

Μάθημα ένατο (21/1/2022)

## Θεωρία του Μοντάζ

### Τι είναι το Μοντάζ:

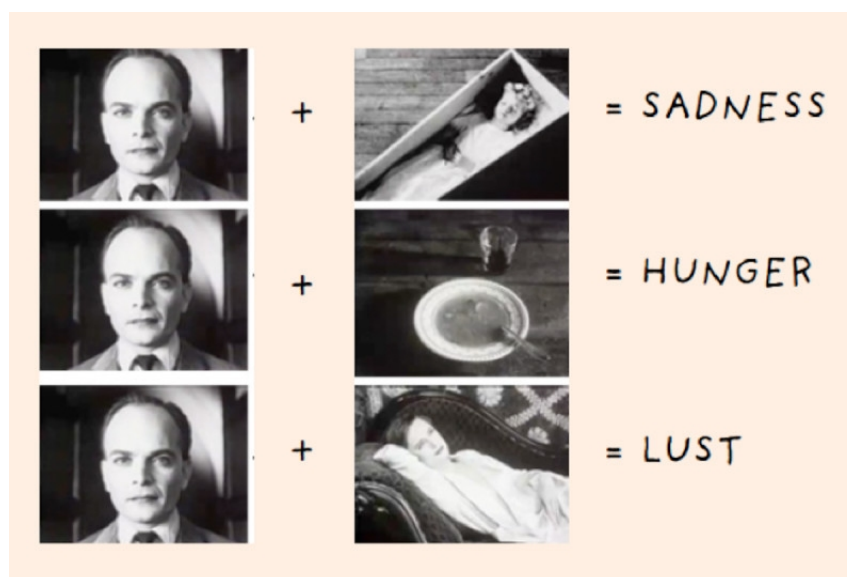
Έχει επικρατήσει ο γαλλικός όρος για την περιγραφή του ενώ στα ελληνικά αποδίδεται με τον όρο «**συρραφή κινούμενης εικόνας**». Ετυμολογικά σημαίνει τη συγκέντρωση των σκηνών σε ένα τελικό φιλμ.

Είναι η συνολική χρήση, η σύνθεση όλων των εικόνων και των ήχων μιας ταινίας κάτω από δεδομένες προϋποθέσεις τάξης και χρόνου. Ο ρόλος του στην παραγωγή μιας ταινίας είναι σημαντικότερος, καθώς μέσω του μοντάζ εξασφαλίζεται η ολοκλήρωση της αφήγησης, σκιαγραφούνται οι χαρακτήρες, αναδεικνύονται τα ιδεολογικά στοιχεία, αξιοποιείται όσο το δυνατόν καλύτερα το οπτικο-ακουστικό υλικό και καθορίζεται ο ρυθμός της ταινίας.

### Το Μοντάζ ως Εργαλείο

#### «Το εφέ Κουλέτσοφ» Kuleshov Effect

Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο μοντέρ εργάζεται με βάση όχι τη σκηνή (κληρονομημένη από το θέατρο) αλλά το πλάνο, με την έννοια ότι αυτό αποτελεί ένα τμήμα που είναι προορισμένο να συνδυαστεί με άλλα για να δομήσει-κατασκευάσει την αφηγηματική ενότητα της σκηνής. Το Μοντάζ ξεπερνά την απλή υλική εκτέλεση του να παραθέτει απλώς ένα πλάνο δίπλα από το άλλο αλλά γίνεται ένας σημαντικός παράγοντας παραγωγής νοήματος, σημασίας, μεταδίδοντας μια σκέψη, ένα συναίσθημα..

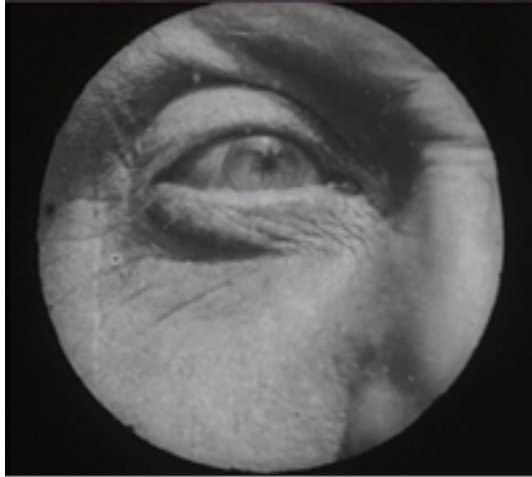


Στις αρχές του 1920 οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές πειραματίζονται ψάχνοντας να βρουν πώς το σινεμά μπορεί να παράγει μια **σημασία** χάρη στο Μοντάζ. Ο Λεβ Κουλέτσοφ (1899-1970) δημιουργός ενός εργαστηρίου παραγωγής στο Τεχνικό Ινστιτούτο του Σινεμά, θα πραγματοποιήσει ένα πείραμα πάνω στο οποίο θα αφήσει το όνομά του. Πρόκειται για τη σύνδεση ενός κοντινού πλάνου προσώπου –**ανέκφραστου**- του ηθοποιού Ivan Mosjoukine με τις εικόνες άλλων πλάνων που δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους (με ένα πιάτο αγιμιστής σούπας, ενός ανθρώπου σε ένα φέρετρο και μιας γυναίκας σε έναν καναπέ). Οι ερωτηθέντες θεατές αναγνώρισαν στο πρόσωπο του ηθοποιού διαδοχικά το συναίσθημα της πείνας, της λύπης και της επιθυμίας.

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_gG13LJ7vHc](https://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc)

## Η Σχολή του Brighton

Πρόκειται για ένα ρεύμα του αγγλικού κινηματογράφου (1898-1908) που έχει αναπτυχθεί στο Μπράιτον και Χοβ, διάσημη καλοκαιρινά θέρετρα. Η συμβολή του είναι σημαντική στη γέννηση της κινηματογραφικής γλώσσας. Σε αυτό οφείλεται η γέννηση των πρώτων τεχνικών ντεκουπάζ, των πρώτων γκρο πλαν, γίνεται χρήση της υποκειμενικής κάμερας και πραγματοποιούνται τα πρώτα βήματα του μοντάζ.



<https://www.youtube.com/watch?v=6ho05y9IMr4>

Φιλμ μικρού μήκους 80 sec. «Grandma's Reading Glass» του George Albert Smith. Μοντάζ 10 πλάνων. Έχουμε ένα πλάνο "plan americain", ένα αγόρι παίζει με το μεγεθυντικό φακό της γιαγιάς του. Μέσα σε αυτό το πλάνο που δίνεται σε άλλες 5 παρόμοιες εκδοχές, ο Smith εισάγει άλλα gros (κοντινά) πλάνα. «Αυτή η αλληλοδιαδοχή των γκρο-πλαν και των γενικών πλάνων μέσα σε μια σκηνή αποτελεί και τη βασική αρχή του decoupage. Ο Smith δημιουργεί το πρώτο πραγματικό Μοντάζ».

## Ντέιβιντ Ουώρκ Γκρίφιθ (1875-1948)

Η βασική του προσφορά είναι η προσαρμογή στο φιλικό λόγο της τεχνικής των αλληλοδιαδοχικών σκηνών ή της διήγησης δύο ή και τριών ταυτόχρονων ιστοριών. Σύμφωνα με μερικούς, ο Γκρίφιθ θεωρείται «ο θεός που έβγαλε τον κινηματογράφο από το Χάος».

«The Lonedale Operator» (1911)



Έχει γίνει επίθεση σε μια γυναίκα μέσα σε ένα μικρό σταθμό. Ο αρραβωνιαστικός της έχει προειδοποιηθεί για τον κίνδυνο προσπαθεί να διατρέξει την απόσταση όσο το δυνατόν γρηγορότερα. Ο Γκρίφιθ θέλει να δείξει ότι κατά τη διάρκεια που η ηρωίδα αντιστέκεται κλεισμένη σε ένα γραφείο, ο οδηγός φθάνει. Για να το κάνει αυτό, χρησιμοποιεί ένα **montage alterné (εναλλασσόμενο)**, ώστε ο θεατής να μπορεί να παρακολουθεί τα δρώμενα την ίδια στιγμή, έστω και αν αυτά συμβαίνουν σε διαφορετικούς χώρους. Χρησιμοποιώντας το εναλλακτικό ή διαδοχικό μοντάζ, δείχνει τις δράσεις που ενώ εκτυλίσσονται στον ίδιο χρόνο (ταυτόχρονες), διεξάγονται σε διαφορετικούς χώρους (ετερόχρονες). Ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι δεν πρόκειται απλώς μόνο για διαδοχή μεταξύ των γεγονότων που αναπαρίστανται στην οθόνη αλλά για **ταυτοχρονία**. Το γεγονός ότι κόβει τις πράξεις σε μικρά-σύντομα πλάνα και το ότι τα εναλλάσσει, «σταθεροποιεί» ουσιαστικά το χρόνο των δύο τμημάτων. Προωθείται η γραμμικότητα της δράσης που προτείνεται από το μοντάζ με το cut. Κάθε μία από τις πράξεις «προχωρά» από το ένα πλάνο στο άλλο και μπορούμε να διαισθανθούμε την «αλληλοδιασταύρωσή» τους ως συμπτωματική μιας ταυτοχρονίας (δηλώνοντας το «ταυτόχρονο»).

<https://www.youtube.com/watch?v=9iGos7nDTLs>

Το **εναλλασσόμενο** μοντάζ είναι μια μέθοδος που συνίσταται στο να παραθέτει πλάνα (να βάζει το ένα δίπλα από το άλλο) που διαφέρουν ως προς τον τόπο προβάλλοντας μια χρονική συνέχεια και ενότητα των γεγονότων που αναπαρίστανται μέσα στη σεκάνς. Το «**παράλληλο**» μοντάζ αφορά μια συμβολική σύνδεση των πλάνων που διαφέρουν ως προς τον τόπο ή/και το χρόνο. Κατά τον Christian Metz, **το εναλλασσόμενο υποβάλλει μια ταυτοχρονία ενώ το παράλληλο προεκτείνει ή σχολιάζει διάφορες θεματικές**. Παράδειγμα : η ταινία «Ο Δράκος του Ντυσσελτορφ» του Φριτζ Λανγκ (η συγκέντρωση των κακοποιών από τη μια και η συγκέντρωση των αστυνομικών από την άλλη χωρίς να διευκρινίζεται ότι γίνεται τον ίδιο ακριβώς χρόνο. Σκοπός της παράταξης των πλάνων είναι να κάνει ένα σχόλιο πάνω στην ομοιότητα των δύο συναθροίσεων).

Η διάκριση μεταξύ των δύο (εναλλασσόμενο και παράλληλο) έχει να κάνει με ένα εξω-φιλμικό στοιχείο, δηλ. έχει να κάνει με την ίδια τη διήγηση. Στο εναλλασσόμενο παρατίθενται δύο πράξεις που παράγονται ταυτόχρονα ενώ στο παράλληλο παρατίθενται δύο πράξεις και εκεί αλλά χωρίς να υπάρχει κάποιο ευδιάκριτο χρονικό σημείο σύνδεσης. Η διάκριση συχνά εναπόκειται στο θεατή.

### Η Σοβιετική Σχολή

Με τους Σοβιετικούς έχουμε την ανάδειξη του μοντάζ ως το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο του κινηματογράφου, αυτό δηλαδή που αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του από τις άλλες τέχνες. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να κάνουμε τον διαχωρισμό της κινηματογραφικής διαδικασίας της συνδεσμολογίας των πλάνων που ονομάζεται **editing**, από τον όρο **montage**, ο οποίος είναι γέννημα-θρέμμα των Σοβιετικών. Το editing αναφέρεται στο πώς διαδέχεται το ένα πλάνο το άλλο, ώστε να ακολουθείται μια **χρονική και χωρική συνέχεια στην αφήγηση**. Αυτό το ύφος συνέχειας τίθεται πάντα προς την εξυπηρέτηση της αφήγησης, αφού επιδιώκει την **γραμμικότητα** στην παρουσίαση των γεγονότων (με σποραδικές μόνο αναδιατάξεις μέσω flashback και flashforward), σέβεται την **συχνότητα** των συμβάντων της ιστορίας (σπάνια έχουμε σχήματα επανάληψης του ίδιου γεγονότος), διευθετεί την **ομαλή ροή** και τη **γραφιστική ομοιογένεια** από πλάνο σε πλάνο και φυσικά δομείται χωροχρονικά με **αιτιακές σχέσεις** (η ένταξη σκηνών που δεν εντάσσονται λογικά στο αφήγημα αποφεύγονται).

Αντίθετα το montage δημιουργείται με τη σύγκρουση πλάνων τα οποία είναι αρχικά αυτόνομα μεταξύ τους χωρικά και χρονικά, αλλά όμως όταν διαδέχονται το ένα το άλλο δημιουργούν μια τρίτη έννοια. Με τους Σοβιετικούς λοιπόν το πλάνο αποκτά νόημα μόνο όταν τοποθετηθεί μέσα σε μια δομή μοντάζ. Προχωρώντας αυτήν τη συλλογιστική μπορούμε να ισχυριστούμε πως για πρώτη

φορά το μοντάζ ξεφεύγει από τα στενά δεσμά της αφήγησης και γίνεται ένα μέσο **διαλεκτικής έκφρασης ιδεών**.

Ο Eisenstein ήταν αυτός που ενσωμάτωσε πρώτος στον κινηματογράφο τις τεχνικές του κονστρουκτιβισμού, αφού αντίθετα από την κυρίαρχη λογική της αφήγησης της ιστορίας μέσα από εικόνες, το σινεμά του σκέφτεται μέσα από εικόνες, αφήνοντας τον θεατή να κατασκευάσει το νόημα μέσα στο μυαλό του μέσω της σύγκρουσης των πλάνων. Υιοθέτησε το **συγκρουσιακό μοντάζ**, κατά το οποίο τα πλάνα αντιμετωπίζονται ως συναισθηματικές και εννοιολογικές μονάδες. Επίσης, το «**μοντάζ των εντυπώσεων**» (montage des attractions) εντάσσοντας στην αφήγηση μη διηγητικά εμβόλιμα πλάνα (π.χ. στην *Απεργία* τα πλάνα της σφαγής ενός ταύρου, τα οποία παρεμβάλλονται στο μακελειό των εργατών και λειτουργούν ως οπτική μεταφορά). Η ίδια η αφήγηση γίνεται αναλογικά λιγότερα σημαντική και δίνεται μια προνομιούχα θέση στην εικόνα.

Το όραμα του Eisenstein για το μοντάζ, όσον αφορά την αυτονομία των πλάνων – χωρίς όμως τη διαλεκτική του βάση – έγινε κοινός τόπος για πάρα πολλούς κινηματογραφιστές, (π.χ. το μοντάζ της σκηνης φόνου στο ντους του *Psycho*, Hitchcock, 1960) οι οποίοι υιοθέτησαν τη σοβιετική έννοια του μοντάζ σε μια πιο σύγχρονη εκδοχή. Την ασυνέχεια χώρου και χρόνου θα συναντήσουμε και στον κινηματογράφο του Yasujiro Ozu, στην πρώτη περίοδο του Jean-Luc Godard (χρήση έντονων jump cut, ανακάτεμα της σειράς των πλάνων σε μια σεκάνς, παιχνίδι με την συχνότητα ορισμένων γεγονότων μέσω επαναλήψεων κπλ.), όπως επίσης και στις σύγχρονες πρακτικές video (video clip, video art), όπου η σύνδεση πλάνων γίνεται όχι με βάση τις χωρικές και χρονικές λειτουργίες της παρουσίασης μιας ιστορίας, αλλά με βάση καθαρά ρυθμικές ή γραφιστικές ποιότητες.

Ο Eisenstein προσπάθησε να κατηγοριοποιήσει τα είδη του μοντάζ δίνοντας τους ονόματα από τον χώρο της μουσικής. Διέκρινε τις εξής κατηγορίες μοντάζ στο άρθρο του «*Méthodes de Montage*» (1929):

### 1. Μετρικό Montage

«Οι εικόνες μοντάρονται ανάλογα με το μήκος τους. Σύμφωνα με ένα δομικό σχήμα που αναλογεί σε ένα μέτρο της μουσικής». Το θεμελιώδες κριτήριο γι' αυτή την κατασκευή είναι τα απόλυτα μήκη των τεμαχίων. Αυτό το είδος μοντάζ δεν λαμβάνει υπόψη του το περιεχόμενο της εικόνας, την ουσία του κάδρου. Τα τεμάχια ενώνονται με γνώμονα το μήκος τους, σύμφωνα μ' ένα σχέδιο-φόρμουλα που αντιστοιχεί σ' ένα μουσικό μέτρο. Η πραγμάτωση του μοντάζ έγκειται στην επανάληψη αυτών των «μέτρων». Η ένταση μπορεί να δημιουργηθεί με το να μικραίνει το κάθε πλάνο, διατηρώντας, όμως, τις αρχικές αναλογίες της φόρμουλας. Με το απόλυτο μήκος του κομματιού ήδη καθορισμένο, το περιεχόμενο της λήψης συντάσσεται έτσι ώστε να ταιριάζει απόλυτα. Παράδειγμα: «Ο Άνθρωπος Με Την Κινηματογραφική Μηχανή» του D. Vertov – συγχρονισμός μεταξύ της μπάντας του ήχου και της εικόνας, κομματιασμένης σε μικρά τμήματα για να ερμηνεύσει την έγερση της πόλης και την ταχύτητα. Η πατριωτική διαδήλωση στο φιλμ «**Το Τέλος της Αγίας Πετρούπολης**» (κλασικό παράδειγμα καθαρά μετρικού μοντάζ)

### 2. Ρυθμικό Montage

Ενώ στο μετρικό μοντάζ το περιεχόμενο καθορίζεται από όλο το μήκος της ακολουθίας, στο ρυθμικό, το γεγονός μέσα στο πλαίσιο (frame) έχει την ίδια βαρύτητα με την το σύνολο της λήψης. Έτσι ο ρυθμός του μοντάζ μπορεί να συγκρούεται με τον ρυθμό της κίνησης μέσα στο frame, και με αυτόν τον τρόπο να γεννά ένταση. Αυτό το είδος μοντάζ πάει λίγο πιο πέρα από το μετρικό, γιατί συμπεριλαμβάνει την κίνηση στο εσωτερικό του κάδρου και τη σύνθεση της εικόνας. Με την είσοδο του ήχου στον κινηματογράφο το ρυθμικό μοντάζ «έπαιξε» με ποικίλα ακουστικά στοιχεία: ήχους, μουσική, λόγια. (Κιούμπρικ –«Το Κουρδιστό Πορτοκάλι»).

Η σεκάνς της «σκάλας της Οδησού» στο **Ποτέμκιν** είναι ένα καλό παράδειγμα ρυθμικού μοντάζ. Σ' αυτήν, το ρυθμικό χτύπημα των ποδιών των στρατιωτών καθώς κατεβαίνουν τα σκαλοπάτια,

παραβιάζει όλες τις ρυθμικές απαιτήσεις. Δίχως να συγχρονίζεται με το τέμπο του μοντάζ, το χτύπημα αυτό σπάει το τέμπο κάθε φορά που εισάγεται το πλάνο το ίδιο στο οποίο αντιστοιχεί ένας ρυθμός εντελώς διαφορετικής τάξης από τα υπόλοιπα. Η τελική υπογράμμιση της έντασης γίνεται με μια μετάθεση απ' το ρυθμό των ποδιών που κατεβαίνουν, σ' έναν άλλο ρυθμό — σ' ένα άλλο είδος κίνησης προς τα κάτω— στο επόμενο επίπεδο έντασης της ίδιας δράσης — στο παιδικό καρτσάκι που κατρακυλάει στα σκαλιά. Το καρτσάκι λειτουργεί ως ένα άμεσο μέσο επιτάχυνσης των ποδιών που προχωρούν. Απ' την κατάβαση περνάμε στο κατρακύλισμα.

### 3. Τονικό Montage

Το τονικό μοντάζ θεμελιώνεται πάνω στη συγκινησιακή φόρτιση των σεκάνς- Παράδειγμα: η σεκάνς του πένθους στην Οδησό («Θωρηκτό Ποτέμκιν») κατά τη διάρκεια της κηδείας του ναυτικού Vakoulinchouk που σκοτώθηκε για ένα πιάτο σούπα.

### 4. Αρμονικό ή overtonal Montage

Δημιουργείται με βάση το συνδυασμό του τόνου που κυριαρχεί σε μια σεκάνς και τις αρμονικές της συντεταγμένες, ασχολείται με τη μελωδική αρμονία της σύνδεσης των πλάνων. Αυτό το μοντάζ συγκεντρώνει και συνδέει τις μεθόδους των τριών προηγούμενων ειδών. Παράδειγμα: το τέλος της ταινίας «Η Μάνα» του Πουντόβκιν.

### 5. Διανοητικό/ιδεολογικό ή intellectuel Montage

Βασίζεται πάνω στο συμβολικό περιεχόμενο που παράγεται από δύο ή περισσότερες εικόνες παραταγμένες/συνδεδεμένες, κάτι που αναδύει μια διαλεκτική μορφή σκέψης. Η σημασία (μεταφορά-σύμβολο) γεννιέται από την παράθεση των πλάνων. Παράδειγμα: «Η Απεργία» (1924) του Eisenstein – σκηνή κατά την οποία αντιπαρατίθενται ή παρομοιάζονται οι συγκρούσεις και σφαγές των εργατών με το σφαγιασμό κάποιων ζώων.

### Το ποιητικό μοντάζ

Το ποιητικό μοντάζ έχει τη δύναμη να προκαλεί την εμφάνιση πολύ βαθιών, υποσυνείδητων συσχετισμών ιδεών. Μερικές φορές η εικόνα ενός τοπίου είναι αρκετή για να προκληθεί η ανάμνηση ενός προσώπου ή για να χαρακτηριστεί μια κατάσταση. Η δημιουργία τέτοιων εντυπώσεων δεν μπορεί φυσικά να χαρακτηριστεί «λογοτεχνική», διότι καμιά λέξη δεν μπορεί να μεταφέρει την άλογη συσχέτιση μορφών και εικόνων που σημειώνεται στο υποσυνείδητο μας.

Παράδειγμα: **Η Μάνα** (1926) του Πουντόβκιν- Ο γιος ενός άνευ αξίας αλκοολικού πατέρα και μιας εργατικής μητέρας οδηγεί μια παράνομη απεργία κατά τη διάρκεια της αποτυχημένης επανάστασης του 1905.

Στην ταινία «Η Μάνα», η πρώτη επαναστατική διαδήλωση των εργατών, που περνούν μέσα από τους ανοιξιάτικους δρόμους, συνοδεύεται από μια παράλληλη σεκάνς με εικόνες χιονιού που λιώνει, το χιόνι στην αρχή στάζει, μετά, όταν έχει λιώσει περισσότερο, νερό αρχίζει να τρέχει, μέχρι που τελικά γίνεται χείμαρρος και πλημμυρίζει τα πάντα. Ο χείμαρρος του νερού παρεμβάλλεται πολλές φορές ανάμεσα στα πλάνα της διαδήλωσης και έτσι αναπόφευκτα ο θεατής συσχετίζει τις δύο αυτές ομάδες εικόνων. Το ανοιξιάτικο νερό λάμπει στον ήλιο σαν μια φωτεινή ελπίδα, και η ίδια αυτή ελπίδα λάμπει στα μάτια των εργατών τα πρόσωπα τους, που λάμπουν από την πίστη και τις προσδοκίες, καθρεφτίζονται στις ηλιόλουστες λιμνούλες που σχημάτισε το νερό του χιονιού. Αυτός ο συσχετισμός των εικόνων συνιστά μια αναπόφευκτη, αυτόματη διαδικασία.

<https://www.youtube.com/watch?v=yM9GKE0MWXs>

## Αβάν-γκαρντ

Fernand Léger «**Le Ballet Mécanique**» *Το Μηχανικό Μπαλέτο* (1924)

<https://www.youtube.com/watch?v=wi53TfeqgWM>



Σε αυτήν την ταινία εμπεριέχονται τα περισσότερα υφολογικά στοιχεία του Αφηρημένου κινηματογράφου της δεκαετίας του '20. Πρόκειται για μια ταινία που διερευνά τη σχέση της φυσικής με την μηχανική κίνηση. Το πρώτο τμήμα της ξεκινά με τη φυσική κίνηση μιας γυναίκας που κάνει κούνια σε έναν κήπο. Έπειτα θα δούμε τη συγκεκριμένη κίνηση σε reverse motion, αναστραμμένη και κινηματογραφημένη σε γρήγορη κίνηση - δηλαδή έχουμε την ανακατασκευή της με καθαρά φιλικούς όρους. Με αυτήν την αντιπαράθεση υποδηλώνεται ότι ο κινηματογράφος εκτός από την αναπαράσταση μιας κίνησης έχει και τη δυνατότητα παραμόρφωσής της. Πέρα από την ανατροπή των συνήθων προσδοκιών του θεατή γύρω από την κίνηση, η ταινία σχολιάζει και την απο-οικειοποίηση διαφόρων αντικειμένων αν αυτά βγουν από οικεία συμφραζόμενα. Η τοποθέτηση για παράδειγμα των προσώπων σε μαύρο ή άσπρο φόντο αφενός δημιουργεί μια μη ρεαλιστική επιπεδοποίηση της οθόνης (έχουμε δηλαδή την πλήρη εξάλειψη της ψευδαίσθησης βάθους πεδίου), και αφετέρου μας καλεί να δούμε την ανθρώπινη μορφή ως αντικείμενο (κάτι που φυσικά υπονομεύει το παιχνίδι της ταύτισης με τα δρώμενα, το οποίο επιδιώκει ο κλασικός κινηματογράφος). Αυτή η σχέση άνθρωπου-μηχανής ενισχύεται και με την αντιπαράθεση έντονα μακιγιαρισμένων, “άκαμπτων” τμημάτων του ανθρώπινου σώματος (μάτια, στόμα) με μηχανικά εξαρτήματα. Οι μονταζιακές αυτές συνδέσεις είναι ακραία ασυνεχείς, αφού αντιπαρατίθενται εντελώς αιφνίδια (κατακερματίζοντας με αυτόν τον τρόπο την συμβατική διάρκεια των πλάνων) σε αυτόνομα χωροχρονικά πλάνα, τα οποία είναι σε πολλές περιπτώσεις και γραφιστικά ανόμοια (όπως η εναλλαγή ενός παπουτσιού με ένα καπέλο). Επιπλέον η άμεση επανάληψη πλάνων χωρίς να έχουν την παραμικρή διαφορά μεταξύ τους, εκμεταλλεύεται άλλη μια μηχανική δυνατότητα του κινηματογράφου να πολλαπλασιάζει την ίδια εικόνα, κάτι που αργότερα θα ονομαστεί looping και θα αποτελέσει σύνηθες χαρακτηριστικό των δομικών φιλμ.