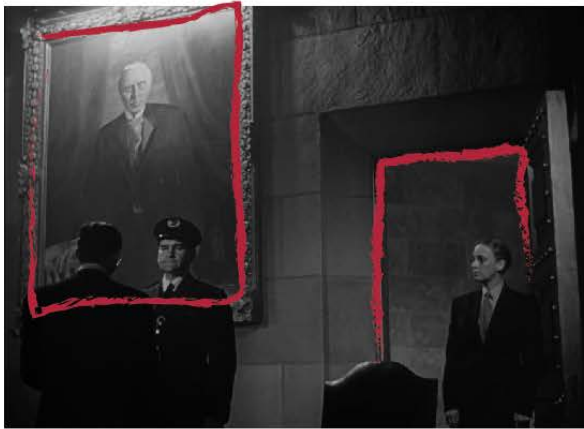
Εικόνα Γ.6: Προς το τέλος της αφήγησης το εσωτερικό του παλατιού της Ζαναντού είναι γεμάτο από εξωτικά και εναλλασσόμενα πλαίσια. Όταν η Suzan εγκαταλείπει τον Kane οι χαρακτήρες γίνονται ορατοί μέσα στον απόηχο αυτών των πλαισίων-η προοπτική του χώρου εντείνεται και η απόσταση μεταξύ τους μεγαλώνει.



Εικόνα Γ.7: Πλαίσια δεν δημιουργούν μόνο τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρο, αλλά και ο φωτισμός που είτε τονίζει τα ήδη υπάρχοντα, είτε δημιουργεί νέα_προσωπικό σκίτσο



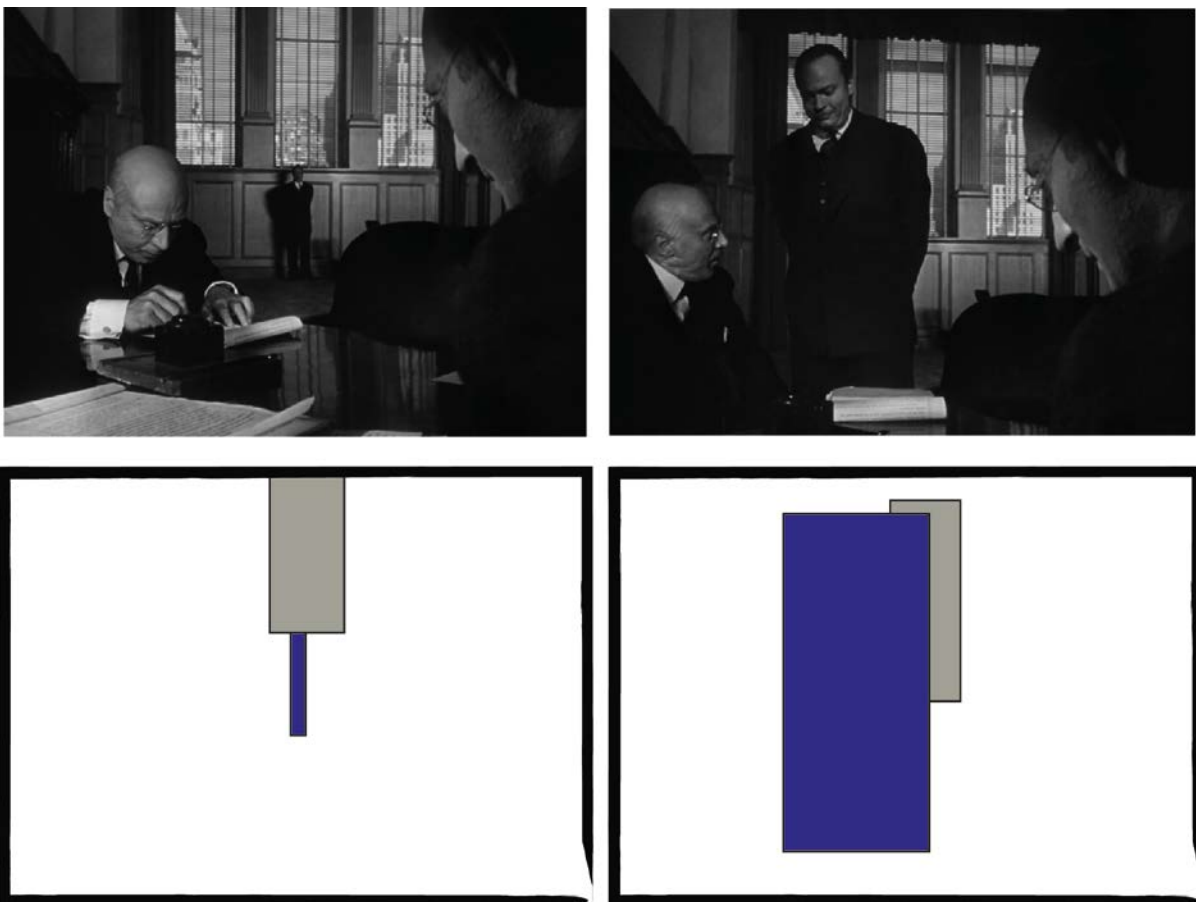
Εικόνα Γ.8: Ο Leland και ο Bernstein συζητούν για τον Kane, και σχηματίζουν ένα χωρικό τρίγωνο με την αντανάκλαση αυτού στο καθραρισμένο τζάμι



Εικόνα Γ.9: Τα γεωμετρικά πλαίσια που καδράρουν τα εικονιζόμενα πρόσωπα, πόρτες, ανοίγματα, κορνίζες, καθρέφτες.

ΕΠΙΠΕΔΑ ΔΡΑΣΗΣ: ΚΛΙΜΑΚΑ ΚΑΙ ΙΕΡΑΡΧΗΣΗ

Πέρα από την παράλληλη αποτύπωση δράσεων, η οργάνωση του κάδρου σε επίπεδα, εξυπηρετεί απόλυτα το καλλιτεχνικό όραμα του Welles, που μέσα από την κλιμάκωση των οπτικών μαζών και τα χωρικά μοτίβα επιθυμεί να καταθέσει στοιχεία της αφήγησης. Τα διάφορα κέντρα ενδιαφέροντος, κλιμακώνονται σε βάθος, χωρίζοντας το κάδρο σε επιμέρους ζώνες με βάση τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, τους άξονες κίνησης, αλλά και την χωροθέτηση των μορφών. Ως αποτέλεσμα, όμως, της αξονικής σκηνοθεσία και της λήψης σε βάθος πεδίου, όλο το περιεχόμενο του εκάστοτε πεδίου δράσης μεταφράζεται σε γεωμετρικά στοιχεία που εμφανίζονται ισάξια και πλήρως εστιασμένα στην οθόνη, δημιουργώντας την ανάγκη για περαιτέρω οργάνωση του οπτικού υλικού.



Εικόνα Γ.10 : Σκηνή της υπογραφής των συμβολαίων. Οι διαβαθμίσεις της κλίμακας των εικονιζόμενων προσώπων, δίνουν έμφαση τόσο στην γεωμετρία, όσο και στο νοηματικό υπόβαθρο. Στο δεύτερο σκίτσα, χαρακτηριστική είναι η σύγκριση μεγέθους του Καπε με το παράθυρο στο πίσω επίπεδο.

Ο σκηνοθέτης, επομένως, επιδιώκει να κάνει πιο σαφείς τις οπτικές διακρίσεις μεταξύ των επιπέδων, μέσα από μια διαδικασία ιεράρχησης. Με γνώμονα τις διαβαθμίσεις της κλίμακας που προκύπτουν ανάλογα με την απόσταση που χωρίζει το κάθε πεδίο από την

μηχανή λήψης, κατανέμει τις μορφές κατά τέτοιο τρόπο ώστε να προκύπτει, τόσο ένα εικαστικό αποτέλεσμα, όσο και ένα νοηματικό περιεχόμενο. Η πρόδηλη μεταβολή στο μέγεθος μιας μορφής εντείνει την γεωμετρία και υπερβαίνει την πραγματική της υπόσταση, ώστε ο σκηνοθέτης να ερμηνεύσει οπτικά την επίδραση των δρωμένων στο χώρο. Οι ηθοποιοί, επομένως, εναλλάσσουν αμοιβαία τις θέσεις τους μέσα στο καδραρισμένο κινηματογραφικό πεδίο, δημιουργώντας πολλαπλές αντιθέσεις ανάμεσα σε διογκωμένες μάζες που πλησιάζουν το θεατή και τολμηρές σμικρύνσεις στο βάθος. Τα σώματα που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο διογκώνονται και δεν χωρούν στο οπτικό πεδίο. Πλησιάζουν απειλητικά, κάνοντας το φόντο να φεύγει όλο και πιο πίσω.



Εικόνα Γ.11 : Σκηνές από το εσωτερικό του Zanadu. Διαφορετικές οπτικές του ίδιου χώρου – τονίζεται η απόσταση των δύο χαρακτήρων μέσα από την έκδηλη διαφορά μεγεθών.

Ο Deleuze συνδέει το γουελσικό βάθος του πεδίου με αυτό των πινάκων των ευρωπαϊών ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα (Vermeer, Rubens), παρατηρεί: Οι διαστάσεις του πρώτου πλάνου παίρνουν ένα υπερβολικό μέγεθος και αυτές του πίσω πλάνου συρρικνώνονται στο εσωτερικό μιας βίαιης προοπτικής η οποία ενώνει το κοντινό με το μακρινό.



*Εικόνα Γ.12 : Η σκηνή απόπειρας αυτοκτονίας της Suzan διακρίνεται σε τρία επίπεδα. Τα φάρμακα βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο, η φιγούρα της ξαπλωμένη στο κρεβάτι στο δεύτερο, ενώ στο τρίτο ο Καπε που μόλις έχει μπει στο δωμάτιο με τον βοηθό του._
προσωπικό σκίτσο*

Κάθε επίπεδο δράσης φέρει τη δική του ισχύ στην ανάγνωση της κινηματογραφικής εικόνας. Το προσκήνιο αποτελεί θεμελιώδη συνθήκη για την ιεράρχηση των στοιχείων σε κάθε τέχνη που διαχειρίζεται χωρικότητες. Είναι γεγονός ότι η κλίμακα της προβολής έχει την ισχύ να υποδεικνύει τη σημαντικότητα, επομένως οτιδήποτε έρχεται στο προσκήνιο αντλεί μεγαλύτερη βαρύτητα κατά την ανάγνωση του χώρου. Παρόλα αυτά ο Welles κατανέμει τη δράση με τέτοιο τρόπο, ώστε το μεσαίο αλλά και το πίσω επίπεδο να λαμβάνουν εξίσου βαρύνουσα σημασία.

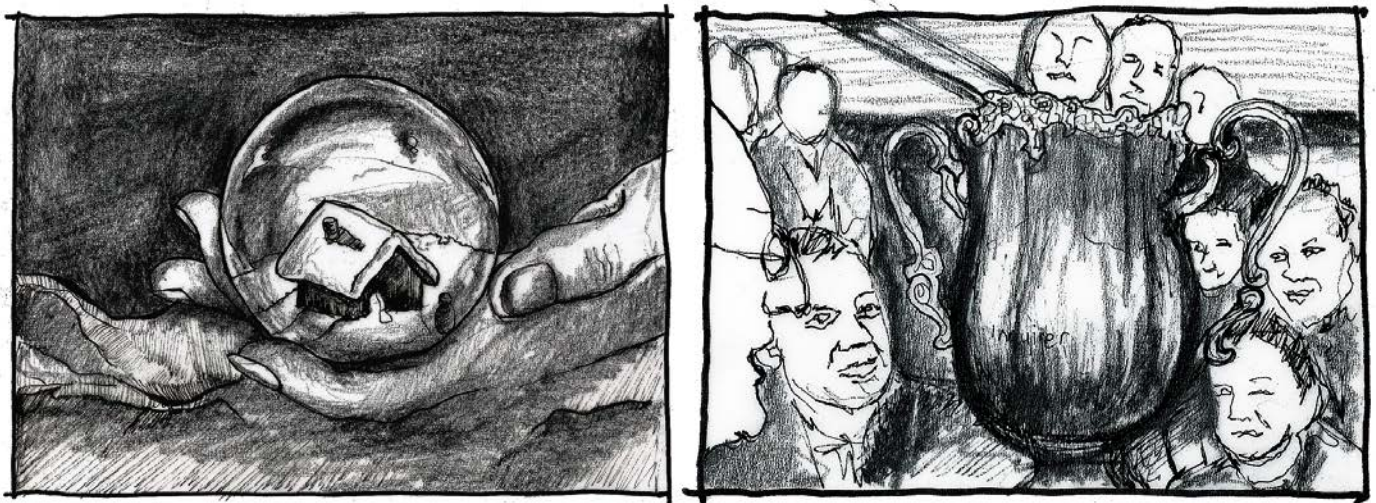
Αρκετές φορές κρατάει σε πρώτο πλάνο αντικείμενα στατικά, διογκωμένα καθώς βρίσκονται πολύ κοντά στην κάμερα, ενώ στα δεύτερα επίπεδα κινούνται οι χαρακτήρες. Κατ' αυτό τον τρόπο καταφέρνει να δώσει περισσότερη έμφαση στο επίπεδο της δράσης, φορτίζοντάς το με την αναφορά του στατικού προσώπου ή αντικειμένου στο πρώτο πλάνο, που παρότι δεν επεμβαίνει στην πλοκή άμεσα, συνήθως καθορίζει την έκβασή της (Εικόνα Γ.13).

Ο Louis Delluc υπογραμμίζοντας την σημασία των αντικειμένων στο κινηματογράφο αναφέρει πως αν τους δώσουμε το ρόλο που τους ταιριάζει, τότε και ο ηθοποιός δεν θα είναι παρά μια λεπτομέρεια, ένα κομμάτι της παγκόσμιας ύλης.²⁵

²⁵ S. Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου-η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, Αθήνα, 1983



Εικόνα Γ.13: Αντικείμενα και πρόσωπα που μένουν στατικά σε πρώτο πλάνο, δίνουν έμφαση στη δράση των δεύτερων επιπέδων. Με την παρουσία τους στο προσκήνιο, λειτουργούν ως αναφορές, καθώς τις περισσότερες φορές είναι υπεύθυνα για την έκβαση της πλοκής. Εικόνα 1: Η λάμπα βρίσκεται διαρκώς σε πρώτο πλάνο για να τονίσει το χώρο του γραφείου, Εικόνα 2: Η Suzan ετοιμάζεται να εγκαταλείψει τον Καπε. Η βαλίτσα της καθώς και τα προσωπικά της αντικείμενα _μια κούκλα που της μοιάζει, εμφανίζονται στο προσκήνιο. Εικόνα 3 : Ο Leland δεν τελείωσε την κριτική του για την Suzan. Οι συνεργάτες του μπαίνουν στο δωμάτιο και τον βλέπουν μεθυσμένο. Στο προσκήνιο βλέπουμε την γραφομηχανή και το μπουκάλι με το αλκοόλ.



Εικόνα Γ.14: Τα αντικείμενα είναι ερεθίσματα, που με τη δυναμική τους σκηνική εικόνα και την αμφισημία τους λειτουργούν ως κίνητρα και ενεργοποιούν την αντίληψη και τη φαντασία του θεατή, ώστε να τα εντάξουν στην ιστορία τους. Χωρίς να δεσμεύουν τη δράση τους, αφήνουν να διαφανούν δυνάμει ρόλοι και καταστάσεις. Από αυτή την άποψη, τα αντικείμενα είναι προ-κείμενα και ανοιχτές δυνατότητες για τη γέννηση της ιστορίας, που αποκτούν τη συγκεκριμένη τους λειτουργία και το νόημα που ο καθένας τους δίνει. _ προσωπικά σκίτσα

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ_ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ

Ο Welles αντιμετωπίζει κάθε πλάνο ως μία αυτόνομη σύνθεση χωροχρονικών πλεγμάτων και σχέσεων μεταξύ μορφών και αντικειμένων. Βασικό δομικό στοιχείο του λεξιλογίου του σκηνοθέτη αποτελεί το μονοπλάνο, με το οποίο επιδιώκει να επέμβει στη συμβατική αντίληψη του χώρου. Το μονοπλάνο επιτρέπει στον σκηνοθέτη να γυρίζει μία ή περισσότερες σκηνές σε ένα μόνο πλάνο, παρουσιάζοντας παράλληλα όλα τα επίπεδα δράσης. Το μονοπλάνο διαφυλάσσει επομένως τη χωροχρονική ενότητα της σκηνής, αφού δεν αναλύεται σε κομμάτια πλάνων που θα συναρμολογηθούν στο μοντάζ.

Επιπρόσθετα, το μονοπλάνο αντιμετωπίζει το γεγονός από ένα οπτικό σημείο, που καθορίζεται από τη θέση της κινηματογραφικής μηχανής. Από τη στιγμή που ο σκηνοθέτης επεξεργάζεται τον προφιλμικό χώρο σαν θεατρική σκηνή, από την οποία δεν αποσιωπείται καμία λεπτομέρεια, καθιστά δυνατή στο θεατή την παρατήρηση από μία θέση, από ένα και μόνο δηλαδή κεντρικό βλέμμα. Το βλέμμα αυτό είναι είτε στάσιμο είτε εν κινήσει. Κατά τον Deleuze, η τοποθέτηση αυτού του κεντρικού βλέμματος στον πυρήνα της δράσης και των κινήσεων, απελευθερώνει τη γεωμετρική ποικιλία που μπορεί να εμφανίσει η εκάστοτε οπτική μάζα με την αποτύπωσή της στην οθόνη. Συμβαίνει, επομένως, μια πολλαπλή προβολική ενεργοποίηση των οπτικών στοιχείων, που εκφράζει την λογική αυτού που αποκαλείται εσωτερικό μοντάζ ή αλλιώς συνθετικό ντεκουπάζ. Πρόκειται δηλαδή για το μοντάζ που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης μέσω της εκτύλιξης του πολύπλοκου σκηνικού και όχι στην εξωτερική ένωση των πλάνων.

Στην ταινία *Citizen Kane*, η σε βάθος πεδίου αξονική σκηνοθεσία και η κλιμακωτή διάταξη των οπτικών μαζών διαιρούν το κάδρο σε μικρότερες σημαίνουσες μονάδες και εκφράζουν ένα συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης του χώρου. Το νόημα μιας σκηνής δεν αναδεικνύεται επομένως από το συνδυασμό ή το ρυθμό των επιμέρους πλάνων, αλλά από τις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα οπτικά επίπεδα του ενός αυτού πλάνου, δηλαδή του πλάνο-σεκάνς²⁶.

Ο αντιληπτός χώρος της οθόνης είναι επομένως το τοπίο σύστασης μιας σειράς οπτικών βλεμμάτων, που ορίζονται από τις σχέσεις των χωρικών πλεγμάτων. Οι χωρικές σχέσεις παρουσιάζουν μια διττή λειτουργία. Από την μία είναι αυτόνομες ενότητες και παράλληλα είναι μέρη της ενότητας του πλάνου. Τα πλέγματα διατάσσονται σε αναγνώσιμες γεωμετρικές υποενότητες (χωρικά μοτίβα, που αναλύθηκαν στην προηγούμενη ενότητα),

²⁶ Κατά την άποψη κάποιων θεωρητικών το πλάνο σεκάνς βρίσκεται πάντοτε μέσα στην έννοια του μοντάζ. Δεν έχει σημασία αν η σεκάνς αποτελείται από ξεχωριστά πλάνα ή αυτά τα ίδια πλάνα αποδίδονται με μια συνέχεια στη διάρκεια μιας μοναδικής λήψης. Και η μία και η άλλη περίπτωση αποτελεί μοντάζ με τη διαφορά ότι το πλάνο σεκάνς είναι ένα μοντάζ εκ των προτέρων που πραγματοποιήθηκε κατά το γύρισμα και όχι μετά από αυτό. Η παρούσα εργασία αναφέρεται στο πλάνο σεκάνς ως αποτέλεσμα μίας και μοναδικής λήψης, ως προσπάθεια απεμπόλησης του μοντάζ κατά τον Bazin.

μορφολογικά ενιαίες και αυτοτελείς και αποκτούν ταυτότητα στη διάρκεια της αφήγησης τόσο από τη θέση τους στο σύνολο, όσο και τους μεταξύ τους συσχετισμούς. Με την κίνηση των οπτικών μαζών στο χώρο²⁷ του πλάνου, εγγράφεται μια συνεχής αλλαγή που θέτει και τον ίδιο το χώρο σε κίνηση²⁸. Αλλάζει τόσο η θέση των μορφών, όσο και η κατεύθυνση του βλέμματός τους. Τα χωρικά πλέγματα μεταβάλλονται διαρκώς και οι σχέσεις ανάμεσα στις παράλληλες δράσεις γίνονται δυναμικές. Το πλάνο-σεκάνς ανάγεται στη φιλική μονάδα που μεταφράζει την έκβαση της σκηνής σε χωρικές αξίες.

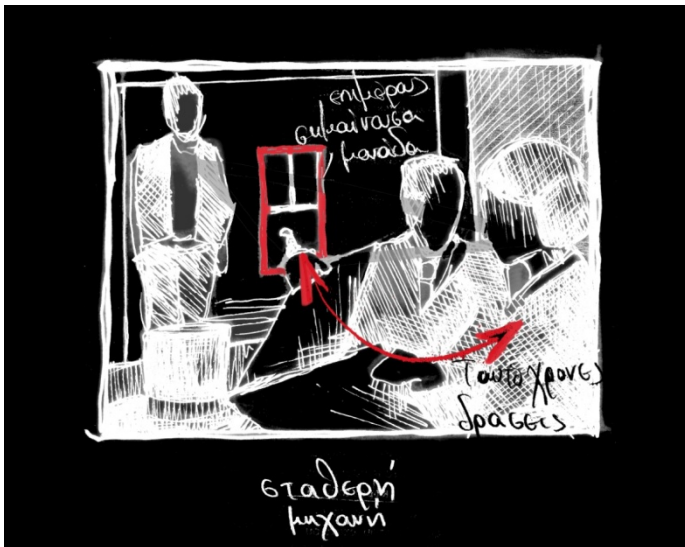
Οι επιμέρους διηγηματικές ενότητες στην ταινία *Citizen Kane* έχουν αντιμετωπιστεί ως ένα οργανικό σύνολο χρονικής διάρκειας και χωρικής διαδοχής, εφόσον η εικόνα δεν καταγράφει τα γεγονότα, αλλά τα αφηγείται²⁹. Η χρήση των σε βάθος πεδίου πλάνων-σεκάνς κρατά ακέραιο τον άξονα του χρόνου, επιτρέποντας την αναγνωσιμότητα του χώρου και την ευκολότερη κατανόηση της χρονικότητας συναρτήσει της δραματουργίας. Με αυτήν την σκηνοθετική πρακτική, πετυχαίνεται περισσότερη αυθεντικότητα και πιστότητα στον πραγματικό κόσμο και γι' αυτό την υπερασπίστηκε ο Bazin. Ο Bazin υποστήριζε πως στον κινηματογράφο που στηρίζεται στο μοντάζ και η σκηνή αναλύεται σε διαδοχικά πλάνα, το βλέμμα του θεατή δεν έχει καμιά δυνατότητα εκλογής. Αντίθετα το πλάνο σεκάνς, αφού παραπέμπει σε μία θέαση των πραγμάτων εκ του μακρόθεν αποσκοπεί σε μια πιο αντικειμενική θέαση των πραγμάτων εφόσον η κάμερα παρακολουθεί τα δρώμενα και επιτρέπει την εποπτεία του χώρου. Η χωροχρονική ενότητα του πλάνου ενυπάρχει επομένως στη φύση της λήψης.

Η ταινία ανάλυσης δομείται από σκηνές που η καθεμιά αρχίζει και τελειώνει σε ένα στατικό πλάνο και η αφηγηματική λειτουργία μετατίθεται στις κινήσεις των ηθοποιών και της μηχανής λήψης στη διάρκεια τους. Ο Welles ενισχύει τις δυνατότητες του εσωτερικού μοντάζ με τον κατάλληλο χειρισμό της μηχανής, η οποία έχει τη δυνατότητα να παρουσιάσει το χώρο ολόκληρο, να διασχίσει τα επιμέρους επίπεδα και συνεχώς να τα επαναπροσδιορίσει (Εικόνα Γ.15).

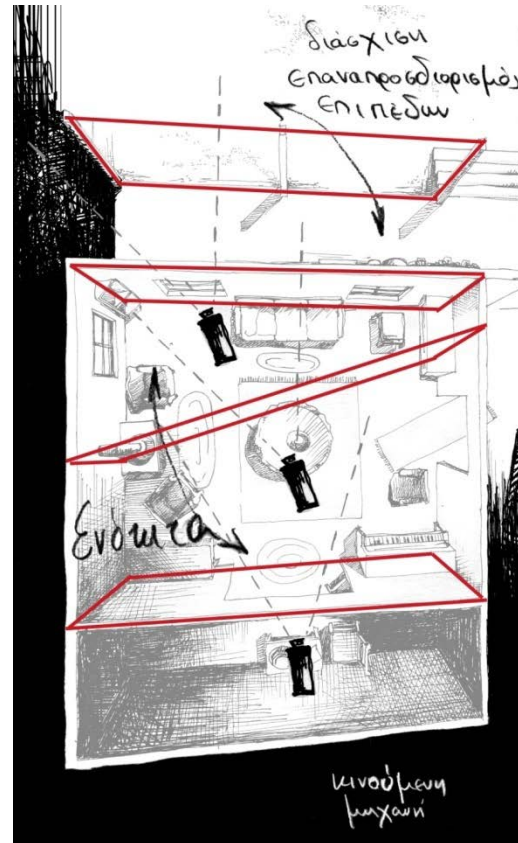
²⁷ Ο χώρος δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς την τέταρτη διάστασή του, δηλαδή τον χρόνο που απαιτείται για να ανακαλυφθεί κατά την κίνηση του σώματος μέσα του (Bruno Zevi)

²⁸ Ο E. Panofsky υποστηρίζει ότι, ο θεατής καταλαμβάνει μια σταθερή θέση μόνο σωματικά. Αισθητικά βρίσκεται σε συνεχή κίνηση καθ' όσον το μάτι του ταυτίζεται με το φακό της μηχανής λήψης που μετακινείται συνεχώς σε απόσταση και σε κατεύθυνση. Ο θεατής γίνεται «κινητός», όσο κινητός είναι και ο χώρος που αντιλαμβάνεται με την όραση. Στη γουελσική εικόνα η πανεστίαση ενισχύει την ενεργητική συμμετοχή του θεατή στο χώρο των δρωμένων (Bazin). Ο χώρος έτσι αποκτάει μια εκφραστικότητα που οφείλεται στην ικανότητα του να διαστέλλεται και συστέλλεται, ικανότητα που οφείλεται στο βλέμμα της μηχανής λήψης.

²⁹ «Ο μηχανισμός της αφήγησης επενδύει μεταφορικά τις εικόνες του χώρου και εκφράζει όχι μόνο την επιβεβαίωση της γενικής θεωρίας για την επίδραση των συμφραζομένων στην ερμηνεία ή την αξία των επιμέρους στοιχείων. Έχει ένα επιπλέον χαρακτηριστικό: επεκτείνεται στο χρόνο, έναν χρόνο όχι απλά ωρολογιακό αλλά συχνά φαντασιακό ή βιωματικό». Σ. Σταυρίδης, *Η συμβολική σχέση με τον χώρο*, σελ.86



Εικόνα Γ.15 α) Το μονοπλάνο διαχειρίζεται τις ταυτόχρονες δράσεις στη χωροθέτηση τους στο κάδρο και όχι με τον επιμερισμό του μοντάζ β) Οι χωροχρονικές σχέσεις εντός του πλάνου-σεκάνς πολλαπλασιάζονται κατά την κίνηση της μηχανής λήψης διευρύνοντας τις δυνατότητες του εσωτερικού μοντάζ



ΜΗΧΑΝΗ ΛΗΨΗΣ ΣΤΑΤΙΚΗ

Με την ακινησία³⁰ της κινηματογραφικής μηχανής στη διάρκεια μιας σκηνής, η δραματουργική ένταση μετατίθεται στις σημαίνουσες οντότητες που την αποτελούν. Ο Welles οργανώνει τη δράση με τα χωρικά τρίγωνα να κυριαρχούν στη σύνθεση, όχι μόνο μεταξύ των μορφών κατά τις συνεχείς αλλαγές στην κίνησή τους, αλλά και μεταξύ των διαρθρωτικών επιπέδων του κάδρου (Εικόνα Γ.16). Πρόκειται για εκείνο το γεωμετρικό χωρικό μοτίβο που αποτελεί ισχυρό πρότυπο όχι μόνο για την περιγραφή του χώρου και για τη διαμόρφωση του καθώς και για τη διαφοροποίηση της συμβολικής του αξίας³¹.

³⁰ «Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε στατικά πλάνα και πλάνα με κίνηση, είναι αρκετά ασαφής. Ίσως η ορθότερη εκδοχή θα ήταν η αναφορά στο στατικό ή μη να γίνει σε σχέση με την κίνηση ή όχι της κινηματογραφικής κάμερας και όχι σε σχέση με το αν υπάρχει αναπαραριστώμενη ή όχι κίνηση στην οθόνη» Σ. Ξενόπουλος. Άλλωστε κατά τον Jean Mitry ακόμα και ένας νεκρός χρόνος αναδεικνύει μια κίνηση, έστω και *δηννητική*. «Υπάρχουν «ακίνητα πράγματα» που η ακινησία τους είναι και αυτή οριζουσα μιας αδιάκοπης ροής, αφού η διαδοχή των εικόνων (frames) μας τα κάνει αισθητά. Βέβαια αυτή η κίνηση δεν γίνεται αντιληπτή, τ' αποτελέσματα της όμως είναι αισθητά».

³¹ Σ. Σταυρίδης, *Η συμβολική σχέση με τον χώρο*, Κάλβος, 1990, σελ.97



Εικόνα Γ.16: Οι ρέουσες σχέσεις των οπτικών μαζών εκφράζονται στα μεταβλητά χωρικά τρίγωνα των επιπέδων.

Με τη χρήση τριγώνων στη διασπορά των ηθοποιών στο κάδρο ο σκηνοθέτης καθοδηγεί την ανάγνωση. Ο ηθοποιός όταν στέκεται τοποθετείται ελαφρώς εκτός κέντρου συμμετρίας, αφήνοντας χώρο για το βλέμμα προς για το πίσω επίπεδο, ώστε να επιβεβαιώσει και την αίσθηση του θεατή για την ενότητα του προφιλμικού χώρου. Καθώς η δράση εξελίσσεται, το κεντρικό βλέμμα του παρατηρητή περιπλανιέται ανεμπόδιστα και φορτίζει την άδεια επιφάνεια, που σκηνογραφικά κατέχει η οροφή, με αφηγηματικό περιεχόμενο. Οι οροφές και οι τοίχοι, ως στατικά επίπεδα, αποτελούν μια σταθερή αναφορά για τη σύγκριση της σχετικής κλίμακας των κινούμενων σωμάτων, που εντείνεται με την παραμόρφωση. Οι γωνίες μεταξύ των τοίχων και οι πόρτες αποκτούν μια ασυνήθιστα εμφατική παρουσία, με το βάθος πεδίου να ενεργοποιεί μια κρυφή υπόσταση του χώρου στο εσωτερικό των κάδρων.



Εικόνα Γ.17: Σκηνή από τα γραφεία της εφημερίδας *Inquirer*. Ο σκηνοθέτης χωρίζει αρχικά την δράση σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο βρίσκεται ο *Berstein* που εργάζεται στο γραφείο του, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο ο *Kane* συνομιλεί με τον προηγούμενο διευθυντή της εφημερίδας. Στο επόμενο πλάνο οι δύο δράσεις ενώνονται σε μία, με τα πρόσωπα να σχηματίζουν ένα χωρικό τρίγωνο.



Εικόνα Γ.18 : Η σκηνή που ο Καπε μετακομίζει στο νέο του γραφείο, στην εφημερίδα *Inquirer*. Η κάμερα παραμένει σταθερή, με τα πρόσωπα να πηγαινοέρχονται από ένα σταθερό άνοιγμα. Η κίνηση των προσώπων σε αντιδιαστολή με την στατική μηχανή και τους δύο πρωταγωνιστές ενοποιεί τους δύο χώρους του γραφείου.

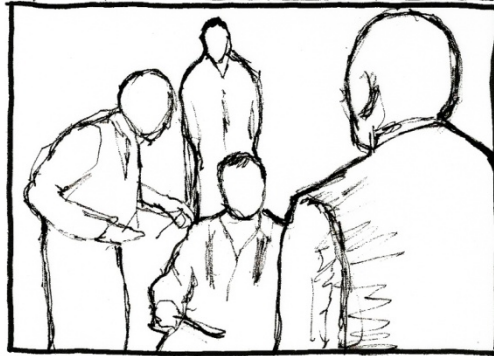
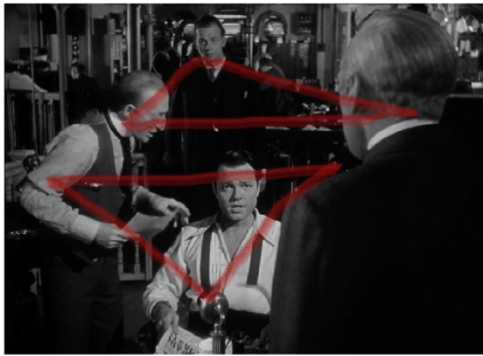
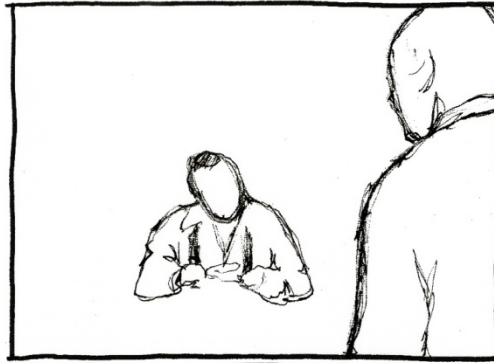
Ο Welles δε διστάζει να τοποθετήσει το θεματικά σημαντικό στοιχείο στο βάθος γιατί χειρίζεται το φωτισμό και τον ήχο με τρόπο που αποδίδουν αξίες σε κάθε επίπεδο. Κινεί τους ηθοποιούς μεταξύ των σκοτεινών περιοχών των επιπέδων προσχεδιασμένα ώστε να εκφραστούν οι ψυχολογικές τους διαθέσεις. Χωρικά τρίγωνα σχηματίζονται και μέσα από τη στάση των σωμάτων απέναντι σε πορτραίτα και φωτογραφίες προσώπων που ως μέρος του στατικού σκηνογραφικού χώρου, προκαλούν επιπλέον συνειρμούς στο θεατή. Εξίσου σημαντική θέση στην εκπλήρωση της σύνθεσης των πλεγμάτων σε πολλά επίπεδα παίρνουν οι αντανακλάσεις, οι οποίες προεκτείνουν την κίνηση στο χώρο και δημιουργούν οπτικές αμφισημίες στη σχέση ειδώλου και πραγματικού.

Τα χωρικά τρίγωνα διασχίζονται και επαναπροσδιορίζονται διαρκώς. Η κίνηση των ηθοποιών στα πλάνα του πολίτη Kane πραγματοποιείται σε άξονες που υποδηλώνουν προσεκτική οργάνωση των επιπέδων της *mise en scene* μπροστά από την κάμερα. Ο Welles, ακολουθώντας μια διαγώνιο ή ένα άνοιγμα που διασχίζει όλα τα επίπεδα, «θέτει τα στοιχεία κάθε επίπεδου σε σχέσεις ενέργειας μεταξύ τους και προπάντων αποκαθιστά μια άμεση επικοινωνία του όπισθεν με το μπροστινό επίπεδο» (Deleuze). Ο Deleuze επιπλέον υποστηρίζει ότι μέσω της δυνατότητας ύπαρξης διαφορετικών οπτικών επιπέδων συγχρόνως σε μία εικόνα, το βάθος πεδίου προσφέρεται σαν ένα εργαλείο έκφρασης του χρόνου και της μνήμης μέσα στον κινηματογραφικό χώρο. Ο Deleuze χρησιμοποιεί τον όρο "φύλλα παρελθόντος" για να περιγράψει τη χρήση του βάθους σε ένα πλάνο που δείχνει έναν χώρο, όπου μια μνήμη από το παρελθόν προκαλείται από μία δράση του παρόντος. Έτσι, τα διαφορετικά επίπεδα μιας εικόνας (μπροστινό, μεσαίο, πίσω) χρησιμεύουν σαν περιοχές ή κομμάτια του παρελθόντος, γίνονται "φύλλα του παρελθόντος". Αυτή η άποψη του Deleuze για τον κινηματογραφικό χώρο λειτουργεί σαν την "οπτικοποίηση" της άποψης του Bergson ότι η μνήμη δεν υπάρχει μέσα στον άνθρωπο, αλλά αυτός κατοικεί σε μία κόσμο-μνήμη, μέσα στην οποία υπάρχουν ταυτόχρονα το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον. Η αντίληψη της πραγματικότητας οπτικοποιείται και στον άξονα του χρόνου³².

Η διάρκεια του μονοπλάνου σε συνδυασμό με το ρυθμό των κινήσεων των προσώπων (αργές ή επιταχυνόμενες) και των δρωμένων, οργανώνουν την πλαστικότητα του κάδρου και επηρεάζουν την προσοχή του θεατή. *Ο ρυθμός δεν είναι η μετρική αλληλοδιαδοχή των τμημάτων αλλά συνέπεια της χρονικής πίεσης στα κάδρα*³³. Σε συνάρτηση με τα μέσα κινηματογράφησης ο εσωτερικός ρυθμός δημιουργεί εκείνες τις περιστασιακές σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία του χώρου που νοηματοδοτούν τον χώρο και την αφήγηση. Οι συνιστώσες του ρυθμού πολλαπλασιάζονται όταν η μηχανή λήψης καταγράφει ενώ βρίσκεται σε κίνηση εντός του χώρου της δράσης.

³² Π. Δόικος, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2006

³³ Α. Tarkovsky, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σελ. 159



ΜΗΧΑΝΗ ΛΗΨΗΣ ΣΕ ΚΙΝΗΣΗ

Με τη ρέουσα κίνηση της κάμερας και των σωμάτων μπροστά απ' αυτήν, οι διασταυρώσεις των βλεμμάτων και των κινήσεων, η διαλεκτική των χώρων εντός και εκτός οθόνης, οριοθετούν τα στάδια της δράσης, μετατρέπουν το κάθε πλάνο σε μία πολυσύνθετη μονάδα. Με την αλλαγή των κάδρων το οπτικό σημείο αρχίζει να πολλαπλασιάζεται και με την κίνηση της μηχανής λήψης φτάνει στο σημείο να υπερπολλαπλασιάζεται.³⁴ Η κάθε δράση ξετυλίγεται σε μια αδιάσπαστη χωρική συνέχεια και τα χωρικά τρίγωνα που σχηματίζονται να αναβαθμίζονται συνεχώς μορφικά.

Η κίνηση της μηχανής, πέρα από την χωρική της διάσταση, παραλαμβάνει έναν emphatic νοηματικό χαρακτήρα, που προσδιορίζει τα σημεία της ψυχρόσυνθεσης των ηρώων και τις μεταξύ τους σχέσεις. Άλλοτε πλησιάζει ή απομακρύνεται από το αντικείμενο και άλλοτε κινείται παράλληλα προς αυτό, κάνοντας αντιληπτό το βάθος του χώρου³⁵. Χαρακτηριστική είναι η τελευταία σκηνή, όπου η κάμερα γλιστράει πάνω από μεγάλα κιβώτια και άλλα αντικείμενα που είναι σωρευμένα στο πάτωμα (Εικόνα Γ.19), σκιαγραφώντας έτσι τις πάνω και πλάγιες πλευρές όλων των αντικειμένων, όπως και την χωρική συνάφεια μεταξύ τους. Συμβολικά προχωράει μπροστά στο παρόν ενώ αποκαλύπτει το παρελθόν.



Εικόνα Γ.19: Πάνω από τα σωρευμένα αντικείμενα, η κάμερα προσέγγισε και σκιαγράφησε τη χωρική συνάφεια μεταξύ τους και σταμάτησε πάνω από το έλκηθρο- λίγο πριν την αποκάλυψη της λύσης του αινίγματος.

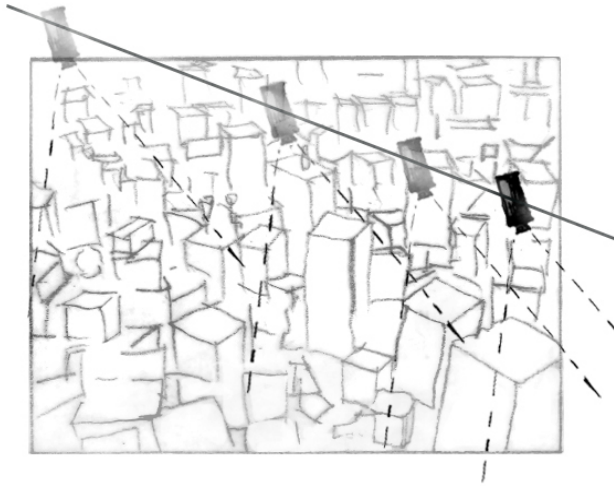
Το είδος της κίνησης που κυριαρχεί στα μονόπλانا είναι το travelling, όπου η κάμερα κινείται μέσα στο χώρο συνήθως σταθερά, πάνω σε ένα όχημα με ράγες.

³⁴Το κυριότερο χαρακτηριστικό της τέχνης του κινηματογράφου είναι ακριβώς αυτή η δυνατότητα αλλαγής αλλά και συνύπαρξης πολλών οπτικών σημείων, αλλά κυρίως η δυνατότητα συνεχούς διαφοροποίησής τους, λόγω της κίνησης, Ραποφσκι

³⁵Η οριζόντια κίνηση της κάμερας στο εσωτερικό μιας σκηνής υποδηλώνει την τρισδιάστατη ιδιότητα του ορατού κόσμου. «ίσως γι' αυτό έχουμε αυτή την αίσθηση περί τρισδιάστατου, επειδή η κάμερα μας προσφέρει μια ένδειξη βάθους» Ε.Στάθη *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1999

Το είδος της κίνησης που κυριαρχεί στα μονόπλانا είναι το travelling, όπου η κάμερα κινείται μέσα στο χώρο συνήθως σταθερά, πάνω σε ένα όχημα με ράγες.

Η μεγάλη δύναμη του travelling είναι ακριβώς ότι δίνει στο θεατή την αίσθηση της συμμετοχής στα γενόμενα της πλοκής.³⁶ Η κίνηση εμπλουτίζει το πλάνο με έναν επιπλέον ρυθμό που εξαρτάται από τη φύση των λήψεων και τη σχέση τους με τις επόμενες που σχολιάζει ή αποστασιοποιείται από τα γεγονότα (Εικόνα Γ.20).



Εικόνα Γ.20: Η οριζόντια κίνηση της μηχανής λήψης πάνω από τα κιβώτια δίνει τη συνολική αντίληψη του χώρου μέσα στον οποίο κινείται.

Με την κίνηση της κάμερας τα επίπεδα διασχίζονται και επαναπροσδιορίζεται η θέση τους στο σύνολο του πλάνου. Η αίσθηση συνέχειας μεταξύ των διαδοχικών χώρων αποτελεί μια ευρύτερη έκφραση του εσωτερικού μοντάζ εφόσον η χωρική αίσθηση δεν κατακερματίζεται. Η μηχανή λήψης έχει ενίοτε ως αφετηρία της τροχιάς της, τη δράση που εσωκλείεται σε κάποιο πλαίσιο ανοίγματος ή άλλου αρχιτεκτονικού στοιχείου, μεταφέροντας με τον τρόπο αυτό τη δράση από τον ένα χώρο στον άλλον, ενοποιώντας τους. Η κάμερα μπορεί να ακολουθεί τους χαρακτήρες και τα μεταξύ τους πλέγματα ή να προηγείται αυτών, με σκοπό άλλοτε να τους παρουσιάσει ισχυρούς ή να μειώσει τη δύναμή τους (εικόνα Β.8). Η χορογραφία των δρωμένων είναι εκείνη που θα καθορίσει ωστόσο τη σχέση των μορφών.

Ο νοηματικός χαρακτήρας της κάμερας σε σχέση με τα πλαίσια αλλά και τις αντανakλάσεις συνοψίζεται στο χωρικό μοτίβο του καθρέπτη στο παλάτι της Xanadu μετά την εγκατάλειψη του Kane από τη Susan. Η μηχανή ακολουθεί τον ήρωα σε ένα χώρο με αντικριστούς καθρέπτες. Η μορφή του επαναλαμβάνεται ατελείωτα εκτείνοντας τη μοναξιά του στο χώρο και στο χρόνο, σε μεγάλο βάθος. Οι αντανakλάσεις εμφανίζονται μέσα σε μια σειρά από αλληπάλληλες κορνίζες που συμβολίζουν τη χρονική πύκνωση της ζωής του. Είναι μια οπτικοποίηση της αφηγηματικής δομής της ταινίας καθώς η εικόνα του προκύπτει μέσα από τις αφηγήσεις άλλων ανθρώπων γι' αυτόν. Είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι πρώτα εμφανίζεται το είδωλό του και έπειτα ο ίδιος μπροστά στην κάμερα (Εικόνα Γ.21, Γ.22).

³⁶ Ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει τον κόσμο από την άποψη του ατόμου, να πάρει τον άνθρωπο ως το κέντρο του κόσμου του – δηλαδή, να καταστήσει μια πολύ υποκειμενική εμπειρία προσιτή στα μάτια όλων. Rudolph Arnheim, *Το φιλμ ως τέχνη*, Καθρέφτης, Αθήνα, 2008, σελ.121



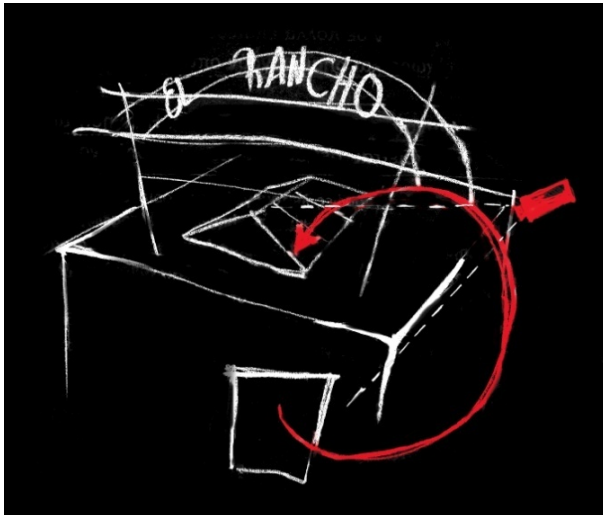
Εικόνα Γ.21: Η κάμερα ακολουθεί το χαρακτήρα ενοποιώντας τους χώρους στην αντίληψη του θεατή. Μέσα από το άνοιγμα της πόρτα ο Kane κάνει την εμφάνισή του από τη σκιά στο φως και η μηχανή αποκαλύπτει την ψυχολογική του διάθεση.



Εικόνα Γ.22: Χωρικό μοτίβο του καθρέπτη σε συνδυασμό με διαδοχική κίνηση και ακινησία της μηχανής λήψης. Η κάμερα ακολουθεί τον Kane, έπειτα σταματάει μπροστά στον καθρέπτη. Εμφανίζονται πρώτα οι πολλαπλές αντανακλάσεις μέσα από εξπρεσιονιστικά σκηνικά πλαίσια και έπειτα ο ίδιος. Η μορφή του Kane εκτείνεται στο χρόνο ταυτόχρονα με τα είδωλά του.

Η διαχείριση της διάρκειας του χρόνου, με εφορμήσεις της κάμερας αλλά και στατικά πλάνα, επαναλαμβάνεται σε πολλά σημεία στην ταινία. Ενίοτε, σε συνδυασμό με μια ακραία γωνία λήψης, αποδίδεται ένας επιπλέον νοηματικός χαρακτήρας στη σκηνή. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όταν ο Thompson κάνει την πρώτη επίσκεψή του στη Susan στο νυχτερινό κέντρο όπου εργάζεται (Εικόνα Γ.25). Μια ελεύθερη κάμερα ταξιδεύει μέχρι την πλευρά του κτιρίου που στεγάζει το νυχτερινό κέντρο, περνά από μια τεράστια αφίσα που απεικονίζει τη Susan, στη συνέχεια περνά το σήμα του κέντρου El Rancho και μέσα από ένα φεγγίτη συλλαμβάνει την εικόνα της Susan από μια ακραία γωνία λήψης, καδράροντας την φιγούρα της. Έπειτα η κάμερα διαπερνά το γυαλί, κατεβαίνει και εισέρχεται στο εσωτερικό του μαγαζιού και σταματάει σε ένα κοντινό πλάνο της Susan. Η κίνηση της

μηχανής λήψης επιδιώκει να προκαταβάλλει τον θεατή για την ψυχολογική κατάσταση του ηθοποιού. Αυτή την αντίληψη έρχεται να υπογραμμίσει και η αντιπαράθεση ανάμεσα στην πρώτη εικόνα της αφίσας και την πραγματική όψη της Suzan που αντικρίζει ο θεατής στη συνέχεια. Ο σκηνοθέτης μέσα από τον υποκειμενισμό του πλάνου του³⁷ προβάλλει την αντίληψη για τους χαρακτήρες, ωστόσο ο χειρισμός της μηχανής λήψης παραπέμπει σε μία θέαση των πραγμάτων από μακριά και συνολικά.



Εικόνα Γ.23: Η κίνηση της κάμερας δίνει μια συνολική θέαση του εξωτερικού πριν εισέλθει στο χώρο.

Με αυτό τον τρόπο, ο Welles αποστασιοποιείται από τις αφηγήσεις των προσώπων που περιέβαλαν τον Kane και αντιστοιχεί την αφήγηση στο βλέμμα της κάμερας. Στη συνέχεια η κάμερα μένει σταθερή και ακολουθεί διάλογος με τις μορφές διατεταγμένες σε χωρικό τρίγωνο ανάμεσα στα επίπεδα. Το προσκήνιο είναι σκοτεινό και η προσοχή στρέφεται στο χαρακτήρα της Susan (Εικόνα Γ.24). Είναι χαρακτηριστικό ότι η ίδια ακολουθία τηρείται και στη δεύτερη φορά που η Susan κάνει την εμφάνισή της στο παρόν της αφήγησης, ενώ η αντίστροφη κίνηση διαγράφεται από την κάμερα με τις τελευταίες της λέξεις, ολοκληρώνοντας την αφήγησή της.



Εικόνα Γ.24: Καθώς η μηχανή κινείται καδράρει την καθιστή μορφή της Suzan μέσα από το άνοιγμα της οροφής του νυχτερινού κέντρου El Rancho. Στη συνέχεια εισέρχεται στο εσωτερικό και κάνει ένα κοντινό πλάνο της Suzan με τον δημοσιογράφο.

³⁷Το υποκειμενικό πλάνο είναι το ακραίο όριο ρεαλισμού κάθε οπτικοακουστικής τέχνης. Δεν μπορεί να "δει κανείς και να ακούσει" την πραγματικότητα στο γίνεσθαι της παρά μόνο από μια οπτική γωνία: και αυτή η γωνία είναι πάντα η γωνία ενός υποκειμένου που βλέπει και ακούει.



Εικόνα Γ. 25: Η πρώτη συνάντηση του δημοσιογράφου με την Suzan. Η είσοδος στο εσωτερικό του νυχτερινού κέντρου γίνεται από μία ακραία υψηλή γωνία με συνεχή κίνηση της κάμερας.

Η ενότητα του χώρου και του χρόνου δεν είναι ανεξάρτητες από συστατικά στοιχεία του κάδρου όπως ο φωτισμός ή το εύρος του πλάνου. Πολύ περισσότερο ο ήχος, στοιχείο έγχρονο, φορτίζει την εικόνα με περιεχόμενο και ρυθμό. Ο λόγος, η ένταση, η μουσική ή η ηχώ ανά περίπτωση συμπληρώνουν την αντίληψη για το μέγεθος και τη χωρικότητα αλλά και τη χρονικότητα. *Με την εμφάνιση του φωτός στο βάθος, την καθολική ευκρίνεια, τη διόγκωση του εγγύτερου και τη σμίκρυνση του μακρινού, οι χαρακτήρες κατοικούν στο χώρο και το χρόνο του φιλμ, προσωρινά.*³⁸

Το πλάνο-σεκάνς στον πολίτη Kane είναι εκείνο το αυτόνομο συντακτικό στοιχείο που διατηρεί τη χρονική και χωρική ακεραιότητα του εφόσον ο ρυθμός του προκύπτει μέσα από τις κινήσεις της κάμερας και των γεγονότων που αναπαριστά και όχι στον κατακερματισμό των σκηνών. Η χρονική ακεραιότητα στα μονόπλانا του Πολίτη Kane διαπιστώνεται και από τον Deleuze, ο οποίος αποδίδει την ύπαρξη γεμάτων χρόνο πλάνων και το χρόνο που παραμένει στο κάδρο, στη χρήση βάθους πεδίου και ευρυγώνιων φακών: *«όσο το βάθος παρέμενε εγκλωβισμένο στην απλή διαδοχή των παράλληλων επιπέδων, αντιπροσώπευε ήδη το χρόνο, αλλά με έμμεσο τρόπο που το κρατούσε υποταγμένο στο χώρο και την κίνηση. Το νέο βάθος σε αντίθεση, διαμορφώνει μια περιοχή χρόνου, μια περιοχή παρελθόντος... ή τη συνέχεια της διάρκειας».* Παράγεται έτσι ένα είδος άμεσης απεικόνισης του χρόνου³⁹, στο βαθμό που —όπως διαβλέπει ο Deleuze— η κίνηση επανακαθορίζεται από τη χρονικότητα και τα παριστάμενα επανασυνδέονται μεταξύ τους, βάσει μη ορθολογικών τομών στο εσωτερικό της πλοκής.⁴⁰

Οι κινήσεις της κάμερας, το μέγεθος των πλάνων, οι πλαστικές τους σχέσεις και οι γωνίες λήψης συνιστούν τον εσωτερικό ρυθμό του κάδρου, που με το μοντάζ συνομιλεί με τον εσωτερικό ρυθμό του προηγούμενου και του επόμενου, για να επιβραδύνει ή να επιταχύνει, τον εξωτερικό ρυθμό της σκηνής. Οι ρυθμικές σχέσεις που διέπουν τα πλάνα ορίζονται και από το ρυθμό που ενυπάρχει στη φύση των λήψεων. Το ρυθμό της ταινίας ωστόσο τον ελέγχει το μοντάζ μεταξύ των πλάνων.

³⁸ Π. Δόικος, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2006, σελ 33

³⁹ Κατά τον Tarkovsky βέβαια η αίσθηση χρόνου του σκηνοθέτη δεν είναι παρά είναι ένας «καταναγκασμός» στο θεατή εφόσον είναι η ερμηνεία του σκηνοθέτη πάνω στην εικόνα.

⁴⁰ Π. Δόικος, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2006

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΜΕΝΩΝ

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ



Γ.2. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ

Με το χειρισμό των σχέσεων της διαδοχής των πλάνων, ο Welles αναπτύσσει έναν δεύτερο άξονα χρονικότητας που οργανώνει εξωτερικά την ταινία. Ο σκηνοθέτης δεν αποβλέπει μονάχα στην αφήγηση των γεγονότων αλλά κατασκευάζει χωρικές σχέσεις, συσχετίζοντας τόπους, ανθρώπους και σημεία του χώρου στο παρόν της αφήγησης μέσα από το εξωτερικό μοντάζ. Στην ταινία Πολίτης Kane το μοντάζ δεν δημιουργεί νέους χώρους μέσα από την συρραφή κομματιών, αλλά χρησιμοποιείται για να οργανώσει και να συσχετίσει τα χωρικά και χρονικά πλέγματα των μονοπλάνων, να οργανώσει και να συνθέσει τα βλέμματα των εικονιζόμενων προσώπων. Επομένως σκοπός είναι μέσα από την διαδοχή των γεωμετρικών αυτών συνθέσεων να προκύπτει ένα συγκεκριμένο μήνυμα το οποίο υπερβαίνει τα επί μέρους νοήματα των αποσπασματικών πλάνων

Η διαδοχικότητα του φιλικού χώρου, είτε πρόκειται για αλλαγή πλάνου είτε για αλλαγή σκηνής, δεν μπορεί να ληφθεί σαν μια αυτόματη διαδοχή, καθώς σε αυτήν δημιουργούνται εντάσεις που προσδίδουν δυναμικό χαρακτήρα στη μορφοποίηση του χώρου. Ο σκηνοθέτης κατευθύνει το θεατή σε αναγνώσεις της αφήγησης και του χώρου που χρησιμοποιούν τη θεωρία του ασυνειδήτου, τη γλωσσολογική προσέγγιση ή τη σημειολογική μεθοδολογία.⁴¹ Ο θεατής αντιλαμβάνεται τελικά το σύνολο ενός χώρου μέσω διανοητικών μηχανισμών και συνειρμών⁴², που ενώνουν επιμέρους πλάνα σε ένα νοηματικό συνεχές. Η σύνδεση των πλάνων μπορεί να ευθύνεται για τη δομή της ταινίας δε δημιουργεί όμως και το ρυθμό της⁴³.

Η διαδοχή των διαφορετικών χώρων στον Πολίτη Kane γίνεται στα πεδία επιλογής που παρέχει το μοντάζ στο σκηνοθέτη⁴⁴ με χρονικές, γραφιστικές, ηχητικές, αφηγηματικές και ρυθμικές σχέσεις μεταξύ των πλάνων (μέσα σε μία σεκάνς ή μεταξύ των σεκάνς), όπου ο σκηνοθέτης οπτικοποιεί το φιλικό χώρο στο σύνολό του. Χρονικές σχέσεις αποκαλούμε

⁴¹ Μέσα από τη σειρά διαδοχής των εικόνων που περνούν μπροστά από το θεατή υπάρχουν ένας ηθελημένος προκαθορισμός και μια ηθελημένα συγκεκριμένη ερμηνεία. Μπέλα Μπαλάζ, *Το μοντάζ, αιγόκερως, 2003*

⁴² Ο L. Kuleshon περιέγραψε το τέχνασμα που διαλύει τις δεδομένες σχέσεις χώρου ως «δημιουργική γεωγραφία»: φωτογραφίες υλικών φαινομένων, παρμένες σε διάφορους τόπους, συναρμολογούνται με τέτοιο τρόπο ώστε ο συνδυασμός τους να δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός συνεχούς χώρου, που φυσικά δεν υπάρχει πουθενά στη φύση. Ο τεχνητός χώρος που δημιουργείται έτσι, προορίζεται, τις περισσότερες φορές, να λειτουργήσει στη φαντασία του θεατή χωρίς να σημαίνει ότι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για ν' αναδείξει διάφορες εγγενείς δυνατότητες της ίδιας της φυσικής πραγματικότητας.

⁴³ Το ρυθμό μιας ταινίας τον δημιουργεί ο χρόνος που διατρέχει τα πλάνα και τον καθορίζει όχι το μήκος των μονταρισμένων τμημάτων παρά η πίεση του χρόνου - η συνοχή, η ένταση ή η ακαταστασία - που διατρέχει αυτά τα θέματα. Το εσωτερικό μοντάζ καθορίζει τη διάρκεια κάθε πλάνου από τη φύση των λήψεων, ενώ ο συσχετισμός μεταξύ τους ελέγχει το ρυθμό της κάθε σεκάνς και άρα του συνόλου της ταινίας.

A. Tarkovsky, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας), Νεφέλη, Αθήνα σελ. 161

⁴⁴ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film art an introduction*, σελ. 309

αυτές που συμπιέζουν τον χρόνο και τη δράση αλλά τις διακρίνουμε από τις αφηγηματικές, που επιτρέπουν την εκτύλιξη μιας λογικής σειράς γεγονότων, χωρίς απαραίτητα αισθητική ή εκφραστική πρόθεση. Αντίθετα οι γραφιστικές συνδέσεις των πλάνων, μεταφέρουν τον θεατή ομαλά από έναν χώρο στον άλλον ή από το παρόν στο παρελθόν, αποφεύγοντας μια αιφνίδια εμφάνιση της εικόνας. Χωρικό ή χρονικό πέρασμα επιτυγχάνεται ορισμένες φορές και με την βοήθεια του ήχου. Τέλος ρυθμικές είναι οι σχέσεις που αφορούν την ταχύτητα εναλλαγής των πλάνων. Η διαχείριση αυτών των περιοχών από τον Welles διασφαλίζει κατά κύριο λόγο την αφηγηματική συνέχεια, με τη διατήρηση του σχήματος αιτίου-αποτελέσματος (μοντάζ συνέχειας), ενώ σπανιότερα παραβιάζει τη σχέση εδραίωσης και επανεδραίωσης του χώρου και του χρόνου και κατασκευάζει αντιθέσεις ή αναλογίες, με σκοπό πάντα την αποκάλυψη υποφαινόμενων νοημάτων (μοντάζ ασυνέχειας). Εξάλλου το μοντάζ του Welles δεν είναι μια συρραφή και ένα απλό όργανο της αφηγηματικής εξέλιξης, αλλά ένας καλλιτεχνικός εκφραστής και κυρίαρχος συντελεστής νοημάτων⁴⁵. Όπως ακριβώς η επαφή ηλεκτρικά φορτισμένων αντικειμένων προκαλεί σπινθήρα, έτσι και η επαφή των εικόνων μεταξύ τους προκαλεί στον θεατή την ανάγκη να τις ερμηνεύσει με συσχετισμό.⁴⁶

Ωστόσο οι συνδέσεις μεταξύ των μονοπλάνων φορτίζονται με διαφορετικό νόημα όταν βρίσκονται εντός της ίδιας σεκάνς και όταν πρόκειται για πλάνα που ενώνουν δύο σεκάνς. Στο εσωτερικό της σεκάνς, η διαδοχή τους καθορίζεται από τις ειδικές σχέσεις μεταξύ των χωρικών πλεγμάτων στα πολλαπλά επίπεδα του κάδρου. Πρόκειται για το συσχετισμό πλάνων που εγκαθιστούν ένα χωρικό σύνολο με άλλα που απεικονίζουν κάποιο τμήμα του. Είναι η προσπάθεια οργάνωσης και συμφιλίωσης των διάφορων και διαφορετικών μεταξύ τους οπτικών σημείων όρασης του ίδιου γεγονότος. Ο ρυθμός εναλλαγής τους καθορίζεται από τις επιμέρους εντάσεις στο εσωτερικό των πλάνων και από την αφηγηματική δραματουργία. Από την άλλη, οι σεκάνς συνδέονται μεταξύ τους για να υπηρετήσουν μια αφηγηματική δομή που έχει ως αιτιώδη δεσμό τη λέξη «ροδανθό», αλλά και τις σχέσεις μεταξύ των αφηγήσεων. Οι δεσμοί των πλάνων σε αυτή την περίπτωση καλούνται να υπηρετήσουν τους συνειρμούς που προκύπτουν και διατρέχουν το σύνολο της ταινίας.

⁴⁵ «Με τη συρραφή δημιουργείται μια τρίτη αφηρημένη έννοια, άσχετη προς τις συγκεκριμένες έννοιες των μεμονωμένων εικόνων. Κάθε φορά που θα ενώσουμε δυο πλάνα ώστε να αποκαταστήσουμε την αφηγηματική ενότητα, θα έχουμε και τη δημιουργία μιας αφηρημένης έννοιας. Που βέβαια δεν είναι άμεσα αναγνωρίσιμη, αλλά υπάρχει σε λανθάνουσα μορφή». Βασίλης Ραφαηλίδης, *Το μοντάζ*, σελ.186

⁴⁶ Μπέλα Μπαλάζ, *Το Μοντάζ*, σελ.33

Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αφηγηματική δομή ολόκληρη της ταινίας, η οποία κάνει άλματα συνεχώς προς τα εμπρός και προς τα πίσω στο χρόνο με την χρήση των flash backs. Ο σκηνοθέτης αποδιάρθρωσε την κλασσική αριστοτελική αφήγηση με την αυστηρή σχέση αιτίου – αιτιατού και εισήγαγε για πρώτη φορά τη δομή της "συνθετικής" αφήγησης⁴⁷, συνθέτοντας την προσωπικότητα του κεντρικού του ήρωα μέσα από διαφορετικές μαρτυρίες. Ο Welles, επεμβαίνει στη σειρά, τη διάρκεια και τη συχνότητα των γεγονότων της ιστορίας αποκλίνοντας από τα σχήματα του κλασσικού κινηματογράφου. Στην ταινία ο αιτιώδης αρχικός δεσμός του μοντάζ είναι ο θάνατος του Kane και η τελευταία λέξη που λέει «rosebud». Με άξονα το αίνιγμα του ροδανθού, θα ανακληθούν διάφορες στρώσεις παρελθόντος που συνυπάρχουν, η παιδική ηλικία, η νεότητα, η ενηλικίωση και τα γεράματα. Δυο νήματα της δράσης εξελίσσονται ταυτόχρονα προς δύο παρόμοιες κατευθύνσεις. Από τη μια η ζωή του Kane, που έχει ήδη συμβεί στο παρελθόν και από την άλλη η έρευνα για τη ζωή του, μέσα από τις αφηγήσεις ανθρώπων που βρέθηκαν κοντά του σε μεγάλες περιόδους της ζωής του⁴⁸. Τις αφηγήσεις-μνήμες συνεργατών ενώνει, στο παρόν της ταινίας, η έρευνα του δημοσιογράφου Thompson. Κάθε μία αφήγηση, που αποτελεί και μία αυτοτελή σεκάνς, συμπληρώνει η μία την άλλη, διαπλέκοντας χρονικές περιόδους, δίνοντας γρήγορες πληροφορίες με τις διπλοτυπίες και σταματούν μόνο στις στιγμές που θέλουν πράγματι να ανακαλέσουν στη μνήμη τους. Το μοντάζ οργανώνει τη διάταξη των συνυπάρξεων ή των μη χρονολογικών σχέσεων στο εσωτερικό της άμεσης εικόνας – χρόνου, κατά Deleuze. Δεν υπάρχουν αλληλουχίες εικόνων που παράγονται με ορθολογικές τομές, αλλά επανασύσταση αλληλουχιών με βάση μη ορθολογικές τομές. Αυτή η αφηγηματική στρατηγική στην οποία όλη η ιστορία διηγείται σε φλασμπακ από διαφορετικές οπτικές ήταν πρωτοφανής σε μια ταινία του Hollywood.

⁴⁷ Η γραμμικότητα, δηλαδή η αριστοτελική ενότητα χώρος - χρόνος - δράση, σπάει και δοκιμάζονται πολλά αφηγηματικά μοντέλα.

⁴⁸ Από την άλλη ο Deleuze υποστήριζε ότι το αίνιγμα του rosebud, εκτός από το ότι συνδέεται με τις απεικονίσεις συγκεκριμένων αντικειμένων (παιδικό έλκηθρο, κρυστάλλινη σφαίρα), δεν απευθύνεται σε κανέναν και έτσι καθιστά ύποπτες «όλες τις στρώσεις παρελθόντος που ανακλήθηκαν από αυτό ή εκείνο το πρόσωπο [...]: οι εικόνες που φανέρωσαν οι στρώσεις [είναι] ίσως, με τη σειρά τους, μάταιες, εφόσον δεν υπάρχει πια παρόν για να τις υποδεχθεί».



Εικόνα Γ.26: Πέντε αφηγήσεις προσώπων διαπλέκουν διαφορετικές χρονικές περιόδους, που ενώνονται στο παρόν της ταινίας με την έρευνα ενός δημοσιογράφου.



Εικόνα Γ.27: Το αίνιγμα του *rosebud* είναι η αφορμή για την εξέλιξη της αφήγησης σε ολόκληρη την ταινία. Ο συσχετισμός του με την παιδική ηλικία του Kane υπονοείται ήδη από την πρώτη σεκάνς της ταινίας. Ο ήρωας συνδέεται με ένα υλικό αντικείμενο, αλλά η πλήρης συμβολική του σημασία αποκαλύπτεται στο τέλος.

Ειδική περίπτωση μονταζικού ρυθμού αποτελεί η σειρά επικαίρων News on the March στην αρχή της ταινίας⁴⁹, που αποτελεί μια αυτόνομη αφηγηματική ενότητα, ε σύντομα πλάνα που εναλλάσσονται γρήγορα. Αυτή η γρήγορη εναλλαγή παράγει έναν εκφραστικό ρυθμό και επιδιώκει να δώσει στον θεατή τον πυρετώδη ρυθμό πραγματικών επικαίρων. Είναι το μοναδικό σημείο που ο Welles χρησιμοποιεί γρήγορο μοντάζ των πλάνων, απόγονο του μοντάζ των Ρώσων⁵⁰, με τη βοήθεια του οποίου ελίσσεται μέσα στο χρόνο και παρουσιάζει με αντικειμενική σκοπιά τον ήρωα. Μέσα σε λίγα λεπτά συνοψίζονται τα 75 χρόνια του Kane και ταυτόχρονα η συνολική πλοκή. Με τη θεματική, παρά ιστορική προσέγγιση της ζωής του, εισάγει το θεατή στην ιστορία του Kane και στη διάρθρωση της αφηγηματικής δομής. Τα μέρη των επικαίρων αντιστοιχούν στα μέρη του συνόλου της ταινίας και σε όσα πρόκειται να διαδραματίσουν. Το μοντάζ στην συγκεκριμένη περίπτωση, συσχετίζει διαφορετικούς χρόνους στον ίδιο τόπο. Ενσωματώνει σκηνές από πραγματικά επίκαιρα, που έχουν προηγηθεί, με εικόνες πραγματικής πλοκής, που γυρίζει αργότερα, τοποθετώντας το μυθοπλαστικό υλικό στον ίδιο χρόνο του πραγματικού. Αποτέλεσμα αυτών ο Kane να εμφανίζεται ταυτόχρονα στο ίδιο μπαλκόνι με τον Adolf Hitler.



Εικόνα Γ.28: *News on the March* - Μια αυτόνομη αφηγηματική ενότητα και ειδική περίπτωση μονταζικού ρυθμού. Τα πλάνα εναλλάσσονται γρήγορα και μέσα σε λίγα λεπτά συνοψίζονται τα 75 χρόνια του Kane και ταυτόχρονα η συνολική πλοκή της ταινίας.

⁴⁹ Η σειρά των επικαίρων είναι γυρισμένη με διαφορετική κινηματογραφική γλώσσα, που παραπέμπει στον γερμανικό εξπρεσιονισμό και το μιούζικαλ., Βάλλυ Κωνσταντοπούλου, *Εισαγωγή στην αισθητική του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σελ.83

⁵⁰ Το μοντάζ στις σοβιετικές ταινίες της επαναστατικής σοβιετικής περιόδου (ιδίως του βωβού), και ειδικότερα στις ταινίες του Eisenstein, χαρακτηρίζεται από τον υψηλό εξωτερικό ρυθμό των πλάνων και τις οπτικές και νοηματικές συγκρούσεις των πλάνων μεταξύ τους. Ο ίδιος ο Eisenstein, το χαρακτήριζε ως μοντάζ των συγκρούσεων και της έλξης ανάμεσα στα διαδοχικά πλάνα. Γράμματα αλληλογραφίας, την περίοδο που γυριζόταν η ταινία *Πολίτης Kane*, ανάμεσα στον Eisenstein και τον Wells μαρτυρούν την επίδραση που ασκούσε ο ένας στον άλλον και την ανταλλαγή ιδεών.

Ο Welles, μέσα από τις αφηγήσεις επιδιώκει όχι μόνο δύο διαφορετικοί φιλικό χώρο να συμπέσουν σε ένα πλάνο, αλλά και ο χρόνος να συμπυκνωθεί, με τη συνύπαρξη παρόντος και παρελθόντος. Το fade in και το dissolve συνιστούν μια ορατή αναφορική μετάθεση των συντεταγμένων του χρόνου και του χώρου και βοηθάνε στο να ενταθούν τα αποτελέσματα της αντίθεσης και της ομοιότητας στο μοντάζ⁵¹. Ο θεατής μεταβαίνει από τον αντικειμενικό παροντικό χρόνο της πλοκής στον υποκειμενικό παρελθοντικό χρόνο της αφήγησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σεκάνς στο γηροκομείο, που με την διήγηση του Leland μεταφερόμαστε με dissolve στα πρωινά γεύματα του Kane και της Suzan, αρκετά χρόνια πριν.



Εικόνα Γ.29: Dissolve - γραφιστική σχέση μεταξύ των σεκάνς, σταδιακό πέρασμα από τον ένα χώρο στον άλλον - από το παρόν της αφήγησης στο παρελθόν.



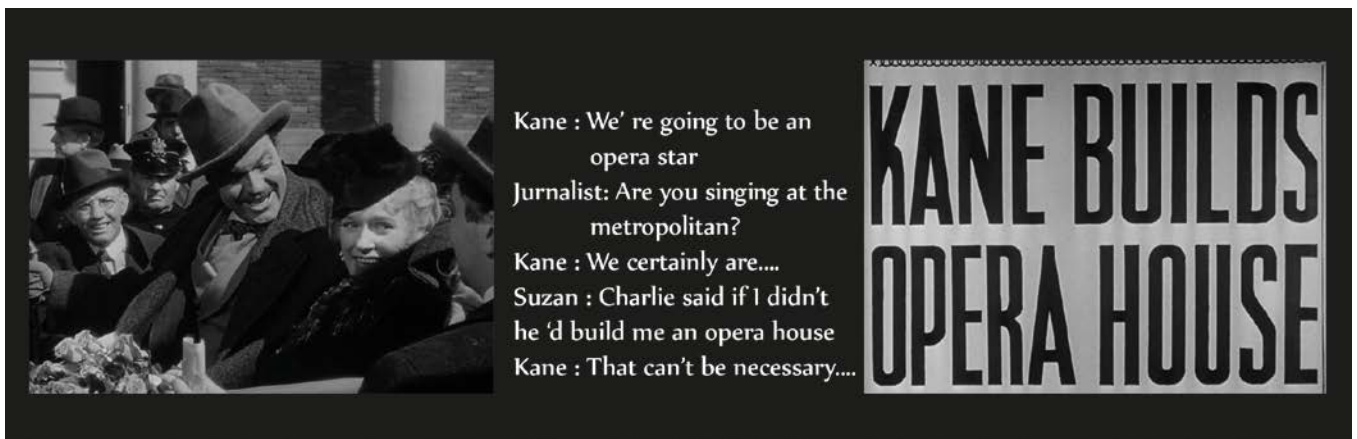
Εικόνα Γ.30: Συνύπαρξη δυο όψεων του χρόνου _ Παρελθόν που ανιχνεύεται και παρόν που ενεργοποιεί

Το dissolve είναι μία αφηγηματική μέθοδος που την χρησιμοποίησε υποδειγματικά ο Welles, η οποία εξασφαλίζει τη συνέχεια της αφήγησης. Επιτρέπει το αργό πέρασμα από ένα μέρος σ'ένα άλλο. Το dissolve μεταξύ των σεκάνς γίνεται άλλοτε πάνω σε αντικείμενα που έχουν σημασία για την εξέλιξη της αφήγησης και άλλοτε πάνω σε πρόσωπα. Το

⁵¹ Rudolph Arnheim, *Το φιλμ ως τέχνη - οι θεμελιώδεις αρχές της τέχνης του κινηματογράφου*, σελ.130

επόμενο πλάνο συχνά ξεκινάει μέσα σε κάποιο γεωμετρικό πλαίσιο ή άνοιγμα πόρτας περικλείοντας το πρόσωπο του προηγούμενου. Επαναλαμβάνει δηλαδή το χωρικό μοτίβο που χρησιμοποιεί για να επιμερίσει το κάδρο του και μεταξύ των πλάνων. Το τέχνασμα αυτό αποκτά τόσο πλαστική όσο και ρυθμική λειτουργία σε ολόκληρη την ταινία.

Ο χρόνος συμπύσσεται και παραλείπονται τμήματα του χρόνου που δεν θεωρούνται σημαντικά, με πολλά παραδείγματα χρονικών μεταβάσεων σε ολόκληρη την ταινία. Ενδεικτική είναι η σεκάνς που σε έναν παιχνιώδη διάλογο μεταξύ της Suzan, του Kane και ενός δημοσιογράφου, η πρώτη αποκαλύπτει ότι ο Kane θέλει να κατασκευάσει μια όπερα μόνο για αυτήν και στην επόμενη σεκάνς παρουσιάζεται το πρωτοσέλιδο μιας εφημερίδας, κάποια χρόνια αργότερα, που αυτό έχει μόλις πραγματοποιηθεί (Εικόνα Γ.9).



Εικόνα Γ.31: Χρονική μετάβαση μεταξύ των σεκάνς - Από έναν αστείο διάλογο, μεταξύ του δημοσιογράφου και του Kane, ο σκηνοθέτης μεταφέρει τον θεατή αρκετά χρόνια αργότερα όπου η όπερα έχει κατασκευαστεί.

ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΛΑΝΩΝ ΜΕΣΑ ΣΕ ΜΙΑ ΣΕΚΑΝΣ

Ο Welles συνθέτει σκηνές χρησιμοποιώντας το παραδοσιακό λεξιλόγιο, αλλά με διαφορετικό τρόπο, με σκοπό να υπηρετήσει την αφήγηση και την νοηματοδοσία των χωρικών πλεγμάτων, αυτή τη φορά με την βοήθεια του μοντάζ. Με τα μονταζικά τεχνάσματα μέσα στην ίδια τη σεκάνς, επιδιώκει να αναδείξει τις χωρικές σχέσεις προσώπων και αντικειμένων και την πολυπλοκότητα τους. Ο συσχετισμός αυτός, γίνεται κατά τρόπο που η τοποθέτηση και το βλέμμα ενός πράγματος έναντι στα υπόλοιπα να είναι τέτοια που ο θεατής να μην μπορεί να ξεφύγει από τη σημασία του. Συντελεί έτσι, στην σε υψηλότερο επίπεδο ανάπτυξη της νόησης του θεατή προς την εικόνα, μεταβάλλοντας την έννοια του θεάματος.

Ο σκηνοθέτης ενώνει πλάνα που ακολουθούν το ένα το άλλο, σε σεκάνς που διαδραματίζονται στον ίδιο σκηνογραφικό χώρο και στον ίδιο χρόνο. Χάρη στο φαινόμενο της οπτικής μνήμης, η από «κατ σε κατ» διαδοχή στην οθόνη δύο πλάνων, από δύο διαφορετικές γωνίες του θέματος, μπορεί να παρουσιάζει τις διάφορες όψεις του⁵². Με αυτή την τεχνική ο Welles επιδιώκει ο θεατής να ανιχνεύσει τον περιβάλλοντα χώρο από άλλη οπτική γωνία, γι' αυτό άλλωστε στήνει προμελετημένα τα αντικείμενα και τις μορφές που κινούνται και στέκονται μέσα σε αυτόν. *Σ' όλη την επιφάνεια της οθόνης ο σκηνοθέτης έχει στήσει μια ολόκληρη δραματική σκακιέρα, απ' την οποία δεν έχει αποσιωπηθεί καμιά λεπτομέρεια*⁵³, δίνοντας πληροφορίες όχι μόνο για τον χώρο, αλλά για την ιεραρχία των μορφών, την σημασία των αντικειμένων, επαναπροσδιορίζοντας τα χωρικά τρίγωνα.



Εικόνα Γ.32: Διαφορετικές οπτικές του ίδιου χώρου ανάλογες των βλεμμάτων των εικονιζόμενων προσώπων _ Υπογραμμίζεται η απόσταση των δύο χαρακτήρων.

⁵² Μια ανάλογη αισθητική απόλαυση προσφέρει η μεγάλη καινοτομία του κυβισμού, σε αντίθεση με την ζωγραφική της «μιας οπτικής γωνίας». Επαναπροσδιορίζει τα σημεία της ψυχουσύνθεσης των ηρώων και τις μεταξύ τους σχέσεις.

⁵³ Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος I*, Αιγόκερως, Αθήνα, σελ.151

Στη σεκάνς όπου ο πολιτικός αντίπαλος του Kane, Gettys, αποκαλύπτει την σχέση του Kane με τη Suzan στη γυναίκα του Emily, η διαδοχή των μονοπλάνων στις στιγμές στις οποίες κάνει κατ αποκαλύπτει χωρικές σχέσεις και πλέγματα (Εικόνα Γ.33). Με τον τρόπο αυτό μεταθέτει την δραματουργία στις κινήσεις των ηρώων και όχι στην κίνηση της κάμερας. Διασχίζοντας την διαγώνιο των επιπέδων που σχηματίζεται από τα σώματα των πρωταγωνιστών, η Emily μπαίνει στο διαμέρισμα της Suzan μεταφέροντας το επίκεντρο του ενδιαφέροντος εκεί. Η κάμερα με κατ κινείται προς το εσωτερικό όπου μεταφέρεται η δράση. Ο χώρος διαταράσσεται αλλά η ένταση διατηρείται. Τα σώματα εναλλάσσουν τις θέσεις τους αμοιβαία σε επίπεδα ανάγοντας τα χωρικά τρίγωνα σε κυρίαρχη αφηγηματική αξία. Είναι χαρακτηριστικό ότι η μόνη που κινείται και στα τρία επίπεδα δράσης μεταξύ των ακίνητων χαρακτήρων είναι η Suzan (που αποτελεί και την αφορμή της διαμάχης) ενώ ο Kane μένει σκοτεινός και υποφωτισμένος μπροστά στην επερχόμενη πτώση του. Όταν ο Kane μιλήσει, η μηχανή λήψης αλλάζει θέση και στέκεται πίσω του διερευνώντας περαιτέρω τις σχέσεις των προσώπων.

Στο τελευταίο επίπεδο η Emily απομακρύνεται όλο και περισσότερο από αυτόν, ενώ λίγο πριν φύγει οριστικά τα πλάνα εναλλάσσονται με ταχύτερο ρυθμό. Η κάμερα βρίσκεται εγγύτερα στους δύο χαρακτήρες τη στιγμή της οριστικής τους ρήξης. Η σεκάνς τελειώνει με τον Gettys να φεύγει και τον Kane να του μιλάει προς το χώρο εκτός του κάδρου στη σκάλα, με επάλληλες αλλαγές πλάνων, μέχρι την έξοδο του από το κτήριο. Η πόρτα κλείνει κόβοντας τον ήχο της φωνής του Kane, αποκόβοντάς τον από τον υπόλοιπο κόσμο.



Εικόνα Γ.33 : Αμοιβαία εναλλαγή στο καθαρισμένο χώρο - Η Suzan διασχίζει σε μια διαγώνιο όλα τα επίπεδα που δημιουργούνται από τις ακίνητες οπτικές μάζες. Ο Kapo και η Emily στέκονται με μεγάλη απόσταση μεταξύ τους, β), γ) Περισσότερα κοντινά λίγο πριν την οριστική ρήξη μεταξύ τους.

Ο Welles χρησιμοποιεί το κατ και την εναλλαγή κοντινών πλάνων για να ορίσει διαφορετικές χωροχρονικές σχέσεις. Μία τέτοια περίπτωση είναι όταν διατηρεί τον ίδιο χώρο, αλλά ο χρόνος συμπιέζεται. Ενώ συνήθως μέσα σε μία σκηνή το συνεχές του χρόνου δεν διαταράσσεται, υπάρχουν σεκάνς με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπου εικόνες που χωρίζονται μεταξύ τους από τεράστια κενά στο χρόνο είναι συγχωνευμένες με ακρίβεια. Η σεκάνς όπου ο γάμος του Kane και της Emily συνοψίζεται σε μια σειρά από πρωινά γεύματα, υπερπηδώντας κάποια χρόνια από τον πραγματικό χρόνο της ιστορίας, είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του ελλειπτικού μοντάζ. Η αποσύνθεση της σχέσης τους δίνεται με έναν αφαιρετικό τρόπο, όπου έξι πλάνα μιας απλής καθημερινής δραστηριότητας του ζευγαριού, που απέχουν χρονικά από το επόμενο, διεισδύουν το ένα μέσα στο άλλο με dissolve. Με αυτή την τεχνική ο σκηνοθέτης καταφεύγει να υποβάλει μέσα σε λίγα λεπτά την επιδείνωση των δέκα ετών του πρώτου γάμου του Kane. Τα κοντινά πλάνα των δύο χαρακτήρων γίνονται πάντα από την ίδια θέση και σε ισάξια κλίμακα. Τα σώματα καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο στην επιφάνεια της οθόνης και η διαδοχή τους γίνεται σε πλάνα ίσης διάρκειας, δραματοποιώντας το πόσο γρήγορα η αγάπη μετατρέπεται σε αμοιβαία περιφρόνηση. Με το γραφιστικό τέχνασμα και τη χρήση της mise en scene – την στάση των ηθοποιών, τα κουστούμια, τα χτενίσματα, το φροντιστηριακό υλικό - δηλώνεται η σταδιακή αυξανόμενη απόσταση μεταξύ των δύο συζύγων. Ο χρόνος που τους αναλογεί συμπιέζεται και ο καθένας κατοικεί στο δικό του χωροχρόνο αποκλείοντας τον άλλον από αυτόν. (Εικόνα Γ.34)



Εικόνα Γ.34: Πρωινά γεύματα του Kane και της Emily - Συγχώνευση χρόνου μέσα από την διαδοχική παράθεση πλάνων της καθημερινής δραστηριότητας του ζευγαριού.

Η εναλλαγή των κοντινών πλάνων είναι αντίστοιχα σημαίνουσα και στη σκηνή που ο Kane συναντά τη Suzan για πρώτη φορά. Σε αυτή την περίπτωση δεν δίνει βαρύτητα στο χώρο και στο χρόνο της σκηνής, που παραμένουν ίδια, αλλά στην ψυχολογική κατάσταση των ηρώων. Τα πλάνα εναλλάσσονται ανάμεσα στους δύο ηθοποιούς, απεικονίζοντας μόνο το

πρόσωπό τους, προσδίδοντας στη σεκάνς έναν γρήγορο εξωτερικό ρυθμό. Καθώς τα αποφεύγει σε ολόκληρο το φιλμ, όταν τα χρησιμοποιεί αποκτούν μεγαλύτερη σημασία. Σε αυτή την ακολουθία μάλιστα δεν κρατάει όλο το πλάνο εστιασμένο σε βάθος πεδίου καθώς προσπαθεί να πλησιάσει όσο περισσότερο μπορεί στα πρόσωπα⁵⁴. Επιδιώκει να αναδείξει τη σχέση με τον προσωπικό χώρο. Παρότι οι δύο χαρακτήρες δεν μετακινούνται ο ένας κοντύτερα στον άλλον, στον πλασματικό χώρο η κάμερα φαίνεται να υποκαθιστά την κίνηση αυτή και επιτρέπει στον θεατή να τους πλησιάσει. Ενώ βρίσκονται στον ίδιο χώρο δεν μοιράζονται τον ίδιο χώρο του πλάνου αλλά έναν ίσης αξίας προσωπικό χώρο. Η δόμηση της σκηνής με κοντινά πλάνα σημαίνει μεγαλύτερη εμπλοκή από μέρους του θεατή και αυτό εκμεταλλεύεται το μοντάζ για να δώσει έμφαση σε κάποια σημεία της σκηνής ή του διαλόγου.



Εικόνα Γ.35: Κοντινό του Kane και της Emily - αναδεικνύει την σχέση με τον προσωπικό χώρο

Μια άλλη περίπτωση είναι όταν ο σκηνοθέτης μεταθέτει το χώρο μέσα στο χρόνο με τη χρήση και την εναλλαγή των πολύ κοντινών πλάνων (*tres gros plan*). Με τα κοντινά πλάνα εξαφανίζει το χωροχρονικό πλαίσιο δράσης κάτι που γίνεται εμφανές στη σκηνή θανάτου του Kane. Στο εναρκτήριο πλάνο, η κάμερα σχεδόν αγγίζει τη μικρή γυάλινη μπάλα, που περιέχει έναν άλλο χώρο, τη ξύλινη καλύβα, δηλαδή το σπίτι της μητέρας του. Στη συνέχεια πλησιάζει στα χείλη του Kane, που ψελλίζουν «*rosebud*», μία λέξη που αναφέρεται στο παρελθόν. Ένα τόσο κοντινό πλάνο δεν επαναλαμβάνεται στην υπόλοιπη ταινία, καθιστώντας το γεγονός της εκφοράς της λέξης *rosebud* το σημαντικότερο αφηγηματικό τέχνασμα για την ανάπτυξη της πλοκής πάνω στα γεγονότα που θα επακολουθήσουν. Είναι άλλωστε και η μόνη στιγμή όπου ο Kane απεικονίζεται στο παρόν του φιλμικού χρόνου και η δραματουργική ένταση είναι αναγκαία. Το τελευταίο κοντινό πλάνο της σπασμένης

⁵⁴ «...το αντίκρισμα ενός απομονωμένου προσώπου, μας βγάζει από τον χώρο, η συνείδηση που έχουμε για τον χώρο διακόπτεται και ανακαλύπτουμε ότι βρισκόμαστε σε μία άλλη διάσταση, σ' αυτήν της ψυχής. Στο γκρο πλάνο, δεν βλέπουμε ένα αντικείμενο στον χώρο, ούτε ένα πρόσωπο από σάρκα και οστά, αλλά μία έκφραση, μ' άλλα λόγια βλέπουμε συγκινήσεις, διαθέσεις, προθέσεις και σκέψεις, πράγματα δηλαδή που δεν ανήκουν στον χώρο της ύλης, αλλά σ' αυτόν του πνεύματος», Αντρέ Μπαζέν

μπάλας και η αντανάκλαση της νοσοκόμας, που μπαίνει στο δωμάτιο, πάνω σε αυτήν, είναι εξαιρετικής σύλληψης (Εικόνα Γ.36). Η παραμόρφωση της εικόνας χρησιμοποιείται ίσως και ως ένδειξη για το θάνατό του.

Ο χώρος και ο χρόνος της ταυτόχρονης δράσης ταυτίζεται με το χώρο και το χρόνο της παιδικής ηλικίας του νεκρού. Τα κοντινά πλάνα απορρέουν από την πραγματικότητα της κάμερας και αποκλίνουν από το είδωλό τους για αυτήν την πραγματικότητα, ταυτόχρονα.⁵⁵ *Με την χρήση της μεγεθυμένης λεπτομέρειας και την γεωμετρική οργάνωση της επίπεδης επιφάνειας της οθόνης, το αναπαριστώμενο αντικείμενο μετασχηματίζεται σε αυτόνομο σχήμα και συστατικό οργάνωσης του χώρου*⁵⁶.



Εικόνα Γ.36: Πολύ κοντινό πλάνο στην σπασμένη μπάλα, αντανάκλαση της νοσοκόμας πάνω σε αυτήν. Ο χώρος και ο χρόνος της δράσης ταυτίζονται με τον χώρο και το χρόνο της παιδικής ηλικίας του Kane.

Ο σκηνοθέτης, θέλοντας να εξυπηρετήσει το καλλιτεχνικό του όραμα, χρησιμοποιεί παράλληλα γραφιστικά μονταζικά τεχνάσματα. Ενώ έχει οργανώνει τη δυσδιάστατη επιφάνεια του κάδρου του, στη συνέχεια μοντάρει με τέτοιο τρόπο ώστε τα γραφιστικά

⁵⁵ Για τον Μπέλα Μπαλάζ, που είχε μελετήσει ιδιαίτερα τις εκφραστικές δυνατότητες του γκρο πλαν, ο φιλικός χρονοχώρος σ' αυτό εξαφανίζεται απόλυτα. Δηλαδή, σε ένα γκρο πλαν δεν παρατηρούμε το περίγραμμα του προσώπου, δεν μας ενδιαφέρει το συγκεκριμένο αντικείμενο-άνθρωπος, αλλά μια ψυχολογική κατάσταση που εκφράζεται μέσα απ' αυτό. Επίσης μέσα από αυτό αποκαλύπτονται καινούργιες όψεις της φυσικής πραγματικότητας. Γνώριμες όψεις μετατρέπονται σε ασυνήθιστα αντικείμενα.

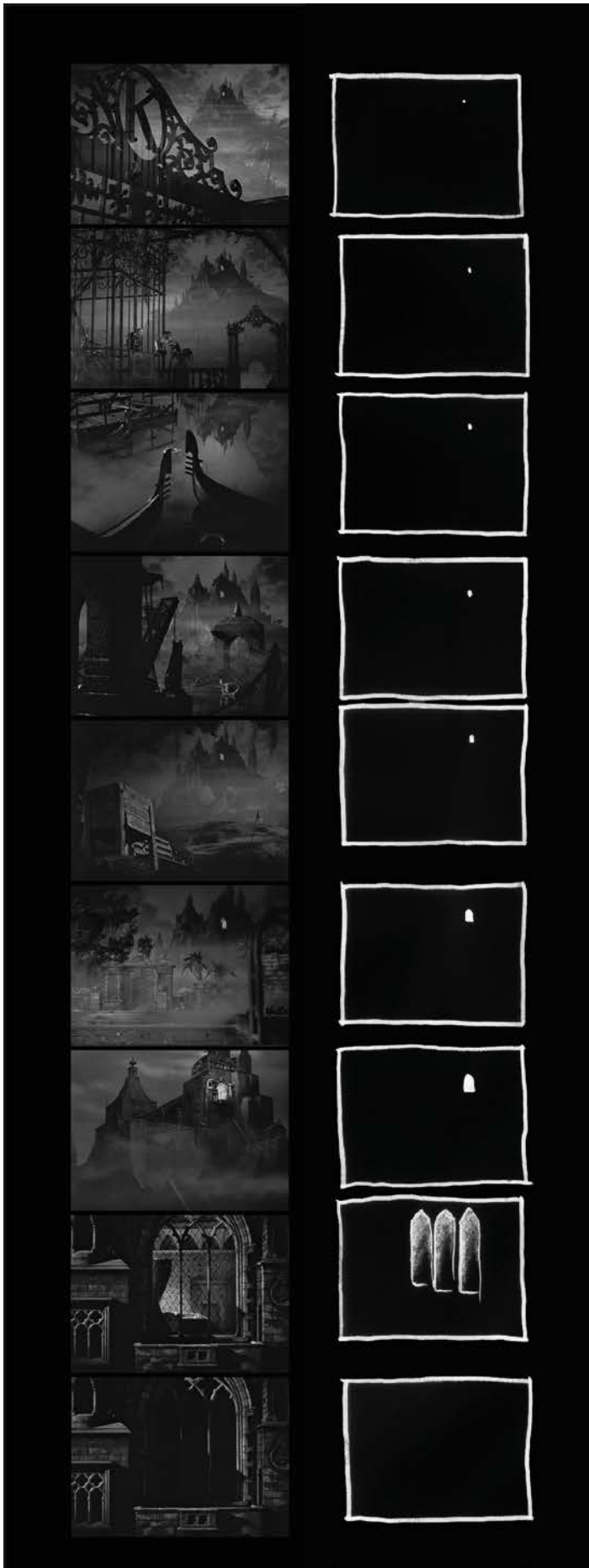
⁵⁶ Σ. Ξενοπούλου, *Η αρχιτεκτονική της εικόνας και το μήνυμα της κατασκευής*, εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 1993

στοιχεία της *mise en scene* των πλάνων, μέσα από την ομοιότητα ή την αντίθεση, να αλληλεπιδρούν δυναμικά μεταξύ τους. Στον Πολίτη Kane, οι γραφιστικές συζεύξεις συνδέουν τα πλάνα μέσα σε μία σεκάνς, για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της πλοκής και να συμπτύξουν το χώρο και το χρόνο. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση του *fade in – fade out* και το *dissolve*.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα παρατηρείται κατά την προσέγγιση του θεατή στο δωμάτιο του Kane στην αρχή της ταινίας. Η σκηνή ξεκινά με ένα σταδιακό άνοιγμα (*fade in*) της εικόνας στην απαγορευτική πινακίδα. Στη συνέχεια η κάμερα φαίνεται να πλησιάζει το *Xanadu*, παρ' όλο που δεν κινείται και αυτό επιτυγχάνεται με την διαδοχική παράθεση πλάνων (μακρινού, μεσαίου και κοντινού) μικρής χρονικής διάρκειας - 10 δευτερολέπτων - που σβήνουν το ένα μέσα στο άλλο. Για μια στιγμή οι δύο εικόνες συνυπάρχουν, συγχωνεύονται σε μια διπλοτυπία, και αποκαλύπτουν το κοινό τους εικαστικό περιεχόμενο. Ξεκινώντας από το γεωμετρικό μοτίβο του συρματοπλέγματος, η σκηνή από καρέ σε καρέ, αλλάζει επίπεδα και μέγεθος πλάνου για να καταλήξει τελικά στο μοναδικό φωτισμένο παράθυρο του σκοτεινού εγκαταλελειμμένου σκηνικού. Η σύζευξη της φωτεινής κηλίδας στη διαδοχή των πλάνων, με την τοποθέτηση της στο ίδιο σημείο, πάνω δεξιά της οθόνης, εστιάζει την προσοχή του θεατή στο δωμάτιο, απ' όπου θα ξεκινήσει η ιστορία. Όταν η κάμερα φτάσει εκεί το φως στο παράθυρο σβήνει και ξαφνικά βρίσκεται πίσω από αυτό, στο εσωτερικό του δωματίου, διαταράσσοντας τις συμβατικές χρονοχρονικές σχέσεις (Εικόνα 37).

Μέσα στη σεκάνς, τα κατ πολλαπλασιάζονται όταν η δράση εξελίσσεται σε περισσότερους από έναν σκηνογραφικούς χώρους, συνήθως εσωτερικά και εξωτερικά ενός χώρου, προκειμένου με την εναλλαγή τους να δώσουν στο θεατή μια συνολική εικόνα του χώρου των ηρώων. Μέσα από την χρονική σύνθεση αυτών των επιμέρους χωρικών ενοτήτων καθορίζεται και το αντιληπτό ή όχι της συγκεκριμένης σκηνής.

Ο ρυθμός των κατ και της εναλλαγής των πλάνων μέσα στην ίδια τη σεκάνς καθορίζεται από τον εσωτερικό ρυθμό εξέλιξης της δράσης. Συνήθως προς το τέλος κάθε διηγηματικής ενότητας τα κατ γίνονται πιο γρήγορα, ενώ τα πλάνα πλησιάζουν πιο κοντά στους χαρακτήρες. Τα σύντομα και δυναμικά πλάνα δημιουργούν έντονες ρυθμικές σχέσεις στη σεκάνς. Κάθε ηχητικό στοιχείο αποτελεί παράγοντα δημιουργίας ρυθμού, αφού ακολουθεί αντίστοιχα το ρυθμό εναλλαγής των εικόνων. Πολλές φορές στην ταινία παρατηρείται σύνδεση των πλάνων με ήχο *off* του κάδρου, με την φωνή να προηγείται και με ένα κατ να μεταφέρεται η δράση στο επόμενο πλάνο που εμφανίζεται το πρόσωπο που μιλάει.



Εικόνα Γ.37.: Διαδοχική παράθεση μακρινών - μεσαίων - κοντινών πλάνων του Zanadu _ Σύζευξη φωτεινής κηλίδας



ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΔΥΟ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΥΙΟΘΕΣΙΑΣ ΤΟΥ ΚΑΝΕ

Μέσα από την ανάλυση δύο χαρακτηριστικών παραδειγμάτων γίνεται απόπειρα να περιγραφεί ο χώρος στο σύνολό του και να συνοψιστούν οι παρατηρήσεις για τα πεδία βλεμμάτων που αναπτύσσονται, μέσα από τη ροή της αφήγησης. Το πρώτο παράδειγμα μελέτης αποτελεί η σκηνή της κηδεμονίας του μικρού Kane. Ο σκηνοθέτης με ένα συνεχές πλάνο μεταφέρει τη δράση από το εξωτερικό στο εσωτερικό της καλύβας. Μέσα από την κίνηση της κάμερας δίνεται η δυνατότητα πλήρους αναγνώρισης του χώρου όσο και της θέσης του θεατή ως προς αυτόν. Οι συνδέσεις με τα επόμενα και τα προηγούμενα πλάνα διευρύνουν τους αλληλοσυσχετισμούς των χωρικών πλεγμάτων τόσο στο εσωτερικό της σεκάνς όσο και μεταξύ των σεκάνς.

ΜΕΤΑΒΑΣΗ 1^Η _ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΚΑΝΣ

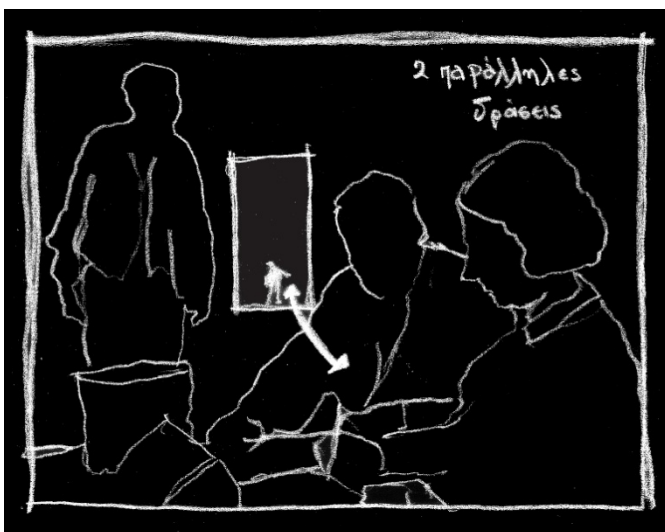


Πάνω στο κείμενο απομνημονευμάτων του Thatcher, που μας δίνει το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα (1871), εμφανίζεται, με γραφιστική μετάβαση- dissolve, η φιγούρα του μικρού Kane να παίζει στο χιόνι. Ο γρήγορος ρυθμός της μουσικής που έχει ξεκινήσει ήδη από το προηγούμενο πλάνο, ακολουθεί τον εσωτερικό ρυθμό της εικόνας δημιουργώντας την εντύπωση ότι πρόκειται για μία χαρούμενη περίοδο της ζωής του. Η μουσική σταματάει κατά αναλογία με το χτύπημα της μπάλας του χιονιού στην πινακίδα, σε ένα πλάνο προσδιορίζοντας στο θεατή τον τόπο της δράσης (Mrs Kane's boarding house).

ΣΚΗΝΗ ΣΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ_1ο ΠΛΑΝΟ ΣΕΚΑΝΣ

Αρχικά η σκηνή ξεκινάει με ένα γενικό πλάνο του μικρού Kane να παίζει. Η κάμερα κινείται με travelling προς τα πίσω, για να αποκαλύψει τη μητέρα του στο όριο του κάδρου και στη συνέχεια το εσωτερικό της καλύβας. Η κίνηση της κάμερας αποκαλύπτει έπειτα τους υπόλοιπους χαρακτήρες, τον Thatcher και τον πατέρα, με σειρά σημαντικότητας ως προς την έκβαση της σκηνής. Όταν ο Thatcher εμφανίζεται στο πλάνο, σχηματίζεται για πρώτη φορά ένα τρίγωνο μεταξύ των χαρακτήρων, με κορυφή τον ίδιο. Η στοργική εικόνα μητέρας-παιδιού σχηματίζουν το πρώτο επίπεδο που αμέσως μεταβάλλεται με την εμφάνιση του Thatcher, ο οποίος προτρέπει την μητέρα να μιλήσουν στον μικρό Kane για την υιοθεσία. Είναι το πρώτο σημείο που φανερώνεται η δραματική έκβαση της σκηνής και η δράση επιταχύνεται. Τα τρία πρόσωπα κατευθύνονται στο προσκήνιο ώστε να υπογραφούν τα χαρτιά της κηδεμονίας. Η φωνή του παιδιού ακούγεται και στο εσωτερικό ισχυροποιώντας τις σχέσεις των δύο χώρων (εσωτερικό – εξωτερικό), ελαττώνεται ωστόσο σε ένταση όσο απομακρύνεται από το προσκήνιο.

Κατά τη διάρκεια των υπογραφών η κάμερα μένει σταθερή σε μία θέση. Τα σκηνογραφικά στοιχεία περιγράφουν τα όρια του χώρου και συνδυαζόμενα με τις θέσεις και τις κινήσεις των ηθοποιών αποκτούν συμβολική αξία. Στο προσκήνιο κυριαρχούν υπερμεγεθυμένα αντικείμενα. Το κάδρο λειτουργεί ως γεωμετρικό πλαίσιο αναφοράς αλλά επιμερίζεται, με την εικόνα του παιδιού μέσα από το άνοιγμα του παραθύρου. Η κλίμακα του είναι μικρή αλλά η αναφορική του σημασία ισχυρή καθώς λειτουργεί ως πλαίσιο αναφοράς για τα γεγονότα που διαδραματίζονται στο εσωτερικό του σπιτιού. Η απόφαση που λαμβάνεται εκείνη τη στιγμή αφορά την κηδεμονία του.



Οι χαρακτήρες τοποθετούνται σε επίπεδα ενώ οι δράσεις εξωτερικού και εσωτερικού κρατούνται ταυτόχρονα μέσα στην οθόνη. Μεταξύ των ηθοποιών δημιουργούνται χωρικές σχέσεις – τρίγωνα, που υποδηλώνουν τις σχέσεις ισχύος ανάμεσα στις οπτικές μάζες. Η μητέρα είναι πάντα στην κορυφή του τριγώνου ως ισχυρότερη στη διάρκεια των υπογραφών.

Η εξάλειψη των μονταζικών τεχνασμάτων και η καταγραφή της δράσης στην πραγματική διάρκεια της, μειώνουν την απόσταση ανάμεσα σε πραγματικό και κινηματογραφικό χρόνο. Στο εσωτερικό αυτής της ροής, το βάθος του πεδίου σε συνδυασμό με την αλληλεπίδραση μεταξύ των όγκων των σκιών και της ευκρίνειας των φωτισμένων επιφανειών, αναδεικνύουν τη δυναμική των σχέσεων μεταξύ των κινουμένων σωμάτων.

Η κάμερα ξαναρχίζει να κινείται ακολουθώντας το ρυθμό της μητέρας μέχρι τη στιγμή που ανοίγει το παράθυρο. Η κίνησή της σε αντιδιαστολή με την κίνηση του πατέρα που το έκλεισε. Ο Welles παρουσιάζει ένα περίπλοκο σχηματισμό συμβάντων και το ενσωματώνει στη διάρκεια ενός μονοπλάνου, με τη συνεργία του βάθους πεδίου, για να αντιπαραθέσει το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον, την πρόοδο με την παράδοση, μέσα από τις εικαστικές συγκρούσεις, ανάμεσα στα διάφορα, παράλληλα οπτικά επίπεδα του πλάνου και όχι από τη σύγκρουση μεταξύ τους μέσω του μοντάζ.

Γυρίζοντας αυτήν την σκηνή με ένα μόνο πλάνο (πλάνο-σεκάνς διάρκειας 2 λεπτών), ο σκηνοθέτης τοποθετεί όλα τα κέντρα ενδιαφέροντος της μέσα σε αυτό, με αποτέλεσμα να διατηρεί ανέπαφη την «χωροχρονική ενότητα» της σκηνής.

Η διαχείριση της διάρκειας του χρόνου, με στατικά πλάνα, παραπέμπουν σε μία θέαση των πραγμάτων από μακριά και συνολικά, επιτρέποντας την εποπτεία του χώρου και αποσκοπώντας σε μια πιο αντικειμενική θέαση των δρώντων. Με την εμφάνιση του φωτός στο βάθος, την καθολική, τη διόγκωση του εγγύτερου και τη σμίκρυνση του μακρινού, οι χαρακτήρες κατοικούν στο χώρο και το χρόνο του φιλμ, προσωρινά. Ο Welles κρατάει και τις δύο δράσεις ταυτόχρονα μέσα στην οθόνη, δημιουργώντας ένα δεύτερο κάδρο, το παράθυρο, μέσα στο πρώτο, κατευθύνοντας το βλέμμα του θεατή από το ένα οπτικό επίπεδο στο άλλο. Δημιουργείται με αυτό τον τρόπο ένας εσωτερικός ρυθμός με παράγωγή νοήματος στις συγκρούσεις των δύο οπτικών επιπέδων του ίδιου πλάνου και μία συνεχή διαλεκτική μεταξύ των χωρικών πλεγμάτων.

Το βλέμμα των εικονιζόμενων προσώπων σε ένα κάδρο

Η κατανόηση της λειτουργίας και της πολυπρισματικότητας του βλέμματος μπορεί να διαγραφεί ξεκάθαρα αν τα βλέμματα μιας πολυπρόσωπης σκηνής ακινητοποιηθούν στο χρόνο, παγώσουν, με αποτέλεσμα να σχεδιαστούν οι νοητοί άξονες των κατευθύνσεών τους και τα επίπεδα της δράσης. Συγκεκριμένα η σκηνή που επιλέχθηκε είναι την ώρα της υπογραφής των συμβολαίων της κηδεμονίας.

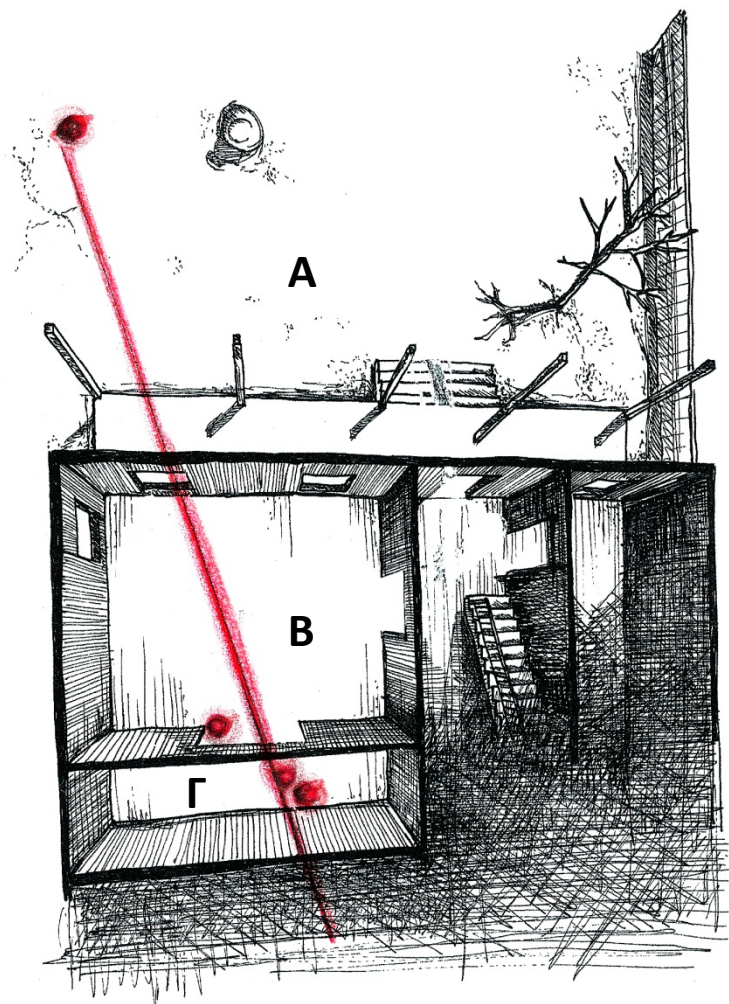


Η σύνθεση του κάδρου της σκηνής χτίζεται ανάλογα με την δράση. Στο πρώτο επίπεδο, στο δεξί μέρος του κάδρου, βρίσκεται η μητέρα που είναι έτοιμη να υπογράψει τα συμβόλαια της υιοθεσίας. Το τραπέζι και τα αντικείμενα πάνω σε αυτό παρουσιάζονται διογκωμένα στο πρώτο πλάνο. Λίγο πιο πίσω από την μητέρα, βρίσκεται ο Thacher. Η δράση που συντελείται στο προσκήνιο αντιπροσωπεύει το παρόν.

Στο δεύτερο επίπεδο βρίσκεται ο πατέρας, ο οποίος διαχωρίζεται από το μπροστινό με το πλαίσιο της πόρτας το οποίο και δε διασχίζει. Ο ενδιάμεσος χώρος είναι μεταβατικός και δεν επηρεάζει τις αποφάσεις. Στο τρίτο επίπεδο, καδράρεται ο μικρός Κέην, μέσω ενός παραθύρου και αντιπροσωπεύει το παρελθόν. Όταν υπογραφούν τα συμβόλαια ο πατέρας κλείνει το παράθυρο, αποκλείοντας τον εξωτερικό ήχο (την παιδική ανεμελιιά) από το εσωτερικό ως κάτι τετελεσμένο.

Το παράθυρο, αναφέρεται στο πρόσωπο (μικρό Κέην) για το μέλλον του οποίου είναι προσηλωμένα όλα τα πρόσωπα της δράσης. Το παράθυρο είναι ορατό στο κάδρο, αλλά αδιάφορο σε όλα τα βλέμματα των τριών ηθοποιών.





Εικόνα : Ο Welles ακολουθώντας μια διαγώνιο ή ένα άνοιγμα που διασχίζει όλα τα επίπεδα, θέτει τα στοιχεία κάθε επιπέδου σε σχέσεις ενέργειας μεταξύ τους και αποκαθιστά μια άμεση επικοινωνία του όπισθεν με το μπροστινό επίπεδο. Ο εσωτερικός και εξωτερικός χώρος της καλύβας συνοψίζεται σε 3 επίπεδα δράσης. Α) Τον εξωτερικό χώρο, που παραπέμπει στα ανέμελα παιδικά χρόνια του μικρού Kane Β) Τον ενδιάμεσο χώρο του καθιστικού, που είναι ουδέτερος και Γ) Τον χώρο που θα ληφθούν οι οριστικές αποφάσεις και θα υπογραφούν τα συμβόλαια της κηδεμονίας.

ΚΑΤ – 2ο ΠΛΑΝΟ ΣΕΚΑΝΣ

Η ΡΟΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ ΔΙΑΚΟΠΤΕΤΑΙ



Το κατ που γίνεται για να δείξει τη μητέρα από άλλη οπτική, τη στιγμή που αυτή ανοίγει το παράθυρο, προσθέτει εννοιολογικά στη σκηνή. Η ενότητα της σεκάνς εξασφαλίζεται από τον χτύπο του παραθύρου και τη συνέχεια της φράσης του Thatcher (ηχητική σχέση-lightning mix), ενώ οι διατάξεις των σωμάτων βρίσκονται σε επίπεδα με κυρίαρχη και διογκωμένη τη φιγούρα της μητέρας. Ο Kane βρίσκεται εκτός κάδρου αλλά είναι χωρικά προσδιορισμένος⁵⁷.

Η χωροχρονική ενότητα διατηρείται καθώς ο θεατής έχει τη δυνατότητα να αναγνώσει τον περιβάλλοντα χώρο και το τρίγωνο των σωμάτων με μία δεύτερη οπτική. Η μηχανή λήψης έχει αλλάξει θέση και για πρακτικούς λόγους καθώς η αφήγηση συνεχίζεται με τη μεταφορά των χαρακτήρων στο εξωτερικό. Η ενότητα των χώρων δεν βρίσκεται στη φύση της λήψης αλλά στη μονταζική διαδοχή των μονοπλάνων. Η επιλογή αυτή για ενότητα μεταξύ των χώρων είναι εμφανής στο ότι η κίνηση της κάμερας στο πρώτο μονοπλάνο έχει ως αφετηρία το εξωτερικό και μέσα από το πλαίσιο του παραθύρου οδηγείται στο εσωτερικό, ενώ το δεύτερο πλάνο διαγράφει την αντίστροφη εναλλαγή χώρων. Οι φωνές ακούγονται χαμηλότερα, ενώ η μουσική υπόκρουση (μη διηγητική⁵⁸) προσδίδει έμφαση στο τι θα ακολουθήσει. Η δράση μεταφέρεται στο εξωτερικό της καλύβας ενώ η θέση που καταλαμβάνει κάθε χαρακτήρας φαίνεται προδιαγεγραμμένη. Το επίπεδο που καταλαμβάνουν είναι σαφές (ο πατέρας πάντα στο βάθος) και ο μικρός κινείται σε διαγώνιο ανάμεσα σε αυτόν και το προσκήνιο(μητέρας- Thatcher) στο οποίο οι μορφές επαναπροσδιορίζουν τα όρια της εικόνας.

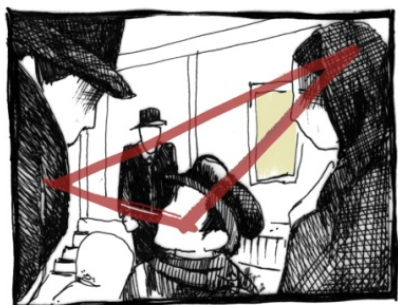
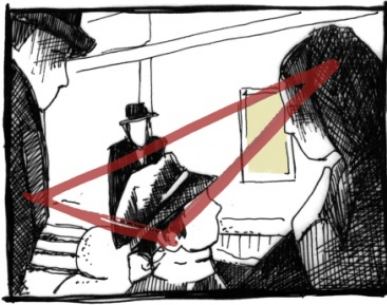
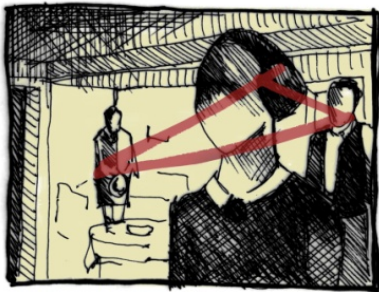
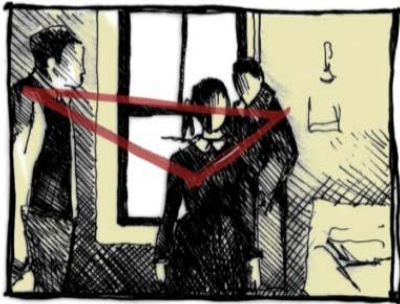
⁵⁷ Σχετικά με την προσδιοριστικότητα ενός χώρου off: ένας χώρος μπορεί να είναι έξω από τα όρια του ορατού για μια δεδομένη στιγμή της αφήγησης αλλά κάποιο στοιχείο της αναπαράστασης να τον επικαλείται και τον ανακτά παρ' όλη την απουσία του(εν προκειμένω η φωνή της μητέρας που απευθύνεται στον Kane). Η χωρική διάσταση του είναι «προσδιορισμένη», καθώς προηγουμένως εμφανίστηκε και ο θεατής αναμένει, στη συνέχεια, να μπει ενεργά στη δράση, Ε. Στάθη, Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, Αιγόκερω, Αθήνα, 1999

⁵⁸ Η μη διηγητική μουσική δεν αποσπάει την προσοχή του θεατή από τα δρώμενα, αλλά τα υπογραμμίζει.

Το έλκηθρο βρίσκεται στο προσκήνιο και τα σώματα εναλλάσσουν αμοιβαία τις θέσεις τους ώστε να γίνει εμφανής η κίνηση που θα νοηματοδοτήσει την εξέλιξη της σκηνής- ο Kane επιτίθεται με το έλκηθρο του στον Thatcher. Στην τελική εικόνα αυτής της ακολουθίας βλέπουμε ένα μεγάλο γκρο πλαν στο πρόσωπο του νεαρού Kane που πλαισιώνεται από το σώμα της μητέρας του.



Εικόνα Δ.1: Σκίτσο με τις κινήσεις των ηθοποιών – μοβ χρώμα και η σχέση τους με την κίνηση της κάμερας – κόκκινη γραμμή.



ΜΕΤΑΒΑΣΗ 2^Η



Η μετάβαση στο τέλος της σκηνής της κηδεμονίας υποκρύπτει νοηματικές αξίες. Ο μικρός Kane κοιτάζει προς τα αριστερά στο χώρο εκτός του κάδρου, στην κατεύθυνση του Thatcher, στον οποίο μόλις επιτέθηκε.

Με την χρήση του κοντινού πλάνου, ο χώρος που πλαισιώνει το αγόρι έχει αποκοπεί από αυτόν, επισημαίνοντας ότι πλέον έχει διαρραγεί η σχέση του με το παρελθόν του. Μέσω μιας λήψης που εξαφανίζεται αργά (με dissolve) η εικόνα του προσώπου του Kane μεταφέρεται επάνω στην εικόνα του ελκήθρου, το οποίο στη συνέχεια καλύπτεται με χιόνι, δείχνοντας έτσι το πέρασμα του χρόνου, ενώ συνδέει ένα αντικείμενο με την προσωπικότητα του παιδιού (ίσως και ένας υπαινιγμός για το rosebud). Η μετάβαση ολοκληρώνεται και με τον ήχο του τραίνου, που δηλώνει πως ο μικρός Kane έχει πια φύγει από την κηδεμονία των γονιών του. Ο Welles χρησιμοποιεί μια λεξιλογικά παραδοσιακή μεταβατική διάταξη για να επισημάνει το χρονικό άλμα, αλλά τη διανθίζει ώστε να προστεθούν ψυχολογικές και θεματικές επιπλοκές.

ΜΕΤΑΒΑΣΗ 3^Η _ΑΠΟ ΤΗ ΜΗΤΕΡΑ ΣΤΗΝ ΚΗΔΕΜΟΝΙΑ ΤΟΥ THATCHER



Ο δεσμός με το αντικείμενο είναι σημαντικός αφού χρησιμοποιείται για τη σύνδεση με την επόμενη σεκάνς. Ένα νέο έλκηθρο χαρίζεται στο αγόρι , το οποίο κοιτάζει⁵⁹ πάλι προς τα αριστερά εκτός του κάδρου στον Thatcher, ο οποίος αποκαλύπτεται από μία χαμηλή γωνία παραμορφωμένος (ίσως υπό την οπτική του Kane). Ο εξωτερικός ρυθμός των πλάνων από τη στιγμή αυτή και έπειτα γίνεται πιο γρήγορος καθώς η χρονική διάρκεια των πλάνων μειώνεται. (Ενδεικτικό ίσως των σχέσεων μεταξύ των δύο προσώπων).

Ο μικρός Κέην αποτυπώνεται στην οθόνη από μια υψηλή γωνία ενώ σε τρίτο επίπεδο φαίνονται οι υπηρέτες που τώρα τον πλαισιώνουν. Η χαμηλή γωνία εναλλάχθηκε με μια συμμετρικά υψηλή για να δηλώσει το υποκειμενικό οπτικό πεδίο του ενός χαρακτήρα απέναντι στον άλλον και με αυτό τον τρόπο αντιπαραβάλλεται η δύναμη στην αδυναμία. Οι υψηλές γωνίες λήψεις δίνουν στο θεατή μία αίσθηση γενικής εποπτείας του χώρου. Όταν η κάμερα σηκώνεται ψηλά, συλλαμβάνονται όψεις της χωρικής διάστασης που πριν ήταν αόρατες ή αδιάφορες.

ΜΕΤΑΒΑΣΗ 4^η _ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΕΝΗΛΙΚΙΩΣΗ



Τα λόγια του «Merry Christmas» δεν ολοκληρώνονται παρά στην επόμενη σκηνή «and a happy new year» από το στόμα του Thatcher 15 χρόνια αργότερα στο γραφείο του. Σε δύο σύντομα μονοπλάνα στον ίδιο χώρο (που ενώνονται με κατ), παρακολουθούμε τη συνεχή σύγκρουση του με τον Kane, με την κάμερα να ακολουθεί το Thatcher και την ταχύτητα των κινήσεων του.

Η πορεία της εξέλιξης του Kane παρακολουθείται μέσα σε μια σειρά από σύντομα πλάνα του Thatcher, ο οποίος εμφανίζεται μέσα από καθρέπτες, πόρτες και πλαίσια (συνήθεις

⁵⁹ Η διάρκεια του βλέμματος εκτός κάδρου επιδρά στην ανατροπή του εφέ έκπληξης, δεδομένου ότι ο θεατής αναμένει ότι κάτι θα συμβεί. Αυτή η αίσθηση αγωνίας ενισχύεται κάθε φορά που ο παρακείμενος του κάδρου χώρος ο οποίος αναγγέλεται από ένα βλέμμα των ηρώων προς αυτόν, δε διαθέτει ακόμα εικονική υπόσταση (πράγμα που συμβαίνει και εξαιτίας της γραμμικής αφήγησης (φαινομενικής) του φιλμ του, αλλά πρόκειται για ένα χώρο απλά «υποτιθέμενο». Ε. Στάθη Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

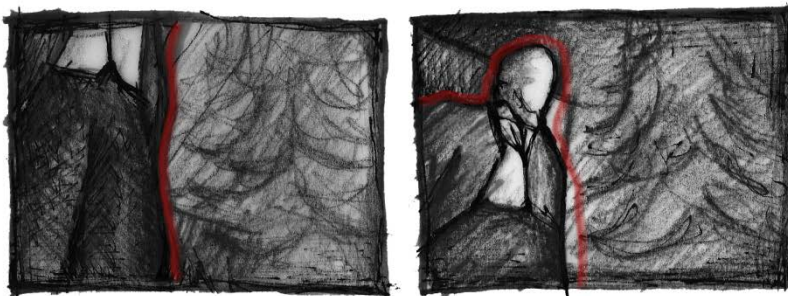
συνθέσεις του Welles στο κάδρο) και μέσα από διαδοχικούς τίτλους εφημερίδων. Σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα εκτυλίσσεται στο θεατή ο χωροχρόνος του ήρωα από την παιδική του ηλικία στην ενηλικίωση. Η επόμενη φορά που εμφανίζεται αυτοπροσώπως ο χαρακτήρας του Kane είναι πλέον ενήλικος, διευθυντής εφημερίδας, με τον Thatcher απέναντί του.

Η σχέση ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες έχει ήδη προδιαγραφεί από την θέση τους στην οθόνη από την πρώτη στιγμή που τοποθετήθηκαν συγχρόνως σε αυτήν.

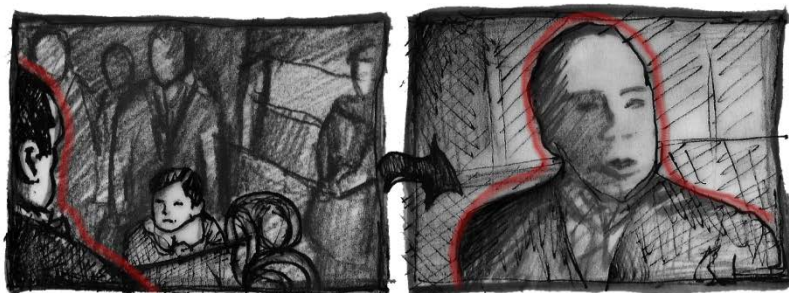
Η ΚΗΔΕΜΟΝΙΑ ΤΟΥ THATCHER: ΣΧΕΣΕΙΣ ΙΣΧΥΟΣ



Έλκηθρο – αντικείμενο που μας ενώνει με την προηγούμενη σκηνή και αποτελεί σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της αφήγησης.



Αντισυμβατική γωνία λήψης που παραμορφώνει το σώμα του Thatcher. Η διαφορά μεγεθών τονίζει το νόημα της δράσης. Ο Kane παρουσιάζεται μικρός και αδύναμος συγκριτικά με τον Thatcher.



Τρία επίπεδα δράσης. Ο Thatcher επιβάλλεται ως αρχηγός.

2. Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΑΠΟΛΥΣΗΣ ΤΟΥ LELAND ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΑΝΕ

Το δεύτερο παράδειγμα που αναλύεται είναι η σκηνή που παρουσιάζει την αντιπαράθεση του Kane με τον πρώην φίλο του Leland, κατά την επίσκεψη του πρώτου στα γραφεία Inquirer στο Σικάγο. Η επίσκεψη πραγματοποιείται ύστερα από την αποτυχημένη πρεμιέρα της Suzan, δεύτερη γυναίκα του Kane, στην παράσταση του Σαλαμπό, η οποία έχει λάβει χώρα στην όπερα του Σικάγου, κτισμένη από πρωτοβουλία του Kane, ειδικά για τη σύζυγό του. Το θέμα της σκηνής είναι η κατάληξη της αντιπαράθεσης ανάμεσα στον Kane και τον Leland, για την αρνητική κριτική που έγραψε ο δεύτερος για την καλλιτεχνική αξία της Suzan (δεύτερη γυναίκα του Kane).

ΜΕΤΑΒΑΣΗ 1^Η _ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΚΑΝΣ



Με μία γραφιστική μετάβαση, ο σκηνοθέτης μας μεταφέρει από την όπερα Σαλαμπό, όπου πραγματοποιήθηκε η παράσταση της Suzan, στα γραφεία της εφημερίδας Inquirer. Με το fade out της μία σκηνής και το fade in της επόμενης, καταφέρνει να ενώσει δυο φιλικούς χώρους. Σύμφωνα με τον Arnheim όταν η σκηνή κάνει fade out ο θεατής νιώθει ότι έγινε ένα διάλειμμα και συνεπώς αυτό που ακολουθεί (fade in) είναι η προσδοκώμενη νέα σκηνή.

Ο Kane μπαίνει στην αίθουσα της εφημερίδας, όπου οι εργαζόμενοι του και ο Thatcher τον ενημερώνουν για την άφιξη του Leland. Η κάμερα παραμένει σταθερή, επιτρέποντας την θέαση της δράσης από απόσταση. Τα πρόσωπα και τα αντικείμενα διατάσσονται σε επίπεδα, το ένα κοντά ή απομακρυσμένα από το άλλο σε βάθος πεδίου. Τα οπτικά πεδία διαιρούν το κάδρο σε σημαίνουσες μονάδες και εκφράζουν ένα συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης του χώρου. Μέσα από την κίνηση των προσώπων δημιουργούνται πολλαπλές αντιθέσεις ανάμεσα στις μάζες που πλησιάζουν τον θεατή στο προσκήνιο και στις

σμικρύνσεις στο βάθος. Ο Kane τοποθετείται στο κέντρο του χωρικού σχηματισμού , άλλοτε πλαισιώνεται από τη δράση των εργαζομένων και άλλοτε αποτελεί την κορυφή του τριγώνου, τονίζοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε σχέση με τους άλλους χαρακτήρες.

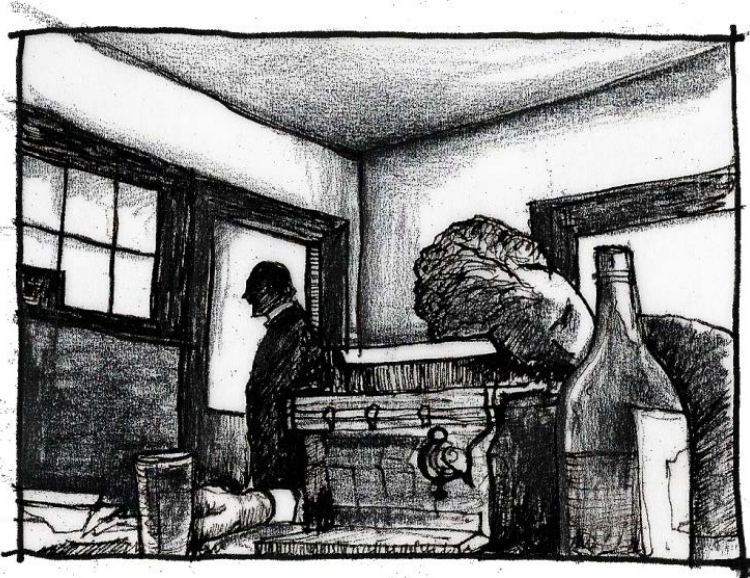


ΜΕΤΑΒΑΣΗ 2^Η_ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ LELAND



Καθώς ο Thatcher απομακρύνεται από την κεντρική αίθουσα των γραφείων, κινούμενος πάνω σε μια διαγώνιο, η μορφή του καδράρεται στο βάθος από το άνοιγμα της πόρτας. Με ένα κατ ο σκηνοθέτης μας μεταφέρει στο γραφείο του Leland, όπου προηγουμένως ακολουθώντας την ίδια διαδρομή είχε μεταφερθεί και ο Kane. Με το δεύτερο καδράρισμα του Thatcher επιτυγχάνεται η ενοποίηση των δύο χώρων. Διαπιστώνεται ότι τα στοιχεία του χώρου, εδώ άνοιγμα της πόρτας αποτελούν τα συνδεδετικά και νοηματικά στοιχεία του μοντάζ.

Ο Leland δεν τελείωσε την κριτική του για την Suzan. Ο συνεργάτης του, Kane και Thatcher, που μπαίνουν στο δωμάτιο, τον βρίσκουν να κοιμάται μεθυσμένος. Στο προσκήνιο βλέπουμε την γραφομηχανή και το μπουκάλι, αντικείμενα και πρόσωπα που μένουν στατικά σε πρώτο πλάνο, δίνουν έμφαση στη δράση των δεύτερων επιπέδων. Με την παρουσία τους στο προσκήνιο, λειτουργούν ως αναφορές, καθώς τις περισσότερες φορές είναι υπεύθυνα για την έκβαση της πλοκής.



Ο σκηνοθέτης με συνεχόμενα κατ'επίπεδο πλάνων, που διαδραματίζονται στον ίδιο χώρο και χρόνο, παρουσιάζει το ίδιο θέμα αλλά από δύο διαφορετικές πλευρές, ανάλογα με την κατεύθυνση του βλέμματος των εικονιζόμενων προσώπων. Στο ένα πλάνο παρουσιάζεται το χωρικό τρίγωνο Thatcher – Leland – αντικείμενα στο προσκήνιο, με την στροφή του βλέμματος του Thatcher εκτός οθόνης, ενώνεται με το επόμενο πλάνο δίνοντας πληροφορίες όχι μόνο για τον χώρο, αλλά για την ιεραρχία των μορφών, επαναπροσδιορίζοντας τα χωρικά τρίγωνα.



Ο Kane παίρνει την κριτική που είχε ξεκινήσει να γράφει ο φίλος και συνεργάτης του και πηγαίνει να την ολοκληρώσει στο γραφείο του. Εντωμεταξύ καθώς ο Leland ξυπνάει ο Thatcher τον ενημερώνει για την τροπή των γεγονότων. Ο Leland στέκεται στην πόρτα που του γραφείου του. Ένα βλέμμα του προς την κεντρική αίθουσα μέσα από το άνοιγμα, καθώς και ο ήχος της γραφομηχανής υποδηλώνουν την ένωση των δύο χώρων.

ΜΕΤΑΒΑΣΗ 3^η _ ΑΠΟ ΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ LELAND ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ

Βρισκόμαστε στην κεντρική αίθουσα των γραφείων της εφημερίδας, όπου ο Kane δακτυλογραφεί ολοκληρώνοντας το κείμενο της αρνητικής κριτικής του Leeland για την εμφάνιση της Suzan. Στο πρώτο επίπεδο απεικονίζεται ο Kane, με ένα μέρος της γραφομηχανής μπροστά του, υπερδιογκωμένος και καδραρισμένος μέχρι το στήθος ενώ πλαισιώνεται από ερριμμένες σκιές, καταλαμβάνοντας το αριστερό μέρος του κάδρου. Ο Leeland, που είχε αποκοιμηθεί καθώς έγραφε την κριτική, ξύπνησε και εισέρχεται στην αίθουσα από δεξιά, μέσα από την φωτισμένη πόρτα στο βάθος του χώρου. Είναι ανήσυχος για την αντίδραση του Kane και την έκβαση της συνάντησής τους. Προχωράει σε μια διαγώνιο και στέκεται λίγα μέτρα αριστερά από τον εργοδότη του, ορίζοντας ένα δεύτερο επίπεδο δράσης. Είναι έντονα φωτισμένος και κοιτάζει προς το μέρος του Kane. Ο δεύτερος, συνεχίζοντας να δακτυλογραφεί, γυρίζει ελαφρά το κεφάλι του προς τα εκεί, χωρίς όμως να στραφεί ολόκληρος προς τον Leeland. Σε ένα τελευταίο επίπεδο, μπαίνει στο χώρο ο Bernstein καθώς στέκεται στην είσοδο της αίθουσας, στο ακρότατο βάθος του πεδίου. Ο Bernstein πλαισιώνεται από το περίγραμμα της ανοιγμένης πόρτας με έντονο φως πίσω από τη φιγούρα του. Παρατηρεί αποστασιοποιημένα τη σκηνή ανάμεσα στους δύο άντρες(όπως και οι θεατές). Η κίνηση του Leeland διαγράφει μια διαγώνιο που τέμνει όλα τα επίπεδα και η ένταση της οριστικής ρήξης κορυφώνεται όταν αυτός βρεθεί στο προσκήνιο.



Οι τρεις μορφές αποτελούν ένα μεταβλητό χωρικό τρίγωνο. Το θέμα της σκηνής όπως προτείνεται διαμέσου αυτής της ιεράρχησης, αποκτά έναν γεωμετρικό δυναμισμό. Αυτός ενισχύεται από την ευδιάκριτη εικόνα των γύρω αντικειμένων και της αίθουσας. Όλα τα στοιχεία του χώρου και η οροφή διακρίνονται με καθαρότητα οπότε ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί τις χωρικές σχέσεις που διαπλέκονται, στο σύνολό τους. Η διαφορετικότητα και η πολλαπλότητα των χωρικών στοιχείων φιλοξενούν το νόημα της σκηνής και ως οπτικοί φορείς το οξύνουν.⁶⁰ Ο χώρος του πλάνου εμφανίζεται ως ένα πλέγμα σωμάτων, αντικειμένων και μορφών, που μέσα από τον συσχετισμό τους καθορίζουν την χωρικότητα και την νοηματοδότηση της σκηνής.



Το παιχνίδι του φωτός με την σκιά αναδεικνύεται σε όλο το πλάνο. Το φως παρουσιάζεται έντονο και τέμνεται πάνω στις επιφάνειες των μορφών, των αντικειμένων, των τοίχων, των υποστυλωμάτων, από τα ποικίλα σχήματα των σκιών.

Η λειτουργία του φωτισμού γίνεται αντιληπτή και πάνω στις μορφές. Ο Kane παρουσιάζεται μισοφωτισμένος, με την αντίθεση του φωτός και της σκιάς πάνω στην επιφάνεια του προσώπου του, εντείνοντας την έκφραση του προσώπου του. Από την άλλη πλευρά, έντονο φως πέφτει πάνω στο πρόσωπο και το σώμα του Leland.

Η σχέση του φωτός με τη σκιά δεν περιορίζεται μόνο στα δρώμενα μέσα στην αίθουσα του Inquirer, αλλά οδηγείται από έναν άλλο χώρο στο βάθος του πεδίου, διαμέσου της πόρτας. Το βλέμμα του θεατή σταματά σε εκείνη τη φωτεινότητα στο βάθος, μια πηγή που παραμένει ανεντόπιστη, αλλά είναι η απώληξη της συνολικής σύνθεσης του πλάνου. Ο Bernstein λόγω του έντονου φωτός, διακρίνεται καθαρά ως προς το σχήμα του, αλλά όχι ως προς τις λεπτομέρειες των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του.

⁶⁰ Π. Δόικος, Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles, σελ 33

Ο ήχος των βημάτων που ακολουθεί τον Leeland, καθώς πλησιάζει από το φόντο στο πρώτο πλάνο δυναμώνει, για να φτάσει σε ένταση τον ήχων των πλήκτρων της γραφομηχανής – η ακουστική αντίληψη αναπαράγει την προοπτική της όρασης και προσδίδει στη δραματικότητα των γεγονότων. Ο φιλικός χρόνος της σκηνής καθορίζεται από τις κινήσεις των προσώπων και ταυτίζεται με τον πραγματικό ενώ ο φιλικός χώρος δεν τεμαχίζεται σε επιμέρους πλάνα.



Η κίνηση από το φως στη σκιά γίνεται στον άξονα της διαγωνίου που ορίζεται από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία. Ο ρυθμός του αυτού του πλάνου σεκάνς καθορίζεται αποκλειστικά από την κίνηση του ηθοποιού και τους ήχους (διάλογος, βήματα, γραφομηχανή)

Ο Deleuze σχολιάζει τη λογική της γουελσικής εικόνας, αποκαλώντας την «άμεση εικόνα – χρόνο» (image - temps directe). Σύμφωνα με τις απόψεις του η οπτικοποίηση του ανορθολογικού, δηλαδή του υπερπραγματικού, αλλά όχι του άλογου στοιχείου, επιφέρει ένα είδος ρωγμής στην αναπαράσταση του χρόνου, ευνοώντας την ανάδυση του αχρονικού. Αχρονικό στοιχείο μέσα στην εικόνα, μπορεί να θεωρηθεί οποιοδήποτε στοιχείο οπτικής παρέμβασης στην πραγματική ροή και τη ρεαλιστική απεικόνιση των γεγονότων. Στο πλάνο ανάλυσης, το στοιχείο αυτό εκφράζεται από τη λογική της διαστολής και συστολής των στοιχείων του χώρου και των μορφών, σε συνδυασμό με την προοπτική. Η απεικόνιση του φωτεινού διαστήματος πίσω από τον Bernstein, εκφράζει ένα είδος οπτικής απομάκρυνσης από τον πραγματικό χρόνο διεξαγωγής του συγκεκριμένου γεγονότος. Επομένως η ρεαλιστική όψη των γεγονότων δεν αναιρείται, απλά αινιγματοποιείται.⁶¹

⁶¹ Ο Δόικος στο βιβλίο του *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, περιγράφει τον τρόπο σύλληψης του χώρου στον κινηματογράφο του Orson Welles ως λαβύρινθος. Υποστηρίζει πως το ιδιότυπο αυτό στοιχείο εμπεριέχει μια λογική αινιγματοποίησης του πραγματικού, που



Έπειτα από την ανακοίνωση της απόλυσης του Leland από τον φίλο του Kane, η σκηνή ολοκληρώνεται με την κάμερα να κάνει ένα κοντινό πλάνο στον Leland. Για τον Μπέλα Μπαλάζ, που είχε μελετήσει ιδιαίτερα τις εκφραστικές δυνατότητες του γκρο πλαν, ο φιλικός χρονοχώρος σ' αυτό εξαφανίζεται απόλυτα. Δηλαδή, σε ένα γκρο πλαν δεν παρατηρούμε το περίγραμμα του προσώπου, δεν μας ενδιαφέρει το συγκεκριμένο αντικείμενο-άνθρωπος, αλλά μια ψυχολογική κατάσταση που εκφράζεται μέσα απ' αυτό. Δεν μας ενδιαφέρει δηλαδή να δούμε τον άνθρωπο τοποθετημένο μέσα σ' ένα χώρο και σ' ένα χρόνο, αλλά το τι υπάρχει μέσα στην ψυχή του, όπως εκφράζεται απ' τα μάτια του. Το γκρο πλαν, λοιπόν, είναι «αχρονικό» και «αχωρικό».

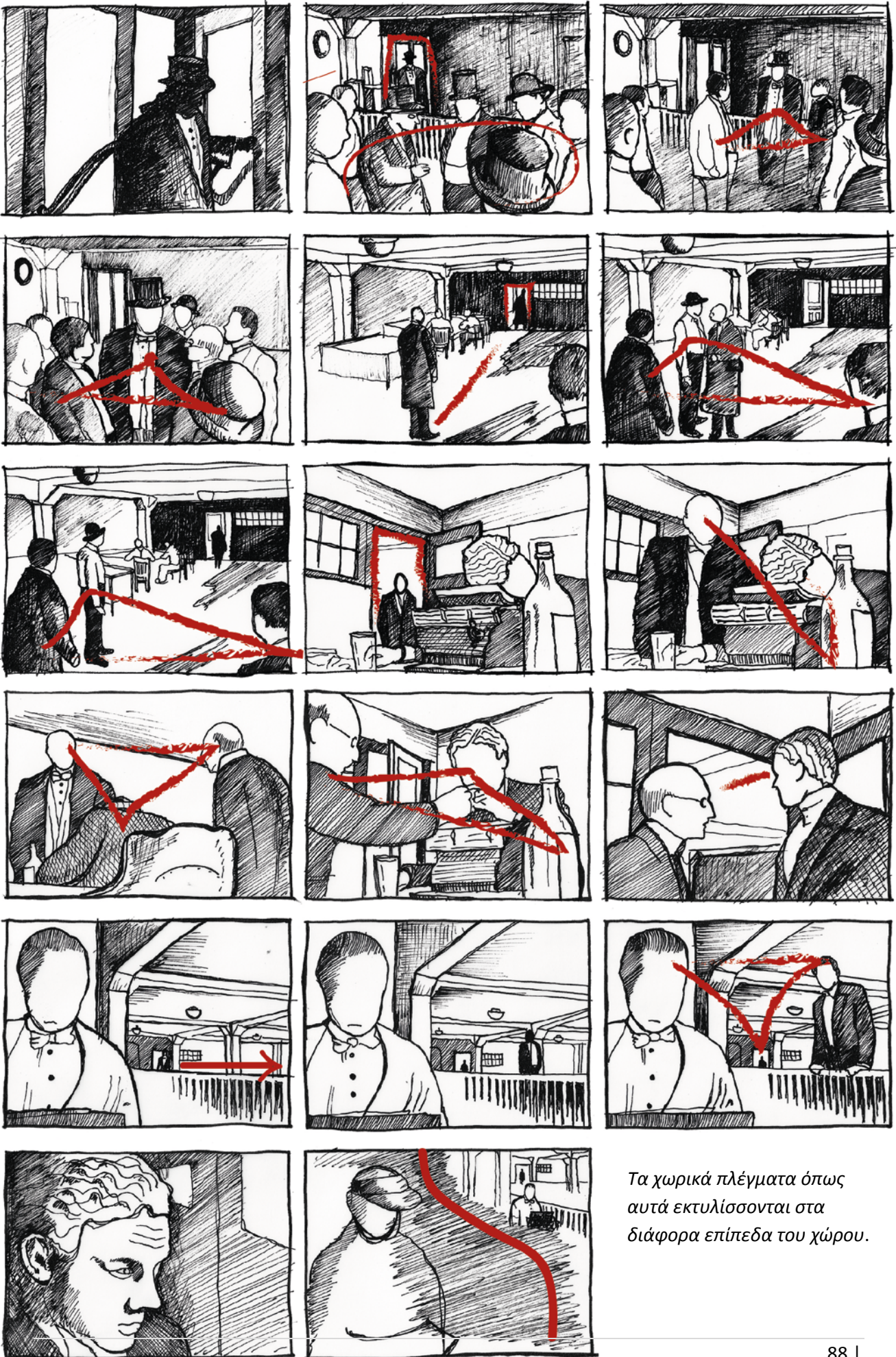
ΜΕΤΑΒΑΣΗ 4^Η _ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ ΣΤΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ



ευνοεί την τελική αναπαράσταση σε τόπο διοχέτευσης ενός μηνύματος που εξιστορείται , χωρίς ποτέ να ανακοινώνεται.

Ο Welles με την αφηγηματική μέθοδο του dissolve, ενώνει δύο διαφορετικές χρονικότητες σε μία εικόνα. Ο θεατής με αυτό τον τρόπο μεταβαίνει από τον παρελθοντικό χρόνο της αφήγησης του Leland, στο παροντικό χρόνο της πλοκής, όπου ο δημοσιογράφος έχει πάει στο νοσοκομείο για να συναντήσει το Leland (τέλος του flash back) .

Από τα παραπάνω παραδείγματα που αναλύθηκαν διαφαίνεται ο συσχετισμός των δύο βλεμμάτων για τη συγκρότηση του νοήματος του χώρου. Η νοηματοδότηση του χώρου δημιουργείται μέσα από τον αλληλοσυσχετισμό μορφών και αντικειμένων. Σε όλη την επιφάνεια της οθόνης, σκηνοθέτης και σπερατέρ έχουν στήσει μια δραματική σκακιέρα από την οποία δεν έχει αποσιωπηθεί καμία λεπτομέρεια. Η αισθητική του κινηματογράφου του Orson Welles προσδιορίζεται από το συνθετικό ντεκουπάζ, που σημαίνει την δυνατότητα για έκφραση πολλαπλών ιδεών μέσα από το ίδιο πλάνο, με την κλιμακωτή διάταξη στο χώρο που προσδιορίζεται από το βάθος πεδίου και την εναλλαγή των σημείων ενδιαφέροντος.



Τα χωρικά πλέγματα όπως αυτά εκτυλίσσονται στα διάφορα επίπεδα του χώρου.

Ε

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δ. ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναλύσει την έννοια του βλέμματος στον κινηματογράφο και το ρόλο που μπορεί να παίξει ως εργαλείο νοηματοδότησης του χώρου από την πλευρά του δημιουργού. Κατά την ανάπτυξη της διερεύνησης της σχέσης βλέμματος και κινηματογραφικού χώρου διαπιστώνουμε ότι τα δύο είδη βλεμμάτων που διακρίναμε, είναι απαραίτητα για την ίδια τη λειτουργία του κινηματογράφου. Οι παράλληλες αναγνώσεις δράσης και νοήματος που προκύπτουν από την πολύπλοκη δομή της εικόνας, για να αποκαλυφθούν στον θεατή, προϋποθέτουν μια προεργασία στο προφιλμικό επίπεδο. Επομένως το ενδιαφέρον της έρευνας στράφηκε στο να εντοπίσει τον τρόπο που ο σκηνοθέτης συγκεντρώνει, οργανώνει, αποτυπώνει τις κινηματογραφικές μορφές μέσα από το βλέμμα της κινηματογραφικής κάμερας.

Ο Orson Welles σχεδιάσει μια συγκεκριμένη οπτική παράσταση - θέαση, βάσει τις οποίες τοποθετεί τα στοιχεία του χώρου, πρόσωπα και αντικείμενα και ορίζει τις μεταξύ τους σχέσεις. Διατάσσει τα αντικείμενα κατά μήκος του οπτικού άξονα του φακού, το ένα κοντά ή απομακρυσμένο από το άλλο, και σε βάθος ως προς την οθόνη. Τα οπτικά επίπεδα πάνω σε αυτή την ευθεία διαιρούν το κάδρο σε μικρότερες σημαίνουσες μονάδες και εκφράζουν ένα συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης του χώρου. Η κάθε μορφή ξεχωριστά βρίσκει την ταυτότητά της μέσα από τον συσχετισμό της με άλλες μορφές και μέσα από την συνολική ανάγνωση του χώρου. Το τελικό αποτέλεσμα, ορίζεται από τις μετασηματιζόμενες δράσεις και αλληλεπιδράσεις όλων των στοιχείων που συμμετέχουν σ' αυτό. Ο χώρος έχει τη μορφή ενεργειακού πεδίου, τόπου αλλαγής και όχι μόνο τόπου απεικόνισης. Το βλέμμα επομένως αποτελεί εργαλείο αναφοράς που καθορίζει άξονες και σχέσεις μεταξύ αντικειμένων και μορφών. Ο κεντρικός πυρήνας της δράσης δεν αποκόπτεται από το ευρύτερο περιβάλλον, αντίθετα πλαισιώνεται από την παρουσία δευτερευόντων στοιχείων, αλλά και χώρων που αναμένουν την δράση για να ενεργοποιηθούν τόσο από το βλέμμα της κάμερας, όσο και από το βλέμμα των εικονιζόμενων προσώπων. Οι επιμέρους χωρικές που αναπτύσσονται στα διάφορα επίπεδα του κάδρου ολοκληρώνουν τη σημασία τους μέσα από την κλιμάκωση της παράθεσής τους και τη χρονική διάρκεια που τις συνδέει.

Οι ισχυρές αυτές μορφικές σχέσεις με τη διαρκή αλληλεπίδρασή τους σε όλη τη χωρική και χρονική βαθύτητα της ταινίας, μετατρέπονται σε φορείς νοήματος. Η οπτική αμφισημία και η πολυπλοκότητα επιτρέπουν πολλαπλές αναγνώσεις που εξαρτώνται από τη δεκτική σκέψη του θεατή. Ο χώρος δε χάνει τη συνεκτικότητά του καθώς οι συνδέσεις των επιμέρους συντακτικών στοιχείων, τόσο οπτικά όσο και νοηματικά έχουν αντιμετωπιστεί κάτω από μία ενιαία αφηγηματική δομή.

Μέσα από αυτές τις προσεγγίσεις αναδεικνύονται τα χωρικά στοιχεία του κινηματογράφου και σχηματίζεται μια νέα περιγραφή του χώρου. Ο τρόπος σύνταξης και καταγραφής του κινηματογραφικού χώρου με οπτικά χαρακτηριστικά δίνει αφορμές για ανάλογες σκέψεις ως προς τον τρόπο σχεδιασμού και κατανόησης του χώρου στην αρχιτεκτονική. Εξάλλου χρόνια τώρα στο πεδίο της Αρχιτεκτονικής το ανθρώπινο σημείο άποψης⁶² και οι κατευθύνσεις των βλεμμάτων έχουν προσδιοριστεί ως σημαντικοί παράγοντες για το σχεδιασμό.

⁶² Το σημείο αυτό είχε καθιερωθεί ως η πρώτη και σημαντικότερη θέση από όπου κανείς μπορούσε να έχει άποψη όλης της περιοχής: συνήθως, ήταν η κύρια είσοδος, η οποία συχνά τονίζονταν με ένα πρόπυλο., Κ. Α. Δοξιάδης, *Architectural space in ancient Greece*, Cambridge, Mass.: MIT press, 1972, σ. 5



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Αγγελόπουλος Θεόδωρος, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1995
- Βακαλό Εμ.Γεώργιος, *Οπτική σύνταξη: Λειτουργία και παραγωγή μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988
- Διζιρίκης Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Ά Τόμος, Αιγόκερως, Αθήνα, 1985
- Διζιρίκη Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Β Τόμος, Αιγόκερως, Αθήνα, 1985
- Δόικος Παναγιώτης, *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles*, Ίνδικτος, Αθήνα, 1978
- Κουρουπή Ελευθερία, *Χορός – Σώμα – Κίνηση*, Νεφέλη, Αθήνα, 1999
- Μιχελής Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1977, έκδοση Ε΄
- Ξενόπουλος Σόλων, *Η αρχιτεκτονική της εικόνας και το μήνυμα της κατασκευής*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, Νοέμβριος 1994
- Πεπονής Γιάννης, *Χωρογραφίες, Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*, Αλεξάνδρεια, 1997
- Σταυρίδης Σταύρος, *Η συμβολική σχέση με τον χώρο*, Κάλβος, Αθήνα, 1990
- Φατούρος Δημήτρης, *Οργάνωση του χώρου και γεωμετρική οργάνωση*, Ιδιωτική, 1979

ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ

- Arnheim Rudolph, *Η δυναμική της αρχιτεκτονικής μορφής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003
- Arnheim Rudolph, *Τέχνη και οπτική αντίληψη, η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2005
- Balazs Bela, *Η δημιουργική κάμερα, Το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1992
- Barthes Roland, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007
- Bazin, Andre, *Τι είναι ο κινηματογράφος - Οντολογία και Γλώσσα*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988
- Berger John, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2011
- Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος Ι. Εικόνα - κίνηση*, μετάφραση του Μιχάλη Μάτσα, Αθήνα, Νήσος, 2009
- Eisenstein R, Bela Balazs, κ.α (συλλογικό έργο), *Το μοντάζ*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003
- Epstein Jean, *Η νόηση μιας μηχανής*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986

- Jacobs Lewis, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, Καθρέφτης, Αθήνα, 2006
- Kouleson Lev, *Η τέχνη του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1992
- Kracauer Siegfried, *Θεωρία του κινηματογράφου - η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, Αθήνα, 1983
- Metz, Christian. *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το φαντασιακό σημαίνον*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007
- Mulvey L., *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα
- Pellegrino Pierre, *Το νόημα του χώρου – Η εποχή και ο τόπος*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006
- Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφ. Τερζάκης, Επέκεινα, Τρίκαλα, 2013

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Bordwell David, *Film Art An Introduction*, McGraw Hill, New York, 2001
- Carringer Robert, *The Making of Citizen Kane*, University of California Press, 1986
- Rasmussen Randy, *Orson Welles - Six films analyzed, scene by scene*, McFarland & Co Inc, 2006

ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ - ΣΠΟΥΔΑΣΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ – ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

- Δημητρομανωλάκη Ελευθερία, *Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση, Ανατομία της κινηματογραφικής μεταφοράς της «Φόνισσας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη / Διατριβή Πάντειο Πανεπιστήμιο /*
- Αγγελίδου Μαρία, Παπαδοπούλου Μαρία, *Αναζητώντας_τον χο(ω)ρο / Διάλεξη Ε.Μ.Π. / 2012*
- Μιχαήλ Αιμίλιος, *Η αρχιτεκτονική διάσταση του κινηματογράφου, ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική και Σχεδιασμός του Χώρου / Κατεύθυνση Β' / Σπουδαστική Εργασία 2005/8*
- Μωραΐτου Άννα, *Ο χώρος και ο χρόνος στον κινηματογράφο του Orson Welles, ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική και Σχεδιασμός του Χώρου / Κατεύθυνση Α' / Διπλωματική Εργασία*

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Citizen Kane (1941)

Σκηνοθεσία: Orson Welles, σενάριο: Henra Mankiewicz, Orson Welles, παραγωγή: Orson Welles Mercury Productions /RKO Radio Picture, φωτογραφία: Gregg Toland
ηθοποιοί: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leeland), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Agnes Moorehead (Mrs. Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Monroe Kane), Ray Collins (Boss James "Jim" W. Gettys), Erskine Sanford (Herbert Carter, Inquirer Editor-in-Chief), Everett Sloane (Mr. Bernstein), William Alland (Jerry Thompson), Paul Stewart (Raymond), George Coulouris (Walter Parks Thatcher)

Cinematographer Style (documentary 2006)

Σκηνοθεσία- παραγωγή: Jon Fauer, Volker Bahnemann σενάριο: Volker Bahnemann, Jon Fauer
ηθοποιοί: Remi Adefarasin, Russ T. Alsobrook and Howard A. Anderson and 110 other cinematographers

R.K.O. 281 (1999)

Σκηνοθεσία: Benjamin Ross σενάριο: John Logan, Richard Ben Cramer (documentary "The Battle Over Citizen Kane") and Thomas Lennon (documentary "The Battle Over Citizen Kane")
ηθοποιοί: Liev Schreiber, James Cromwell and Melanie Griffith

The Battle Over Citizen Kane R.K.O. Collection.Rare & beautifull (TV documentary 1996)

Σκηνοθεσία-παραγωγή: Thomas Lennon, Michael Epstein σενάριο: Richard ben Cramer, Thomas Lennon

Visions of Light (documentary 1992)

Σκηνοθεσία: Arnold Glassman, Todd McCarthy, Stuart Samuels σενάριο: Todd McCarthy
ηθοποιοί: Conrad L. Hall, John Bailey Vilmos Zsigmond

Σ Ε Ν Α Ρ Ι Ο

Αυτό που καθορίζει την φόρμα της κινηματογράφησης είναι το σενάριο, που προκύπτει από το θέμα της ταινίας, αλλά και το ήθος του βλέμματος του σκηνοθέτη, δηλαδή η κοσμοθεωρία του. Όλη η κινηματογραφική άρθρωση προκύπτει από την προσπάθειά του να οπτικοποιήσει μία ιστορία, μία κατάσταση και να μεταδώσει μία αίσθηση. Στον «Πολίτη Kane», ο Welles περιγράφει την πτώση ενός διάσημου μεγιστάνα του Τύπου, του Charles Foster Kane, που πεθαίνει μόνος στο μεγαλιώδες κάστρο του στο Xanadu . Η εβδομαδιαία εκπομπή News On the March συγκεντρώνει στοιχεία για τη ζωή του και ο διευθυντής του στούντιο αναθέτει σε έναν ρεπόρτερ να ανακαλύψει τι κρύβεται πίσω από την τελευταία του λέξη «Rosebud». Μέσα από τις αφηγήσεις πέντε προσώπων, ο θεατής μαθαίνει για τις πολυσύνθετες διαστάσεις της προσωπικότητάς του, στις αντίστοιχες περιόδους της ζωής του. Η δίψα για εξουσία, το εξωτερικό μεγαλείο και η εσωτερική πτώση, η αλαζονεία, το διφορούμενο, η απληστία, η μοναξιά και εν τέλει η τραγικότητα της ύπαρξης στην αντιπαράθεσή τους, είναι το γοητευτικό παιχνίδι που στήνει ο Welles με την σχεδόν μαθηματική αισθητική του προσέγγιση στη δομή και την κινηματογράφηση. Για να παρουσιάσει μοναδικά το θέμα αυτό φτάνει στην υπέρβαση των εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου.



ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

Αξονική σκηνοθεσία: Εκφραστικό μέσο που βασίζεται στο μεγάλο βάθος πεδίου ενός φακού, βασική αρχή της θεωρίας του Bazin. Ο σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να τοποθετεί τη δράση των προσώπων κατά μήκος του οπτικού άξονα του φακού με απόλυτη ευκρίνεια όλων των σημείων του χώρου που βρίσκεται μέσα στη βαθύτητα του φακού. Το μεγάλο βάθος πεδίου που επιτρέπει την αξονική σκηνοθεσία παρέχουν οι ευρυγώνιοι φακοί.

Αναδρομή (flashback): Η μετατροπή της αφηγηματικής σειράς της ιστορίας, κατά την οποία η πλοκή κινείται προς τα πίσω για να δείξει γεγονότα που συνέβησαν νωρίτερα από αυτά που έχουν ήδη περιγραφεί.

Αφήγηση (narration): Η διαδικασία μέσα από την οποία η πλοκή μεταδίδει ή κατακρατά πληροφορίες για την ιστορία.

Βάθος εστίας ή βαθύτητα εστίασης: Το όριο μέσα στο οποίο μπορεί να μετακινηθεί η εστία του φακού χωρίς να χάνεται η σαφήνεια (νετ) της εικόνας.

Βάθος πεδίου (depth of field): Ο χώρος μέσα στον οποίο όλα τα σημεία ενός αντικειμένου ή πεδίου φαίνονται με ευκρίνεια στο φακό(νεταρισμένα), ανεξάρτητα από την απόσταση τους από αυτόν. Η έκταση του εξαρτάται από παράγοντες όπως η εστιακή απόσταση του φακού, η απόσταση αντικειμένου-φακού, η διάμετρος του κύκλου διάχυσης και το άνοιγμα του φακού. Η δυνατότητα της σε βάθος πεδίου οργάνωσης δημιούργησε την έννοια της αξονικής σκηνοθεσίας.

Γωνία λήψης: Ονομάζεται η ακριβής θέση της μηχανής λήψης από την οποία καταγράφει κάποια άποψη του αντικειμενικού κόσμου. Είναι το εκφραστικό μέσο με το οποίο ο σκηνοθέτης, σε συνδυασμό με τη σύνθεση και την προοπτική του κάδρου, καταθέτει την προσωπική του ερμηνεία για την αντικειμενική πραγματικότητα, ώστε να επιτύχει διηγηματικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Διακρίνονται τρεις γενικές κατηγορίες: : από χαμηλά, κοιτάζοντας προς τα πάνω (contre plongée - low angle), από ψηλά, κοιτάζοντας προς τα κάτω (plongée - high angle), οριζόντια, στο ίδιο επίπεδο (ευθεία γωνία λήψης - straight on angle).

Διανοητικό μοντάζ (ιδεολογικό): Η συσχέτιση δύο εικόνων στο μοντάζ από την οποία προκύπτει μια τρίτη αφηρημένη έννοια που δεν υπάρχει σε καμία από τις δύο εικόνες. Πρωτοεμφανίστηκε από τους σκηνοθέτες του σοβιετικού μοντάζ και ιδίως από τον Αιζενστάϊν.

Διπλοτυπία: Μία ή περισσότερες εικόνες πάνω σε μία άλλη.

Ελλειπτικό μοντάζ: Μεταβάσεις πλάνων που παραλείπουν κομμάτια ενός γεγονότος, προκαλώντας μια παράλειψη στη διάρκεια της πλοκής και της ιστορίας.

Ευρυγώνιος φακός: Φακός με μικρή εστιακή απόσταση και γωνία όρασης μεγαλύτερη των 60°. Παρουσιάζει τους χώρους περισσότερο εκτεταμένους από την πραγματικότητα, τα αντικείμενα που βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο παραμορφωμένα και τις κινήσεις ταχύτερες. Ο Welles χρησιμοποιεί φακό 18mm.

Κάδρο: Η συνθετική διάταξη των στοιχείων του αντικειμενικού κόσμου, έτσι όπως αυτός περικλείεται μέσα στα όρια των αναλογιών ύψους και πλάτους που δίνει το παραθυράκι της μηχανής λήψης.

Μοντάζ: Η διαδικασία που αποδίδει την ενότητα και το νόημα σε μία ταινία. Η τέχνη της κίνησης και του ρυθμού στην εναλλαγή των πλάνων, της «συναρμολόγησης» των εικόνων και της ταύτισης στα πλάνα λόγου και μουσικής.

Μοντάζ ασυνέχειας (Discontinuity editing): Οποιοδήποτε εναλλακτικό σύστημα σύνδεσης των πλάνων που χρησιμοποιεί τεχνικές που δεν είναι αποδεκτές στο πλαίσιο των αρχών του μοντάζ συνεχείας. Στις δυνατότητες του μοντάζ αυτού του είδους περιλαμβάνονται ο κακός συνδυασμός των σχέσεων χώρου και χρόνου, οι παραβιάσεις του νοητού άξονα και η προσήλωση σε γραφιστικές σχέσεις (απότομο άλμα, γραφιστική σύζευξη, διανοητικό μοντάζ, ελλειπτικό μοντάζ, επαναλαμβανόμενο μοντάζ, μη διηγητικό εμβόλιμο πλάνο).

Μοντάζ συνεχείας (Continuity editing): Σύστημα κατάτμησης και συναρμολόγησης που διασφαλίζει μια συνεχή και σαφή αφηγηματική δράση. Το μοντάζ συνεχείας βασίζεται στο συνταίριασμα της σκηνικής κατεύθυνσης, της θέσης και των χρονικών σχέσεων από το ένα πλάνο στο άλλο.

Οπίσθια προβολή: Η τεχνική που συνδυάζει μια δράση που διαδραματίζεται στο πρώτο επίπεδο με μια δράση στο φόντο της εικόνας που γυρίστηκε νωρίτερα. Το πρώτο επίπεδο κινηματογραφείται στο στούντιο, μπροστά από ένα πανό - οι εικόνες του φόντου προβάλλονται πίσω από το πανό.

Οπτικό σημείο: Η γωνία ή η θέση από την οποία βλέπουμε και συνεπώς στον κινηματογράφο η θέση της κινηματογραφικής μηχανής σε σχέση με το αντικείμενο όρασης. Ενδεικτικά διαχωρίζεται στο οπτικό σημείο που αντιστοιχεί στην γωνία όρασης του δημιουργού και στο οπτικό σημείο που ενεργεί τοπικά πάνω σ' ένα θέμα και αλλάζει με την εκάστοτε αλλαγή πλάνου.

Πλάνο-σεκάνς: Ένας όρος που χρησιμοποίησε Christian Metz για να περιγράψει την αυτονομία μιας σκηνής γυρισμένης εξολοκλήρου σε μονόπλανο σε 2 άρθρα του σχετικά με το συντακτικό και τη σημειολογία της γλώσσας των ταινιών. (La grande syntagmatique: "Problems of Denotation in the Fiction Film", "Outline of the Autonomous Segments in Jacques Rozier's Film *Adieu Phillipine*"). Ο Μετς απαρίθμησε επτά δομικές επιλογές που συνιστούν αφηγηματικές τεχνικές στο μοντάζ της εικόνας αλλά υποστήριξε ότι το πλάνο σεκάνς δεν αποτελούσε από μόνο του μία 'σύνταξη' καθώς δεν χρησιμοποιούσε εξωτερικές ενώσεις. Η θέση αυτή αμφισβητήθηκε και επαναδιατυπώθηκε από πολλούς μελετητές του

κινηματογράφου. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αμετάφραστος στη φιλική θεωρία και η ανάλυση του Μετζ θεωρείται ένα από τα πιο χρήσιμα εργαλεία ανάλυσης που κληροδοτήθηκε από το κίνημα της φιλικής σημειολογίας, παρά τις ελλείψεις της (δεν αναλύει για παράδειγμα τη λειτουργία του ήχου στην ένωση των πλάνων).

Πλάνα

Γενικό (General): Καδράρισμα στο οποίο οι ανθρώπινες φιγούρες διακρίνονται ολόκληρες μαζί με τον περιβάλλον χώρο στον οποίο ανήκουν.

Très general (παρά πολύ γενικό): Το πλάνο αυτό μπορεί να είναι τελείως αόριστο. Να περιγράφει π.χ. ένα τοπίο μόνο, ή να υπάρχει μέσα στο τοπίο κάποιος άνθρωπος, που δεν τον διακρίνουμε, παρά μόνο όταν κινείται. Χρησιμοποιείται συνήθως στην αρχή της ταινίας ή της sequence, για να καθορίσει το χώρο και το χρόνο στους οποίους θα εκτυλιχθεί η δράση, ή για να παρουσιάσει ένα μεγάλο πλήθος ανθρώπων.

Μεσαίο (moyen): Η ανθρώπινη φιγούρα είναι ορατή από τα πόδια μέχρι το κεφάλι) όπως καθορίζεται από την κάτω και πάνω πλευρά της οθόνης (κάδρου). Το πλάνο αυτό αναδεικνύει τις κινήσεις των προσώπων μέσα στο περιβάλλον τους, ή τα απομονώνει από την δράση.

Κοντινό πλάνο (rapproche): Σ' αυτό βλέπουμε την ανθρώπινη φιγούρα από την μέση και πάνω.

Gros plan (πολύ κοντινό πλάνο): Δείχνει το κεφάλι, που καταλαμβάνει όλη την οθόνη. Ο αμερικανικός κινηματογράφος το χρησιμοποίησε και ιδιαίτερα ο Griffith που το κατέστησε εκφραστικό μέσο με ψυχολογικές και συμβολικές προεκτάσεις. Οι κλασικοί θεωρητικοί και ειδικά ο Βέλα Βαλάζς το θεώρησε βασικό μέσο της κινηματογραφικής γλώσσας, «ένα πλάνο εκτός τόπου και χρόνου» και ένα όργανο ανάλυσης της φυσιογνωμίας του ηθοποιού .

Très gros plan (πάρα πολύ κοντινό): Είναι ακόμα πιο έντονο από το gros πλάνο. Δείχνει μια λεπτομέρεια του προσώπου ή ενός αντικειμένου.

Πλοκή (plot): Σε μια ταινία μυθοπλασίας, όλα τα γεγονότα που μας παρουσιάζονται απ' ευθείας, συμπεριλαμβανομένων των αιτιακών τους σχέσεων και της χρονολογικής τους σειράς. Είναι το αντίθετο της ιστορίας (fabula), που είναι η νοητική ανακατασκευή όλων των γεγονότων της αφήγησης από τον θεατή.

Ρυθμός: Ο χρόνος που διατρέχει τα πλάνα μιας ταινίας. Αυτόν τον καθορίζει όχι το μήκος των μονταρισμένων τμημάτων, αλλά η πίεση του χρόνου (η συνοχή, η ένταση ή η ακαταστασία) που διατρέχει αυτά τα. Το μοντάζ καθορίζει τη διάρκεια κάθε πλάνου και ελέγχει το ρυθμό της ταινίας. Οι κινήσεις της κάμερας, το μέγεθος των πλάνων, οι πλαστικές τους σχέσεις και οι γωνίες λήψης συνιστούν τον εσωτερικό ρυθμό του κάδρου, που με το μοντάζ συνομιλεί με τον εσωτερικό ρυθμό του προηγούμενου και του επόμενου, για να επιβραδύνει ή να επιταχύνει, τον εξωτερικό ρυθμό της σκηνής.

Σεκάνς (διηγηματικός κύκλος): Κάθε σεκάνς είναι ένα αφηγηματικό σύνολο με αρχή μέση και τέλος. Αποτελείται από μία ή περισσότερες σκηνές που παρουσιάζουν ενότητα χώρου, χρόνου, ή δράσης. Η θέση μίας σεκάνς μέσα στο σύνολο του έργου εξαρτάται και προσδιορίζεται σε σχέση με τους άλλους διηγηματικούς κύκλους, ως μέρος του όλου.

Σκηνή: Ένα ή περισσότερα πλάνα που αναφέρονται στον ίδιο χώρο (ντεκόρ) και στον ίδιο χρόνο. Όταν ένα από τα δύο αλλάζει έχουμε αλλαγή σκηνής. Ταυτίζουμε εδώ το χώρο με το ντεκόρ και δεν τον εννοούμε με την ευρεία του έννοια, διότι όταν για παράδειγμα μία δράση διεξάγεται στον 5ο όροφο μιας πολυκατοικίας και μεταφερθεί στο ισόγειό της, έχουμε αλλαγή σκηνής (αφού άλλαξε το ντεκόρ), έστω και αν ο χώρος με την ευρεία του έννοια παρέμεινε ο ίδιος (η πολυκατοικία).

Υποκειμενικό πλάνο (point of view shot): Το πλάνο που γυρίζεται από το ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα και που δείχνει ότι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό. Συνήθως παρεμβάλλεται πριν ή μετά από ένα πλάνο στο οποίο εμφανίζεται ο χαρακτήρας να κοιτάζει.

Χώρος εκτός οθόνης (off screen space): Οι έξι περιοχές του χώρου που δεν είναι ορατές στην οθόνη, αλλά αποτελούν παρόλα αυτά μέρος του χώρου της σκηνής: στην κάθε πλευρά (δεξιά και αριστερά), καθώς και πάνω και κάτω από το κάδρο, πίσω από το σκηνικό και πίσω από την κάμερα.

Contrechamp : Το πλάνο που τραβιέται σε διαμετρικά αντίθετη θέση σε σχέση με προηγούμενη θέση της μηχανής λήψης (σαν). Οι δύο αυτές θέσεις βρίσκονται πάνω στον ίδιο οπτικό άξονα.

Decoupage : Είναι η τελική διαμόρφωση του σεναρίου, μία περαιτέρω ανάλυσή του από τον σκηνοθέτη πλέον, πριν αρχίσει το γύρισμα του έργου. Είναι ένα είδος γραπτής προσκηνοθεσίας, που περιγράφει λεκτικά τις γωνίες λήψης, τον τύπο του πλάνου, τις κινήσεις της κάμερας σε σχέση με τους ηθοποιούς και το περιβάλλον, αναλύει την κάθε σκηνή του σεναρίου και την «τεμαχίζει» σε πλάνα. Βασικό έργο του ντεκουπάζ είναι να αποβάλλει κάθε φιλολογικό κατάλοιπο και να μετατρέψει κάθε έκφραση σε καθαρά κινηματογραφική εικόνα.

Dissolve - Fondu enchaîné : Είναι το σβήσιμο ενός πλάνου και η ταυτόχρονη εμφάνιση του επόμενου μέσα στα ίδια καρέ του σβησίματος. (Όλος ο βωβός κινηματογράφος έχει χρονικά περάσματα με dissolve.)

Fade in - fade out: Η εικόνα μας ανάβει από μαύρο ή σβήνει σε μαύρο. Στο fade μπορούμε να κάνουμε και σε άλλα χρώματα σβήσιμο ή άναμμα, ανάλογα με το τι θέλουμε ακριβώς να εκφράσουμε. Fade σε λευκό έχει χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει το υποκειμενικό ανθρώπου που πεθαίνει.

Film noir: Σκοτεινή, μαύρη ταινία. Όρος που χρησιμοποίησαν Γάλλοι κριτικοί για ένα τύπο αμερικανικής ταινίας, συνήθως αστυνομικής ή θρίλερ, με χαμηλότονο φωτισμό και ζοφερή ατμόσφαιρα. Το film-noir κυριάρχησε τις δεκαετίες του 1940 και του 1950, αν και αναβίωσε περιστασιακά αργότερα.

Mise en scène – προφιλμικός χώρος: Όλα τα στοιχεία που είναι τοποθετημένα μπροστά στην κάμερα για να κινηματογραφηθούν, τα σκηνικά, ο φωτισμός, τα κουστούμια, το μακιγιάζ και η συμπεριφορά των ηθοποιών, ουσιαστικά είναι ταυτόσημη έννοια με την σκηνοθεσία.

Panoramic: Η κίνηση της κάμερας δεξιά ή αριστερά, χωρίς να μετακινείται η βάση της.

Travelling: Κίνηση της κάμερας επάνω σε όχημα με ρόδες(dolly). Έχουμε travelling εμπρός και πίσω όταν η κάμερα πλησιάζει ή απομακρύνεται από το αντικείμενο και travelling lateral: όταν κινείται παράλληλα προς το αντικείμενο.