

ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΜΕ ΤΙΤΛΟ
«ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ»

ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΤΧ2014066

Επιβλέπων καθηγητής: Ιάκωβος Παναγόπουλος

ΚΕΡΚΥΡΑ,
Δεκέμβριος 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	2
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
1.0 ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
2.0 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	7
3.0 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΡΡΟΕΣ	9
3.1 Ταινίες μικρού μήκους	9
3.2 Είδος / Υποείδος	10
3.3 Επιρροές από είδη, κινήματα, σκηνοθέτες, ταινίες	11
3.3.1 Δράμα	11
3.3.2 Ρεαλισμός	11
3.3.3 Ντοκιμαντέρ	13
3.3.4 Κινηματογράφος Παρατήρησης	14
3.3.4.1 «Ida» - Pawlel Pawlikowski	15
3.3.4.2 «Μια Αιωνιότητα και μια μέρα» - Θεόδωρος Αγγελόπουλος	16
3.3.4.3 «Για χρόνια πλάγιαζα νωρίς» - Ιάκωβος Παναγόπουλος	16
3.3.4.4 «Songs from the Second Floor» - Roy Andersson	17
3.4 Mise-en-scène	17
3.4.1 Συμμετρία, Ασυμμετρία και Αρνητικός χώρος	18
3.4.2 Δράση στο περιθώριο του κάδρου	19
4.0 ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ	21
4.1 Εντοπισμός Θεματολογίας.....	21
4.2 ΜΕΕ και αντίκτυπο εγγύτητας σε διαπροσωπικές, κοινωνικές αλληλεπιδράσεις	21
5.0 ΣΤΑΔΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	23
5.1 Προπαραγωγή	23
5.1.1 Σενάριο	23
5.1.1.1 Δημιουργία πρώτου προσχεδίου	23
5.1.1.2 Προσχέδιο γυρισμάτων	24
5.1.1.3 Σύνδεση ΜΕΕ και Θεματολογίας Σεναρίου/ Ταινίας.....	26
5.1.2 Τίτλος Ταινίας	26
5.1.3 Mise-en-scène	27
5.1.3.1 Πλάνο	27
5.1.3.2 Βάθος πεδίου	28
5.1.3.3 Φωτισμός	29
5.1.3.4 Χρωματική παλέτα	30
5.1.4 Εύρεση ηθοποιών για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους	30
5.1.5 Εύρεση χώρων (ρεπεράζ)	32
5.1.6 Πρόβες Βασικών Ηθοποιών	32
5.1.7 Δευτερεύοντες / υποστηρικτικοί ρόλοι	36
5.1.8 Συνεργείο Παραγωγής	36
5.1.8.1 Βοηθός Σκηνοθέτη	36
5.1.8.2 Διευθυντής Φωτογραφίας	37
5.1.8.3 Ηχολήπτης	38
5.1.8.4 Μακιγιάζ / Ενδυματολόγος	39
5.1.9 Εύρεση εξοπλισμού	39
5.1.10 Φάκελος Παραγωγής	40
5.2 Παραγωγή	41
5.2.1 Οργάνωση / Πρόγραμμα γυρισμάτων	41
5.2.2 Διεύθυνση φωτογραφίας	42
5.2.3 Ηχοληψία	44
5.2.4 Βοηθός σκηνοθέτη	45
5.2.5 Φροντιστικά αντικείμενα (props)	46
5.2.6 Μακιγιάζ / Ένδυση	46
5.2.7 Προετοιμασία ηθοποιών	47
5.3 Μεταπαραγωγή	47

5.3.1 Χρωματική διόρθωση	48
5.3.2 Voice over	49
5.3.3 Αποκατάσταση εικόνας - Image restoration	50
5.3.4 Ηχητική αποκατάσταση - Audio Restoration	51
5.3.5 Ηχογράφηση συμπληρωματικών ηχητικών περιβαλλόντων	52
5.3.6 Ηχητικός σχεδιασμός	52
5.3.7 Μοντάζ	53
5.3.8 Μίξη και Mastering	54
5.3.9 Μουσική επένδυση	55
6.0 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	57
7.0 Βιβλιογραφία	59
8.0 Παραρτήματα	63
8.1 Ταινία μικρού μήκους «Έκθεση στον Ήλιο»	63
8.2 Προπαραγωγή	63
8.2.1 Σενάριο	63
8.2.1.1 Τελικό προσχέδιο σεναρίου	63
8.2.1.2 Προηγούμενα Προσχέδια Σεναρίου	63
8.2.1.3 Επίβλεψη σεναρίου, Προτάσεις, Αλλαγές	63
8.2.2 Ψυχολογικά προφίλ χαρακτήρων	64
8.2.2.1 Ερωτηματολόγιο Νίκου Ηλιάδη	64
8.2.2.2 Ερωτηματολόγιο Άρη Βασιλείου	72
8.2.3 Storyboard	80
8.2.4 Shot List	84
8.2.5 Πρόγραμμα Γυρισμάτων	84
8.2.6 Μακιγιάζ – Ένδυση	84
8.3 Μεταπαραγωγή	85
8.3.1 Χρωματική διόρθωση - Color Correction	85
8.3.2 Αποκατάσταση εικόνας – Image restoration	85
8.3.3 Μοντάζ	86
8.3.3.1 Πρώτο προσχέδιο μοντάζ	86
8.3.3.2 Τελευταίο προσχέδιο μοντάζ	86
8.3.3.3 Συγχρονισμός ήχου και εικόνας	87
8.3.4 Ηχητική Αποκατάσταση – Audio Restoration	88
8.3.4.1 Screenshot της διαδικασίας ηχητικής αποκατάστασης ξεχωριστά για κάθε ηχητικό αρχείο των γυρισμάτων	88
8.3.4.2 Σύνολο εργαλείων ηχητικής αποκατάστασης	88
8.3.5 Επεξεργασία αρχείων voice over	89
8.3.5.1 convolution reverb και equalizer	89
8.3.5.2 μίξη και automation	89
8.3.6 Μίξη	90
8.3.7 Mastering	90
8.3.8 Επίβλεψη Μουσικής Παραγωγής	91
8.3.8.1 Διορθώσεις – Αλλαγές	91
8.3.8.2 Μουσικά κομμάτια	91

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η πτυχιακή αυτή εργασία δεν αποτελεί ατομικό, αλλά συλλογικό επίτευγμα. Τόσο στο πρακτικό όσο και στο θεωρητικό της κομμάτι υπάρχει πλήθος ανθρώπων στους οποίους στηρίχτηκα κατά τη διάρκεια των σπουδών μου και κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εν λόγω εργασίας, ως εκ τούτου αισθάνομαι επιτακτική την ανάγκη να τους δείξω την ευγνωμοσύνη μου. Για την ακατάπαυστη υποστήριξη και ενθάρρυνση που μου παρείχαν σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου. Για την αμέριστη καθοδήγηση τους, το σύνολο των καθηγητών μου στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου και ιδιαίτερα τον κο Ιάκωβο Παναγόπουλο για την υποδειγματική του παρουσία, ενθάρρυνση και τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσε κατά την επίβλεψη της πτυχιακής μου εργασίας. Για την ενσάρκωση της πρώτης μου ταινίας μικρού μήκους, δε μπορώ παρά να αναγνωρίσω την ανεκτίμητη συμβολή των φίλων και συνεργατών μου. Αυτοί αποτελούν το ανθρώπινο στοιχείο απαραίτητο, όχι μόνο για την ολοκλήρωση της ταινίας, αλλά και για τη μετατροπή της παραγωγής σε μια από τις πιο χαρμόσυνες εμπειρίες της ζωής μου.

Τέλος, θα ήθελα να κλείσω το ένθετο των ευχαριστιών λέγοντας το εξής. Η φοίτηση μου στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου, αποτελεί πλέον ένα αναπόσπαστο στοιχείο του χαρακτήρα μου. Οι γνώσεις και εμπειρίες τις οποίες απέκτησα όλα αυτά τα χρόνια, με βοήθησαν να εξελιχθώ όχι μόνο σαν επαγγελματίας ή καλλιτέχνης, αλλά σαν άνθρωπος και αυτό είναι το περισσότερο που θα μπορούσε κανείς να ζητήσει από το σύνολο των σπουδών του. Προς όλους τους ανθρώπους οι οποίοι συνέβαλαν σε αυτή τη μεταμόρφωση, στέλνω την αστείρευτη ευγνωμοσύνη μου, τις ευχές μου και την υπόσχεση μου πως θα συνεχίσω να εξελίσσομαι ως επαγγελματίας, ως καλλιτέχνης και ως άνθρωπος.

1.0 ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η προσεχής εργασία αποτελεί το θεωρητικό κομμάτι της πτυχιακής μου εργασίας για την περάτωση των σπουδών μου στο ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ του ΙΟΝΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ. Η εργασία αυτή απαρτίζεται από δύο κύρια σκέλη. Το πρώτο ενσωματώνει τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την περάτωση της εργασίας και τη διαδικασία μελέτης και έρευνας των βιβλιογραφικών πηγών στις οποίες βασίστηκα για τη δημιουργία και υλοποίηση του πρακτικού μέρους της πτυχιακής μου. Το δεύτερο αφορά τη θεματολογία της ταινίας και την αφήγηση/ανάλυση των σταδίων της παραγωγής και των επιλογών μου στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το πρώτο σκέλος αποτελείται από τα κεφάλαια με τίτλους “ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ” και “ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΡΡΟΕΣ”. Στο κεφάλαιο “ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ” γίνεται η ανασκόπηση της αρχικής μου επαφής με τον επιβλέποντα καθηγητή κο Παναγόπουλο, οι πρώτες μου σκέψεις πάνω στα χαρακτηριστικά στοιχεία τα οποία ήθελα να είναι εμφανή στο έργο μου και του τρόπου με τον οποίο οργανώθηκε ο σκελετός της παραγωγής. Στο κεφάλαιο “ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΡΡΟΕΣ” παρουσιάζεται η βιβλιογραφική και φιλμογραφική έρευνα η οποία διεξάχθηκε για τη μετέπειτα παραγωγή της εν λόγω ταινίας, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους αυτή επηρέασε τη σκηνοθετική μου μάτια και την κατανόηση μου σχετικά με τα σκηνοθετικά εργαλεία.

Το δεύτερο σκέλος αποτελείται από τα κεφάλαια με τίτλους “ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ” και “ΣΤΑΔΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ”. Το πρώτο εκ των δυο, αποτελεί τη νοηματική σύνδεση του σεναρίου της ταινίας με μια επιστημονική θεωρία και την ανάλυση της βάσει βιβλιογραφικών πηγών. Το δεύτερο κεφάλαιο “ΣΤΑΔΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ” αποτελεί την αναλυτική αφήγηση των τριών σταδίων της παραγωγής (προπαραγωγή, παραγωγή και μεταπαραγωγή). Σε αυτό το κεφάλαιο γίνονται εμφανείς οι καλλιτεχνικές και οργανωτικές επιλογές μου κατά την παραγωγή της ταινίας, ο τρόπος σκέψης μου, οι συνθήκες που με οδήγησαν στις αποφάσεις αυτές και τα προβλήματα που προέκυψαν σε αυτή τη διαδικασία.

Τέλος, μετά από τα δύο αυτά σκέλη της εργασίας θα παρουσιαστούν τα συμπεράσματα των παραπάνω διεργασιών και ο τρόπος με τον οποίο όλη αυτή η διαδικασία με επηρέασε και με βοήθησε να εξελιχθώ στους κλάδους της έρευνας, κινηματογράφησης, σκηνοθεσίας και παραγωγής μιας ταινίας.

The following paper constitutes the theoretical part of my thesis which was conducted in order to complete my studies in the AUDIOVISUAL ARTS DEPARTMENT of IONIAN UNIVERSITY. This paper consists of two major parts. The first one concludes the methodology followed for the completion of this thesis and bibliographical research which supported the completion of the executive part of my thesis. The second part regards the movie's theme, the narration/analysis of the production stages and my choices during the artistic process.

The first part consists of the chapters titled "METHODOLOGY" and "CINEMA, INFLUENCES". The chapter "METHODOLOGY" reviews the first encounter with my supervisor Mr. Iakovos Panagopoulos regarding this thesis, my early thoughts on the films direction and the organization of the movie's production. The chapter "CINEMA, INFLUENCES" presents the bibliographical and filmographical research which was held in order to produce the movie and the influences derived from this research onto my direction techniques and my understanding of the disposable direction tools.

The second part of the thesis consists of the chapters "THEMATOLOGY" and "PRODUCTION STAGES". The first of the two presents the logical connection between the movie's script and a scientific theory which is being further analyzed based on bibliographical research. The second chapter "PRODUCTION STAGES" concludes the analysis of the three production stages (pre-production, production and post-production) and the artistic/organizational choices being made during the production phase, as well as the factors which lead to those choices.

Finally, after those two major parts of the paper come to an end, the conclusions of this thesis will be presented. The conclusion chapter will include the ways in which this thesis helped me to evolve in regards to researching, filmmaking, directing and producing a movie.

2.0 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Στην πρώτη μου επαφή με τον κο Παναγόπουλο, αναφορικά για την επίβλεψη της πτυχιακής μου, συζητήσαμε πάνω στις βασικές σκηνοθετικές αρχές τις οποίες θα ήθελα να ακολουθήσω στην πρώτη μου ταινία. Τα πράγματα στα οποία αναφέρθηκα ενστικτωδώς ήταν το αργό μοντάζ/ροή σκηνής και γενικά πλάνα (να δημιουργείται η ψευδαίσθηση πως ο θεατής είναι στον ίδιο χώρο με τους ηθοποιούς και παρακολουθεί). Τα παραπάνω αποτελούν έξοχα σημεία ενδιαφέροντος για εμένα στον κινηματογράφο συνολικά. Ταχύτατα, ο κος Παναγόπουλος με παρέπεμψε στον κινηματογράφο παρατήρησης, προτείνοντας μου σχετικές ταινίες και βιβλιογραφικές πηγές για να εξακριβωθεί το ενδιαφέρον μου σε αυτό το είδος κινηματογράφησης.

Μέσα από τις ταινίες των Θεόδωρου Αγγελόπουλου, Pawel Pawlikowski, Roy Andersson, αλλά και του ίδιου του επιβλέποντα καθηγητή μου Ιάκωβου Παναγόπουλου, άρχισα σιγά σιγά να ανακαλύπτω νέες τεχνικές σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας οι οποίες με βοήθησαν να εξελίξω την οπτική και το ρεπερτόριο μου, ταυτοχρόνως με κατέστησαν ικανό να σκέφτομαι πιο μεγαλόπνοα σε ότι αφορά την κάμερα και το κάδρο ως εργαλεία μετάδοσης πληροφορίας και επικοινωνίας μεταξύ σκηνοθέτη και θεατή. Στη συνέχεια στράφηκα στις βιβλιογραφικές πηγές οι οποίες μου είχαν προταθεί, διαμέσου των οποίων διεξάχθηκε μια ακαδημαϊκή γνωριμία με το είδος του κινηματογράφου παρατήρησης. Μέσα από τα κείμενα των Andrei Tarkovsky και Erik Knudsen, ήρθα σε επαφή τόσο με τεχνικές κινηματογράφησης, αλλά ακόμη περισσότερο με το ρόλο και το καθήκον του σκηνοθέτη στον τρόπο αφήγησης της ιστορίας, την εύρεση της προσωπικής του σκηνοθετικής ματιάς και των υποχρεώσεων ενός σκηνοθέτη απέναντι στον θεατή. Η βιβλιογραφική μου έρευνα συνεχίστηκε στη διάρκεια του σταδίου της προπαραγωγής ώστε να εμπλουτίσω τις γνώσεις μου πάνω στις ανάγκες της παραγωγής και των σκηνοθετικών εργαλείων που θα έπρεπε να αξιοποιήσω κατά την οπτικοποίηση του έργου που είχα αναλάβει.¹

2 3

Μετά το πρώτο στάδιο της συνεννόησης και της μετέπειτα έρευνας πάνω σε ταινίες και βιβλιογραφικές πηγές, προτεραιότητα ήταν να βρω σενάριο, γιατί χωρίς αυτό δε μπορούσα να προχωρήσω στο στάδιο της προπαραγωγής. Η φόρμα εκτέλεσης του σταδίου της παραγωγής

¹ Knudsen, The total filmmaker: Thinking of screenwriting, directing and editing as one role (2016)

² Knudsen, Finding your personal voice in filmmaking (2018)

³ Tarkovsky, Sculpting in time reflections on the Cinema (n.d.)

στην οποία συμφώνησα με τον κο Παναγόπουλο για την υλοποίηση της ταινίας μου, συμπεριλαμβάνει την ανάθεση των επιμέρους διεργασιών (όπως σενάριο, διεύθυνση φωτογραφίας κ.α.) σε συμφοιτητές και συνεργάτες, όπου αυτό ήταν δυνατό. Η προσέγγιση αυτή, αποσκοπεί στο να κατανεμηθεί το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας μου στην πρακτική σκηνοθεσία και λιγότερο σε θέματα παραγωγής ή άλλες καλλιτεχνικές διεργασίες.

Η συγγραφή του σεναρίου ήταν η πρώτη διεργασία η οποία έπρεπε να ολοκληρωθεί και όταν αυτό έφτασε σε μια ολοκληρωμένη μορφή, προχώρησα στα υπόλοιπα στάδια της προπαραγωγής με τη σειρά στην οποία αυτά παρουσιάζονται παρακάτω. Επόμενο σημείο εστίασης είναι το casting των πρωταγωνιστικών ρόλων, με σκοπό να ξεκινήσουν άμεσα οι πρόβες και αμέσως μετά των υπόλοιπων στελεχών/συνεργείων της παραγωγής (βοηθός σκηνοθέτη, διευθυντής φωτογραφίας, διευθυντής ήχου, σχεδιαστής ήχου, παραγωγός μουσικής, μακιγιάζ/ενδυματολόγος). Μετά το τέλος αυτής της διεργασίας, ξεκινάει το ρεπεράζ (εύρεση τοποθεσιών γυρισμάτων) και παράλληλα με τα παραπάνω, η δημιουργία φακέλου παραγωγής (ντεκουπάζ/shot list, storyboard, moodboard, πρόγραμμα γυρισμάτων). Η δημιουργία του φακέλου παραγωγής αποτελεί ένα εξέχουσας σημασίας στάδιο της προπαραγωγής, καθώς τα επιμέρους στοιχεία του χρησιμοποιούνται για τη βελτιστοποίηση της επικοινωνίας του σκηνοθέτη με τα υπόλοιπα στελέχη της παραγωγής (βοηθός σκηνοθέτη, διευθυντής φωτογραφίας κ.α.). Ο φάκελος παραγωγής αποτελεί στη βάση του μια συνοπτική καταγραφή των τεχνικών για τη δημιουργία της ταινίας, της αισθητικής που πρέπει να έχει το υλικό αποτέλεσμα των γυρισμάτων και του προγράμματος βάσει του οποίου θα πραγματοποιηθεί η διαδικασία της οπτικοποίησης του έργου. Όλα τα παραπάνω συγκεντρωτικά αποτελούν τον σκελετό της παραγωγής.

Με το πέρας των παραπάνω επιμέρους σταδίων της προπαραγωγής, καθώς και των προβών με τους δυο βασικούς ηθοποιούς, σημαίνεται η έναρξη του σταδίου της παραγωγής (γυρίσματα/οπτικοποίηση της ταινίας). Η παραγωγή αποτελεί το πιο κρίσιμο στάδιο στην δημιουργία μιας ταινίας, καθώς είναι το σημείο όπου πρέπει να καθιερωθεί σωστή επικοινωνία και αποδοτική συνεργασία των στελεχών της παραγωγής για την εξασφάλιση της ποιότητας του υλικού προϊόντος. Όταν ολοκληρωθεί το στάδιο της παραγωγής, το επόμενο βήμα είναι η μεταπαραγωγή (επεξεργασία, σύνθεση, δόμηση και επένδυση). Το στάδιο της μεταπαραγωγής αποτελεί την επεξεργασία και δόμηση του υλικού της παραγωγής με σκοπό την αισθητική τους διαμόρφωση και το σχηματισμό της τελικής μορφής της ταινίας. Όταν η μετα-παραγωγή φτάσει

στο τέλος της, τότε το πρακτικό μέρος της πτυχιακής εργασίας είναι ολοκληρωμένο. Τελευταίο βήμα αποτελεί η συγγραφή του υποστηρικτικού κειμένου, στο οποίο παρουσιάζεται η θεωρητική έρευνα και το υπόβαθρο στο οποίο βασίστηκε το πρακτικό μέρος της πτυχιακής. Στη συνέχεια θα γίνει ανάλυση των σταδίων παραγωγής της ταινίας. Αυτό συμπεριλαμβάνει το σύνολο των αισθητικών αποφάσεων, τον τρόπο οργάνωσης των διεργασιών και την εμπειρία της συνεργασίας με τα υπόλοιπα στελέχη της παραγωγής. Τέλος, θα παρουσιαστεί ένας απολογισμός σχετικά με τα προβλήματα τα οποία συνάντησα κατά την υλοποίηση του πρακτικού μέρους της πτυχιακής εργασίας και της μεθοδολογίας η οποία ακολουθήθηκε για την επίλυση τους.

3.0 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, ΕΠΙΡΡΟΕΣ

3.1 Ταινίες μικρού μήκους

Λόγω της συνεχόμενης ανόδου του κινηματογράφου, από τα πρώτα βήματα του βουβού κινηματογράφου μέχρι και σήμερα, είναι πλέον ευρέως γνωστό πως οι πρώτες ταινίες που γνώρισε η ανθρωπότητα, αλλά και αυτές που θα έβλεπε στο κοντινό μέλλον ήταν ταινίες μικρού μήκους. Αυτό βέβαια αποτελούσε περισσότερο ανάγκη (πρώιμα τεχνολογικά μέσα και περιορισμοί), παρά επιλογή. Η πρώτη στροφή της βιομηχανίας του κινηματογράφου σε μορφή ταινιών μεγάλου μήκους έγινε στο πλαίσιο της πενταετίας 1910-1915. Όπως αναφέρεται και στο κείμενο της Cynthia Felando «(...) ο μέσος όρος διάρκειας μιας ταινίας ανέβηκε από τα δεκαοκτώ στα εβδομήντα πέντε λεπτά.»⁴. Έπειτα από τη στροφή αυτή της βιομηχανίας του κινηματογράφου, δημιουργήθηκε ο όρος «shorts» για τη μορφή ταινιών μικρού μήκους.

Σήμερα, οι ταινίες μικρού μήκους συνεχίζουν να έχουν αξιόλογη παρουσία σε πολλούς τομείς του κινηματογράφου. Στον εμπορικό κινηματογράφο, συχνά επιλέγεται η μορφή ταινίας μικρού μήκους ως τακτική για τη δημιουργία sequel/prequel μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Με αυτό τον τρόπο η ταινία μικρού μήκους λειτουργεί συμπληρωματικά και επιτρέπει σε μια παραγωγή να προβάλλει νέες πτυχές για χαρακτήρες στους οποίους δεν δόθηκε αρκετός χρόνος προβολής στην αντίστοιχη ταινία μεγάλου μήκους. Με τον τρόπο αυτό εμπλουτίζεται η παραγωγή και οι χαρακτήρες της.^{5 6}

⁴ Felando , Shorts and Film History: The Rise, Fall, and Rise of the Short film (2015), σ. 20

⁵ Kabadayi, The role of short film in Education (2012)

⁶ Ziegler, A short history of short films (2019)

Για πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες και παραγωγές μικρού προϋπολογισμού, όπως αναφέρει ο Andrew Stamm, «(...) οι ταινίες μικρού μήκους είναι ένας αποδοτικός και ταχύς τρόπος εμπλουτισμού του καλλιτεχνικού πορτοφολίου. Συνολικά, ο λόγος παραγωγής μιας ταινίας μικρού μήκους είναι απλός: να αναδειχθεί το ταλέντο σου και να επιχειρηματολογήσεις πως μπορείς να διαχειριστείς μια μεγαλύτερη παραγωγή με μεγαλύτερο κοστολόγιο. »⁷ Η λειτουργία της φόρμας αυτής, ως σκαλοπάτι, αλλά και ως ευκαιρία πειραματισμού, έχει μεγάλη χρησιμότητα για τη βιομηχανία του κινηματογράφου και την προσωπική εξέλιξη της νέας γενιάς σκηνοθετών.

3.2 Είδος/ Υποείδος

Η κατηγοριοποίηση της τέχνης απασχολεί τους αναλυτές και κριτικούς τέχνης εδώ και εκατοντάδες χρόνια. «(...) ο συστηματικός θεωρητικός και ιστορικός διαχωρισμός των ειδών κινηματογράφησης αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1950, όταν η ευρωπαϊκή συγγραφική θεωρία συνάντησε το αμερικανικό στυλ κινηματογράφησης.»⁸ Η συστηματική αυτή κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών ρευμάτων/κινημάτων, βοηθάει σε μεγάλο βαθμό στην αποφυγή σύγχυσης και την καλύτερη κατανόηση των διαφορετικών κινημάτων στην τέχνη. Προκύπτει, όμως η ερώτηση «τι είναι τα είδη της τέχνης;». Ο Todorov λέει πάνω σε αυτό, «Τα λογοτεχνικά είδη δεν αποτελούν παρά επιλογές μεταξύ παρεκβατικών δυνατοτήτων, τις οποίες η κοινωνία κρίνει ως συμβατικές.»⁹ Η ίδιος προτείνει ακόμη, πως η γνώση και ενδελεχής κατηγοριοποίηση των ειδών τέχνης για έναν τομέα, είναι γνώση η οποία εύκολα μεταφράζεται και για άλλους καλλιτεχνικούς κλάδους (π.χ. ρεαλισμός στην ποίηση και ρεαλισμός στον κινηματογράφο). «(...) δεν υπάρχει λόγος το σύστημα των καλλιτεχνικών ειδών να περιοριστεί στο λογοτεχνικό χώρο. Ακόμη και εκτός του λογοτεχνικού κλάδου η κατάσταση παραμένει ίδια.»¹⁰.

Βάσει των παραπάνω, η ανάλυση των κινηματογραφικών κινημάτων συνέχισε να προοδεύει και να βρίσκει νέους τρόπους προσέγγισης του διαχωρισμού των ειδών κινηματογράφησης. «Η εγκατάλειψη των συγγραφικών κατηγοριών που πραγματοποιήθηκε τη δεκαετία του 1960, συνεχίστηκε και αναπτύχθηκε με την επιρροή της σημειωτικής, της ανθρωπολογικής δομής, και της θεωρίας λογοτεχνικών ειδών σε μια γενικότερη τελετουργική και ιδεολογική προσέγγιση της έρευνας πάνω στη θεωρία των ταινιών και των ειδών κινηματογράφησης. Η τελετουργική

⁷ Stamm, What is a Short Film? A Complete Guide (2022), παρ. 9

⁸ Fowler, The European Cinema Reader (2002), όπως αναφέρεται σε Bondebjerg, Film: Genres and Genre Theory (2015), σ. 160

⁹ Todorov, Genres in Discourse (1990), σ.10

¹⁰ Todorov, Genres in Discourse (1990), σ.10

προσέγγιση ενσωματώνει μια συστηματική ανάλυση των κινηματογραφικών κειμένων και μια φόρμα θεσμοθετημένης άσκησης. Με τον τρόπο αυτό πραγματοποιείται η έκφραση και η διαπραγμάτευση των θεμελιωδών πολιτισμικών αξιών.»¹¹. Παρόλα αυτά, πολλές μοντέρνες θεωρίες του κλάδου φτάνουν στο συμπέρασμα πως τα κινήματα της τέχνης, είναι συχνά ασταθή και αχανή.

3.3 Επιρροές από είδη, κινήματα, σκηνοθέτες, ταινίες

3.3.1 Δράμα

Το δράμα αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη είδη των παραστατικών τεχνών. Σήμερα αποτελεί μια γενικότερη αντιμετώπιση ως προς τον τρόπο παρουσίασης γεγονότων από τη μεριά του σκηνοθέτη, σκηνογράφου και σεναριογράφου, αλλά και στον τρόπο ενσάρκωσης ενός ρόλου από τον ηθοποιό (κινησιολογία, άρθρωση). Η σύνδεση του δράματος με το αρχαίο ελληνικό θέατρο αφορά σε μεγάλο βαθμό την έντονη κινησιολογία στην ερμηνεία των ηθοποιών. Η χρήση της έντονης ερμηνείας τότε, πηγάζε από πρακτικές ανάγκες. Τα μεγάλα σε μέγεθος αρχαία ελληνικά αμφιθέατρα καθιστούσαν δύσκολη τη θέαση της παράστασης από τις τελευταίες σειρές. Για να αντισταθμίσουν αυτή την πρακτική δυσκολία, οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν την έντονη κινησιολογία. Έτσι βοηθούσαν και τους πιο απομακρυσμένους θεατές να κατανοούν καλύτερα τα γεγονότα της ιστορίας. Μέσα στα χρόνια ωστόσο, η χρήση του δραματικού στοιχείου μεταφράστηκε και σε άλλα στοιχεία των παραστατικών τεχνών. Κάποια από τα βασικά αυτά στοιχεία στα οποία γίνεται ενεργά χρήση του δραματικού στοιχείου, είναι η ιστορία και η πλοκή. *«Η ιστορία αφορά την χρονολογική σειρά των γεγονότων, ενώ η πλοκή τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η μεταξύ τους λογική σύνδεση.»*^{12 13}

3.3.2 Ρεαλισμός

Η έννοια του ρεαλισμού, χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει αυτό το οποίο είναι πιστό στην πραγματικότητα. Αποκομμένο από την ονειροπόληση και την αυταπάτη. Στο πεδίο της τέχνης και του κινηματογράφου, το κίνημα του ρεαλισμού εμφανίζεται τον 19^ο αιώνα, όπου βάσει της

¹¹ Bondebjerg, Film: Genres and Genre Theory. σ. 161

¹² Lethbridge & Mildorf, Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English. σ. 130

¹³ Bello, Film at the crossroads of narrative and dramatic (2012)

Heyward, ο ρεαλισμός εμφανίζεται με σκοπό να αντικρούσει την εκτενή παράδοση του κλασσικού ιδεαλισμού.¹⁴ Οι καλλιτέχνες του κινήματος του ρεαλισμού στρέφονται στην δημιουργία έργων τα οποία παρουσιάζουν την πραγματικότητα όσο πιο πιστά γίνεται, αποκομμένη από τη απόλυτη συμμετρία και φαινομενική τελειότητα του κλασικισμού. Τα θέματα στα οποία εστιάζουν οι καλλιτέχνες αυτού του κινήματος πηγάζουν από την καθημερινότητα. Πρόθεση τους είναι η προβολή κοινωνικών θεμάτων/προβλημάτων και συχνά η πρόταση μιας λύσης.

Ο ρεαλισμός, σύμφωνα με τη S. Hayward, στον τομέα του κινηματογράφου χωρίζεται σε δύο κατηγορίες. Τον φαινομενικό ρεαλισμό, ο οποίος εστιάζει στην διατήρηση της ψευδαίσθησης του ρεαλισμού και τον αισθητικά υποκινούμενο ρεαλισμό ο οποίος δίνει μεγάλη βαρύτητα στη χειραφέτηση της κάμερας και την αποφυγή της χρήσης της ως αφηγηματικό εργαλείο.¹⁵ Κρατώντας υπόψη την ανάλυση της Hayward για το κίνημα του ρεαλισμού, παραμένει σημαντικό να αναρωτηθεί κανείς πως είναι εφικτός ο ρεαλισμός στο πεδίο του κινηματογράφου. Η τέχνη του κινηματογράφου είναι ως επί το πλείστον κάτι το προμελετημένο. Ειδικά σε παραγωγές μεγάλου προϋπολογισμού με αμέτρητους συντελεστές και σενάριο που δεν αντιστοιχεί καθολικά σε πραγματικά γεγονότα. Το έργο το οποίο προκύπτει της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι στη βάση του κάτι τεχνητό, προγραμματισμένο, κομμένο και ραμμένο βάσει της βούλησης του σκηνοθέτη και του παραγωγού. Τα παραπάνω αποτελούν μεγάλο αντίλογο για τον ρεαλισμό στο πεδίο του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον A. Bazin ο κινηματογράφος, στο πεδίο του ρεαλισμού, « (...) αποσκοπεί στο να προβάλει στον θεατή, την καλύτερη δυνατή ψευδαίσθηση πραγματικότητας (...) »¹⁶ Η λογική χρήσης του στοιχείου του ρεαλισμού στον κινηματογράφο, δεν αφορά τόσο την παρουσίαση των γεγονότων όπως έχουν συμβεί, εάν έχουν συμβεί, αλλά αποσκοπεί σε στην απόδοση μιας αίσθησης αληθοφάνειας. Με λίγα λόγια όταν ένας σκηνοθέτης θέλει να είναι πιστός στον ρεαλισμό, οφείλει να πείσει τον θεατή μέσα από το έργο του, πως τα γεγονότα τα οποία παρουσιάζονται, με τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται, θα μπορούσαν να συμβούν στην πραγματική ζωή.

¹⁴ Heyward, Cinema Studies The Key Concepts (2000), σ. 311

¹⁵ Heyward, Cinema Studies The Key Concepts (2000), σ. 311,312

¹⁶ Bazin, What Is Cinema? Volume 2 (2004), σ. 26

3.3.3 Ντοκιμαντέρ

Η πλούσια ιστορία του ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφική φόρμα, πηγάζει στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Όπως αναφέρεται στο κείμενο της Susan Hayward, η γέννηση των πρώτων ταινιών οι οποίες προσομοιώνουν τη φόρμα του ντοκιμαντέρ πιστώνεται στους αδερφούς Lumiere.¹⁷ Παρ'όλα αυτά, η πρώτη υλοποίηση μιας ταινίας σε φόρμα ντοκιμαντέρ, όπως τη γνωρίζει σήμερα το κινηματογραφικό κοινό, αφορά την ταινία του Robert Flaherty με τίτλο “Nanook of the North” (1922). Το ντοκιμαντέρ κάνει την εμφάνισή του στο Ηνωμένο Βασίλειο, υπό την αιγίδα του John Grierson το 1920, ο οποίος το αντιλαμβάνεται ως εργαλείο πληροφορίας, εκπαίδευσης και προπαγάνδας.¹⁸ Αργότερα, ο Grierson θα χρησιμοποιήσει το ντοκιμαντέρ ως μέσο διαπαιδαγώγησης, και ανάδειξης της εργατικής τάξης, στην οποία αναγνώριζε ένα εξαιρετικά χαμηλό επίπεδο εκπαίδευσης. Σε συνεργασία με εταιρείες παραγωγής όπως οι “Empire Marketing Board” και “GPO” οι οποίες συμμερίζονται τα ενδιαφέροντα του, πραγματοποιήθηκε η παραγωγή ταινιών όπως οι “Coalface” (1935) και “Night Mail” (1936), αποσκοπώντας στην άνοδο του μορφωτικού επιπέδου της εργατικής τάξης.

Την ίδια περίοδο, πραγματοποιείται και το ντεμπούτο του Σοβιετικού Medvedkin, ο οποίος πρωτοπορεί στον νεοσύστατο τομέα του ντοκιμαντέρ, αναλαμβάνοντας καθήκοντα παραγωγού, διευθυντή φωτογραφίας και παραγωγού, σε ταινίες του με θεματολογία αντίστοιχη με αυτή των ταινιών του Grierson. Ο Medvedkin θα ταξιδέψει με τρένο σε όλη τη Σοβιετική Ένωση κατά την πραγμάτωση αυτού του επιχειρήματος. Στη διάρκεια του ταξιδιού του κινηματογραφεί σε κάθε ευκαιρία προσπαθώντας να απεικονίσει με την προσωπική του ματιά την εργατική τάξη. Οι ταινίες του προβάλλονται στα βαγόνια του τρένου, τα οποία είχε τροποποιήσει και εξοπλίσει για το ταξίδι του. Το εγχείρημα αυτό πήρε τον τίτλο “cine-train”.

Το ντοκιμαντέρ συνεχίζει να εξαπλώνεται και να εξελίσσεται για το υπόλοιπο του 20^{ου} αιώνα, γνωρίζοντας πολλά ακόμη σημαντικά πρόσωπα που με τη συμβολή τους έπλασαν μέχρι και σήμερα αυτό το είδος κινηματογράφησης. Μερικά από αυτά τα πρόσωπα είναι οι Jean Rouch και Edgar Morin, (μέλη του γαλλικού κινήματος cinema-verite), οι Charles Belmon και Marielle Issartel (μέλη της κινηματογραφικής γενιάς του 70' η οποία εστιάζει σε θέματα όπως η έκτρωση, η σεξουαλική ταυτότητα και η οικονομική εκμετάλλευση).^{19 20}

¹⁷ Heyward, Cinema Studies The Key Concepts (2000), σ. 91

¹⁸ Heyward, Cinema Studies The Key Concepts (2000), σ. 90

¹⁹ Heyward, Cinema Studies The Key Concepts (2000), σ. 92

²⁰ Fowler, The European Cinema Reader (n.d.)

3.3.4 Κινηματογράφος Παρατήρησης

Ο κινηματογράφος παρατήρησης, ως κίνημα είναι στενά συνδεδεμένος με το ντοκιμαντέρ, την εθνογραφία, το δράμα και σε ορισμένες περιπτώσεις τον ρεαλισμό. Η βάση του κινηματογράφου παρατήρησης είναι αρκετά προφανής από τον τίτλο. Παρόλα αυτά, οι αρχές της παρατήρησης στον κινηματογράφο περιλαμβάνουν κανόνες, μερικές φορές, όχι τόσο ξεκάθαρους. Σε ότι αφορά τις καταστάσεις που διαδραματίζονται στη *mise-en-scène*, *«Η προσέγγιση της παρατήρησης εστιάζει συνήθως σε ανεπίσημες και προσωπικές συζητήσεις, οι οποίες προβάλλουν την ιδιωτική ζωή των αντικειμένων, συμπεριλαμβάνοντας τα υπο-κειμενικά στοιχεία.»*²¹. Σημαντικό είναι να αναφερθεί, ότι οι κανόνες περί παρατήρησης, στο συγκεκριμένο είδος κινηματογράφησης, δεν προτείνουν την κινηματογράφιση μιας ταινίας αποκομμένης από την αισθητική ματιά του καλλιτέχνη. *«Είναι αδιαπραγμάτευτο πως η προσωπική περιέργεια του σκηνοθέτη σε ταινίες παρατήρησης προϋποθέτει κριτήρια κρίσης, και ότι αυτά τα κριτήρια είναι πιθανό να επηρεάσουν την ερμηνεία των γεγονότων.»*²². Η σημασία του κινηματογράφου παρατήρησης, έχει να κάνει περισσότερο με την άρνηση του σκηνοθέτη να υποκινήσει τον θεατή και την πρόθεση του να του επιτρέψει να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα για τις καταστάσεις και τα γεγονότα τα οποία εκτυλίσσονται. *«Οι ταινίες παρατήρησης δεν καθοδηγούν τον θεατή, αλλά παρουσιάζουν τα γεγονότα από μια εσωτερική όψη. Η τεχνοτροπία αυτή αφαιρεί την αίσθηση αποστασιοποίησης από τον θεατή, ο οποίος βιώνει κάτι αντίστοιχο με την αλληλεπίδραση κοινωνικών ηθοποιών στο ενός ερευνητικού πεδίου. Του δίνει πρόσβαση σε μια εμπειρία αντίστοιχη με αυτή που βιώνουν οι ανθρωπολόγοι στο πλαίσιο της έρευνας τους.»*²³

Στη συνέχεια θα αναφερθώ σε μερικές ταινίες και τους σκηνοθέτες αυτών, όπου συνολικά αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για το κινηματογραφικό μου έργο. Μέσα από αυτές τις ταινίες πλάσθηκε η δική μου σκηνοθετική ματιά, ο τρόπος με τον οποίο έστησα την παραγωγή και τη *mise-en-scène* μου. Κάθε ένας από τους παρακάτω σκηνοθέτες αποτέλεσε με το έργο του μορφή καθοδήγησης για το δικό μου. Αυτή η ενότητα αποτελεί φόρο τιμής σε αυτούς τους σκηνοθέτες και μια πιο ενδελεχή ανάλυση ως προς τα στοιχεία και τις τεχνικές που δανείστηκα από τις ταινίες τους και την οπτική τους πάνω στη σκηνοθεσία μιας ταινίας ενσωματωμένης στο πεδίο του κινηματογράφου παρατήρησης. Τονίζω ότι τα παρακάτω στοιχεία που αναφέρονται σχετικά με τις ταινίες και τους σκηνοθέτες, αποτελούν τη δική μου προσωπική άποψη πάνω στο έργο

²¹ Carta, Visual and Experimental Knowledge in Observational Cinema (2015), σ. 1

²² Carta, Visual and Experimental Knowledge in Observational Cinema (2015), σ. 2

²³ Carta, Visual and Experimental Knowledge in Observational Cinema (2015), σ. 9

τους και τον τρόπο με τον οποίο τα αφομοιώσα στην διαδικασία αναζήτησης μια πιο προσωπικής ματιάς πάνω στη σκηνοθεσία μιας ταινίας.

3.3.4.1 «Ida» - Pawel Pawlikowski

Αυτή η ταινία χαρακτηρίζεται από μια έντονη παρουσία ρομαντισμού στο υποκείμενο της. Αυτό γίνεται εμφανές από τον τρόπο χειρισμού του κάδρου ως εργαλείο και τον τύπο των πλάνων (χρήση κοντινών πλάνων τα οποία σπανίζουν σε αυτό το είδος κινηματογράφησης). Ο P. Pawlikowski καταφέρνει να δημιουργήσει έναν έντονο δεσμό μεταξύ του θεατή και του πρωταγωνιστικού ρόλου. Επιτρέπει την παρατήρηση, αλλά μέσω της αφήγησης της ταινίας, η παρατήρηση αυτή και η βίωση των καταστάσεων για τον θεατή, πραγματοποιείται από την οπτική της Ida (πρωταγωνιστικός ρόλος). Η έντονη αυτή αίσθηση του ρομαντικού στοιχείου, επιτρέπει στον θεατή να γίνει μέλος της αφήγησης και να βιώσει τις καταστάσεις και τα γεγονότα με σχετική αμεσότητα και ένταση.

Η ταινία αυτή αποτελεί μια διδαχή του P. Pawlikowski πάνω στη δημιουργία έντασης και προσφυγής σε μυθοπλαστικά στοιχεία, διατηρώντας ταυτόχρονα την ψευδαίσθηση του ρεαλισμού. Σημαντικό είναι να αναφερθεί, ο τρόπος χρήσης της σκηνογραφίας σε ρεαλιστικό πρότυπο η οποία λειτουργεί ως αντιστάθμιση για τα ρομαντικά και μυθοπλαστικά στοιχεία της ταινίας. Η τοποθέτηση αντικειμένων στο προσκήνιο του κάδρου, η δράση εκτός του κέντρου του κάδρου (ή και εκτός κάδρου σε ορισμένες περιπτώσεις), ενισχύουν το ρεαλιστικό στοιχείο και δημιουργούν μια σχεδόν ποιητική ισορροπία.

Ο τρόπος με τον, οποίο ο Pawlikowski, χτίζει ένταση στις σκηνές του με τη χρήση του φωτογραφικού κάδρου και της σκηνογραφίας αποτέλεσαν παράδειγμα για εμένα και προσπάθησα, όσο το δυνατόν πιο καλαίσθητα και σε επιτρεπτό σημείο, να αφομοιώσω μερικά από αυτά τα στοιχεία στο δικό μου κινηματογραφικό έργο. Για εμένα ο Pawlikowski, αποτέλεσε μια υπενθύμιση, πως όσο πιστός και να είναι ένας κινηματογραφιστής στον ρεαλισμό, δεν πρέπει να ξεχνάει το καθήκον που έχει προς τον θεατή να τον συναρπάσει και να δημιουργήσει ένταση στις σκηνές του. Αυτή είναι στα μάτια μου η καλύτερη και πιο διαφανής τεχνική για έναν σκηνοθέτη ο οποίος προσπαθεί να «αιχμαλωτίσει» τον θεατή. Να του δημιουργήσει δηλαδή την αίσθηση πως είναι και αυτός μέρος της αφήγησης.²⁴

²⁴ Hess Najbor, Promotion of Polish cinema abroad as an element of nation branding. Case Study of “Cold War (2018) by Pawel Pawlikowski (2020)

3.3.4.2 «Μια Αιωνιότητα και μια μέρα» - Θεόδωρος Αγγελόπουλος

Ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος αποτελεί έναν από τους μεγαλύτερους έλληνες σκηνοθέτες, και έχει αφήσει πίσω του μεγάλο έργο στον τομέα της εθνογραφίας και του κινηματογράφου γενικότερα. Η ταινία στην οποία επιλέγω να αναφερθώ στερείται του εθνογραφικού στοιχείου, τουλάχιστον στο πλαίσιο του ελληνισμού, μιας και η πλοκή της εκτυλίσσεται στην Αλβανία. Η κινηματογραφική τεχνική ωστόσο, η οποία με βοήθησε στην προσωπική μου εξέλιξη ως κινηματογραφιστής και στην οποία θα αναφερθώ, αφορά την πρωτοφανή διαφάνεια με την οποία προβάλλεται η δόμηση και η ροή των σκηνών και των διαλόγων του Αγγελόπουλου. Οι πολλαπλές παύσεις στον διάλογο είναι τόσο αισθητές που μερικές φορές μοιάζει να ξεφεύγουν από τον ρεαλισμό. Η έλλειψη αυτή της αμεσότητας και η επώδυνη σχεδόν βραδύτητα στο κινηματογραφικό σύμπαν του Αγγελόπουλου λειτουργεί στα μάτια μου ως ένα κατεξοχήν ρεαλιστικό στοιχείο. Τον ρυθμό αυτό στην εξέλιξη του διαλόγου και της αφηγηματικής ροής προσπάθησα να αφομοιώσω στο δικό μου κινηματογραφικό στυλ για την ταινία μου «Έκθεση στον Ήλιο».²⁵

3.3.4.3 «Για Χρόνια Πλάγιαζα Νωρίς» - Ιάκωβος Παναγόπουλος

Ο Ιάκωβος Παναγόπουλος στην προκειμένη περίπτωση εκτελεί δύο ξεχωριστούς ρόλους. Είναι ο επιβλέπων καθηγητής για την περάτωση της πτυχιακής μου εργασίας, αλλά και ένας έλληνας σκηνοθέτης στον τομέα του κινηματογράφου παρατήρησης. Ως αποτέλεσμα από την επαφή μου μαζί του είναι μερικές φορές δύσκολο να διαχωρίσω τα στοιχεία τα οποία αποκόμισα ξεκάθαρα από τη θέαση της ταινίας μικρού μήκους του, με τίτλο «Για Χρόνια Πλάγιαζα Νωρίς», και ποια στοιχεία ως μαθητής του. Για τον λόγο αυτό επιλέγω να αναφερθώ στην ταινία του και τον ρόλο που ο ίδιος τελεί με την ιδιότητα του ως μέλος της ελληνικής κινηματογραφικής κοινότητας.

Για εμένα η ταινία αυτή αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση, ως προς τον τρόπο που απεικονίζεται το παραδοσιακό ελληνικό νοικοκυριό. Πιστεύω πως η ειλικρίνεια και η ρεαλιστικότητα τόσο σκηνογραφικά, όσο και ερμηνευτικά την οποία παρουσιάζει το έργο του, είναι ένα από τα χαρακτηρίστηκα στοιχεία που τον κάνουν να ξεχωρίζει ως σκηνοθέτης. Το έργο του μπορεί να μην παρουσιάζει θεματική επικάλυψη με τη δική μου ταινία, επιμένω ωστόσο να πιστεύω πως το ελληνικό στοιχείο, όπως παρουσιάζεται από τη δική του σκηνοθετική ματιά, είχε

²⁵ Panagopoulos, Theo Angelopoulos: "A voyage in history, time and space" (2017)

αδιαμφισβήτητη επιρροή στο δικό μου έργο. Η κινηματογραφική του δουλειά αποτέλεσε ένα υποτυπώδες «λεξικό κινηματογραφικών όρων» για εμένα, στη διαδικασία των σταδίων της παραγωγής και της μεταπαραγωγής της ταινίας μου.²⁶

3.3.4.4 «Songs from the Second Floor» - Roy Andersson

Ο Roy Andersson, είναι ένας σκηνοθέτης με πολύ χαρακτηριστική ματιά και ιδιαίτερο ταλέντο στο να αφομοιώνει τον θεατή στην πραγματικότητα που δημιουργεί στις ταινίες του. Στη ταινία του “Songs from the Second Floor”, ο Andersson χρησιμοποιεί μια αρκετά σπάνια πρακτική. Κάθε σκηνή της ταινίας αποτελείται από ένα μόνο πλάνο και μόνο σε ένα από αυτά τα πλάνα υπάρχει κίνηση κάμερας. Η μινιμαλιστική αυτή πρακτική λειτουργεί με μεγάλη αποτελεσματικότητα στην ενίσχυση της αίσθησης παρατήρησης. Με τον τρόπο αυτό ο Andersson συστήνει μια ενδιαφέρουσα σχέση μεταξύ θεατή και οθόνης. Δημιουργεί την ψευδαίσθηση στον θεατή, πως είναι ένα σχεδόν άψυχο αντικείμενο το οποίο κάθε φορά μεταφέρεται στο «πεδίο δράσης». Αυτή η πρακτική αποτέλεσε μεγάλο σημείο ενδιαφέροντος για εμένα. Στην προσπάθεια παραγωγής μιας ταινίας με μηδενικό προϋπολογισμό (πράγμα που παραπέμπει σε εξοπλισμό χαμηλού κόστους), η οπτικοποίηση περίτεχνων πλάνων (έντονη κίνηση κάμερας, πολλαπλές κάμερες κ.α.) αποδεικνύεται δύσκολα υλοποιήσιμο. Μια ακόμη πρακτική του Andersson που μου κίνησε το ενδιαφέρον, είναι ο τρόπος με τον οποίο έχει σκηνοθετήσει τους κομπάρσους. Συχνά οι κομπάρσοι αποτελούν ένα βοηθητικό εργαλείο για πρόσδοση ρεαλισμού ή υποκειμένου (subtext). Στην ταινία αυτή γίνεται μαζική χρήση των κομπάρσων για τη δημιουργία συμβολιστικών μηνυμάτων σχετικά με την κοινωνία την οικονομία και την πολιτική.

3.4 Mise-en-scène

Το κάδρο ή mise-en-scène, βάσει του E. Sikov, «(...)περιλαμβάνει όλο το σύνολο των αντικειμένων, σκηνικών και χαρακτήρων που προβάλλονται στον θεατή.»²⁷ . Αυτό συμπεριλαμβάνει τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται οι χαρακτήρες και τα αντικείμενα, πώς είναι τοποθετημένοι στον χώρο, πως φωτίζονται ή ερμηνεύουν τον ρόλο τους. Συνεπώς, αποτελεί ένα από τα βασικά εργαλεία του σκηνοθέτη, με αυτό έχει την ευκαιρία να προσθέσει

²⁶ Panagopoulos, Reshaping contemporary Greek cinema through a re-evaluation of the... (2019)

²⁷ Sikov, Film Studies: An Introduction (2010) σ. 5

υπο-κείμενο (subtext) στα γεγονότα που εκτυλίσσονται, ανοίγοντας ένα διαρκές κανάλι επικοινωνίας με τον θεατή. Η S. Heyward προσθέτει, «*H mise-en-scène αποτελεί ένα σύνολο εκφραστικών εργαλείων στη διάθεση του σκηνοθέτη μέσα από το οποίο ένας κριτικός μπορεί να καθορίσει το κινηματογραφικό έργο.*»²⁸. Τα εργαλεία της mise-en-scène, βασισμένα στη λίστα του L. Giannetti, αφορούν τη δόμηση του πλάνου (απόσταση κάμερας, γωνία λήψης, εξοπλισμός κάμερας και φακοί κάμερας), το φωτισμό, τη χρωματική παλέτα, τη σύνθεση του σκηνικού (κυρίαρχες φιγούρες, δευτερεύουσες φιγούρες, σύνθεση και διαχωρισμός του δισδιάστατου χώρου, αίσθηση βάθους, χωρική τοποθέτηση των χαρακτήρων και κατεύθυνση του σώματος τους σχετικά με την κάμερα, τη φόρμα του σκηνικού (ανοιχτή ή κλειστή) και την πυκνότητα πληροφορίας στο σκηνικό.²⁹

Σαφώς, η παραπάνω αποτελεί μια εκτενή λίστα εργαλείων και η συνθήκη υποδηλωτικής ή ριζοσπαστικής χρήσης τους σε κάθε πλάνο δεν αποτελεί αναγκαιότητα. Παρ' όλα αυτά ο σκηνοθέτης, ο σκηνογράφος και ο διευθυντής φωτογραφίας οφείλουν να κατανοούν τα παραπάνω εργαλεία, το οπτικό ερέθισμα το οποίο αυτά προσδίδουν στοοπτικό υλικό και το ψυχολογικό αντίκτυπο το οποίο δημιουργούν στον θεατή. Μέσω της κατανόησης αυτών των εργαλείων τους δίνεται η δυνατότητα να προσδώσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια το νόημα που θέλουν στο έργο τους, να εκφράσουν πιο σωστά και να υπερτονίσουν το νόημα της ιστορίας την οποία θέλουν να αφηγηθούν στον θεατή.

3.4.1 Συμμετρία, Ασυμμετρία και Αρνητικός χώρος

Η συμμετρία, η ασυμμετρία και ο κενός χώρος, είναι από τα βασικά εργαλεία τα οποία κάθε σκηνοθέτης και διευθυντής φωτογραφίας, οφείλουν να έχουν υπόψη κατά τη διαδικασία οργάνωσης του κάδρου. Τα βασικά στοιχεία του κάδρου είναι η γωνία θέασης, η απόσταση και ο τύπος του πλάνου. Η χρήση αυτή των στοιχείων του κάδρου για τη δημιουργία συμμετρίας ή ασυμμετρίας, συχνά υποδηλώνει ένα υποκείμενο σχόλιο του σκηνοθέτη για το απεικονιζόμενο πρόσωπο, αντικείμενο ή την κατάσταση η οποία διαδραματίζεται. «*Ο φακός είναι το εργαλείο με το οποίο προσδίδεται βάθος στην όψη ενός αντικειμένου μιας εικόνας αναφορικά με το χώρο και αποσκοπεί συνολικά στον να προσελκύσει τον θεατή και να τον κάνει μέρος της σκηνής την οποία*

²⁸ Heyward, Cinema Studies The Key Concepts (2000), σ. 231

²⁹ Welsch, Mise-en-scène Analysis as a Critical Tool (1997), σ.102

προσπαθεί να παρουσιάσει ο σκηνοθέτης»³⁰ Κατά κανόνα, τα συμμετρικά και ασυμμετρικά μοτίβα έχουν αντίθετες λειτουργίες. «Η συμμετρία προμηνύει ηρεμία και δέσμευση, ενώ η ασυμμετρία κίνηση και χαλάρωση. Η πρώτη συμβολίζει την τάξη και το νόμο, ενώ η δεύτερη αυθαιρεσία και τυχειότητα. Η συμμετρία είναι τυπική ακαμψία και εγκράτεια ενώ η ασυμμετρία ζωή, παιχνίδι και ελευθερία.»³¹

Οι παραπάνω θεωρητικές σκέψεις ενσαρκώνονται σε κινηματογραφικό πλαίσιο με διάφορους τρόπους. Η συμμετρία ή ασυμμετρία μπορεί να αφορά τον τρόπο που δομείται το παρασκήνιο (ο τρόπος με τον οποίο διαχωρίζονται τα αντικείμενα και οι μεγάλες επιφάνειες στο κάδρο), το προσκήνιο (ένα αντικείμενο ή χαρακτήρας ο οποίος παρουσιάζεται σε συγκεκριμένο σημείο στο προσκήνιο και βοηθάει στη δημιουργία ή στην παραβίαση της συμμετρίας). Η επιλογή του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου να επιβάλλουν ή να παραβιάσουν τη συμμετρία στο κινηματογραφικό κάδρο αφορά συνήθως την ψυχολογική κατάσταση του χαρακτήρα, ή το γενικότερο κλίμα ηρεμίας ή διαταραχής που θέλουν να εγκαθιδρύσουν στο πλαίσιο της ταινίας.

Τέλος, ο κενός χώρος είναι ένα εργαλείο με την ιδιότητα να υπερτονίζει τους χαρακτήρες ή τα αντικείμενα τα οποία περικλείει. *«Το κάδρο είναι ο καμβάς στον οποίο αφηγείσαι την ιστορία σου. Σε αυτόν συμπεριλαμβάνεις στοιχεία τα οποία προσδίδουν νόημα στην ιστορία, την κάνουν ενδιαφέρουσα και όμορφη και αποκόβεις τα στοιχεία τα οποία αφαιρούν. Μπορείς να χρησιμοποιήσεις τον αρνητικό χώρο για να υπερ-τονίσεις τα σημαντικά στοιχεία.»³²* Με τη σωστή χρήση του κενού χώρου ως εργαλείο ο σκηνοθέτης και διευθυντής φωτογραφίας υποκινούν τον θεατή και πλάθουν τη στάση και τα συναισθήματα απέναντι σε ορισμένους εμφανιζόμενους χαρακτήρες. Αν και πρόκειται για μια εκλεπτυσμένη τεχνική η οποία απαιτεί συχνά αρκετή προετοιμασία (από άποψη οπτικής συνέχειας και αρμονίας), παραμένει ένα ισχυρό εργαλείο το οποίο συχνά ο μέσος θεατής δε θα παρατηρήσει ενεργά, αυτό ωστόσο θα επηρεάσει έντονα τη σχέση του με τον εμφανιζόμενο χαρακτήρα ή αντικείμενο.

3.4.2 Δράση στο περιθώριο του κάδρου

Το περιθώριο του κάδρου αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό της mise-en-scène με τη δυνατότητα να μεταδώσει ισχυρά νοήματα και να προσδώσει υπο-κείμενο (subtext) σε ένα

³⁰ Frey, Zum problem der symmetrie in der bildenden Kunst (1949), όπως αναφέρεται σε Limano, The Principle of Asymmetry Aesthetic in Cinematography (2018), σ. 78

³¹ Frey, Zum problem der symmetrie in der bildenden Kunst (1949), όπως αναφέρεται σε Limano, The Principle of Asymmetry Aesthetic in Cinematography (2018), σ. 78

³² Cassidy, How to Effectively Use Negative Space in Your Shots (2013), παρ. 7

κινηματογραφικό έργο. Η δημιουργία δράσης ή απεικόνισης κομβικών αντικειμένων και χαρακτήρων στο περιθώριο του κάδρου είναι κάτι ριζικά αφύσικο. Αντιτίθεται σε κάθε κανόνα της κλασικής ιδεολογίας, αλλά και στο ανθρώπινο ένστικτο. Το θεμελιώδες ένστικτο του καλλιτέχνη, είναι να τοποθετήσει το θέμα του στο κέντρο του κάδρου, όπου το βλέμμα του θεατή θα επικεντρωθεί γρήγορα. Είναι επόμενο, πως όταν ένας καλλιτέχνης, ζωγράφος, φωτογράφος ή σκηνοθέτης, τοποθετεί ή προεκτείνει το θέμα του στο περιθώριο του κάδρου, αυτή η πράξη είναι υποδηλωτική. Ένα σημαντικό παράδειγμα χρήσης του περιθωρίου του καμβά το οποίο έχει κεντρίσει από νωρίς το προσωπικό μου ενδιαφέρον και προσπάθησα να συμπεριλάβω στο δικό μου έργο αποτελεί ο πίνακας με τίτλο «Liberty Leading the people». Ο Delacroix καινοτομεί καλλιτεχνικά με πολλούς τρόπους. Ένας από αυτούς αφορά την απεικόνιση του νεκρού άντρα πεσμένου στην αριστερά κάτω γωνία του πίνακα. Βάσει των Beth Harris και Steven Zucker, ο τρόπος με τον οποίο το σώμα είναι τοποθετημένο στο κάδρο, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο το χέρι του προεκτείνεται στο κάτω περιθώριο του πίνακα, υποδηλώνουν την προσπάθεια του Delacroix, να δώσει παραστατικότητα στον πίνακα, δημιουργώντας την αίσθηση πως ο πίνακας προεκτείνεται στον φυσικό χώρο του θεατή.³³ Προφανώς, υπάρχουν πολλά παραδείγματα αυτής της συνθήκης, και κάθε ένα μπορεί να έχει ελαφρώς ή και τελείως διαφορετική ερμηνεία. Παρόλα αυτά πιστεύω πως η επεξήγηση των Harris και Zucker, αποτελεί έναν βάσιμο γενικό κανόνα. Η χρήση του περιθωρίου για την παρουσίαση του βασικού θέματος είναι το οποίο συχνά παραβλέπεται στον εμπορικό κινηματογράφο και όταν συμβαίνει δεν παρατηρείται ενεργά από τον θεατή. Παρ' όλα αυτά η ψυχολογική του επίδραση στο υποσυνείδητο του θεατή παραμένει ανεξίτηλη και σε πολλές περιπτώσεις είναι μια άρτια τεχνική για την καλύτερη απεικόνιση χαρακτήρων οι οποίοι ζουν στο περιθώριο ή απορρίπτονται από την κοινωνία και τον περίγυρο τους.

³³ Harris & Zucker (2017), 03:34

4.0 ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

4.1 Εντοπισμός θεματολογίας

Είναι δύσκολο να βρει κανείς οποιαδήποτε ταινία, της οποίας η θεματολογία να περιορίζεται σε ένα μόνο φαινόμενο, ιδέα ή συνθήκη. Για αυτό το λόγο, η διαδικασία παρείσφρησης, όλου του νοήματος της δικής μου ταινίας σε μια μοναδική ιδέα, με προβληματίσε αρκετά, κατά τη συγγραφή αυτού του κεφαλαίου. Είναι αλήθεια ωστόσο, για όλους τους σκηνοθέτες σε κάθε παραγωγή, ότι δεν είναι όλες οι ιδέες ισάξιες, ή μάλλον δεν είναι ισόποσο το αντίκτυπο τους. Για το δικό μου έργο, με τίτλο «Έκθεση στον ήλιο», αυτή η ιδέα εντοπίζεται στη θεωρία του «Φαινομένου της Απλής Έκθεσης». Το «Φαινόμενο της Απλής Έκθεσης» ή «Mere Exposure Effect», στο οποίο από εδώ και έπειτα θα αναφέρομαι ως “MEE”, είναι μια επιστημονική θεωρία, η οποία προτείνει, βάσει του Zajonc, πως η επανειλημμένη έκθεση ενός ατόμου σε ένα αντικείμενο τείνει να βελτιώνει το αντίκτυπο του αντικειμένου στο άτομο.³⁴ Μεταγενέστερες έρευνες των Janiszewski (1993)³⁵ και Bornstein (1989)³⁶, τείνουν να εστιάζουν περισσότερο στο αντίκτυπο εγγύτητας της επανειλημμένης έκθεσης μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων. Το MEE έχει ασυνείδητα τεράστια επιρροή στη ζωή κάθε ανθρώπου, από την παιδική ηλικία μέχρι και την ενήλικη ζωή. Όπως θα αναδειχτεί στη συνέχεια, πρόκειται για τον κατεξοχήν τρόπο με τον οποίο διαμορφώνονται ενστικτωδώς οι διαπροσωπικές σχέσεις στο πλαίσιο μιας κοινωνίας.^{37 38}

4.2 MEE και αντίκτυπο εγγύτητας σε διαπροσωπικές, κοινωνικές αλληλεπιδράσεις

Οι πλειοψηφία των πρώτων ερευνών πάνω στο MEE, εστιάζουν σε πειράματα ανθρώπου-αντικειμένου και του τρόπου με τον οποίο η επανειλημμένη έκθεση τείνει να μεταβάλει βελτιωτικά το αντίκτυπο του ατόμου για το εν λόγω αντικείμενο. Με το πέρασμα των χρόνων πολλές έρευνες στράφηκαν στην έρευνα του MEE σε κοινωνικό πλαίσιο και του τρόπου με τον οποίο επηρεάζει τις ανθρώπινες σχέσεις. Κατά βάση, οι έρευνες πάνω στο MEE διεξάγονται σε ένα εκ των δύο βασικών πειραματικών μοντέλων, το νατουραλιστικό και το πειραματικό. Το νατουραλιστικό μοντέλο προτείνει ρεαλιστικούς αριθμούς συχνοτήτων έκθεσης του

³⁴ Zajonc, Attitudinal Effects of Mere Exposure (1968)

³⁵ Janiszewski, *Preattentive mere exposure effects* (1993)

³⁶ Bornstein, *Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research* (1989)

³⁷ EYÜPOĞLU, Proximity and the mere exposure effect in social psychology (2019)

³⁸ Φούτρης, Mere-exposure effect (2017)

υποκειμένου στο αντικείμενο και ως αποτέλεσμα μειονεκτεί στην ακρίβεια των αποτελεσμάτων των οποίων θα προκύψουν από την έρευνα. Το πειραματικό μοντέλο προτείνει, πως η έκθεση των υποκειμένων σε ασυνήθιστα οπτικά ερεθίσματα επιλύει το βασικό πρόβλημα της νατουραλιστικής προσέγγισης και προσφέρει ακριβέστερα αποτελέσματα. Προκύπτει ωστόσο το μειονέκτημα πως οι επιβαλλόμενες συνθήκες είναι εν γέννηι τεχνητές και δεν αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα αλλά την γενικεύουν.³⁹ Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να παρουσιάσω μερικές έρευνες οι οποίες με βοήθησαν να κατανοήσω καλύτερα την επιστημονική αυτή θεωρία και να την ενσωματώσω αποδοτικά στο έργο μου.

Η έρευνα του Bornstein (1987), με τίτλο «The Generalizability of Subliminal Mere Exposure Effects: Influence of Stimuli Percieved Without Awareness on Social Behavior», αποτελεί από τα πρώτα παραδείγματα της στροφής και έρευνας του κοινωνικού αντίκτυπου της MEE και έχει διεξαχθεί βασισμένη στο πειραματικό μοντέλο. Στο πλαίσιο της έρευνας του, ο Bornstein, διεξήγαγε τρία πειράματα, τα οποία χρησιμοποιούσαν επανειλημμένη έκθεση των συμμετασχόντων σε φωτογραφίες άλλων ατόμων, αλλά και άμεση διαπροσωπική επαφή. Τα αποτελέσματα της έρευνας επιβεβαιώνουν την πρόταση του Bornstein (επίδραση του MEE σε ανθρώπινες σχέσεις) και υποδεικνύουν πως η επαναλαμβανόμενη έκθεση φέρει περισσότερο θετικά παρά αρνητικά συναισθήματα στα υποκείμενα της έρευνας. Η χειρουργική ακρίβεια των αποτελεσμάτων ωστόσο, τίθεται υπό αμφισβήτηση από τους ίδιους διοργανωτές της έρευνας. Καθώς είναι πιστευτό ότι οι διαπροσωπική κρίση και οι αντικειμενικές επιλογές από μεριάς των υποκειμένων, παραμένουν ως ένα βαθμό άγνωστες και αυτό θα μπορούσε με ευκολία να επηρεάσει την αξιοπιστία ενός υποσυνόλου των αποτελεσμάτων, τα οποία προέκυψαν από αυτή την έρευνα. Σε γενικό πλαίσιο ωστόσο υποστηρίζεται πως τα αποτελέσματα αυτά είναι επαληθεύσιμα, τόσο για εργαστηριακές όσο και φυσικές συνθήκες και η συγκεκριμένη έρευνα έχει αποτελέσει σημαντικό βήμα για την εξακρίβωση της ποσοτικής επιρροής του MEE στις διαπροσωπικές σχέσεις.⁴⁰

Η μεταγενέστερη έρευνα των Sylvie Willems, Jonathan Dedonder και Marial Van der Linden (2009), με τίτλο «The Mere Exposure Effect and Recognition Depend on the Way you Look!», διεξάχθηκε, όπως και η έρευνα των Bornstein και Lemley, βάσει του πειραματικού μοντέλου, χρησιμοποιώντας ασυνήθιστες διάρκειες έκθεσης των υποκειμένων σε φωτογραφίες και

³⁹ Bornstein & Lemley *Mere Exposure Effect* (2019)

⁴⁰ Bornstein, *The Generalizability of Subliminal Mere Exposure Effects: Influence of Stimuli Percieved Without Awareness on Social Behavior* (1987), σ. 1076

αναθέτοντας επιπρόσθετα δευτερεύοντες διεργασίες στα υποκείμενα για να εξακριβώσουν το ενδιαφέρον τους στο οπτικό ερέθισμα. Οι φωτογραφίες, όπως είναι λογικό από την πρόταση της έρευνας, αποτελούσαν φωτογραφίες ανθρώπων και η έρευνα παρουσιάζει θετικά αποτελέσματα σχετικά με την αρχική πρόταση της έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, όπως γράφουν οι ερευνητές, «(...) τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας συμφωνούν με την υπόθεση ότι η μη αναλυτική σκέψη συσχετίζεται με περιορισμένη οπτική επαφή σε αντίθεση με την αναλυτική σκέψη. Για αυτό το λόγο, η ΜΕΕ και η αναγνωρισιμότητα βάσει οικειότητας θα μπορούσαν να αποτελούν δυο εκφράσεις της μνήμης ασυσχέτιστες με την παρατεταμένη οπτική επαφή»⁴¹. Η διεξαγωγή του πειράματος αφορά μια σειρά υποκειμενικών αποφάσεων προτίμησης και αναγνώρισης επανειλημμένων οπτικών ερεθισμάτων από τους συμμετέχοντες του πειράματος για να φτάσει στο παραπάνω συμπέρασμα.

5.0 ΣΤΑΔΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

5.1 Προπαραγωγή

5.1.1 Σενάριο

5.1.1.1 Δημιουργία πρώτου προσχεδίου

Σε ότι αφορά το σενάριο, μετά το στάδιο της πρώτης παρουσίασης της ιδέας από τον Αλέξανδρο Παπαδόπουλο και την μετέπειτα συμφωνία των δυο να συνεργαστούμε και να μου εμπιστευτεί την οπτικοποίηση του, του ανέθεσα να ξεκινήσει να δουλεύει το πρώτο προσχέδιο της ιστορίας μέχρι το τέλος της πρώτης πράξης. Αυτό θα βοηθούσε και τους δύο στο να έχουμε μια καλύτερη οπτική για τους χαρακτήρες και τις απαιτήσεις του σεναρίου. Με τον τρόπο αυτό θα μπορούσαμε να τροποποιήσουμε έγκαιρα σημεία, τα οποία ίσως δεν λειτουργούσαν από άποψη προϋπολογισμού, τοποθεσιών, συνεργείου κλπ. Στο πρώτο στάδιο της συνεργασίας μας πρότεινα να διατηρήσουμε διορίες μίας ως δύο εβδομάδων μέχρι την υποβολή του έκαστου προσχεδίου. Ενδιάμεσα των διοριών προσπαθούσα να διατηρήσω σταθερή επικοινωνία μαζί του, ώστε στην επόμενη συνάντηση να έχει δημιουργηθεί ένα, όσο το δυνατόν πιο άρτιο αποτέλεσμα

⁴¹ Willems,Dedonder, Van der Linden, The Mere Exposure Effect and Recognition Depend on the Way You Look! (2009), σ. 191

και να έχουμε την ευκαιρία να συζητήσουμε περισσότερο σχετικά τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι χαρακτήρες ή τα γεγονότα της ιστορίας και πιθανά μελλοντικά συμβάντα. Ο τρόπος αυτός καθιερωμένης επικοινωνίας, αποσκοπεί στο να μην υπάρχουν μεγάλες παύσεις στη διαδικασία παραγωγής του σεναρίου και να αποφευχθούν περιπτώσεις στις οποίες ο Αλέξανδρος θα μου παρουσίαζε μια ιδέα, η οποία ανεξάρτητα με την αισθητική της καταλληλότητα, δε θα ήταν υλοποιήσιμη στο πλαίσιο της συγκεκριμένης παραγωγής. Γεγονός το οποίο θα οδηγούσε πιθανό να οδηγούσε σε δυσαρέσκεια και εκ νέου παραγωγή κάποιων σκηνών. Σε αυτό το στάδιο της συγγραφής του σεναρίου, συμφωνήσαμε να μην δοθεί μεγάλη προσοχή στους διαλόγους. Ήταν προτιμότερο να κρατηθούν οι διάλογοι σε ένα πολύ αρχικό στάδιο, μέχρις ότου να έχουμε και οι δύο μια ολοκληρωμένη εικόνα για τους βασικούς χαρακτήρες του σεναρίου. Η διαδικασία αυτή συνεχίστηκε σε αυτό το πλαίσιο αμφίδρομης επικοινωνίας και τακτικών συναντήσεων για ανασκόπηση του υλικού μέχρι τη δημιουργία του πρώτου προσχεδίου. Όταν η συγγραφή του πρώτου προσχεδίου έφτασε στο τέλος της, απευθύνθηκα στον κο Παναγόπουλο, ο οποίος εκτός από την πτυχιακή μου επέβλεπε και τη συγγραφή του σεναρίου του Αλέξανδρου, όπου και διεξάχθηκε μια πιο αναλυτική συζήτηση πάνω στα σημεία αδυναμίας του σεναρίου και τις ιδέες που θα ήταν καλό να αναπτυχθούν στη συνέχεια.

5.1.1.2 Προσχέδιο γυρισμάτων

Από το πρώτο μέχρι το τελευταίο προσχέδιο, βάσει του οποίου θα πραγματοποιηθεί και η οπτικοποίηση του έργου, η πορεία δεν είναι σχεδόν ποτέ σύντομη. Το πρώτο προσχέδιο αφορά συνήθως μια βασική αφήγηση των γεγονότων της ιστορίας, αλλά ο τρόπος παρουσίασής τους, η προσθήκη υπο-κειμένου (subtext), συμβολισμών και η καλύτερη καταγραφή της εξέλιξης την οποία βιώνουν οι χαρακτήρες στο πλαίσιο της ιστορίας, είναι αυτό που θα ολοκληρώσει το έργο προσδίδοντας του νόημα και ρεαλιστικότητα. Ωστόσο, έχοντας το πρώτο προσχέδιο στη διάθεσή μας, καθώς και κάποιες κατευθυντήριες γραμμές από την συζήτηση με τον κο Παναγόπουλο, ήταν ευκολότερο πλέον να εργαστούμε αποδοτικά πάνω στην εξέλιξη των χαρακτήρων και τον νοηματικό εμπλουτισμό του σεναρίου.

Το κύριο πρόβλημα που άρχισε να με απασχολεί σε αυτό το στάδιο της επίβλεψης του σεναρίου, αφορά την απεικόνιση του χαρακτήρα του Άρη. Ο ρόλος του Άρη ξεκίνησε ως βοηθητικός ρόλος, από τον οποίο θα ήταν ξεκάθαρη η επιρροή σε αυτόν του Νίκου. Παράλληλα όμως με την εξέλιξη του σεναρίου τόσο εγώ, όσο και ο Αλέξανδρος φτάσαμε στη

συνειδητοποίηση ότι μετατρέπεται σε βασικό, αν όχι πρωταγωνιστικό, ρόλο. Για αυτό το λόγο κρίθηκε αναγκαίο να δοθούν ορισμένα ελαφρυντικά στον χαρακτήρα του Άρη και να ανακατασκευαστούν ορισμένες σκηνές, ώστε να μη δημιουργηθεί εμπάθεια προς τον χαρακτήρα του από μεριάς του θεατή. Για αυτό το λόγο, όπως φαίνεται και στα προσχέδια του σεναρίου, ο Άρης όπου αρχικά παραβίαζε το σπίτι του Νίκου και στη συνέχεια κατοικούσε εκεί εν αγνοία του Νίκου, καταλήγει στο τελευταίο προσχέδιο του σεναρίου να μπαίνει στο σπίτι του Νίκου λόγω της επιτακτικής ανάγκης του να βρει νερό. Ταυτόχρονα σχεδόν με τις αλλαγές στον ρόλο του Άρη συνέπεσε και η ανησυχία πως τα γυρίσματα θα πραγματοποιηθούν εν τέλει τη θερινή περίοδο. Αυτό αποτελούσε πρόβλημα γιατί οι καιρικές συνθήκες στο σενάριο του Αλέξανδρου, χρησιμοποιούνται αναφορικά με το ρόλο του Άρη ως η κινητήρια δύναμη για πολλές από τις επιλογές και πράξεις του χαρακτήρα. Για τους παραπάνω λόγους και επειδή η πιθανότητες να βρέξει το καλοκαίρι στην Κέρκυρα θα περιόριζαν σημαντικά το πρόγραμμα των γυρισμάτων, αποφασίσαμε να μεταφραστούν οι καιρικές συνθήκες στο πλαίσιο της θερινής περιόδου. Όπου υπήρχε καταρρακτώδης βροχή, χρησιμοποιήθηκε αντί αυτού η αφόρητη ζέστη του καλοκαιριού και οι πρακτικές δυσκολίες τις οποίες αυτή επιβάλλει στη ζωή ενός ανθρώπου, ο οποίος ζει στο δρόμο σε καθημερινή βάση.

Η διαδικασία αυτή της ανακατασκευής του σεναρίου σε σχέση με τις καιρικές συνθήκες, αλλά και των αλλαγών στο ρόλο του Άρη, παρά τη δυσκολία της πιστεύω πως με βοήθησε σημαντικά στην περεταίρω εντρύφηση πάνω στους χαρακτήρες και στην καλύτερη κατανόηση των μοτίβων και ενεργειών τους. Όταν ο σκελετός του σεναρίου έφτασε στην τελική του μορφή ήταν πλέον σημαντικά πιο κατανοητά τα μοτίβα, οι συμπεριφορές, οι πράξεις και οι προθέσεις των χαρακτήρων. Ως αποτέλεσμα, ήταν πολύ πιο εύκολο να αρχίσω να κατηγοριοποιώ σκηνές και ενέργειες και να δημιουργήσω μια καλύτερη εικόνα σχετικά με την οπτικοποίηση του σεναρίου.

Στην πορεία των παραπάνω διαδικασιών η επικοινωνία μου με τον Αλέξανδρο παρέμενε τακτική και προσπαθούσα ταυτόχρονα να του παρέχω βοήθεια, όπου ήταν δυνατό αναφορικά με τη συγγραφή του σεναρίου. Οι κυριότερες αρμοδιότητες που ανέλαβα, ήταν να τον διευκολύνω στο εκφραστικό μέρος του κειμένου με διορθώσεις, να του προτείνω ιδέες με σκοπό να υποβοηθήσω τα θέματα ροής ή συνέχειας μεταξύ των σκηνών και με την προσπάθεια μου να δημιουργώ εποικοδομητικό αντίλογο για τις επιλογές του στο γράψιμο του σεναρίου, ώστε αυτές να γίνονται καλύτερα κατανοητές και από τους δύο ή να αντικατασταθούν σε περίπτωση που ο Αλέξανδρος κρίνει ότι αποτελούν σημεία αδυναμίας για την ιστορία. Παράλληλα, με την

ολοκλήρωση κάθε προσχεδίου απευθυνόμεν στον κο Παναγόπουλο για μια ανασκόπηση και διόρθωση προβλημάτων του σεναρίου. Δημιουργήθηκαν συνολικά πέντε προσχέδια σεναρίου μέχρι την έναρξη των γυρισμάτων και μια τελική ανανεωμένη μορφή του σεναρίου μετά το τέλος του σταδίου της μεταπαραγωγής.^{42 43 44}

5.1.1.3 Σύνδεση ΜΕΕ και Θεματολογίας Σεναρίου/ Ταινίας

Ο τρόπος με τον οποίο το ΜΕΕ ενσωματώνεται στο πλαίσιο της ταινίας μου, αφορά την αλληλεπίδραση και την εξέλιξη των διαπροσωπικών σχέσεων του ρόλου του Νίκου με τους υπόλοιπους εμφανιζόμενους χαρακτήρες. Ο Νίκος, απεικονίζεται στην ταινία ως ένα απομακρυσμένο και κοινωνικά αδέξιο άτομο. Είναι άγνωστος σε τεχνικές προσέγγισης των ατόμων στον κοινωνικό του περίγυρο και πολύ νωρίς στην ροή της ιστορίας διαμορφώνει μια διαπροσωπική σχέση με τον Άρη (άστεγος), παλαισιώνεται ως σχέση αναγκαιότητας και δοσοληψίας. Ο Άρης κερδίζει φαγητό σε καθημερινή βάση από την επαφή του με τον Νίκο, ενώ ο Νίκος εκτονώνεται κοινωνικά. Η μορφή της επαφής των δύο ατόμων χαρακτηρίζεται από επαναληπτικότητα και τακτικότητα (υπάρχει συχνότητα στις επαφές τους). Η επαναλαμβανόμενη αυτή επαφή, οδηγεί ταχύτατα στη διαμόρφωση μιας παράταιρης φιλίας μεταξύ των δυο, η οποία μάλιστα κρίνεται αρκετά δυνατή για να καταβάλλει τη μετέπειτα εσφαλμένη ενέργεια του Άρη, ο οποίος εισβάλλει στο σπίτι του Νίκου χωρίς την έγκριση του.

5.1.2 Τίτλος Ταινίας

Ο τίτλος μιας ταινίας παίζει πάντα κομβικό ρόλο στην πρόσληψη του νοήματος από τον θεατή. Για το σύνολο των σταδίων της προπαραγωγής και της παραγωγής, ο τίτλος εργασίας ο οποίος διατηρήθηκε, είχε αποδοθεί από τον Αλέξανδρο στην αρχή της συγγραφής του σεναρίου και ήταν «Κάτοικος του Δρόμου». Ο τίτλος αυτός ήταν συμφωνημένο πως θα αλλαχτεί με την ολοκλήρωση του σταδίου της παραγωγής, οπότε και θα υπήρχε καλύτερη κατανόηση του συνολικού αποτελέσματος της ταινίας. Μέχρι τότε είχα καταγράψει αρκετές ιδέες και νοήματα που θα βοηθούσαν αργότερα στο να καταλήξουμε σε ένα τελικό τίτλο και είχα προτείνει στον Αλέξανδρο να κάνει το ίδιο. Όταν ξεκίνησε το στάδιο της μεταπαραγωγής κανόνισα μια συνάντηση με τον Αλέξανδρο όπου συζητήσαμε αρκετά για τον τελικό τίτλο. Από τις

⁴² Βλ. παράρτημα 8.2.1.1 Τελικό προσχέδιο σεναρίου σ. 63

⁴³ Βλ. παράρτημα 8.2.1.2 Προηγούμενα Προσχέδια Σεναρίου σ. 63

⁴⁴ Βλ. παράρτημα 8.2.1.3 Επίβλεψη σεναρίου, Προτάσεις, Αλλαγές σ. 63

καταγεγραμμένες ιδέες σύντομα καταλήξαμε σε μια από τις πιο κομβικές, η οποία αφορούσε το «Φαινόμενο της έκθεσης», το οποίο αναλύθηκε ήδη στο Κεφάλαιο 4 με τίτλο «Θεματολογία». Μέσα από συζήτηση συμφωνήθηκε πως θα ήταν ιδανικό να συμπεριλαμβάνεται στον τίτλο η λέξη «έκθεση» για να παραπέμπει στη θεματολογία σχετικά με το «Φαινόμενο της απλής Έκθεσης». Στη συνέχεια προσπαθήσαμε να συνοδεύσουμε αυτό το νόημα με κάτι καθημερινό και εύλωτο. Όταν η συζήτηση έφτασε στην ιδέα «Έκθεση στον Ήλιο» συμφωνήσαμε και οι δύο πολύ σύντομα. Κατά την άποψη μου, ο τίτλος αυτός μόνο με το άκουσμα του δίνει στον θεατή μια αρκετά καλή εικόνα σχετικά με τα γεγονότα και τους προβληματισμούς οι οποίοι αναλύονται μέσα από την αφήγηση της ιστορίας. Ταυτόχρονα είναι τίτλος, ο οποίος αποτελείται από απλοϊκούς όρους και παραπέμπει στις καιρικές συνθήκες οι οποίες παρουσιάζονται στο σύνολο της ταινίας, γεγονός που τον καθιστά ευκόλως κατανοητό. Τέλος, η υποκείμενη σύνδεση του με το «Φαινόμενο της Έκθεσης», ευελπιστώ ότι αποτελεί μια ευχάριστη έκπληξη για όποιον αποφασίσει να εντρυφήσει περισσότερο στον τίτλο της ταινίας στην αναζήτηση ενός βαθύτερου νοήματος.

5.1.3 Mise-en-scène

5.1.3.1 Πλάνο

Ένα από τα πιο βασικά στοιχεία του κάδρου και αυτό που θα ήθελα να αναλύσω πρώτο, είναι το πλάνο. Μια σταθερά σε όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι πως δεν παρουσιάζεται καμία μορφή κίνησης στο πλάνο. Αυτό αποτελεί μια απόφαση, την οποία έλαβα εν συνείδηση από το στάδιο της προπαραγωγής, εμπνευσμένος από το έργο του Roy Andersson με τίτλο «Songs from the Second Floor». Η απουσία της κίνησης της κάμερας στο κινηματογραφικό κάδρο πιστεύω ότι λειτουργεί αρμονικά με το πλαίσιο του κινηματογράφου παρατήρησης. Η κινηματογραφική αυτή τεχνική προβάλλει στον θεατή το σύνολο των χαρακτήρων, αντικειμένων και δράσεων της σκηνής και του επιτρέπει να εστιάσει στα στοιχεία που αυτός θεωρεί σημαντικά χωρίς να κατευθύνει επιτακτικά το βλέμμα του. Για να ενισχύσω αυτή την αίσθηση ελεύθερης παρατήρησης προσπάθησα να διατηρήσω μεγάλη απόσταση μεταξύ της κάμερας και των ηθοποιών. Εξάλλου, η χρήση πολυάριθμων κοντινών πλάνων θα εξουδετέρωνε την ισχύ της προηγούμενης απόφασης μου να κρατήσω την κάμερα σταθερή σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Τη συνθήκη αυτή θεωρώ ως εν γένει επαληθεύσιμη καθώς δεν έχει σημασία το να μην

κατευθύνεις το βλέμμα του θεατή με κίνηση κάμερας, άμα το κατευθύνεις με τη μείωση του πληροφοριακού υλικού διαθέσιμο στον θεατή (το κοντινό πλάνο μεταφράζεται σε απομόνωση και μείωση του πληροφοριακού υλικού). Τα πλάνα τα οποία εξαίρεσα από αυτό τον αυτοεπιβαλλόμενο κανόνα αφορούν μερικές από τις εσωτερικές σκηνές, όπου χρησιμοποίησα το μεσαίο – κοντινό πλάνο ως ημίμετρο. Ο λόγος εξαίρεσης τους σχετίζεται με το βάθος πεδίου και θα αναλυθεί στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο παρακάτω. Τέλος, έκρινα ότι η διατήρηση της συμμετρίας, ειδικά στο παρασκήνιο, θα αποτελούσε μια βάσιμη σκηνοθετική επιλογή. Ήθελα οι σκηνές με διάλογο, να έχουν μια ξεκάθαρη φόρμα η οποία δεν επρόκειτο να προκαλέσει έκπληξη ή περισπασμό για τον θεατή. Επιπρόσθετα, η διατήρηση αυτής της φόρμας με σκοπό την παραβίαση της σε σημεία καμπής της ιστορίας, με αλλαγή της γωνίας θέασης, του ύψους της κάμερας και τη χωρική τοποθέτηση των ηθοποιών και αντικειμένων, θα ενίσχυε τη συναισθηματική φόρτιση του θεατή.

5.1.3.2 Βάθος πεδίου

Το βάθος πεδίου δημιουργεί ορισμένα πολύ ξεκάθαρα συναισθήματα στον θεατή. Τα νοήματα που προσπαθώ να επικοινωνήσω στον θεατή με τη μεταβολή του βάθους πεδίου πιστεύω πως είναι εύκολα στην πρόσληψη και την κατανόηση τους. Ένας ανοιχτός χώρος με μεγάλο βάθος πεδίου προσδίδει μια αίσθηση ελευθερίας ή και χάους σε ορισμένες περιπτώσεις, ενώ ένας κλειστός χώρος με μικρό βάθος πεδίου ενισχύει το στοιχείο του εγκλεισμού και της απομόνωσης. Έχοντας στη διάθεση μου δυο πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες με έντονη αντίθεση ως προς την προσωπικότητα τους και την κοινωνική τους συμπεριφορά, η απόφαση να διαχωρίσω τη χρήση του βάθους πεδίου σε δυο κατηγορίες και να διαμοιράσω τις παραπάνω έννοιες ήταν αρκετά εύκολη. Δεν ήθελα ωστόσο να λειτουργήσω απλοϊκά σε σημείο που κάθε πλάνο που εμφανίζει τον Άρη να είναι γενικό και κάθε πλάνο με τον Νίκο να είναι μεσαίο – κοντινό. Αυτό θα δημιουργούσε εξάλλου προβλήματα στις σκηνές όπου παρουσιάζονται και οι δύο ταυτόχρονα. Η σύνδεση την οποία δημιούργησα αναλογικά με το βάθος πεδίου, αφορά τους εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους γυρισμάτων. Πιο συγκεκριμένα, όταν το πλάνο είναι εσωτερικό, στο σπίτι του Νίκου, το βάθος πεδίου είναι πολύ μικρότερο και όταν το πλάνο είναι εξωτερικό, συνήθως έξω στο δρόμο (ο δρόμος συμβολίζει την κατοικία του Άρη), το βάθος πεδίου είναι αισθητά μεγαλύτερο. Η μεταβολή αυτή του βάθους πεδίου γίνεται πάντα σε ένα μη

καταβλητικό επίπεδο και χωρίς να υποβαθμίσει την αισθητική του πλάνου. Εξάλλου, το βάθος πεδίου είναι ένα μόνο από τα πολλά εργαλεία της *mise-en-scène*.

5.1.3.3 Φωτισμός

Κατά τη διάρκεια εργασίας μου πάνω στο στάδιο της προπαραγωγής κατέληξα να σκέφτομαι αρκετά νωρίς το θέμα του φωτισμού. Γνωρίζοντας πως η παραγωγή της ταινίας θα έχει φαινομενικά μηδενικό προϋπολογισμό και αγνοώντας το άμα θα μπορέσω να δανειστώ εξοπλισμό φωτισμού ακολούθησα μια γενικότερη κατεύθυνση επιδίωξης της χρήσης φυσικού φωτισμού, όπου αυτό ήταν επιτρεπτό. Αυτή την επιλογή μου συνδύασα με την απόφαση να επιδιώξω ένα ρεαλιστικό και νατουραλιστικό στυλ φωτογραφίας στο στάδιο της παραγωγής.

Εξωτερικά γυρίσματα

Η απόφαση χρήσης φυσικού φωτισμού είναι πάντα ριψοκίνδυνη και απαιτεί προεργασία και παρατήρηση των τοποθεσιών των γυρισμάτων. Για το λόγο αυτό, όταν ολοκληρώθηκε η διαδικασία του ρεπεράζ, φρόντιζα να επισκέπτομαι συχνά τις τοποθεσίες εξωτερικών γυρισμάτων σε διάφορες χρονικές στιγμές της ημέρας, ώστε να μπορώ να προβλέψω τη θέση του ήλιου και τυχόν προβλήματα στον τομέα του φωτισμού. Προβλέποντας, πως τα περισσότερα εξωτερικά γυρίσματα θα πρέπει να έχουν ξεκινήσει ήδη στις 7 πμ φρόντισα να επισκεφτώ τις τοποθεσίες αρκετές φορές νωρίς το πρωί και με βάση τα πορίσματα μου οργάνωσα αντίστοιχα την ώρα στησίματος του εξοπλισμού και την ώρα έναρξης των γυρισμάτων.

Εσωτερικά γυρίσματα

Για τα εσωτερικά γυρίσματα είχα σκοπό να διατηρήσω την αισθητική του φυσικού φωτισμού, όπως στα εξωτερικά πλάνα. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια των προβών με τους βασικούς ηθοποιούς, συνειδητοποίησα ότι οι σκηνές στο διαμέρισμα του Νίκου επρόκειτο να είναι ιδιαίτερα απαιτητικές και η πιθανότητα να παραταθεί η διάρκεια του γυρίσματος έμοιαζε πλέον βεβαιότητα. Με σκοπό αποφυγής της άσκησης περαιτέρω πίεσης στους ηθοποιούς, αλλά και το σύνολο του συνεργείου, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τεχνητό φωτισμό (με όσο το δυνατό πιο ρεαλιστική απόδοση) για όλες τις εσωτερικές σκηνές στο διαμέρισμα αυτό. Με αυτό τον τρόπο ο φωτισμός θα παρέμενε σταθερός και το γύρισμα θα μπορούσε να παραταθεί χωρίς αυτό να προκαλεί προβλήματα συνέχειας. Όπως λειτούργησα για τα εξωτερικά γυρίσματα, έτσι και για

τα εσωτερικά, μετά το τέλος του ρεπεράζ επισκέφτηκα μαζί με τη Μαρκέλλα (α διευθύντρια φωτογραφίας) τις τοποθεσίες εσωτερικών γυρισμάτων, με σκοπό να μελετήσω την τεχνική φωταγώγησης του χώρου πρότινος των γυρισμάτων.

5.1.3.4 Χρωματική παλέτα

Η χρωματική παλέτα στην οποία είχα καταλήξει, από το στάδιο της προπαραγωγής περιλάμβανε τον υπερτονισμό της απόχρωσης σέπια. Οι λόγοι που οδηγήθηκα σε αυτή την απόφαση, περιλαμβάνουν την έντονη παρουσία αυτής της απόχρωσης στο κέντρο της Κέρκυρας (τοποθεσία γυρισμάτων), αλλά και η αίσθηση καθημερινότητας και απλότητας την οποία πιστεύω πως επιβάλλει η συγκεκριμένη απόχρωση στον θεατή. Η επιδίωξη αυτή αποσκοπούσε στην ενίσχυση στοιχείων του σεναρίου και της σκηνοθετικής γραμμής την οποία ακολούθησα στην πορεία αυτή. Στο τέλος του ρεπεράζ, βρέθηκα να βιώνω μεγάλη επιβεβαίωση για την απόφαση αυτή, καθώς τόσο στις τοποθεσίες εξωτερικών, όσο και εσωτερικών γυρισμάτων, η απόχρωση αυτή λειτουργούσε με αρμονία. Μια θεματική εξαίρεση ως προς το βασικό χρωματισμό αποτελούν τα πλάνα στο σπίτι του Νίκου, όπου στη χρωματική διόρθωση (color correction) αποδόθηκε μια μπλε υφή, για να τονίσει περισσότερο την αίσθηση της απομόνωσης και να εναρμονιστούν καλύτερα οι αντίστοιχες αλλαγές στους τομείς του πλάνου και του βάθους πεδίου.

5.1.4 Εύρεση ηθοποιών για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους

Η αναζήτηση ηθοποιών ξεκίνησε χρονικά κοντά στην περίοδο όποτε ήταν έτοιμο το τέταρτο προσχέδιο του σεναρίου. Σε εκείνο το σημείο είχα μια αρκετά καλή οπτική των χαρακτηριστικών που αναζητούσα για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους και ξεκίνησα να αναζητώ άτομα τα οποία ήθελαν να συμμετέχουν σε αυτό το έργο. Σε μια ταινία μικρού μήκους με μηδενικό προϋπολογισμό, οι επιλογές στο θέμα των ηθοποιών είναι πάντα λίγες. Με αυτό υπόψη, ξεκίνησα τη διαδικασία εύρεσης ηθοποιών με την πρόθεση πως αν δε βρω άτομα με υποκριτική εμπειρία θα εστιάσω πιο έντονα στο να ταιριάζουν, όσο το δυνατόν περισσότερο στους χαρακτήρες όπως τους είχε γράψει ο Αλέξανδρος στο σενάριο⁴⁵ ⁴⁶ ⁴⁷ και τα ψυχολογικά

⁴⁵ Βλ. παράρτημα 8.2.1.1 Τελικό προσχέδιο σεναρίου σ. 63

⁴⁶ Βλ. παράρτημα 8.2.1.2 Προηγούμενα Προσχέδια Σεναρίου σ. 63

⁴⁷ Βλ. παράρτημα 8.2.1.3 Επίβλεψη σεναρίου, Προτάσεις, Αλλαγές σ. 63

προφίλ.⁴⁸ Με αυτό εννοώ πως θα έπρεπε τόσο τα φυσικά εμφανισιακά τους χαρακτηριστικά, όσο και τα συμπεριφορικά τους χαρακτηριστικά να ενισχύουν την ερμηνευτική απόδοση την οποία επιδίωκα για το έργο μου. Η αναζήτηση ηθοποιών ξεκίνησε, όπως είναι φυσικό, με συμφοιτητές και άτομα του κοινωνικού μου περίγυρου.

Αρκετά νωρίς στην αναζήτηση μου συζήτησα με τον Γιάννη Ζωντανό για τον ρόλο του Νίκου. Ο Γιάννης δεν είχε μεγάλη εμπειρία στο υποκριτικό χώρο, αλλά παρακολουθούσε μαθήματα αυτοσχεδιασμού σε ένα εργαστήριο υποκριτικής. Το γεγονός όμως ότι τα φυσικά του χαρακτηριστικά και η κινησιολογία του ήταν πολύ κοντά σε αυτό που έψαχνα με οδήγησε στο να του προτείνω μια συνάντηση για ανάγνωση του σεναρίου. Πριν τη συνάντηση του προώθησα το σενάριο και τον παρέπεμπα στο να προετοιμάσει δύο σκηνές για την ανάγνωση. Αυτό που με έπεισε τελικά να του δώσω τον ρόλο, είναι ότι είδα πως έχει αγάπη για το αντικείμενο και ήταν πολύ συνεργάσιμος και προσαρμόσιμος στις ερμηνευτικές οδηγίες που του παρείχα. Αυτό για εμένα σήμαινε πως ακόμη και αν η τελική του ερμηνεία δεν ήταν αψεγάδιαστη, θα μπορούσα σίγουρα να επικοινωνήσω τα στοιχεία τα οποία ήταν σημαντικά για εμένα τα οποία και έδειχνε να αφομοιώνει σε σύντομο χρονικό διάστημα. Εν ολίγοις αποτελούσε έναν λευκό καμβά και μου παρείχε την ευκαιρία να αποδώσω ξεκάθαρα τα πρωτεύοντα στοιχεία του ρόλου αφιltrάριστα, βάσει του τρόπου που εγώ είχα οραματιστεί την ερμηνεία του χαρακτήρα του Νίκου.

Σε ότι αφορά το ρόλο του Άρη, οι πρώτες μου σκέψεις πάνω στην αναζήτηση του σωστού ηθοποιού αφορούσαν το επτανησιακό κομμάτι. Ήθελα συγκεκριμένα ο ηθοποιός στον οποίο θα έδινα το ρόλο να έχει μακριά μαλλιά, χαρακτηριστικό το οποίο θα βοηθούσε στην αφήγηση της ιστορίας με μεγαλύτερη διαφάνεια. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι είχα αποφασίσει να έχω αρκετά γενικά πλάνα, επομένως έψαχνα χαρακτηριστικά τα οποία θα είναι εμφανή από απόσταση και θα μπορούν να υπερτονίσουν τις δυσκολίες που βιώνει ο χαρακτήρας στην πορεία της ιστορίας. Όταν συνάντησα τον Γιάννη Γιασλακιώτη και συζητήσαμε για το ρόλο, συνειδητοποίησα πως ήταν ιδανικός για να υποστηρίξει τον χαρακτήρα του Άρη. Εμφανισιακά ταίριαζε σε μεγάλο βαθμό στην περιγραφή του Αλέξανδρου για το ρόλο, είχε υποκριτική εμπειρία και μου απεύθυνε πολύ εύστοχες ερωτήσεις σχετικά με τον χαρακτήρα που επρόκειτο να υποδυθεί από την πρώτη κιόλας συνάντησή μας. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με την

⁴⁸ Βλ. παράρτημα 8.2.2 Ψυχολογικά προφίλ χαρακτήρων σ. 64

ερμηνευτική του ηλικία η οποία έκρινε πως λειτουργούσε για τη σχέση μεταξύ των δυο χαρακτήρων, με οδήγησαν στο να του εμπιστευτώ την ερμηνεία του ρόλου.

5.1.5 Εύρεση χώρων (ρεπεράζ)

Το ρεπεράζ αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό κομμάτι της παραγωγής. Η εύρεση χώρων με αισθητικό ενδιαφέρον είναι κάτι το απαραίτητο για μια κινηματογραφική παραγωγή. Ακόμη πιο σημαντικό είναι ωστόσο οι διάφορες τοποθεσίες να λειτουργούν μεταξύ τους θεματικά, χωρίς κάποια από αυτές να ξενίζει στο μάτι του θεατή. Η συνθήκη αυτή ενισχύει σε πρώτο στάδιο το στυλ της κινηματογράφησης και αργότερα στο μοντάζ καθιστά ομαλότερη την εναλλαγή μεταξύ σκηνών από μια τοποθεσία σε άλλη. Δεδομένων των παραπάνω αποφάσισα να επιδιώξω ένα παλαικό στυλ για όλες τις τοποθεσίες γυρισμάτων, καθώς η Κέρκυρα απαρτίζεται από πληθώρα αντίστοιχων τοποθεσιών και θα λειτουργούσε αρμονικά με τη χρωματική παλέτα την οποία είχα επιλέξει. Η διαδικασία του ρεπεράζ διεξάχθηκε σε συνεργασία με τη Μελίνα Πέντο (βοηθός σκηνοθέτη), η οποία ανέλαβε να εντοπίσει, σύμφωνα με τις κατευθυντήριες γραμμές που της έδωσα, το διαμέρισμα για τα εσωτερικά γυρίσματα, τον φούρνο, αλλά και να διεξαγάγει την επικοινωνία για τα γυρίσματα στο κτήριο του Ιονίου Πανεπιστημίου. Εγώ αντίστοιχα ανέλαβα τον εντοπισμό τοποθεσιών για το κατάστημα των ηλεκτρονικών ειδών και για τις τοποθεσίες εξωτερικών χώρων, όπου θα έπρεπε πραγματοποιηθεί και η μελέτη της θέσης του ηλίου, ώστε να διασφαλισθεί η αισθητική και πρακτική καταλληλότητα των τοποθεσιών. Φτάνοντας στο τέλος της διαδικασίας του ρεπεράζ συνέκρινε την αισθητική του συνόλου των τοποθεσιών, με σκοπό να βεβαιωθεί ότι δεν υπάρχει κάποιο συνδυαστικό πρόβλημα μεταξύ τους το οποίο να επηρεάζει αρνητικά το κινηματογραφικό στυλ της ταινίας.

5.1.6 Πρόβες Βασικών Ηθοποιών

Συνάντηση γνωριμίας/ 1^η πρόβα

Έχοντας καταλήξει στους ηθοποιούς για τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους, κανόνισα την πρώτη πρόβα γνωριμίας. Ανέθεσα στους δύο ηθοποιούς να προετοιμάσουν δύο σχετικά απλοϊκές σκηνές του σεναρίου. Στόχος μου σε αυτή την πρόβα ήταν η γνωριμία των δύο ηθοποιών και η καθιέρωση ενός ευδιάθετου κλίματος στη διάρκεια των προβών. Για να επιτύχω τα παραπάνω προγραμματίσα την πρόβα βάσει του παρακάτω πλάνου. Το πρώτο στάδιο της πρόβας, αποτελεί

μια συζήτηση γνωριμίας των ηθοποιών μεταξύ τους, αλλά και με τους χαρακτήρες τους. Συζητήθηκαν οι ιδιοσυγκρασίες των βασικών χαρακτήρων της ταινίας, ο τρόπος κίνησης και ομιλίας τους, καθώς και οι πληροφορίες διαθέσιμες για αυτούς από τα ψυχολογικά προφίλ τα οποία είχε διαμορφώσει ο Αλέξανδρος Παπαδόπουλος (σεναριογράφος). Οι κατευθυντήριες γραμμές οι οποίες τόνισα για το ρόλο του Άρη, αποτελούν μια χαλαρότητα στην κίνηση και την ομιλία του. Αντίθετα για το Νίκο πρότεινα μια παθητικότητα και αβεβαιότητα στην κίνηση και την ομιλία του. Στη συνέχεια επέβαλλα ένα σύνολο ασκήσεων–παιγνίων αυτοσχεδιασμού, με σκοπό να ελαφρυνθεί το κλίμα και να χαλαρώσουν οι ηθοποιοί για την μετέπειτα πρόβα των σκηνών όπως την είχαν προετοιμάσει. Επιδίωξα να έχω στη διάθεση μου όσο το δυνατόν περισσότερες ασκήσεις τις οποίες θα διατηρούσα και θα ενάλλασσα σε επόμενες πρόβες, για όσο διάστημα έκρινα ότι είναι απαραίτητες. Τέλος, πραγματοποιήθηκε η πρόβα των σκηνών του σεναρίου σε ένα χαλαρό κλίμα. Από αυτή την πρώτη πρόβα των σκηνών επιδίωξα να αποκομίσω μια ολοκληρωμένη εικόνα για το υποκριτικό επίπεδο των δύο ηθοποιών, ώστε να προγραμματίσω με μεγαλύτερη ακρίβεια τις ανάγκες συχνότητας και διάρκειας των προβών. Στο τέλος της πρόβας έκρινα ότι ένα υγιές αρχικό πρόγραμμα για τις πρόβες θα αποτελούνταν από δύο πρόβες την εβδομάδα, διάρκειας 2-3 ωρών με τρεις ελεύθερες μέρες μεταξύ των προβών. Οι μέρες διαλείμματος μεταξύ των προβών αποσκοπούν στο να επιτρέψουν στους ηθοποιούς να προετοιμάσουν τις σκηνές ενδιάμεσα των προβών χωρίς ιδιαίτερη χρονική πίεση.

2^η 3^η & 4^η πρόβα

Στις επόμενες τρεις πρόβες αποφάσισα να εστιάσω σε πολύ συγκεκριμένα υποκριτικά στοιχεία. Πριν από κάθε πρόβα οι ηθοποιοί προετοιμάζαν τις σκηνές τις οποίες τους είχα αναθέσει. Το πρώτο στάδιο ήταν πάντα δύο ή τρεις ασκήσεις αυτοσχεδιασμού ως ζέσταμα για τους ηθοποιούς. Στη συνέχεια ξεκινούσε συνεχόμενη πρόβα των σκηνών τις οποίες είχαν προετοιμάσει οι ηθοποιοί. Τα σημεία στα οποία εργαστήκαμε εντονότερα, αφορούσαν την ροή της σκηνής, τις αλλαγές στους διαλόγους, τις παύσεις στην ομιλία, την οπτική επαφή, τη στάση σώματος και την κινησιολογία. Γνωρίζοντας τα σημεία τα οποία ήθελα να βελτιωθούν σε αυτές τις πρόβες, επέλεγα πάντα ερμηνευτικά εύκολες σκηνές, δίνοντας χρόνο στους ηθοποιούς να αφομοιώσουν τα βασικά χαρακτηριστικά των ρόλων τους.

Αναλυτικότερα, ήθελα μέσα σε αυτές τις πρώτες πρόβες να ανανεωθούν οι διάλογοι και να γραφτούν ξανά με σκοπό να εναρμονίζονται με την ερμηνεία των ηθοποιών. Για το λόγο αυτό,

τους παρότρυνα να πειραματιστούν και να εναλλάσσονται σε λέξεις οι οποίες δεν τους φαινόταν φυσικές για τον χαρακτήρα τους, έτσι όπως οι ίδιοι τον βίωναν. Έπειτα, κάθε φορά που εισήγαγαν αλλαγές στο διάλογο και το αποτέλεσμα είχε αισθητικό ενδιαφέρον σημειώνω λέξεις κλειδιά πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η εξέλιξη και τελική διαμόρφωση των διαλόγων. Αντίστοιχα όταν κάποιες λέξεις ήταν αντίθετες στην αισθητική του αποτελέσματος που επιδίωκα, κρατούσα σημειώσεις και τις έφερα στην προσοχή τους μετά το τέλος της σκηνής. Εξαρχής, η πρόθεση μου σχετικά με τους διαλόγους δεν ήταν να επιβάλλω στους ηθοποιούς να αποστηθίσουν κάθε λέξη. Ήθελα ωστόσο να υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία, απαραίτητα για τη ροή της ιστορίας, τα οποία θα συμπεριλαμβάνονταν απαραίτητα στους διαλόγους. Λειτουργήσα με αυτό τον τρόπο πιστεύοντας ότι με αυτό τον τρόπο θα αποφόρτιζα τους ηθοποιούς, θα τους επέτρεπα να εστιάσουν περισσότερο στη γλώσσα του σώματος και τη διατήρηση μιας φυσικότητας στο διάλογο, ενώ ταυτόχρονα δε θα παραλειπόταν το πληροφοριακό υλικό απαραίτητο για την άρτια αφήγηση της ιστορίας.

Σχετικά με την κινησιολογία, την στάση σώματος και την οπτική επαφή, ακολούθησα μια τακτική μικροδιορθώσεων σε κάθε πρόβα της σκηνής. Με αυτό εννοώ ότι, αν έβλεπα κάποια στοιχεία της ερμηνείας των ηθοποιών τα οποία δε λειτουργούν σωστά, τότε αντί να τους υπερφορτώσω με πληροφορία, θα εστίαζα σε ένα ή δυο μικρά πράγματα τα οποία ήταν εύκολο να διορθωθούν. Έτσι υπήρχε μια αίσθηση συνεχόμενης βελτίωσης στην υποκριτική τους και αποφεύχθηκε η ψυχολογική κούραση και επιβάρυνση τους. Αυτό οδήγησε σε μια σταθερή καθιέρωση και αφομοίωση των στοιχείων των ρόλων τους, ανάλογη με τις οδηγίες που τους παρείχα στην πρώτη πρόβα.

5^η & 6^η πρόβα

Σε αυτό το σημείο οι ηθοποιοί είχαν αφομοιώσει σε μεγάλο βαθμό τα βασικά χαρακτηριστικά των χαρακτήρων τους μέσα από πρόβες του σεναρίου και τις ασκήσεις που τους ανέθετα. Για το λόγο αυτό, προγραμματίσα στις επόμενες δύο πρόβες να εργαστούμε σε σκηνές με μεγαλύτερο συναισθηματικό φορτίο και με αυτή την αφορμή συζητήσαμε λίγο σχετικά με την έννοια της συνέχειας στο πλαίσιο της ερμηνείας. Μέχρι στιγμής κάθε πρόβα σκηνής γινόταν μεμονωμένη και αποκομμένη από το υπόλοιπο σενάριο με αποτέλεσμα σε πολλές περιπτώσεις οι ηθοποιοί να μη μεταφέρουν στη σκηνή η οποία προβάρεται τα συναισθήματα και το συναισθηματικό φορτίο της σκηνής η οποία προηγούνταν. Στην προσπάθεια μου να τους προετοιμάσω, όσο το δυνατόν

αρτιότερα, για τα γυρίσματα (τα οποία είχα προγραμματίσει να μην υλοποιηθούν βάσει της χρονολογικής σειράς του σεναρίου), τους πρότεινα να σκέφτονται ενεργά τα συναισθήματα και τη διάθεση του χαρακτήρα που ερμηνεύουν πριν την έναρξη της πρόβας κάθε σκηνής. Αυτή η διαδικασία θα τους βοηθούσε να προσδώσουν υπο-κείμενο, φυσικότητα και συνέχεια στην ερμηνεία τους. Ταυτόχρονα με τα παραπάνω συνέχισα να παρατηρώ την εξέλιξη τους πάνω στα στοιχεία τα οποία είχαν δουλευτεί στις προηγούμενες πρόβες, ώστε η νέα πληροφορία να μην τους καταβάλει και να μην επικαλύψει τα χαρακτηριστικά τα οποία είχαν αφομοιώσει μέχρι πρότινος. Τέλος, πριν σταματήσει η έκτη πρόβα, τους πρότεινα να δουλέψουμε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα την πιο απαιτητική σκηνή της ταινίας (σκηνή λιποθυμίας), σκεπτόμενος ότι θα έχω μια καλύτερη εικόνα για το πώς να τους καθοδηγήσω στην επόμενη πρόβα, αλλά και ότι οι ίδιοι θα επεξεργαστούν, έστω υποσυνείδητα, τα ένστικτα τους για αυτή τη σκηνή και πως θα μπορούσαν να βελτιώσουν την ερμηνεία τους.

7^η -9^η πρόβα

Στο σύνολο των τελευταίων προβών πριν την έναρξη των γυρισμάτων, έμενε να σταθεροποιηθεί το ποιοτικό αποτέλεσμα σε όλες τις σκηνές του σεναρίου και να εργαστούν μεθοδικά οι ηθοποιοί στη σκηνή της λιποθυμίας, η οποία δεν είχε δουλευτεί μέχρι αυτή τη στιγμή. Από τα πορίσματα της προηγούμενης πρόβας, αλλά και σκεπτόμενος πως το επίπεδο οικειότητας σε αυτή τη σκηνή ξεπερνούσε σημαντικά τα όσα είχαμε δουλέψει στις προηγούμενες πρόβες, διεξήγαγα μια σύντομη έρευνα για να μπορέσω να καθοδηγήσω τους ηθοποιούς όσο το δυνατόν πιο αποδοτικά και να διασφαλίσω την άνεση και χαλαρότητα που υπήρχε στις μέχρι τότε πρόβες. Η έρευνα μου με οδήγησε σε μια καινοτόμα κατηγορία σκηνοθεσίας με τίτλο «intimacy direction», η οποία αφορά, υπό κανονικές συνθήκες, πολύ πιο απαιτητικό και επεμβατικό ερμηνευτικό υλικό. Ωστόσο οι τεχνικές και οι οδηγίες οι οποίες προτείνονται σε αυτό τον τρόπο σκηνοθεσίας είναι ιδιαίτερα χρήσιμες και για το λόγο αυτό, αποφάσισα να «μεταφράσω» το υλικό αυτό σε ένα πιο ομαλό επίπεδο, δεδομένου ότι η οικειότητα για νέους ηθοποιούς μπορεί να αποδειχθεί αρκετά δύσκολη.^{49 50} Με τις γνώσεις τις οποίες αποκόμισα από την έρευνα μου προγραμμάτισα μερικές ασκήσεις οικειότητας (starting contest, free fall κ.α.), αποσκοπώντας στη διευκόλυνση των ηθοποιών να ερμηνεύσουν το υλικό

⁴⁹ Somers (2020)

⁵⁰ Geoffrey Riley & Sarah Lozoff (2020)

της σκηνης χωρίς να βιώνουν πίεση. Ευχάριστη έκπληξη αποτέλεσε το γεγονός ότι μετά από λίγες μόλις ασκήσεις, οι ηθοποιοί φάνηκαν καλά προετοιμασμένοι να περάσουν στην πρόβα της σκηνης. Κατά το μεγαλύτερο μέρος οι ερμηνείες τους εμφάνιζαν σταθερή βελτίωση και η οικειότητα δε φάνηκε να αποτελεί πρόβλημα. Το πιο απαιτητικό σημείο φάνηκε να είναι τελικά η πτώση, την οποία έπρεπε να πραγματοποιήσει ο Γιάννης Ζωντανός (Νίκος) στο σημείο της λιποθυμίας. Στο σημείο αυτό αποδείχτηκαν πολύτιμες οι συμβουλές του Γιάννη Γιασλακιώτη (Άρης), ο οποίος είχε παρακολουθήσει υποκριτικά μαθήματα σχετικά με το θέμα και μπόρεσε να καθοδηγήσει επαρκώς τον συμπτωταγωνιστή του.

5.1.7 Δευτερεύοντες/υποστηρικτικοί ρόλοι

Για την εύρεση των ηθοποιών οι οποίοι θα καλύψουν τους δευτερεύοντες και υποστηρικτικούς ρόλους στράφηκα πολύ έντονα προς το συνεργείο παραγωγής. Ο λόγος για αυτή την επιλογή μου είναι πως όλα τα άτομα του συνεργείου είχαν αρκετά καλή κατανόηση της αισθητικής την οποία αποζητούσα στο τελικό αποτέλεσμα του έργου και δεδομένου ότι οι ρόλοι δεν ήταν ερμηνευτικά απαιτητικοί, η επιλογή αυτή μου εξοικονόμησε χρόνο στο στάδιο της προπαραγωγής. Τα περισσότερα άτομα του συνεργείου έχουν εμφανιστεί τουλάχιστον ως κομπάρσοι στην ταινία. Οι εκτενέστερες εμφανίσεις αποτελούν αυτές του Αλέξανδρου Παπαδόπουλου (σεναριογράφος) στο ρόλο του Μάρκου και της Μελίνας Πέντο (βοηθός σκηνοθέτη) στο ρόλο της φουρνάρισσας. Άλλοι μικρότεροι ρόλοι συμπληρώθηκαν από φίλους ή συνεργάτες και στις μέρες γυρισμάτων όπου υπήρχε ανάγκη για μεγάλο αριθμό κομπάρσων το σύνολο του συνεργείου ενημέρωνε φίλους και γνωστούς, ώστε να παραστούν στο γύρισμα και να βοηθήσουν αν αυτό κρινόταν αναγκαίο.

5.1.8 Συνεργείο Παραγωγής

5.1.8.1 Βοηθός Σκηνοθέτη

Το ρόλο της βοηθού σκηνοθέτη ανέθεσα μετά από παρότρυνση του επιβλέποντα καθηγητή μου και αφού πραγματοποιήθηκε μια συνάντηση γνωριμίας στην Μελίνα Πέντο. Από την πρώτη κιόλας συνάντηση, η Μελίνα εμφανίστηκε ιδιαίτερα οργανωτική στη σκέψη της και ικανή να διαχειριστεί την επίβλεψη των γυρισμάτων αποδοτικά. Στο στάδιο της προπαραγωγής ανέλαβε

ορισμένες επικοινωνιακές αρμοδιότητες απαραίτητες για τη διαδικασία του ρεπεράζ. Πλησιάζοντας στο στάδιο της παραγωγής την ενημέρωσα πιο αναλυτικά για τις διεργασίες τις οποίες επιθυμούσα να διαχειριστεί στη διάρκεια των γυρισμάτων. Αυτές αποτελούσαν τη φροντίδα του συνεργείου και των κομπάρσων, όπου αυτό ήταν αναγκαίο, τον χειρισμό της κλακέτας, την επίβλεψη τυχών προβλημάτων συνέχειας βάσει του σεναρίου, τη συλλογή και διαχείριση των φροντιστικών αντικειμένων (props), την παρακολούθηση της χρονικής συνέπειας των σκηνών βάσει του προγράμματος και την γενικότερη διαχείριση επειγόντων προβλημάτων του συνεργείου και των ηθοποιών. Για την σωστή επιτέλεση του ρόλου της , επισημίνα πως ήταν σημαντικό να έχει καλή γνώση του σεναρίου, του προγράμματος γυρισμάτων και της λίστας πλάνων.

5.1.8.2 Διευθυντής Φωτογραφίας

Η εύρεση διευθυντή φωτογραφίας ήταν ένα από τα πιο «επείγοντα» ζητήματα για εμένα, από τη στιγμή την οποία ξεκίνησα να δουλεύω πάνω στην πτυχιακή μου εργασία. Αρχικά, είχε γίνει συζήτηση με τον συμφοιτητή και φίλο Βασίλη Ζεμπίλη, ο οποίος είχε συμφωνήσει να αναλάβει τη διεύθυνση φωτογραφίας. Η επιλογή του Βασίλη ως διευθυντή φωτογραφίας είχε τα πλεονεκτήματα, ότι έχω συνεργαστεί πολλάκις μαζί του σε εικαστικά project, γνωρίζω τον τρόπο που λειτουργεί με την κάμερα και είχα κάθε εμπιστοσύνη στις δυνατότητες του και την καλλιτεχνική του ματιά, ώστε να του εμπιστευτώ το εικαστικό κομμάτι. Αργότερα, λόγω καθυστέρησης των γυρισμάτων αυτή η συνεργασία έπαψε να είναι βιώσιμη και βρέθηκα να αναζητώ νέο διευθυντή φωτογραφίας.

Σύντομα μου προτάθηκαν η Μαρκέλλα Φλόκα και η Μαρίνα Γρηγοριάδου, με τις οποίες έχω συνεργαστεί στο παρελθόν, σε εικαστικό πρότζεκτ στο πλαίσιο της σχολής. Κανόνισα άμεσα μια συνάντηση μαζί τους, όπου συζητήσαμε σχετικά με τον τρόπο που θέλω να σκηνοθετήσω την ταινία, τον τρόπο με τον οποίο ήθελα να διεξάγω τα γυρίσματα, αλλά και τη χρωματική παλέτα στην οποία είχα αποφασίσει. Τα βασικά σημεία ενδιαφέροντος, αφορούσαν το χρονικό πλαίσιο των γυρισμάτων, τη μύηση τους στο είδος του κινηματογράφου παρατήρησης, τον τρόπο με τον οποίο ήθελα να στήσω το κάδρο και το σκηνικό μου. Να σημειωθεί ότι, πρότινος της συνάντησης μας, είχα παραπέμψει και τις δυο κοπέλες σε ταινίες και σκηνοθέτες που είχα ως βάση για την υλοποίηση αυτού του έργου, με σκοπό να είναι καλύτερα προετοιμασμένες για μια εποικοδομητική συζήτηση και την αποφυγή ασυνεννοησίας. Και οι δύο παρουσίασαν

ενδιαφέρον για το έργο και την θέση που προσέφερα. Να αναφερθεί σε αυτό το σημείο, πως οι Μαρκέλλα και η Μαρίνα συνηθίζουν να δουλεύουν μαζί στο πεδίο της φωτογραφίας, γεγονός γνωστό σε εμένα. Τέλος συμφωνήθηκε, πως θα αναλάμβαναν αμφότερες τη διεύθυνση φωτογραφίας, υπό την καθοδήγηση μου σε θέματα σκηνογραφίας και κάδρου.

5.1.8.3 Ηχολήπτης

Τη διεύθυνση της ηχοληψίας ανέθεσα σε δύο συμφοιτητές και φίλους, τους Χρήστο Πατσιόγιαννη και Κώστα Καφαράκη με τους οποίους έχω συνεργαστεί σε διάφορες περιστάσεις στο παρελθόν και είχα πίστη ότι θα καταβάλουν την απαραίτητη προσπάθεια για να προσφέρουν ένα άρτιο αποτέλεσμα. Οι τρόποι ηχοληψίας οι οποίοι είχαν προγραμματιστεί για το στάδιο της παραγωγής περιλάμβαναν την ηχοληψία των εσωτερικών γυρισμάτων με χρήση μικροφώνου boom και των εξωτερικών με συνδυασμό μικροφώνου boom και μικροφώνων πέτου. Ο Χρήστος ανέλαβε το χειρισμό των μικροφώνων πέτου και ο Κώστας τον χειρισμό του μικροφώνου boom.

Ο διαχωρισμός των αρμοδιοτήτων αποσκοπούσε στο να μη δημιουργηθεί συμφόρηση την ώρα των γυρισμάτων. Για τη βελτίωση του ποιοτικού επιπέδου των ηχογραφήσεων, ανέθεσα και στους δύο να διεξάγουν μια έρευνα σχετικά με τον εξοπλισμό που θα χειριστούν την ώρα των γυρισμάτων. Επιπρόσθετα, φρόντισα να δανειστώ προκαταβολικά τον εξοπλισμό, ώστε να πραγματοποιηθούν δύο τουλάχιστον πρόβες ηχοληψίας, δίνοντας την ευκαιρία στους ηχολήπτες να προβλέψουν πιθανά προβλήματα και να βρουν τρόπους αντιμετώπισης.

Η πρώτη πρόβα διεξάχθηκε σε πλαίσιο εξοικείωσης και έρευνας σχετικά με τον εξοπλισμό και την βελτιστοποίηση του χειρισμού του. Η δεύτερη πρόβα συνδυάστηκε με μια γενική πρόβα των ηθοποιών, ώστε να δοθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα στους ηχολήπτες σχετικά με τα γεγονότα του σεναρίου και των πιθανών προκλήσεων που θα αντιμετωπίσουν στη διάρκεια των γυρισμάτων. Τα συμπεράσματα από τις πρόβες του ήχου οδήγησαν στην πρόβλεψη ορισμένων δυσκολιών οι οποίες επρόκειτο να αντιμετωπιστούν στις τοποθεσίες εξωτερικών γυρισμάτων και στην αίθουσα του Πανεπιστημίου. Συγκεκριμένα, έντονο πρόβλημα στην ηχοληψία των εξωτερικών γυρισμάτων ήταν η υψηλή ένταση που παρουσίαζαν τα έντομα στην βασική τοποθεσία γυρισμάτων. Την επίλυση των προβλημάτων αυτών ανέθεσα στο στάδιο της προπαραγωγής στους δύο ηχολήπτες, οι οποίοι εντόπισαν τα κατάλληλα εργαλεία ψηφιακής επεξεργασίας με σκοπό να διασφαλιστεί η τεχνική ικανότητα επιδιόρθωσης των ηχητικών αρχείων που θα προέκυπταν από το στάδιο της παραγωγής.

5.1.8.4 Μακιγιάζ / Ενδυματολόγος

Τη διεύθυνση του μακιγιάζ⁵¹ και της ένδυσης ανέλαβε η συμφοιτήτρια μου Στέλλα Αθανασιάδου. Μετά από την πρώτη επικοινωνία που είχα μαζί της και την εξέταση του πορτφόλιο της, συζητήσαμε για την αισθητική που ήθελα να επιδιώξω στο πλαίσιο της ταινίας μου και συμφωνήσαμε σε μια ρεαλιστική χρωματική απόδοση για τον τομέα του μακιγιάζ σε συνδυασμό με μια υπερβολή για τα μακρινά πλάνα με σκοπό να αντισταθμιστεί η απώλεια λεπτομέρειας. Της τόνισα να μελετήσει τις τεχνικές που θα χρησιμοποιούσε για το μακιγιάζ του Γιάννη Γιασλακιώτη (Άρης), καθώς αυτή θα ήταν η μεγαλύτερη πρόκληση που θα αντιμετώπιζε για την περάτωση του έργου της και να επικοινωνήσει με τους ηθοποιούς για να προκαθοριστεί η ένδυση τους σε κάθε σεναριακή μέρα.

Όταν οι παραπάνω διεργασίες έφτασαν στο τέλος τους, προγραμματίστηκε μια πρόβα μακιγιάζ και ένδυσης με σκοπό να κρίνω προσωπικά αν το αισθητικό αποτέλεσμα ήταν σύμφωνο με τις οδηγίες που είχα δώσει στη Στέλλα. Το αποτέλεσμα που μου παρουσίασε η Στέλλα αποτελούσε μια πολύ καλή απόδοση των στοιχείων που είχαμε συζητήσει για τον χαρακτήρα του Άρη (κοκκινισμένο δέρμα από τον ήλιο, μαύροι κύκλοι κάτω από τα μάτια, λαδωμένα μαλλιά) και ένα διακριτικό και απλοϊκό μακιγιάζ για το ρόλο του Νίκου, ώστε το πρόσωπο του να απεικονίζεται καθαρά στο πλάνο. Αργότερα, της παρείχα το πρόγραμμα των γυρισμάτων με οδηγίες για διαβαθμίσεις στο μακιγιάζ αντίστοιχα με τα σεναριακά γεγονότα και την ένδυση των ηθοποιών για κάθε σεναριακή μέρα.

5.1.9 Εύρεση εξοπλισμού

Πλησιάζοντας στο στάδιο της παραγωγής η εύρεση εξοπλισμού ήταν επιτακτική ανάγκη. Από τη στιγμή που δεν είχα στη διάθεση μου προσωπικό εξοπλισμό φωτισμού, καταγραφή εικόνας και των περισσότερων εξειδικευμένων μικροφώνων απαραίτητων για την καταγραφή του ήχου, επικοινωνήσα με τη σχολή και με συνεργάτες για δανεισμό εξοπλισμού. Το σύνολο του εξοπλισμού καταγραφής εικόνας και του φωτιστικού εξοπλισμού δανείστηκα από τον συμφοιτητή και συνεργάτη Ξάνθο Τσαφαλόπουλο, ο οποίος μου παρείχε και αρκετές οδηγίες για την σωστή χρήση και τις ιδιαιτερότητες του εξοπλισμού που μου παρείχε.

⁵¹ Βλ. παράρτημα 8.2.6 Μακιγιάζ – Ένδυση σ. 84

Τις οδηγίες αυτές μετέφερα στη συνέχεια στις διευθύντριες φωτογραφίας, αφού εκείνες επρόκειτο να χειριστούν τον εξοπλισμό. Ο δανεισμός των μικροφώνων για την ηχητική κάλυψη των γυρισμάτων πραγματοποιήθηκε μέσω του εργαστηρίου ήχου του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου, κατόπιν επικοινωνίας με τον υπεύθυνο εργαστηρίου κο Απόστολο Λουφόπουλο και τον διαχειριστή του εργαστηρίου κο Θανάση Επιτήδειο. Ο κος Επιτήδειος ανέλαβε στη συνέχεια τον διακανονισμό του δανεισμού του εξοπλισμού για την πραγματοποίηση της ταινίας μου και παρείχε πολύτιμες πληροφορίες για τη σωστή χρήση του εξοπλισμού τόσο σε εμένα όσο και στους ηχολήπτες του συνεργείου. Τέλος παρείχα το προσωπικό μου φορητό καταγραφικό ήχου στους ηχολήπτες για τη διασύνδεση μικροφώνων και ηχογράφηση των γυρισμάτων.

5.1.10 Φάκελος παραγωγής

Το σύνολο του φακέλου παραγωγής υλοποιήθηκε από εμένα στο στάδιο της προπαραγωγής, με σκοπό να υπάρχει μεθοδικότητα στον τρόπο εργασίας, εξαίρεση αποτελεί η δημιουργία του storyboard⁵², το οποίο ανέθεσα στη συνεργάτη και ψηφιακή σχεδιάστρια Δάφνη Κεσκινίδου για τη διασφάλιση ενός καλύτερου ποιοτικού αποτελέσματος στον σχεδιαστικό τομέα και του προγράμματος γυρισμάτων⁵³, το οποίο ανέθεσα στη βοηθό σκηνοθέτη Μελίνα Πέντο. Τα εργαλεία του φακέλου παραγωγής τα οποία αποδείχτηκαν απαραίτητα στο στάδιο της παραγωγής ήταν η λίστα πλάνων⁵⁴, το storyboard (τα οποία με διευκόλυναν στην επικοινωνία με τις διευθύντριες φωτογραφίας, τους ηχολήπτες και οδήγησαν σε εξοικονόμηση χρόνου κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων) και το πρόγραμμα των γυρισμάτων (απαραίτητο για τις οργανωτικές διαδικασίες και την καλύτερη διάθεση – διαχείριση των πόρων της παραγωγής). Τα αρχεία του φακέλου παραγωγής διατέθηκαν στα άτομα του συνεργείου, όποτε αυτό ήταν αναγκαίο, για να προγραμματίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια το χρονικό περιθώριο στο οποίο θα έπρεπε να πραγματοποιήσουν τις εργασίες τους κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Αυτό αποσκοπούσε στην ομαλότερη ροή του σταδίου της παραγωγής, καθώς και στον προκαταβολικό εντοπισμό και την αντιμετώπιση προβλημάτων.⁵⁵

⁵² Βλ. παράρτημα 8.2.3 Storyboard σ. 80

⁵³ Βλ. παράρτημα 8.2.5 Πρόγραμμα Γυρισμάτων σ. 84

⁵⁴ Βλ. παράρτημα 8.2.4 Shot List σ. 84

⁵⁵ Παναγόπουλος *Ο Τριτοσ Δρομος Στον Κινηματογραφο: Το Μοντελο Του Ακαδημαικου Κινηματογραφιστη* (2022)

5.2 Παραγωγή

5.2.1 Οργάνωση / Πρόγραμμα γυρισμάτων

Το οργανωτικό κομμάτι των γυρισμάτων, ανέλαβα ο ίδιος σε συνεργασία με τη βοηθό σκηνοθέτη, όπου έκρινα πως η βοήθεια της ήταν απαραίτητη. Ο λόγος για τον οποίο δεν ήθελα να αναθέσω εξολοκλήρου το συγκεκριμένο μέρος της παραγωγής σε κάποιον συνεργάτη, είναι ότι αποτελεί μια από τις μεγαλύτερες ευθύνες της παραγωγής και η σωστή επιτέλεση του είναι απαραίτητη για την αποφυγή προβλημάτων στο κινηματογραφικό σετ. Ακόμη αποδεικνύεται συχνά να είναι κουραστική και πιεστική διαδικασία. Για αυτό, προσπαθώντας να αποφύγω προβλήματα και καθυστερήσεις κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, φρόντισα να δημιουργήσω μια ομαδική συνομιλία για το συνεργείο παραγωγής, όπου πραγματοποιούσα τις ομαδικές ανακοινώσεις. Ταυτόχρονα επικοινωνούσα προσωπικά μέσω τηλεφώνου με τα περισσότερα μέλη του συνεργείου, αναφορικά με τις ιδιαιτερότητες τις οποίες είχαν να αντιμετωπίσουν στο έργο τους πριν από κάθε μέρα γυρίσματος, καθώς και την ώρα που έπρεπε να παρουσιαστούν στην τοποθεσία γυρίσματος. Στόχος μου ήταν να καθιερώσω ένα αυστηρό πρόγραμμα γυρισμάτων μέσα από ένα εύθυμο και επικοινωνιακό κλίμα, με επιθυμητό αποτέλεσμα την αποδοτική αξιοποίηση του χρόνου των στελεχών της παραγωγής. Για αυτό φρόντισα να έχω συχνή επικοινωνία με τα μέλη του συνεργείου σχετικά με τα καθήκοντα τους, τους πιθανούς τρόπους βελτιστοποίησης της δουλειάς τους και να ζητάω την αξιολόγηση τους για την εμπειρία τους από το γύρισμα κάθε μέρας και της μεταξύ μας επικοινωνίας. Έτσι διατηρούσα ένα ανοιχτό κανάλι επικοινωνίας, το οποίο μου επέτρεπε να αξιολογώ και να διασφαλίζω το βαθμό ικανοποίησης κάθε μέλους του συνεργείου σχετικά με την εμπειρία τους στη διάρκεια των γυρισμάτων και να αποφύγω καταστάσεις τριβής ή δυσαρέσκειας.

Το πρόγραμμα των γυρισμάτων οργανώθηκε βάσει τοποθεσίας, αφού έκρινα ότι η εναλλαγή τοποθεσιών στην ίδια μέρα γυρισμάτων χωρίς διαθέσιμο μεταφορικό μέσο θα οδηγούσε σε κούραση και σπατάλη χρόνου. Επιπρόσθετα, φρόντισα οι σκηνές στις οποίες υπήρχε ανάγκη για χρήση κομπάρσων να γυρίζονται πάντα πρώτες με σκοπό να μην κουράσω άτομα τα οποία ήρθαν αφιλοκερδώς ή έκτακτα να συμμετέχουν στην παραγωγή και να διασφαλίσω ταυτόχρονα την επάρκεια βοηθητικών ηθοποιών. Ένας ακόμη σημαντικός γνώμονας για τη διαμόρφωση του προγράμματος γυρισμάτων αποτέλεσε το μακιγιάζ του Γιάννη Γιασλακιώτη (Άρη) σε κάθε σκηνή του προγράμματος γυρισμάτων. Το μακιγιάζ του Γιάννη αποτελούσε χρονοβόρα

διαδικασία (συνήθως απαιτούσε τριάντα λεπτά για να ολοκληρωθεί), για αυτό φρόντισα, όταν το επέτρεπαν οι υπόλοιπες ανάγκες της παραγωγής, να ξεκινάει το γύρισμα με τις σκηνές στις οποίες ο Άρης εμφανιζόταν με πλήρες μακιγιάζ. Με αυτό τον τρόπο η Στέλλα δε χρειαζόταν να ξαναδημιουργήσει το μακιγιάζ του Γιάννη, αλλά να πραγματοποιήσει έναν ελαφρύ καθαρισμό (σύντομη διαδικασία). Ως αποτέλεσμα υπήρχε μεγαλύτερη ευελιξία και χρονική οικονομία στα εξωτερικά γυρίσματα στα οποία η αποτυχία αυστηρής τήρησης του προγράμματος γυρισμάτων θα οδηγούσε σε αλλαγή θέσης του ηλίου, η οποία με τη σειρά της θα επέβαλλε τη λήξη του γυρίσματος και θα καθιστούσε αναγκαία την αλλαγή του προγράμματος.

Συνολικά, το πρόγραμμα γυρισμάτων τηρήθηκε σε πολύ καλό βαθμό, με δύο μόνο εξαιρέσεις. Η πρώτη αφορούσε την έκτακτη αποχώρηση του Γιάννη Ζωντανού (Νίκος) για προσωπικούς λόγους τη δεύτερη μέρα γυρισμάτων, το οποίο αποτελεί ενδεχόμενο σε κάθε παραγωγή και δε θα το καταλόγιζα ως οργανωτική αποτυχία. Οι δύο σκηνές οι οποίες δε γυρίστηκαν εκείνη τη μέρα, προστέθηκαν στην επόμενη μέρα γυρισμάτων με τοποθεσία το κατάστημα ηλεκτρονικών ειδών. Ο λόγος για αυτό, ήταν η μικρή γεωγραφική απόσταση μεταξύ των και ότι σκηνές οι οποίες ήταν προγραμματισμένες να γυριστούν στο κατάστημα ηλεκτρονικών ειδών δεν απαιτούσαν ολόκληρη μέρα γυρισμάτων. Η δεύτερη περίπτωση στην οποία δε τηρήθηκε σωστά το πρόγραμμα γυρισμάτων αφορούσε τη πέμπτη μέρα γυρισμάτων, η οποία ήταν προγραμματισμένη για απογευματινό εξωτερικό γύρισμα. Όταν κατέφτασα στην τοποθεσία γυρίσματος και ξεκίνησε η διαδικασία τοποθέτησης του εξοπλισμού συνειδητοποίησα ότι ο φωτισμός εκείνη τη μέρα δε λειτουργούσε αναλογικά με τη μελέτη που είχα πραγματοποιήσει πριν τα γυρίσματα. Η δυσαρέσκεια μου σχετικά με την παραπάνω συνθήκη οδήγησε στην αλλαγή της θέσης της κάμερας και στην απώλεια χρόνου, με αποτέλεσμα να νυχτώσει και να υπολείπονται δύο σκηνές του προγράμματος γυρισμάτων. Για το λόγο αυτό, αναγκάστηκα να προσθέσω μια μέρα γυρισμάτων στην οποία και καλύφθηκαν οι δυο υπολειπόμενες σκηνές.⁵⁶

5.2.2 Διεύθυνση φωτογραφίας

Από την πρώτη μέρα γυρισμάτων η Μαρκέλλα και η Μαρίνα παρουσίασαν μεγάλη αποδοτικότητα και ενδελείχεια στη μέθοδο εργασίας τους την ώρα των γυρισμάτων. Ήταν πάντα συνεπείς στην ώρα άφιξης τους στις τοποθεσίες γυρισμάτων, γεγονός το οποίο κατά τη γνώμη

⁵⁶ Παναγόπουλος *Ο Τριτοσ Δρομος Στον Κινηματογραφο: Το Μοντελο Του Ακαδημικου Κινηματογραφιστη* (2022)

μου, βελτίωσε σημαντικά το ψυχολογικό κλίμα. Δεν υπήρξε περίπτωση στις μέρες των γυρισμάτων, όπου να καθυστέρησε η έναρξη του γυρίσματος, λόγω δυσκολίας των διευθυντών φωτογραφίας να προετοιμάσουν το πλάνο όπως το ζήτησα.

Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργήσαμε συνολικά στη διάρκεια των γυρισμάτων είναι ο εξής. Σε κάθε μέρα γυρίσματος η Μαρκέλλα και η Μαρίνα ήταν από τα πρώτα άτομα στην τοποθεσία γυρίσματος, μαζί με εμένα και τη Μελίνα Πέντο (βοηθός σκηνοθέτη). Η πρώτη διεργασία περιλάμβανε τον εντοπισμό του βέλτιστου σημείου τοποθέτησης της κάμερας για κάθε πλάνο στο πρόγραμμα γυρισμάτων. Έπειτα η θέση της κάμερας σημειωνόταν από τη Μελίνα με υφασμάτινη ταινία στο δάπεδο. Ο τρόπος τοποθέτησης του τριπόδου καθώς και οι βασικές ρυθμίσεις τις κάμερας σημειώνονταν από τις διευθύντριες φωτογραφίας. Αυτό βοήθησε στην ευελιξία και αποδοτικότητα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ώστε να μην σπαταλάτε αλόγιστα χρόνος σε κάθε εναλλαγή πλάνου. Ο τρόπος αυτός λειτουργίας στο σετ αποδείχτηκε πολύτιμος, ειδικά στα εξωτερικά γυρίσματα, όπου η θέση του ηλίου μεταβαλλόταν συνεχώς και υπήρχε χρονική πίεση. Ακόμη και σε γενικότερο πλαίσιο ωστόσο, είναι σημαντικό από τη στιγμή που έχει καταφτάσει το σύνολο του συνεργείου, να υπάρχουν όσο το δυνατόν λιγότερες καθυστερήσεις για να αποφευχθεί η κούραση, η καταπόνηση και η έκπτωση σε ποιότητα.

Συμπερασματικά στο κομμάτι της διεύθυνσης φωτογραφίας δε δημιουργήθηκαν πολλά προβλήματα. Ωστόσο, χρειάστηκε να μεταβάλλω δύο φορές έκτακτα το πρόγραμμα των γυρισμάτων και σε αυτές τις περιπτώσεις ανέλαβα προσωπικά τη διεύθυνση φωτογραφίας, διότι καμία από τις διευθύντριες φωτογραφίας δεν ήταν διαθέσιμη. Σε κάθε περίπτωση, συζήτησα τα πλάνα με τη Μαρκέλλα και τη Μαρίνα και όπου ήταν δυνατό τις συνάντησα για να γίνει προεργασία του πλάνου στο χώρο γυρίσματος. Με την πολύτιμη καθοδήγηση τους κατάφερα να αναπαράγω τα πλάνα, όπως αυτά είχαν προκαθοριστεί και διατηρήθηκε σταθερή ποιότητα στον φωτογραφικό τομέα της παραγωγής. Το δεύτερο και σημαντικότερο πρόβλημα που προέκυψε στο κομμάτι της διεύθυνσης φωτογραφίας ήταν η ύπαρξη ψηφιακού κόκκου (grain) σε ορισμένα πλάνα με χαμηλό φωτισμό. Αυτό είναι κάτι το οποίο σαφώς παρατηρήθηκε από τις διευθύντριες φωτογραφίας την ώρα της λήψης και μου παρουσιάστηκε σαν ζήτημα, αλλά μετά από συζήτηση συμφωνήσαμε ότι ήταν αρμονικό με την αισθητική της κινηματογράφησης και το παραβλέψαμε. Στη συνέχεια φαίνεται πως υπερτιμήσαμε την ικανότητα μας να κρίνουμε την ποιότητα του φωτογραφικού υλικού βάσει του μικρού σε διάσταση μόνιτορ της κάμερας. Η ποσότητα κόκκου (grain) σε αυτά τα πλάνα ήταν πολύ περισσότερη από αυτή την οποία υπολογίσαμε την ώρα του

γυρίσματος. Επειδή με την εξαίρεση του κόκκου το αποτέλεσμα ήταν αισθητικά πολύ καλό, αποφάσισα πως θα προσπαθήσω να λύσω αυτό το πρόβλημα στο στάδιο της μεταπαραγωγής και μόνο στην περίπτωση όπου αυτό δεν επιφέρει ικανοποιητικά αποτελέσματα, θα οργάνωνα μια πρόσθετη μέρα γυρισμάτων για να γυριστούν εκ νέου οι σκηνές αυτές.

5.2.3 Ηχοληψία

Μετά από την προεργασία πάνω στον τρόπο ηχοληψίας, αλλά και της προετοιμασίας που είχε γίνει για τον τρόπο λειτουργίας στο κινηματογραφικό πλατό, η κύρια αρμοδιότητα των ηχοληπτών πάνω στην κάλυψη ήχου ήταν να προσφέρουν το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα δεδομένων των συνθηκών. Οι συνθήκες στις οποίες αναφέρομαι αφορούν το γεγονός ότι τα περισσότερα πλάνα ήταν γενικά, που σημαίνει ότι η κάμερα ήταν απομακρυσμένη από τους χαρακτήρες τους οποίους κινηματογραφούσε. Ως αποτέλεσμα έπρεπε ο Κώστας Καφαράκης, ως χειριστής του μικροφώνου boom να έχει καλή ιδέα των περιθωρίων του κάδρου, ώστε να μην παρεμβαίνει σε αυτό και εξασφαλίσει ταυτόχρονα μια ποιοτικά αποδεκτή καταγραφή των δράσεων και διαλόγων της σκηνής. Αυτό αποτέλεσε μεγάλη δυσκολία για τους ηχολήπτες, καθώς δεν υπήρχε άλλη αποδοτική λύση στο εν λόγω πρόβλημα από το να βρουν τρόπο να πλησιάσουν στην ηχητική πηγή, αποφεύγοντας ταυτόχρονα την παρείσφρηση του μικροφώνου στο φωτογραφικό κάδρο. Ως ημίμετρο, σε ορισμένες περιπτώσεις πραγματοποιήθηκαν μικρές μεταβολές στο περιθώριο του κάδρου, με σκοπό την καλύτερη ηχοληψία της σκηνής. Σε ορισμένες σκηνές, όπου αυτή η επιλογή ζημίωνε την αισθητική του πλάνου, συμφωνήθηκε με τους ηχολήπτες ότι αν το αποτέλεσμα της ηχογράφησης δεν ικανοποιεί τις ποιοτικές απαιτήσεις μετά την ψηφιακή επεξεργασία, θα καταφεύγαμε στη χρήση voice over στο στάδιο της μεταπαραγωγής. Σε κάθε μέρα και τοποθεσία γυρίσματος οι ηχολήπτες φρόντιζαν να εξασφαλίσουν πλήθος ηχητικών δειγμάτων του χώρου, ώστε να υπάρχει πάντα η επιλογή επιδιόρθωσης τυχόν παρεμβολών κατά τη διάρκεια της λήψης στα ηχητικά αρχεία. Επιπρόσθετα επικοινωνούσαν συχνά με τη βοηθό σκηνοθέτη και τις διευθύντριες φωτογραφίας, για να εντοπίσουν το βέλτιστο σημείο τοποθέτησης του μικροφώνου αποσκοπώντας την αποδοτική ηχοληψία και την αποφυγή παρεμβολής στο πλάνο. Στα εξωτερικά γυρίσματα ο Χρήστος Πατσιόγιαννης, ως υπεύθυνος για τον χειρισμό των μικροφώνων πέτου, ανέλαβε να τοποθετεί τα μικρόφωνα στους ηθοποιούς κάθε λήψης και στο τέλος της να τα αφαιρεί και να τα προφυλάσσει, ώστε να αποφευχθούν ατυχήματα και βλάβες στον εξοπλισμό. Τα προβλήματα τα

οποία παρουσιάστηκαν σχετικά με τη χρήση των μικροφώνων πέτου στα γυρίσματα, αφορούσαν διακοπές στο κανάλι του ήχου όταν οι ηθοποιοί πραγματοποιούσαν απότομες κινήσεις. Για το λόγο αυτό, χρειάστηκε πολλές φορές να διακοπεί η λήψη, καθώς η ηχητική λήψη δεν ήταν αξιοποιήσιμη. Παρά το γεγονός ότι οι ηχολήπτες φρόντισαν τον έγκαιρο εντοπισμό προβλημάτων διακοπής του ήχου από τις ψείρες, μερικά σημεία διέφυγαν λόγω του θορυβώδους περιβάλλοντος το οποίο επικρατούσε (αυτοκίνητα και περαστικοί). Τα προβλήματα αυτά αντιμετωπίστηκαν αργότερα στο στάδιο της μεταπαραγωγής με ψηφιακή επεξεργασία και voice over.

Τέλος, μια σημαντική παράβλεψη στο κομμάτι της ηχοληψίας, για την οποία η ευθύνη είναι κατά κύριο λόγο δική μου, είναι ότι δεν ηχογραφήθηκε στερεοφωνικός ήχος κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Διαδικασία η οποία θα ήταν αρκετά εύκολη, καθώς είχα στη διάθεση μου στερεοφωνικό μικρόφωνο συμβατό με το καταγραφικό ήχου, το οποίο αμέλησα να συμπεριλάβω στις μεθόδους ηχοληψίας. Το πρόβλημα αυτό επιλύθηκε αργότερα με στερεοφωνική ηχογράφιση ήχων περιβάλλοντος από τις τοποθεσίες των γυρισμάτων και με σχεδιασμό ήχου (γίνεται λεπτομερής ανάλυση στο υποκεφάλαιο της μεταπαραγωγής).

5.2.4 Βοηθός σκηνοθέτη

Για τη διάρκεια των γυρισμάτων είχα αναθέσει ένα πλήθος καθηκόντων στη Μελίνα Πέντο, πλαισιωμένα γύρω από το ρόλο της στο στάδιο της παραγωγής. Ευχάριστη έκπληξη για εμένα αποτέλεσε το γεγονός ότι η Μελίνα, κατάφερε όχι μόνο να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις τις οποίες της είχα αναθέσει και αναφέρονται στο κεφάλαιο της προπαραγωγής, αλλά ανέλαβε με πρωτοβουλία της και την αντιμετώπιση των μικρότερων οργανωτικών προβλημάτων της παραγωγής, ώστε αυτά να μη φτάνουν σε εμένα, εκτός αν ήταν επιτακτική ανάγκη. Ο τρόπος με τον οποίο λειτούργησε η Μελίνα στο σύνολο της παραγωγής της ταινίας, μου παρείχε τον απαραίτητο χρόνο να επιβλέψω αποδοτικά τις καλλιτεχνικές διεργασίες και τις ανάγκες των ηθοποιών στο στάδιο της παραγωγής, με όσο το δυνατό λιγότερους περισπασμούς από οργανωτικά μικροπροβλήματα. Τα παραπάνω δεν τα θεώρησα δεδομένα σε κανένα στάδιο της προπαραγωγής, αλλά έμεινα ιδιαίτερα ευχαριστημένος διακρίνοντας τη δυνατότητα της βοηθού σκηνοθέτη να πάρει πρωτοβουλίες, να αντιμετωπίσει τα απρόοπτα οργανωτικά προβλήματα και να διασφαλίσει ομαλή ροή του προγράμματος γυρισμάτων.

5.2.5 Φροντιστικά αντικείμενα (props)

Δεδομένου ότι σε αυτή την παραγωγή δεν υπήρχε άτομο στο συνεργείο το οποίο να έχει αναλάβει τη θέση του σκηνογράφου, ανέλαβα ο ίδιος την καταγραφή λιστών για τα props τα οποία ήταν απαραίτητα σε κάθε σκηνή του σεναρίου. Τις λίστες αυτές μοιραζόμουν προκαταβολικά, ανάλογα με το πρόγραμμα γυρισμάτων, με τη Μελίνα Πέντο (βοηθός σκηνοθέτη) και έπειτα από συνεννόηση φροντίζαμε αμφότερη για τη διάθεση των αντικειμένων την αντίστοιχη μέρα γυρίσματος. Η ευθύνη για τη σωστή τοποθέτηση των props, όπου χρειαζόταν, ήταν πρωτίστως δική μου, αλλά η Μελίνα είχε λάβει οδηγίες να ελέγχει τη διαθεσιμότητα και να αναδιανέμει τα φροντιστικά αντικείμενα πριν από κάθε σκηνή. Στη συνέχεια εγώ και οι διευθύντριες φωτογραφίας εξασφαλίζαμε την καλύτερη τοποθέτηση τους, από σκηνογραφικής και αισθητικής άποψης.

5.2.6 Μακιγιάζ / Ένδυση

Προκαταβολικά της δημιουργίας του προγράμματος γυρισμάτων από τη βοηθό σκηνοθέτη, είχα συμβουλευτεί τη Στέλλα, όπως έχει αναφερθεί στο υποκεφάλαιο με τίτλο «Οργάνωση / Πρόγραμμα γυρισμάτων», με σκοπό να με ενημερώσει ως προς το χρονικό πλαίσιο των διεργασιών του μακιγιάζ. Κατόπιν αυτής της συνεννόησης αποφασίστηκε ότι η Στέλλα και ο Γιάννης Γιασλακιώτης (Άρης) θα πρέπει να παρουσιάζονται στο γύρισμα τουλάχιστον 45 λεπτά πριν την έναρξη του, ώστε να αποφευχθεί τυχόν χρονική ασυνέπεια. Αυτή η συνθήκη τηρήθηκε με λίγες μόνο έκτακτες εξαιρέσεις, οι οποίες δεν αποδείχτηκαν επιζήμιες για την ομαλή διεξαγωγή των γυρισμάτων. Συνολικά η συνεννόηση που είχα πραγματοποιήσει με τη Στέλλα σχετικά με την επιτέλεση του έργου της αποδείχθηκε αποδοτική, καθώς μεταξύ των σκηνών είχε τη δυνατότητα να ανανεώνει το μακιγιάζ των ηθοποιών σε σύντομο χρονικό διάστημα, χωρίς αυτό να διαταράσσει τη ροή του γυρίσματος. Στο κομμάτι της ένδυσης, τα πάντα κύλησαν ομαλά εκτός από ένα πρόβλημα συνέχειας το οποίο δημιουργήθηκε λόγω τυπογραφικού λάθους στο πρόγραμμα ένδυσης, με αποτέλεσμα ο Γιάννης Ζωντανός (Νίκος) να φορέσει μπλούζα η οποία είχε ανατεθεί σε διαφορετική σεναριακή μέρα. Συνειδητοποιώντας πως τα γυρίσματα εκείνης της μέρας σεναρίου δεν είχαν πραγματοποιηθεί ακόμη, απευθύνθηκα στον Αλέξανδρο Παπαδόπουλο (σεναριογράφος) προτείνοντας του να προσθέσουμε μια σεναριακή μέρα για να λυθούν τυχόν προβλήματα συνέχειας στην ταινία. Μετά από ανάλυση των σεναριακών

γεγονότων και διασφάλιση της ακεραιότητας της ιστορίας προστέθηκε μια σεναριακή μέρα και αποφεύχθηκε η εκ νέου λήψη της σκηνής.

5.2.7 Προετοιμασία ηθοποιών

Η προετοιμασία των ηθοποιών πριν την έναρξη της λήψης αποτελεί μια από τις σημαντικότερες υποχρεώσεις του σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Οι ηθοποιοί είναι τα άτομα που βιώνουν τη μεγαλύτερη πίεση και η δουλεία τους είναι αυτή που επηρεάζει περισσότερο από κάθε άλλη τη διάρκεια και την επιτυχία κάθε μέρας γυρίσματος. Για το λόγο αυτό έδινα, μεγάλη προσοχή στο να περνάω μεγάλο μέρος του διαθέσιμου χρόνου μου κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων κοντά στους ηθοποιούς, προσπαθώντας να τους παρέχω σκηνοθετικές οδηγίες, να κρίνω την ψυχολογική τους κατάσταση και να τους εμψυχώνω, όταν κρίνω πως το χρειάζονται. Πέραν του χρόνου του οποίου περνούσα κοντά στους ηθοποιούς μεταξύ των διάφορων εργασιών μου, αφιέρωνα πάντα πέντε λεπτά πριν την έναρξη της λήψης ώστε να μιλήσω μαζί τους για να επαναληφθούν οι δυναμικές και τα κομβικά σημεία της σκηνής, όπως αυτά είχαν καθιερωθεί στη διάρκεια της πρόβας και στα οποία έπρεπε να συγκεντρώσουν την προσοχή τους για να γίνει μια επιτυχημένη λήψη. Μετά τη λήψη και ανάλογα με την επιτυχία της, είτε προσέγγιζα άμεσα τους ηθοποιούς αν ήμουν σίγουρος ότι θέλω να επαναλάβουμε τη σκηνή και συζητήσουμε τα σημεία αδυναμίας των ερμηνειών, είτε έκανα έλεγχο με τις διευθύντριες φωτογραφίας και τους ηχολήπτες για να βεβαιωθώ πως είχαμε επιτυχημένη λήψη και στη συνέχεια προσέγγιζα τους ηθοποιούς για να τους συγχαρώ και να τους επισημάνω τα σημεία τα οποία λειτούργησαν με επιτυχία, διάφορα συμπεριφορικά στοιχεία που μου προκάλεσαν ευχάριστη εντύπωση κ.α. Αυτή η στάση απέναντι στους ηθοποιούς δημιούργησε, κατά την άποψη μου, ένα ασφαλές περιβάλλον στο οποίο μπορούσαν να μοιραστούν τις ανησυχίες τους και να επικοινωνήσουν μαζί μου για τυχόν ιδέες ή αλλαγές στο σενάριο, οι οποίες ενδεχομένως να προσδώσουν υπο – κείμενο (subtext) στη σκηνή ή το ρόλο τους.

5.3 Μεταπαραγωγή

Μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων και τον έλεγχο του συνολικού υλικού για τυχόν προβλήματα συνέχειας και παρεμβολών στο κάδρο ή στις ηχητικές λήψεις τα οποία να είχαν περάσει απαρατήρητα την ώρα της λήψης, το στάδιο της παραγωγής έφτασε επίσημα στο τέλος του. Επόμενο βήμα ήταν η οργάνωση του συνολικού υλικού, η διαλογή των λήψεων οι οποίες

επρόκειτο να χρησιμοποιηθούν στην ταινία και ο συγχρονισμός τους. Έπειτα, έγινε μια αρχική συναρμολόγηση των πλάνων στο πρόγραμμα Premiere Pro και ξεκίνησε η ψηφιακή επεξεργασία.⁵⁷

5.3.1 Χρωματική διόρθωση - Color Correction

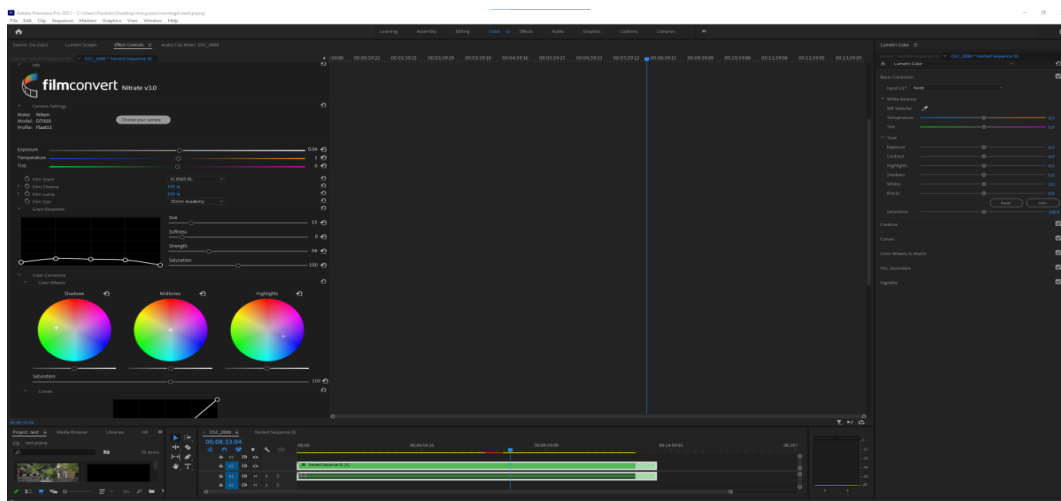
Η χρωματική διόρθωση⁵⁸ στην ταινία χωρίστηκε σε δυο στάδια. Το πρώτο ήταν αμέσως μετά την συναρμολόγηση των πλάνων, στο οποίο επιλέχθηκε το φίλτρο που θα χρησιμοποιηθεί, ο τονισμός του κυρίαρχου χρώματος και τέλος μια διακριτική χρωματική διόρθωση στο σύνολο του εικαστικού υλικού. Το φίλτρο επιλέχθηκε με πρόταση του Ξάνθου Τσαφαλόπουλου, ο οποίος μου είχε δανείσει τον φωτογραφικό εξοπλισμό και γνώριζε κατ' επέκταση τα κατάλληλα προγράμματα για προσθήκη φίλτρων και εφέ. Η επιλογή του φίλτρου εστιάστηκε στην απόδοση μιας ρετρό αισθητικής η οποία συνδυάζεται ενισχυτικά με την παλαική αισθητική της ταινίας και της χρωματικής παλέτας που είχε επιλεγεί στο στάδιο της προπαραγωγής. Έχοντας καταλήξει με σιγουριά στη χρήση του συγκεκριμένου φίλτρου, δημιούργησα έναν χρωματικό προκαθορισμό (preset) για το σύνολο των πλάνων. Αυτό περιελάμβανε τον τονισμό στην απόχρωση σέπια και στην αντίθετη χρωματική της αξία, ώστε να δημιουργηθεί μια τρισδιάστατη και αντιφατική απόδοση στο εικαστικό υλικό. Έπειτα ήταν σημαντικό να ολοκληρωθεί η διαδικασία του μοντάζ (αναλύεται παρακάτω), καθώς η προσθήκη περασμάτων (transitions) και εισαγωγικών πλάνων (entry shots) θα επηρέαζε τις χρωματικές σχέσεις μεταξύ των σκηνών.

Όταν η διαδικασία του μοντάζ έφτασε στο τέλος της ξεκίνησε το δεύτερο κομμάτι της χρωματικής διόρθωσης. Σε αυτό το σημείο είχε καθοριστεί η γενικότερη χρωματική αισθητική, αλλά έπρεπε να διορθωθεί η χρωματική σύνδεση μεταξύ των γειτονικών σκηνών και των σκηνών οι οποίες εμφάνιζαν αντιστοιχηση στη χρονική και γεωγραφική τους τοποθέτηση. Για αυτό ξεκίνησα να επιδιορθώνω μεμονωμένα τα χρώματα κάθε σκηνής με σκοπό να φτάσω σε ένα ομοιόμορφο χρωματικό αποτέλεσμα για όλη την ταινία. Στη διαδικασία αυτή χρησιμοποίησα αποκλειστικά τα εργαλεία θερμότητας (temperature), αντίθεσης (contrast) και έκθεσης (exposure) του Premiere Pro, ώστε να πραγματοποιήσω τις μικροδιορθώσεις των χρωματικών αποκλίσεων. Έπειτα άρχισα να ασχολούμαι με την υποδηλωτική χρήση του χρώματος σε επιλεγμένες σεκάνς της ταινίας, όπως η σκηνή της εισβολής του Άρη στο σπίτι του

⁵⁷ Παναγόπουλος *Ο Τρίτος Δρόμος Στον Κινηματογράφο: Το Μοντέλο Του Ακαδημαϊκού Κινηματογραφιστή* (2022)

⁵⁸ Βλ. παράρτημα 8.3.1 Χρωματική διόρθωση – Color Correction σ. 85

Νίκου. Η χρωματική επιλογή ήταν ο μπλε τόνος, ο οποίος είναι αντίθετος στην κυρίαρχη χρωματική αξία της ταινίας. Αυτό δημιουργούσε μια ευχάριστη και διακριτική χρωματική αντίθεση, η οποία εστιάζει στην εξωτερίκευση της ψυχολογικής κατάστασης του Νίκου.



5.3.2 Voice over

Η χρήση voice over⁵⁹ είναι μια διαδικασία την οποία προσπάθησα πολύ να αποφύγω, διότι αποδεικνύεται συνήθως απαιτητική για ηθοποιούς οι οποίοι δεν έχουν εκπαιδευτεί κατάλληλα. Δυστυχώς λόγω παρεμβολών του σήματος των μικροφώνων πέτου σε σημεία διαλόγου, οι οποίες δεν παρατηρήθηκαν την ώρα της λήψης, δε μου επιτράπηκε άλλη επιλογή. Πραγματοποίησα μια ηχογράφιση με τους δύο πρωταγωνιστές, όπου έγινε η ηχοληψία των απαραίτητων ηχητικών δειγμάτων και στη συνέχεια ξεκίνησα την επεξεργασία των αρχείων, ώστε να μην υπάρχει αισθητή διαφορά στην ποιότητα της ομιλίας μεταξύ των ηχογραφήσεων από τα γυρίσματα και των ηχογραφήσεων των voice over. Τα κύρια χαρακτηριστικά που παρουσίασαν αποκλίσεις μεταξύ των δυο ήταν το συχνοτικό περιεχόμενο (οι ηχογραφήσεις από μεγάλη απόσταση στα γυρίσματα παρουσίαζαν χαμηλότερες εντάσεις στις μπάσες και πρίμες συχνότητες) και οι αποκλίσεις βάθους στην ομιλία των ηχογραφήσεων (οι ηχογράφιση των voice over έγινε με μικρή απόσταση μεταξύ μικροφώνου και ηχητικής πηγής σε κλειστό χώρο για να αποφευχθούν οι παρεμβολές). Για την επίλυση του προβλήματος συχνοτικών αποκλίσεων χρησιμοποίησα επεμβατικό equalizer με το οποίο μείωσα την ένταση των μπάσων και πρίμων συχνοτήτων, ενώ για την πρόσδοση βάθους στα ηχητικά αρχεία χρησιμοποίησα το convolution reverb IR – L efficient stereo για να υπάρχει χωρική αντιστοιχία μεταξύ των ηχητικών

⁵⁹ Βλ. παράρτημα 8.3.5 Επεξεργασία αρχείων voice over σ. 89

δειγμάτων. Συνολικά, είμαι ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα των voice over και πιστεύω πως δεν παρουσιάζεται αισθητή απόκλιση στα τελικά αρχεία των διαλόγων.

5.3.3 Αποκατάσταση εικόνας - Image restoration

Όπως αναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο της παραγωγής, υπήρχε ένα σύνολο πλάνων με χαμηλό φωτισμό τα οποία εμφάνισαν έντονη παρουσία ψηφιακού κόκκου (digital grain), λόγω της έλλειψης φωτός στο κλείστρο της κάμερας. Ο κόκκος είναι κάτι το οποίο γενικότερα ταιριάζει στο αισθητικό πλαίσιο της συγκεκριμένης παραγωγής, αλλά η υπερβολική ποσότητα σε αυτά τα πλάνα, καθώς και το γεγονός ότι ήταν ψηφιακός κόκκος (ο χρωματισμός του δεν ήταν αποκλειστικά μαύρου χρώματος αλλά συνδυάζε διάφορες χρωματικές αξίες όπως μπλε, κίτρινο και κόκκινο) λειτουργούσε καταστρεπτικά και υποβάθμιζε την αισθητική αξία των πλάνων.

Για να επιλύσω αυτό το πρόβλημα, πραγματοποίησα μια σύντομη έρευνα η οποία συμπεράνε ότι η χρήση του εφέ de-noise ήταν η καλύτερη τεχνική αντιμετώπισης. Το πρώτο εφέ de-noise που αποπειράθηκα να χρησιμοποιήσω για την επιδιόρθωση των πλάνων, προήλθε από τη βιβλιοθήκη του Premiere Pro, ωστόσο δεν επέφερε ικανοποιητικά αποτελέσματα και προκάλεσε έντονη μείωση του πληροφοριακού περιεχομένου της εικόνας. Φτάνοντας στη συνειδητοποίηση ότι το συγκεκριμένο εφέ δε θα επίλυε αποδοτικά το πρόβλημα, διεξήγαγα μια αναζήτηση των de-noise εφέ άλλων εταιρειών και σύντομα εντόπισα το de-noise της Immersive Video. Το εφέ, αν και πολυπλοκότερο σε σχέση με το de-noise του Premiere Pro, παρουσίασε εξ αρχής εύστοχα αποτελέσματα στην επιδιόρθωση της εικόνας, με μοναδικό μειονέκτημα την μείωση πληροφορίας όταν γινόταν εφαρμογή του σε μεγάλες χρωματικές επιφάνειες. Για το λόγο αυτό προσπάθησα να κάνω διακριτική χρήση του εφέ και σε μερικά σημεία το συνδύασα με τη χρήση του εργαλείου μάσκας του Premiere Pro.

Η χρήση μάσκας αποδείχθηκε χρήσιμη σε πλάνα με παρουσία έντονης φωτιστικής αντίθεσης, με αποτέλεσμα το de-noise εφέ να επεξεργάζεται επιτυχώς τα επαρκώς φωταγωγημένα σημεία της εικόνας, αλλά να αποκλείει μεγάλη ποσότητα του πληροφοριακού περιεχομένου στα ανεπαρκώς φωταγωγημένα σημεία. Για αυτό χρησιμοποίησα το εφέ σε δύο αντίγραφα του αρχείου που ήθελα να διορθώσω. Το πρώτο αντίγραφο του αρχείου επεξεργάστηκε με σκοπό τη βελτιστοποίηση των καλά φωταγωγημένων περιοχών της εικόνας, ενώ το δεύτερο αντίστοιχα βάσει των μη καλά φωταγωγημένων περιοχών. Στη συνέχεια συνδύασα τα δυο αρχεία με χρήση μάσκας και κατάφερα να περιορίσω σε μεγάλο βαθμό την απώλεια πληροφορίας.

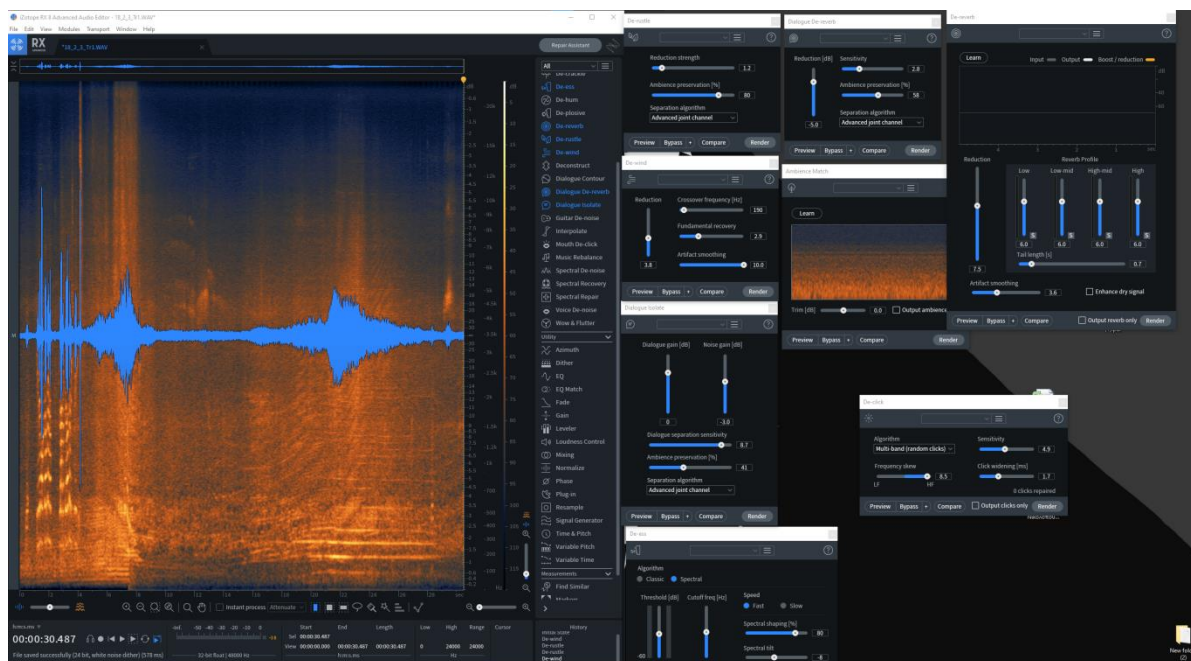
5.3.4 Ηχητική αποκατάσταση - Audio restoration

Όπως αναφέρθηκε και στα υποκεφάλαια της προπαραγωγής και παραγωγής, μια από τις βασικές δυσκολίες της ηχοληψίας στα εξωτερικά γυρίσματα αποτέλεσαν οι διάφοροι ήχοι περιβάλλοντος (έντομα, αυτοκίνητα κ.α.), στοιχεία τα οποία επηρέασαν αρνητικά την ποιότητα των ηχητικών αρχείων και την δυνατότητα να ακουστεί ξεκάθαρα ο διάλογος. Για αυτό το λόγο, κρίθηκε απαραίτητο στο στάδιο της μεταπαραγωγής να πραγματοποιηθεί καθαρισμός των αρχείων με τη χρήση επιδιορθωτικών εργαλείων. Η διαδικασία της ηχητικής αποκατάστασης⁶⁰ ανατέθηκε στον Χρήστο Πατσίογιαννη. Οι κύριες τεχνικές οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για την αποκατάσταση της ποιότητας των ηχητικών αρχείων πραγματοποιήθηκαν με χρήση της σουίτας RX-8 της iZotope σε συνδυασμό με το δυναμικό equalizer Q3 της fabfilter. Τα επιμέρους εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν από τη σουίτα της iZotope ήταν τα de-rustle, de-wind, dialogue isolate, ambience match, dialogue de-reverb, de-reverb, de-click, de-clip, de-esser και spectral de-noise.

Η παραπάνω είναι σαφώς μια εκτενής λίστα εργαλείων, από τα οποία χρησιμοποιήθηκε το κατάλληλο υποσύνολο για τη σωστή επιδιόρθωση έκαστου αρχείου. Σε κάθε περίπτωση τα προαναφερθέντα εργαλεία χρησιμοποιήθηκαν με διακριτικότητα, γιατί η εκτεταμένη χρήση οποιουδήποτε από αυτά κατέληγε σε απώλεια ποιότητας και δυναμικής πληροφορίας των ηχογραφήσεων. Στις περιπτώσεις αρχείων τα οποία δεν εμφάνιζαν ποιοτικά προβλήματα στη συνολική τους διάρκεια, αλλά μάλλον σε μεμονωμένα χρονικά σημεία, έγινε στιγμιαία εφαρμογή των κατάλληλων εφέ για χειρουργική επιδιόρθωση των προβληματικών σημείων. Το συνολικό αποτέλεσμα της ηχητικής αποκατάστασης παρότι επιδιόρθωσε τα προβλήματα στα οποία εστιάζόταν, οδήγησε σε μια αισθητή μείωση της ποιότητας των ηχογραφήσεων.

Συμπερασματικά η σουίτα της iZotope παρέχει εκπληκτικά εργαλεία, τα οποία όμως δεν προορίζονται για τις ανάγκες εκτεταμένης χρήσης που παρουσίασαν οι ηχογραφήσεις της συγκεκριμένης παραγωγής. Αναδρομικά, πιστεύω πως η μόνη αποδοτική λύση θα ήταν να αποφευχθούν τα γυρίσματα στο κέντρο της πόλης, καθώς ο ηχητικός εξοπλισμός και η τεχνογνωσία στην αποκατάσταση των ηχητικών αρχείων κρίθηκε ανεπαρκής και ζημίωσε την ηχητική ποιότητα της ταινίας.

⁶⁰ Βλ. παράρτημα 8.3.4 Ηχητική Αποκατάσταση – Audio Restoration σ. 88



5.3.5 Ηχογράφηση συμπληρωματικών ηχητικών περιβαλλόντων

Στο υποκεφάλαιο της ηχοληψίας της παραγωγής αναφέρθηκε στην αμέλεια μου να ζητήσω από τους ηχολήπτες τη στερεοφωνική ηχοληψία του περιβάλλοντος χώρου. Το πρόβλημα αυτό εντοπίστηκε στο στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας της μεταπαραγωγής από τον Ξάνθο Τσαλαφόπουλο, ο οποίος με συμβούλεψε κατά καιρούς σχετικά με τεχνικά ζητήματα της μεταπαραγωγής και στον οποίο είχε ανατεθεί και ο ηχητικός σχεδιασμός της ταινίας και η επίβλεψη του ηχητικού αποτελέσματος της μεταπαραγωγής. Μετά από συνεννόηση με τον Ξάνθο προγραμματίστηκε η χωρική στερεοφωνική ηχογράφηση των τοποθεσιών της παραγωγής. Για την ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας πραγματοποιήθηκε πλήθος ηχογραφήσεων εκτενής διάρκειας στις τοποθεσίες παραγωγής, με κατευθυντικότητα μικροφώνου αντίστοιχη με αυτή της κάμερας για κάθε πλάνο της ταινίας και σε διάφορες χρονικές περιόδους στο διάστημα της μέρας. Το σύνολο των αρχείων συγκεντρώθηκε και παραδόθηκε στον Ξάνθο για ενσωμάτωση στο αρχείο του ηχητικού σχεδιασμού.

5.3.6 Ηχητικός σχεδιασμός

Η διαδικασία του ηχητικού σχεδιασμού, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ανατέθηκε στον Ξάνθο Τσαλαφόπουλο, ο οποίος είναι συμφοιτητής με εκτενή εμπειρία στην ψηφιακή επεξεργασία και σύνθεση ήχου. Αφού του προώθησα το σύνολο των ηχητικών αρχείων της

παραγωγής και το τελευταίο προσχέδιο του μοντάζ, συζητήσαμε για την αισθητική του ηχητικού σχεδιασμού στο πλαίσιο της παραγωγής. Εκτός από τη δόμηση του στερεοφωνικού περιβάλλοντος με τις ηχογραφήσεις που του παρείχα, τον παρότρυνα να χρησιμοποιήσει ρεαλιστικά ηχητικά δείγματα για την πραγμάτωση του έργου του και να χρησιμοποιήσει τεχνική foley για την ηχογράφηση ηχητικών νύξεων, στα σημεία όπου αυτές χρησιμοποιούνταν για τη σύνδεση των σκηνών στο μοντάζ. Στη συνέχεια η συζήτηση εστιάστηκε στη σεκάνς εισβολής στο διαμέρισμα του Νίκου, όπου του ζήτησα να φορτίσει το ηχητικό περιβάλλον με ήχους drone και ηχητικά δείγματα ηλεκτρολογικών συσκευών σε αυξανόμενη ένταση, με σκοπό τη δημιουργία κορύφωσης τη στιγμή της λιποθυμίας του Νίκου.

Με τα παραπάνω ως βασικούς γνώμονες, τον συμβούλεψα να λειτουργήσει εκφραστικά και να μου παρουσιάσει ελεύθερα τυχόν ιδέες για τη βελτίωση ή τον εμπλουτισμό του ηχητικού περιβάλλοντος της ταινίας, όπως και έκανε. Το πρόγραμμα μίξης και επεξεργασίας ήχου στο οποίο εργάστηκε ο Ξάνθος είναι το Reaper. Κατά τη διάρκεια της εργασίας του πάνω στον ηχητικό σχεδιασμό διατηρήσαμε συχνή επαφή και εργάστηκε πολλές φορές υπό την παρουσία μου, ώστε να πραγματοποιείται άμεσα έλεγχος και έγκριση των ελευθεριάζοντων επιλογών του στον ηχητικό σχεδιασμό. Το αποτέλεσμα του ηχητικού σχεδιασμού πιστεύω πως βελτίωσε αισθητά την ποιότητα του συνολικού ηχητικού υλικού της ταινίας.

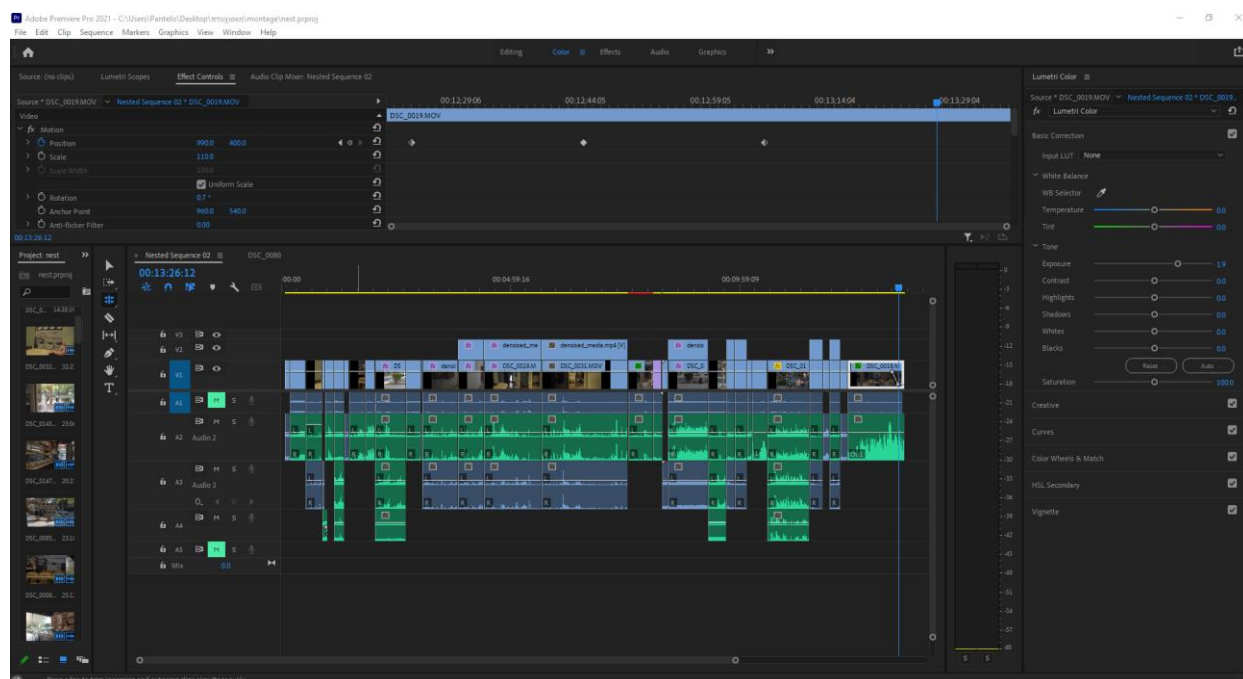
5.3.7 Μοντάζ

Το μοντάζ⁶¹ αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αφηγηματικά εργαλεία στο στάδιο της μεταπαραγωγής και αποσκοπεί στη σύνδεση των σκηνών του σεναρίου με τρόπο ώστε να δημιουργείται νόημα και να ενισχύεται η κινηματογραφική αισθητική. Η τεχνική μοντάζ την οποία αποφάσισα να χρησιμοποιήσω για να υποστηρίξω το υλικό της ταινίας μου προσανατολίζεται σε μια αργή και άγαρμπη/άκαμπτη αισθητική. Τα στοιχεία του υλικού τα οποία θεώρησα πως θα επωφεληθούν αυτής της αισθητικής ήταν η ακινησία της κάμερας στα πλάνα, η σπάνια εναλλαγή πλάνων ενδιάμεσα των σκηνών και η αργή ροή στην οποία είχε πλαισιωθεί η σκηνογραφία.

Σε αντιστοιχία με την παραπάνω αισθητική χρησιμοποιήθηκαν έντονα οι τεχνικές cut to black (με σύντομη χρονική διάρκεια της μαύρης οθόνης) και audio smash cut (με χαρακτηριστικούς ήχους βραχείας διάρκειας). Η τεχνική cut to black, όπως υποδηλώνει το όνομα της, παρεμβάλλει

⁶¹ Βλ. παράρτημα 8.3.3 Μοντάζ σ. 86

μαύρο κάδρο για να διαχωρίσει με σχετική ένταση τα γειτονικά πλάνα. Η τεχνική audio smash cut χρησιμοποιεί ηχητικές νύξεις (auditory cues) για να δημιουργήσει σύνδεση μεταξύ γειτονικών σκηνών. Η χρήση ηχητικών νύξεων βραχείας διάρκειας ενισχύει την επιδιωκόμενη αισθητική ακαμψία του μοντάζ. Αντιφατικά στις προηγούμενες τακτικές χρησιμοποιήθηκε η τεχνική fade to black σε σημεία της ιστορίας, όπου υπήρχε συναισθηματική φόρτιση και μια μοναδική χρήση ταυτόχρονου fade in και blur in, η οποία αποκομμένη από περίπλοκους συμβολισμούς, υποδήλωνε τον ερχομό της επόμενης σεναριακής μέρας. Όλη η διεργασία του μοντάζ επιτελέστηκε με τη χρήση του Premiere Pro της Adobe.



5.3.8 Μίξη και Mastering

Τη διαδικασία της μίξης⁶² και του mastering⁶³ ανέλαβα εγώ και ο Χρήστος Πατσιόγιαννης. Με το τελευταίο προσχέδιο του μοντάζ και του ηχητικού σχεδιασμού διαθέσιμα, το επόμενο βήμα ήταν η μίξη των αρχείων ήχου. Αυτό συμπεριλάμβανε τον καθορισμό των σχετικών εντάσεων μεταξύ των σκηνών και της χαμηλότερης και υψηλότερης έντασης στην ταινία συνολικά. Η πρώτη διεργασία η οποία επιτελέστηκε ήταν η χρήση του εργαλείου match loudness στο πρόγραμμα επεξεργασίας και μίξης ήχου Audition της Adobe. Το εργαλείο αυτό αναζητά την υψηλότερη ένταση από το σύνολο των ηχητικών αρχείων που έχουν επιλεγεί από τον χρήστη

⁶² Βλ. παράρτημα 8.3.6 Μίξη σ. 90

⁶³ Βλ. παράρτημα 8.3.7 Mastering σ. 90

και στη συνέχεια αποδίδει την τιμή αυτή στη μεγαλύτερη τιμή όλων των υπόλοιπων αρχείων αντιστοιχίζοντας υπόλοιπες εντάσεις. Μετά από αυτή τη διαδικασία, ρυθμίστηκαν χειροκίνητα οι σχετικές εντάσεις μεταξύ των αρχείων ήχου γειτονικών σκηνών και δημιουργήθηκαν transitions με έντονη τη χρήση της τεχνικής fade in / fade out, για να γίνει ομαλότερο το πέρασμα μεταξύ των σκηνών και να μην υπάρχει εμφανής ή δυσανάλογη διαφορά στην ένταση μεταξύ τους.

Έχοντας ολοκληρώσει τη διαδικασία της μίξης, ξεκινήσαμε να εργαζόμαστε πάνω στο mastering. Τη διαδικασία αυτή ολοκλήρωσα σε συνεργασία με τον Χρήστο και υπό την επίβλεψη του Ξάνθου Τσαφαλόπουλου, στον οποίο απευθύνθηκα πολλές φορές γιατί έχει καλύτερη τεχνική γνώση και κατανόηση των εργαλείων απαραίτητων για την ολοκλήρωση της. Χρήση ισοσταθμιστή (Equalizer - EQ) έγινε σε δυο σημεία της λίστας εφέ, την πρώτη και την τελευταία. Το EQ το οποίο επιλέχθηκε είναι το Q3 Pro της fabfilter. Το πρώτο EQ είναι χειρουργικό και αποσκοπεί στον καθαρισμό των προβληματικών συχνοτήτων. Μετά το πρώτο EQ χρησιμοποιείται ο πρώτος συμπιεστής (compressor) οποίος είναι ο multi – band δυναμικός compressor MB Pro της fabfilter και περιορίζει την ένταση από τα αυτοκίνητα και τα έντομα στα ηχητικά αρχεία. Αμέσως μετά χρησιμοποιείται ο C2 Pro της fabfilter, προσανατολισμένος στη γρήγορη συμπίεση του ήχου και ο CLA-2A stereo, προσανατολισμένος για μουσικές παραγωγές και αργή συμπίεση. Στη συνέχεια συμπεριλήφθηκε ο compressor MV2 stereo, ο οποίος εξειδικεύεται σε κινηματογραφικές παραγωγές και το εφέ DeEsser Stereo για τη συμπίεση των προβληματικών συχνοτήτων οι οποίες δεν αντιμετωπίστηκαν επιτυχώς από τα προηγούμενα εφέ. Τέλος χρησιμοποιείται για δεύτερη φορά το EQ Q3 Pro, αυτή τη φορά αποσκοπώντας στον καλύτερο σχηματισμό του συχνοτικού εύρους των αρχείων.

5.3.9 Μουσική επένδυση

Η μουσική επένδυση⁶⁴ της ταινίας ανατέθηκε στον Στέργιο Πίσπα, ο οποίος προτάθηκε να την αναλάβει στο πλαίσιο της δικής του πτυχιακής εργασίας. Στην αρχή της συνεργασίας μου με τον Στέργιο συζητήσαμε πάνω στην κινηματογραφική αισθητική που είχα επιλέξει για την επιτέλεση της πτυχιακής μου εργασίας, έπειτα του προώθησα το σενάριο και του πρότεινα να ξεκινήσει να εργάζεται σε ένα μουσικό θέμα με κλίμακα μελωδικού μινόρε και να μου φέρει ιδέες στην επόμενη συνάντησή μας για να τον κατευθύνω πιο αποδοτικά στην αισθητική της σύνθεσης. Τον

⁶⁴ Βλ. παράρτημα 8.3.8 Επίβλεψη Μουσικής Παραγωγής σ. 91

παρέπεμψα ακόμη σε soundtrack και ταινίες που είχαν αισθητική εφάμιλλη με αυτή που επεδίωκα για τη δική μου.

Από τα πρώτα κιόλας ηχητικά προσχέδια που μου παρέδωσε έμεινα ευχαριστημένος με την αισθητική που είχε επιλέξει και οι διορθώσεις που του πρότεινα αφορούσαν περισσότερο τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως το τέμπο και οι δυναμικές εντάσεις στη διάρκεια του έργου του για πρόσδοση δράσης στα μουσικά θέματα που είχε γράψει. Ανά καιρούς μου παρέδωσε κάποιες ιδέες με ενορχήστρωση την οποία θεώρησα υπερβολική για την υπόκρουση της ταινίας μου, αλλά μετά από συζήτηση κατάλαβα πως ήθελε να γράψει συνολικά τρία μουσικά κομμάτια με διαφορετική ενορχήστρωση για την πτυχιακή του. Σε αυτό προφανώς και δεν ήμουν αντίθετος από τη στιγμή που συμφώνησε το ένα εκ των τριών να πλαισιώνεται σε απλοϊκή ενορχήστρωση (μέχρι τρία όργανα με έντονη παρουσία πιάνο), για να μπορέσω να το χρησιμοποιήσω σαν μουσικό χαλί, όπου κρίνω πως είναι απαραίτητο. Αργότερα, στο στάδιο της μεταπαραγωγής, χρησιμοποίησα δύο αποσπάσματα από δύο διαφορετικά κομμάτια τα οποία μου παρέδωσε ο Στέργιος, το πρώτο ως μουσική υπόκρουση στη σκηνή της λιποθυμίας του Νίκου (για να ενταθεί η συναισθηματική φόρτιση του θεατή) και το δεύτερο ως μουσική υπόκρουση των τίτλων τέλους.

5.0 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το σύνολο της εμπειρίας που αποκόμισα από την παραγωγή και σκηνοθεσία αυτής της ταινίας μικρού μήκους στο πλαίσιο της διπλωματικής μου εργασίας, αποτέλεσε μια ανεκτίμητη εμπειρία για εμένα. Ήταν ευκαιρία μελέτης κινηματογραφικών έργων και βιβλιογραφικών πηγών, με σκοπό τον εμπλουτισμό και βελτίωση των δικών μου τεχνικών πάνω στη σκηνοθεσία μιας ταινίας. Η διαδικασία αυτή με βοήθησε να αναπτύξω την προσωπική μου σκηνοθετική άποψη, να πειραματιστώ και να γνωρίσω τις ενδότερες πτυχές της τέχνης του κινηματογράφου και των εργαλείων ενός σκηνοθέτη. Με προετοίμασε στο να διαχειριστώ καλύτερα τόσο τις καλλιτεχνικές, όσο και τις οργανωτικές ανάγκες της παραγωγής. Να παίρνω αποφάσεις γρήγορα και αποδοτικά χωρίς εκπώσεις, καθώς και να συνεργάζομαι σε επαγγελματικό πλαίσιο με σκοπό την βελτιστοποίηση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Στη διάρκεια των σταδίων της παραγωγής, κλήθηκα να βελτιωθώ στην ταυτόχρονη επικοινωνία και συνεργασία με πλήθος συνεργατών από διαφορετικούς καλλιτεχνικούς κλάδους, με σκοπό την ποιοτική βελτίωση της καλλιτεχνικής διεργασίας. Μέσα από την επιτακτική ανάγκη επίλυσης προβλημάτων της παραγωγής αποδοτικά και σε σύντομο χρονικό διάστημα, κατανόησα βαθύτερα σημασία της πρόβλεψης των προβλημάτων αυτών και το πόσο καταστρεπτική μπορεί αποδειχτεί η αποτυχία αντιμετώπισης τους στην ποιότητα του οπτικοακουστικού αποτελέσματος. Έφτασα ακόμη στη συνειδητοποίηση της σημαντικότητας του σταδίου της μεταπαραγωγής μιας ταινίας. Τα γυρίσματα μπορεί να αποτελούν το στάδιο, όπου παρουσιάζονται τα μεγαλύτερα ρίσκα και όπου πρέπει να διασφαλιστεί η ποιότητα του ωμού προϊόντος. Η μεταπαραγωγή ωστόσο, αποτελεί το ραφινάρισμα των προϊόντων αυτών. Πρόκειται για την επιδιόρθωση των όποιων αδυναμιών της παραγωγής και τη μετατροπή του υλικού αυτού σε μια πραγματική ταινία, με συγκεκριμένη αισθητική, ροή και κορυφώσεις.

Τέλος η συγγραφή του θεωρητικού μέρους της εργασίας, αποτελούμενο από την έρευνα και τα υποστηρικτικά κείμενα της παραγωγής, με βοήθησαν να κατανοήσω σε βάθος τις καλλιτεχνικές και οργανωτικές μου δυνατότητες, να μελετήσω τις ενστικτώδεις και τις προμελετημένες αποφάσεις μου στη διάρκεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τέλος να αξιολογήσω με σφαιρικότητα τα σημεία επιτυχίας και τις αδυναμίες του πρακτικού μέρους της εργασίας. Οι πιο σημαντικές γνώσεις που αποκόμισα από τις παραπάνω διεργασίες είναι η προνοητικότητα, η οποία γίνεται όλο και πιο σημαντική σε πολυσύνθετες μορφές τέχνης σαν αυτή του κινηματογράφου. Η συνεργασία για εμένα ως καλλιτέχνη αποτελούσε πάντα έννοια

προβληματική και δύσκολη, αλλά μέσα από την παραγωγή αυτής της ταινίας έμαθα να τη διαχειρίζομαι με ευελιξία και αποτελεσματικότητα. Βελτίωσα την ικανότητα να αναγνωρίζω με σχετική ευκολία αδυναμίες στο έργο μου και να βρίσκω αποτελεσματικές λύσεις για την αντιμετώπιση τους. Η πιο σημαντική όμως συνειδητοποίηση, στην οποία κατέληξα ως καλλιτέχνης και όχι κινηματογραφιστής ή ερευνητής, είναι ότι τα πάντα στην τέχνη σχετίζονται. Το μόνο πράγμα που αλλάζει είναι το μέσο, αλλά τα εργαλεία οι τεχνικές και ο τρόπος σκέψης παραμένουν πολύ συχνά अपαράλλακτα. Η απόκτηση αυτής της γνώσης πιστεύω πως είναι η σημαντικότερη όλων όσων απέκτησα, καθώς μου επιτρέπει να είμαι ευέλικτος, να πειραματίζομαι, να μην είμαι προσκολλημένος στα όρια του μέσου που χρησιμοποιώ.

7.0 Βιβλιογραφία

- Bello, M. do R. L. L. (2012). Film at the Crossroads of Narrative and Dramatic Genre. *Ensaio*, 3. Retrieved January 13, 2023, from https://www.academia.edu/20177518/Film_at_the_crossroads_of_narrative_and_dramatic_genre
- Bondebjerg, I. (2015). Film: Genres and Genre Theory. In *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2nd edition, Vol. 9, pp. 160–164). Elsevier. Retrieved January 13, 2023, from https://www.academia.edu/24973726/Film_Genres_and_Genre_Theory
- Bornstein, R. F. (1989). Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, 1968–1987. *Psychological Bulletin*, 106(2), 265–289. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.106.2.265>
- Bornstein, R.F. & Craver-Lemley, Catherine. (2004). Mere exposure effect. *Cognitive Illusions: A Handbook on Fallacies and Biases in Thinking, Judgement and Memory*. 215-234. Retrieved January 13, 2023, from https://www.researchgate.net/publication/292751640_Mere_exposure_effect
- Bornstein, R. F. (1987). *Journal of Personality and Social Psychology*, 53(6), 1070–1079. https://doi.org/http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/the_generalizability_of_subliminal_mere_exposure_effects_influence_of_stimuli_perceived_without_awareness_on_social_behavior.pdf
- Carta, S. (2015). Visual and experiential knowledge in Observational Cinema. *Anthrovision*, (3.1). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.1480>
- Cassidy, K. (2022, June 9). *How to effectively use negative space in your shots*. Videomaker. Retrieved February 11, 2023, from <https://www.videomaker.com/article/c10/15681-how-to-effectively-use-in-negative-space-in-your-shots/>
- CBC News: The National. (2020). *Choreographing intimacy on set a growing profession*. *YouTube*. Retrieved February 5, 2023, from https://www.youtube.com/watch?v=GLu2-FY6dic&ab_channel=CBCNews%3ATheNational.
- EYÜPOĞLU, S. (2018, July 13). *Proximity and the mere exposure effect in social psychology*. *Neuroscience*. Retrieved January 13, 2023, from <https://www.neuroscience.org.uk/proximity-mere-exposure-effect-social-psychology/>
- Felando, C. (2015). Shorts and Film History: The Rise, Fall, and Rise of the Short Film. In: *Discovering Short Films*. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137484369_2 Retrieved January 13, 2023, from https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137484369_2

- Fowler, C. (2002). *The European Cinema Reader*. Routledge. Retrieved January 13, 2023, from <https://books.google.to/books?id=2Q8gUhHKgUsC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Frey, D. (1949). Zum problem der symmetrie in der bildenden Kunst. *Journal Studium Generale*, 2, 268-278.
- Russel, C. (2011). Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life by Anna Grimshaw and Amanda Ravetz. *Cultural Anthropology*, 26(1), 143–149. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01084.x>
- Harris, B., & Zucker, S. (2017, June 1). *Delacroix, Liberty Leading the People*. YouTube. Retrieved January 13, 2023, from https://www.youtube.com/watch?v=6skizQIC-uU&ab_channel=Smarthistory
- Hess, A., & Najbor, J. (2020). Promotion of Polish cinema abroad as an element of nation branding. case study of “Cold War” (2018) by Pawel Pawlikowski. *Sustainability*, 12(14). <https://doi.org/10.3390/su12145621>
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The key concepts* (2nd ed.). Routledge. Retrieved January 13, 2023, from <https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/thinkspace.csu.edu.au/dist/5/1410/files/2015/10/Cinema-Studies-Key-Concepts-1-289afca.pdf>
- Janiszewski, C. (1993). Preattentive mere exposure effects. *Journal of Consumer Research*, 20(3), 376–392. <https://doi.org/10.1086/209356>
- Kabadayi, L. (2012). The role of short film in Education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 47, 316–320. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.657>
- Knudsen, E. (2016). The total filmmaker: Thinking of screenwriting, directing and editing as one role. *New Writing*, 13(1), 109–129. <https://doi.org/10.1080/14790726.2016.1142571>
- Knudsen, E. (2019). *Finding the personal voice in filmmaking*. Palgrave Pivot. Retrieved January 13, 2023, from <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-00377-7>
- Lethbridge, S., & Mildorf, J. (2018, October 5). *Basics of english studies: An introductory course for students of Literary Studies in English*. Academia.edu. Retrieved January 13, 2023, from https://www.academia.edu/37537532/Basics_of_English_Studies_An_introduutory_course_for_students_of_literary_studies_in_English
- Limano, F. (2018). The principle of asymmetry aesthetic in cinematography. *Humaniora*, 9(1), 75. <https://doi.org/10.21512/humaniora.v9i1.4267>

- Lucia, C., Grundmann, R., & Musser, C. (2012). In *The Wiley-Blackwell History of American film* (1st ed., Vol. 1). essay, Wiley-Blackwell.
- Panagopoulos, I. (2017). *Theo Angelopoulos: " A voyage in history, time and space - researchgate*. Research Gate . Retrieved January 13, 2023, from https://www.researchgate.net/publication/320357110_Theo_Angelopoulos_A_voyage_in_history_time_and_space
- Panagopoulos, I. (2019, October). *Reshaping contemporary Greek cinema through a re-evaluation of the ...* Research Gate. Retrieved January 13, 2023, from https://www.researchgate.net/publication/350529753_Reshaping_Contemporary_Greek_Cinema_Through_a_Re-evaluation_of_the_Historical_and_Political_Perspective_of_Theo_Angelopoulos's_Work
- Sikov, E. (2010). *Film studies: An introduction*. Columbia University Press. Retrieved January 13, 2023, from <https://books.google.gr/books?id=zbCK8ETCWzWC&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>
- Stamm, A. (2023, January 25). *What is a short film? A complete guide*. Celtx Blog. Retrieved February 11, 2023, from <https://blog.celtx.com/what-is-a-short-film/>
- Tarkovsky, A. (1986). *Andrey Tarkovsky: Sculpting in time: Reflections on the cinema*. Bodley Head. Retrieved January 13, 2023, from https://monoskop.org/images/d/dd/Tarkovsky_Andrey_Sculpting_in_Time_Reflections_on_the_Cinema.pdf
- Todorov, T. (2001). *Genres in discourse*. Cambridge University Press. Retrieved January 13, 2023, from https://beckassets.blob.core.windows.net/product/readingsample/200786/9780521342490_excerpt_001.pdf
- VICE News. (2020). *Sex Scenes Are Awkward and Dangerous — Intimacy Directors Are Trying To Fix That*. YouTube. Retrieved February 5, 2023, from https://www.youtube.com/watch?v=79prP_M-xEo&ab_channel=VICENews.
- Wagner, S. (2023, February 7). *Griffiths refinement of narrative film techniques - narrative film technique*. Jukola Art Community. Retrieved February 11, 2023, from <https://www.jukolart.us/narrative-film-technique/griffiths-refinement-of-narrative-film-techniques.html>
- Welsch, T. (1997). Teaching mise-en-scene analysis as a critical tool. *Cinema Journal*, 36(2), 101–106. <https://doi.org/10.2307/1225778>

- Willems, S., Dedonder, J., & Van der Linden, M. (2010). The Mere Exposure Effect and Recognition Depend on the Way You Look! *Experimental Psychology*, 57(3), 185–192. <https://doi.org/10.1027/1618-3169/a000023>
- Zajonc, R. B. (1968). Attitudinal effects of mere exposure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 9(2, Pt.2), 1–27. <https://doi.org/10.1037/h0025848>
- Ziegler, J. (2019, September 20). *A short history of short films*. Topeka & Shawnee County Public Library. Retrieved February 11, 2023, from <https://tscpl.org/books-movies-music/short-films-a-short-history>
- Παναγόπουλος, Ι. (2022). *Ο Τρίτος Δρόμος στον Κινηματογράφο: Το Μοντέλο του Ακαδημαϊκού Κινηματογραφιστή*. Παπαζήσης.
- LIFOTEAM (2017, February 22). *Mere-exposure effect: LIFO*. LiFO.gr. Retrieved February 11, 2023, from <https://www.lifo.gr/guide/arts/news/mere-exposure-effect>

8.0 Παραρτήματα

8.1 Ταινία μικρού μήκους «Εκθεση στον Ήλιο»

https://drive.google.com/file/d/11gr2MxP9XVUDqPzi-bDcY-LmQ3qbAPLB/view?usp=share_link

8.2 Προπαραγωγή

8.2.1 Σενάριο

8.2.1.1 Τελικό προσχέδιο σεναρίου

Σύνδεσμος αρχείου:

https://drive.google.com/file/d/1cQwzEw2mhoXR0uDF0p7ewKEyEpoOYgep/view?usp=share_link

8.2.1.2 Προηγούμενα Προσχέδια Σεναρίου

Σύνδεσμος φακέλου:

https://drive.google.com/drive/folders/1LiJfxrRI3ENrJqCtWg_NVaGA-dDYvge?usp=share_link

8.2.1.3 Επίβλεψη σεναρίου, Προτάσεις, Αλλαγές

Σύνδεσμος φακέλου:

https://drive.google.com/drive/folders/1GVnhWcD5kis3_kdSTDafxAgbqaeJqJKR?usp=share_link

8.2.2 Ψυχολογικά προφίλ χαρακτήρων

8.2.2.1 Ερωτηματολόγιο Νίκου Ηλιάδη

ΌΝΟΜΑ: Νίκος

ΕΠΩΝΥΜΟ:

ΨΕΥΔΟΝΥΜΟ: Ηλιάδης

ΕΤΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ: 2000

ΥΨΟΣ: 1,75

ΒΑΡΟΣ: 69 Kg

ΧΡΩΜΑ ΟΦΘΑΛΜΩΝ: Καστανό

ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΕΙ ΓΥΑΛΙΑ: Ναι (μυωπίας)

ΧΡΩΜΑ ΜΑΛΛΙΩΝ: Καστανό

ΤΟΝΟΣ-ΧΡΟΙΑ ΦΩΝΗΣ: Κανονική

ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ: εντελώς ξυρισμένος

ΜΟΙΑΖΕΙ ΜΕ ΚΑΠΟΙΟΝ ΔΙΑΣΗΜΟ: Eddie Redmayne

ΥΠΗΚΟΟΤΗΤΑ: Έλληνας

ΔΗΜΟΤΗΣ: Κέρκυρας

ΧΡΩΜΑ ΔΕΡΜΑΤΟΣ: Ανοιχτό Λευκό

ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ: Κέρκυρα

ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ: Κέρκυρα

ΌΝΟΜΑ ΠΑΤΡΟΣ: Παναγιώτης Ηλιάδης

ΕΝ ΖΩΗ: Ναι

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΠΑΤΡΟΣ: Γιατρός

ΌΝΟΜΑ ΜΗΤΡΟΣ: Κωνσταντίνα Χρονοπούλου

ΕΝ ΖΩΗ: Ναι

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΜΗΤΡΟΣ: Διατροφολόγος

ΌΝΟΜΑ ΠΑΤΡΙΟΥ: Δεν έχει

ΓΟΝΕΙΣ ΧΩΡΙΣΜΕΝΟΙ: Όχι

ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ ΑΠΟ ΓΟΝΕΙΣ: Επίσκεψη στον τάφο του Καποδίστρια (κατάθεση στεφανιού)

ΠΟΙΟ ΣΠΟΥΔΑΙΟΣ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΟΥ ΗΡΩΑ: Καποδίστριας

ΓΙΑΤΙ: Λόγο του έργο του

ΣΚΕΨΗ Η ΓΝΩΜΙΚΟ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΟΝΕΙΣ:

ΓΙΑΓΙΑ ΑΠΟ ΠΑΤΕΡΑ: Αφροδίτη Πλέσα

ΕΝ ΖΩΗ: Ναι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ:

ΠΑΠΠΟΥΣ ΑΠΟ ΠΑΤΕΡΑ: Νίκος Ηλιάδης

ΕΝ ΖΩΗ: Ναι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ:

ΓΙΑΓΙΑ ΑΠΟ ΜΗΤΕΡΑ: Ελένη Ρίζου

ΕΝ ΖΩΗ: Ναι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ:

ΠΑΠΠΟΥΣ ΑΠΟ ΜΗΤΕΡΑ: Λάζαρος Χρονόπουλος

ΕΝ ΖΩΗ: Ναι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ:

ΑΔΕΛΦΙΑ: Αφροδίτη

ΑΓΟΡΙΑ: -

ΚΟΡΙΤΣΙΑ: 1

ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΣΧΕΣΗ: Υγιής

ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ:

ΠΩΣ ΘΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΑΜΕ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΑΣ: Πολύ καλή

ΠΩΣ ΘΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΑΜΕ ΤΗΝ ΑΔΕΛΦΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΓΕΝΙΚΑ:

ΛΟΙΠΟΙ ΣΥΓΓΕΝΕΙΣ: Θεία από την πλευρά της μαμάς της (Αναστασία Χρονοπούλου)

ΙΑΤΡΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΥΓΕΙΑΣ: Υγιής

ΈΧΕΙ ΚΑΠΟΙΑ ΜΟΝΙΜΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ: όχι

ΕΙΧΕ ΠΟΤΕ ΚΑΠΟΙΑ ΠΑΡΟΔΙΚΗ ΑΝΑΠΗΤΙΑ: όχι

ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ ΤΗΣ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑΣ ΤΗΣ ΥΓΕΙΑΣ : -

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΨΥΧΙΚΗΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗΣ: Δεν έχει

ΠΟΤΕ:

ΠΟΙΟ:

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΣΩΜΑΤΙΚΗΣ ΑΣΘΕΝΕΙΑΣ: Δεν έχει

ΠΟΙΟ:

ΠΟΤΕ:

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΩΝ ΑΣΘΕΝΕΙΩΝ: Τίποτα σημαντικό (απλές ιώσεις)

ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΟΥΣ ΓΙΑΤΡΟΥΣ: Καθόλου

ΤΙ ΓΝΩΜΗ ΕΧΕΙ ΓΙΑ ΤΟ ΙΑΤΡΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ: Το θαυμάζει

ΣΠΟΥΔΕΣ

ΒΑΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΤΟΠΟΣ: Κέρκυρα

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Διάκριση στη τάξη ως πρώτος μαθητής

ΜΕΣΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΤΟΠΟΣ: Κέρκυρα

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Απουσιολόγος για 6 χρόνια

ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ (ΣΤΑΣΗ, ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ):

ΑΝΩΤΑΤΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΤΟΠΟΣ: Κέρκυρα

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Επαίνους από σχεδόν όλους τους καθηγητές για τις επιδόσεις του

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

ΕΙΧΕ ΠΟΤΕ ΥΠΟΣΤΕΙ ΔΙΩΞΗ: όχι

ΠΟΥ:

ΠΟΤΕ:

ΕΙΧΕ ΠΟΤΕ ΔΟΣΟΛΗΨΙΕΣ ΜΕ ΔΙΩΚΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ: όχι

ΠΟΥ:

ΠΟΤΕ:

ΚΑΠΟΙΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ή ΑΝΑΜΝΗΣΗ: όχι

ΣΤΡΑΤΟΣ: Δεν έχει πάει ακόμα

ΠΟΙΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ: Φοιτητής

ΑΝ ΔΕΝ ΕΞΑΣΚΕΙ ΚΑΠΟΙΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΜΕ ΤΙ ΑΣΧΟΛΕΙΤΑΙ: Αρμόνιο

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ: -

ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΕΞΕΛΙΞΗΣ: -

ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΙ : -

ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ:

α. Το λατρεύει

β. **Το αγαπάει**

γ. Τον ικανοποιεί

δ. Είναι αδιάφορος

ε. Από ανάγκη το ακολουθεί

στ. Το μισεί

ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΥΣ:

ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΙΔΙΑΙΤΕΡΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΜΕ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΥΣ:

ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ:

α. **Του είναι αδιάφορες**

β. Τον επηρεάζου σχετικά

γ. Τον επηρεάζουν αρκετά

δ. Τον επηρεάζουν καθοριστικά στις πράξεις του

ε. Του καθορίζουν την ζωή

ΟΙ ΕΡΩΤΙΚΕΣ- ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

α. Πότε ξεκίνησαν: δεν ξεκίνησαν ακόμα

β. Που ξεκίνησαν: -

γ. Όνομα συντρόφου: Δεν έχει

δ. Υπήρχαν αισθήματα: -

ε. Χαρακτηριστικό επεισόδιο αρχής: -

στ. Ονόματα σημαντικών ερωτικών συντρόφων με χρονολογίες: δεν έχει μέχρι στιγμής

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΟΣ Ή ΑΝΥΠΑΝΤΡΟΣ: Ανύπαντρος

ΠΑΙΔΙΑ: Δεν έχει

ΚΑΤΟΙΚΙΑ: Μένει Πλέον μόνος του σε ένα αρκετά μεγάλο σπίτι για φοιτητή

ΌΝΟΜΑ ΕΡΩΤΙΚΟΥ ΣΥΝΤΡΟΦΟΥ: Δεν έχει

ΧΩΡΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

ΠΟΛΗ: Κέρκυρα

ΠΕΡΙΟΧΗ: Κέντρο

ΟΔΟΣ: Ανδρέα Μάρμορα 4

ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ: 4 χρόνια

ΜΟΝΙΚΑΤΟΙΚΙΑ: -

ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ: Ναι

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ ΧΩΡΟΣ:

ΤΕΤΡΑΓΩΝΙΚΑ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ: 90

ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΩΜΑΤΙΩΝ: 3

ΕΠΙΠΛΩΣΗ: Αρκετά σύγχρονη

ΙΔΙΑΙΤΕΡΟ ΣΧΟΛΙΟ:

ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ:

ΤΡΟΠΟΣ ΈΝΔΥΣΗΣ

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ: Casual Ντύσιμο

ΕΣΩΡΟΥΧΑ: Μποξεράκι

ΚΑΛΤΣΕΣ : Κοντές

ΠΑΠΠΟΥΤΣΙΑ: Sneakers

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΜΙΑΣ ΕΠΙΣΗΜΗΣ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ: Ζιβάγκο με υφασμάτινο παντελόνι και Sneakers

ΓΕΝΙΚΑ ΞΕΡΕΙ ΝΑ ΝΤΥΘΕΙ: Ως έναν βαθμό

ΤΡΟΠΟΣ ΔΙΑΤΡΟΦΗΣ

1. ΠΡΩΪΝΟ: 2 φέτες με μερέντα και μαρμελάδα
2. ΓΕΥΜΑ: Μεσογειακή διατροφή
3. ΔΕΙΠΝΟ: -
4. ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ: Φρούτα
5. ΣΥΝΙΘΙΖΕΙ ΤΟ ΠΟΤΟ: όχι
6. ΠΟΙΟ ΠΟΤΟ ΤΟΥ ΑΡΕΣΕΙ: Δεν πίνει αλκοόλ

ΤΡΟΠΟΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

1. ΦΑΓΗΤΟ: Σε εστιατόριο
2. ΠΟΤΟ: -
3. ΧΟΡΟΣ: -
4. ΕΚΔΡΟΜΕΣ: Πολιτιστικές εκδρομές
5. ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΜΕ ΦΙΛΟΥΣ: Σινεμά (πηγαίνει κυρίως μόνος του)

ΤΡΟΠΟΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

1. ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ: Αστικά
2. ΤΑΞΙ: Σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις
3. ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ: Δεν έχει
4. ΜΟΤΟΣΥΚΛΕΤΑ: Δεν έχει
5. ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΣΧΟΛΙΑ (ΑΝ ΥΠΑΡΧΟΥΝ):
6. ΠΟΙΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΘΑ ΗΘΕΛΕ ΚΑΙ ΓΙΑΤΙ: Hyundai I20 εύκολο στη χρήση και λόγο ιδιαίτερου σχεδιασμού

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ: Μελέτη ιστορικών βιβλίων

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΣΠΟΡ: Τένις

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΧΡΩΜΑ: Μπλε

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΡΟΥΧΑ: Alpaca coat

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ: Nina Simone

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Ελευθέριος Κεραμίδας

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΩΡΑ: Νωρίς το πρωί 9 - 11

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ: Ένα καινούργιο βιβλίο
ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Χατζηκυριάκος Γκίκας
ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ/ΠΟΙΗΜΑ: -
ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ: -
ΜΙΣΗΤΗ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ: Σκάκι
ΜΙΣΗΤΟ ΣΠΟΡ: Ποδόσφαιρο
ΜΙΣΗΤΟ ΧΡΩΜΑ: πορτοκαλί
ΜΙΣΗΤΟ ΡΟΥΧΟ: -
ΜΙΣΗΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ: -
ΜΙΣΗΤΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: -
ΜΙΣΗΤΗ ΏΡΑ: Απόγευμα 4-7
ΜΙΣΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ: Εξαθλίωση
ΜΙΣΗΤΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ: -
ΜΙΣΗΤΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ/ΠΟΙΗΜΑ: -

- **απόλυτη ευτυχία : Δουλεία πάνω στην έρευνα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας**
- **τελευταία φορά που ξέσπασε στα γέλια : Στην παρακολούθηση μιας ταινίας**
- **βασικό γνώρισμα του χαρακτήρα : Εσωστρεφής**
- **βασικό ελάττωμα: Αντικοινωνικός**
- **λάθη που δείχνει επιείκεια : Ψέμα**
- **τελευταία φορά που έκλαψε : όταν έπεσε κατά λάθος από τις σκάλες της πολυκατοικίας του**
- **ήρωες του : Καποδίστριας , Κοραής**
- **αγαπημένο ταξίδι : Κρήτη**

- αγαπημένοι συγγραφείς : Ελευθέριος Κεραμίδας, Κοκκινός Α. Διονύσιος
- αρετή που προτιμά στους άνδρες : Δικαιοσύνη
- αρετή που προτιμά στις γυναίκες : Συγχώρεση
- αγαπημένο συγκρότημα/ τραγουδιστής : Nina Simone
- βιβλίο που τον σημάδεψε : Καποδίστριας ο θεμελιωτής της ανεξαρτησίας της Ελλάδας
- αγαπημένο κόμικ : Δεν έχει
- διασημότητα που θα ήθελε να κάνει έρωτα :
- αγαπημένη/απεχθής μυρωδιά: Χαλασμένο φαΐ
- αγαπημένη/απεχθής γεύση : Μακαρονάδα με πέστο βασιλικού
- τρία αγαπημένα ζώα: Λιοντάρι, Αρκούδα, Τίγρης
- μεγαλύτερη επιτυχία : Συμμετοχή σε πτυχιακή άλλου φοιτητή
- μεγαλύτερη αποτυχία : Χαμηλή βαθμολογία σε μάθημα σχολής (Κόπηκε 3 φορές)
- ανομολόγητη ερωτική φαντασίωση : Υποταγή στο αντίθετο φύλλο
- μεγαλύτερος φόβος : Διαταραχή της σωματικής του υγείας
- κάτι που δεν έχει πει σε κανέναν :
- κάτι που έχει πει μόνο σε έναν άνθρωπο : Τον θαυμασμό του για το επάγγελμα του πατέρα

του

8.2.2.2 Ερωτηματολόγιο Άρη Βασιλείου

ΌΝΟΜΑ: Άρης

ΕΠΩΝΥΜΟ: Βασιλείου

ΨΕΥΔΟΝΥΜΟ: Δεν έχει

ΕΤΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ: 1995

ΥΨΟΣ: 1.82

ΒΑΡΟΣ: 93

ΧΡΩΜΑ ΟΦΘΑΛΜΩΝ: μπλε

ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΕΙ ΓΥΑΛΙΑ: όχι

ΧΡΩΜΑ ΜΑΛΛΙΩΝ: καστανά

ΤΟΝΟΣ-ΧΡΟΙΑ ΦΩΝΗΣ: Κανονική

ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ: -

ΜΟΙΑΖΕΙ ΜΕ ΚΑΠΟΙΟΝ ΔΙΑΣΗΜΟ: όχι

ΥΠΗΚΟΟΤΗΤΑ: Έλληνας

ΔΗΜΟΤΗΣ: Κέρκυρας

ΧΡΩΜΑ ΔΕΡΜΑΤΟΣ: λευκό (ελαφρώς σκούρο)

ΤΟΠΟΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ: Κέρκυρα

ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ: Κέρκυρα

ΟΝΟΜΑ ΠΑΤΡΟΣ: Θανάσης Βασιλείου

ΕΝ ΖΩΗ: όχι (πέθανε όταν ήταν 21 χρονών)

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΠΑΤΡΟΣ: Υπάλληλος εργοστασίου παραγωγής

ΟΝΟΜΑ ΜΗΤΡΟΣ: Λυδία Κλέρα

ΕΝ ΖΩΗ: όχι (πέθανε όταν ήταν 19 χρονών)

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΜΗΤΡΟΣ: Καθαρίστρια σχολείου

ΌΝΟΜΑ ΠΑΤΡΙΟΥ: δεν έχει

ΓΟΝΕΙΣ ΧΩΡΙΣΜΕΝΟΙ: όχι

ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ ΑΠΟ ΓΟΝΕΙΣ: περίπατοι στην εξοχή

ΠΟΙΟ ΣΠΟΥΔΑΙΟΣ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΟΥ ΗΡΩΑ: Jim Morrison

ΓΙΑΤΙ: λόγο της επιτυχίας του και των τραγουδιών του

ΣΚΕΨΗ Η ΓΝΩΜΙΚΟ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΟΝΕΙΣ: Το χρώμα που πατάμε είναι το σπίτι που μας φιλοξενεί μέχρι να φύγουμε από τη ζωή

ΓΙΑΓΙΑ ΑΠΟ ΠΑΤΕΡΑ: Δανάη Λέτα

ΕΝ ΖΩΗ: όχι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ: Διάβασμα παραμυθιών σε μικρή ηλικία

ΠΑΠΠΟΥΣ ΑΠΟ ΠΑΤΕΡΑ: Γεώργιος Βασιλείου

ΕΝ ΖΩΗ: όχι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ: Δεν έχει (όταν γεννήθηκε είχε ήδη πεθάνει)

ΓΙΑΓΙΑ ΑΠΟ ΜΗΤΕΡΑ: Μαρία Παπαδόπουλου

ΕΝ ΖΩΗ: όχι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ: Δεν έχει (όταν γεννήθηκε είχε ήδη πεθάνει)

ΠΑΠΠΟΥΣ ΑΠΟ ΜΗΤΕΡΑ: Στέφανος Κλέρης

ΕΝ ΖΩΗ: όχι

ΕΝΤΟΝΗ ΑΝΑΜΝΗΣΗ: Βόλτα στις κούνιες

ΑΔΕΛΦΙΑ: Δεν έχει

ΑΓΟΡΙΑ: -

ΚΟΡΙΤΣΙΑ: -

ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΣΧΕΣΗ: -

ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ: -

ΠΩΣ ΘΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΑΜΕ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΑΣ: -

ΠΩΣ ΘΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΑΜΕ ΤΗΝ ΑΔΕΛΦΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΓΕΝΙΚΑ: -

ΛΟΙΠΟΙ ΣΥΓΓΕΝΕΙΣ: -

ΙΑΤΡΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΥΓΕΙΑΣ: ασταθής

ΈΧΕΙ ΚΑΠΟΙΑ ΜΟΝΙΜΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ: όχι

ΕΙΧΕ ΠΟΤΕ ΚΑΠΟΙΑ ΠΑΡΟΔΙΚΗ ΑΝΑΠΗΤΙΑ: όχι

ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ ΤΗΣ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑΣ ΤΗΣ ΥΓΕΙΑΣ : Ναι

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΨΥΧΙΚΗΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗΣ: Δεν έχει

ΠΟΤΕ: -

ΠΟΙΟ: -

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΣΩΜΑΤΙΚΗΣ ΑΣΘΕΝΕΙΑΣ

ΠΟΙΟ: φυματίωση

ΠΟΤΕ: 14 ετών

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΩΝ ΑΣΘΕΝΕΙΩΝ: φυματίωση

ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΟΥΣ ΓΙΑΤΡΟΥΣ: όχι

ΤΙ ΓΝΩΜΗ ΕΧΕΙ ΓΙΑ ΤΟ ΙΑΤΡΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ: Το θαυμάζει

ΣΠΟΥΔΕΣ

ΒΑΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΤΟΠΟΣ: Κέρκυρα

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Συμμετοχή σε σχολική εκδήλωση με θέμα την ποίηση

ΜΕΣΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΤΟΠΟΣ: Κέρκυρα

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: Αρκετά δημοφιλής και πολύ επικοινωνιακός

ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ (ΣΤΑΣΗ, ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ): Δάσκαλος Λογοτεχνίας (ανάλυση ποιημάτων από Έλληνες ποιητές)

ΑΝΩΤΑΤΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΤΟΠΟΣ: -

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: -

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

ΕΙΧΕ ΠΟΤΕ ΥΠΟΣΤΕΙ ΔΙΩΞΗ: όχι

ΠΟΥ: -

ΠΟΤΕ: -

ΕΙΧΕ ΠΟΤΕ ΔΟΣΟΛΗΨΙΕΣ ΜΕ ΔΙΩΚΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ: όχι

ΠΟΥ: -

ΠΟΤΕ: -

ΚΑΠΟΙΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ή ΑΝΑΜΝΗΣΗ: -

ΣΤΡΑΤΟΣ: Στρατός Θάλασσας

ΠΟΙΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ: Είναι άνεργος

ΑΝ ΔΕΝ ΕΞΑΣΚΕΙ ΚΑΠΟΙΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΜΕ ΤΙ ΑΣΧΟΛΕΙΤΑΙ: -

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ: Εργάτης σε οικοδομή

ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΕΞΕΛΙΞΗΣ: Απόλυση εξαιτίας ενός λάθους στη δουλειά

ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΙ : Εργολάβος

ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ:

α. Το λατρεύει

β. Το αγαπάει

γ. Τον ικανοποιεί

δ. Είναι αδιάφορος

ε. Από ανάγκη το ακολουθεί

στ. Το μισεί

ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΥΣ: Δεν έχει

ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΙΔΙΑΙΤΕΡΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΜΕ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΥΣ: Δεν έχει

ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ:

α. Του είναι αδιάφορες

β. **Τον επηρεάζουν σχετικά**

γ. Τον επηρεάζουν αρκετά

δ. Τον επηρεάζουν καθοριστικά στις πράξεις του

ε. Του καθορίζουν την ζωή

ΟΙ ΕΡΩΤΙΚΕΣ- ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

α. Πότε ξεκίνησαν: 17 χρονών

β. Που ξεκίνησαν: Κέρκυρα

γ. Όνομα συντρόφου: Δεν έχει

δ. Υπήρχαν αισθήματα: -

ε. Χαρακτηριστικό επεισόδιο αρχής: Αναγκάστηκαν να φύγουν οι γονείς από το σπίτι για να γίνει χωρίς να έχουν κάπου να μείνουν

στ. Ονόματα σημαντικών ερωτικών συντρόφων με χρονολογίες: Δήμητρα 2016 22 Φεβρουαρίου

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΟΣ Ή ΑΝΥΠΑΝΤΡΟΣ: ανύπαντρος

ΠΑΙΔΙΑ: όχι

ΚΑΤΟΙΚΙΑ: Δεν έχει

ΌΝΟΜΑ ΕΡΩΤΙΚΟΥ ΣΥΝΤΡΟΦΟΥ: Δεν έχει

ΧΩΡΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

ΠΟΛΗ: Κέρκυρα

ΠΕΡΙΟΧΗ: Κέντρο

ΟΔΟΣ: Δονάτου Δημουλίτσα 13

ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ: 24

ΜΟΝΙΚΑΤΟΙΚΙΑ: -

ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ: -

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ ΧΩΡΟΣ: Δρόμος

ΤΕΤΡΑΓΩΝΙΚΑ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ -

ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΩΜΑΤΙΩΝ: -

ΕΠΙΠΛΩΣΗ: -

ΙΔΙΑΙΤΕΡΟ ΣΧΟΛΙΟ: -

ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ: -

ΤΡΟΠΟΣ ΈΝΔΥΣΗΣ

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ : Βρώμικα ρούχα (γκρι παντελόνι, κοντομάνικο μπλουζάκι)

ΕΣΩΡΟΥΧΑ: boxer

ΚΑΛΤΣΕΣ: μακριές χοντρές μαύρες

ΠΑΠΠΟΥΤΣΙΑ: σκισμένα παλιά παπούτσια

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΜΙΑΣ ΕΠΙΣΗΜΗΣ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ: Δεν έχει

ΓΕΝΙΚΑ ΞΕΡΕΙ ΝΑ ΝΤΥΘΕΙ: όχι (δεν έχει και πολλές επιλογές)

ΤΡΟΠΟΣ ΔΙΑΤΡΟΦΗ

1. ΠΡΩΪΝΟ: Κάτι από το φούρνο
2. ΓΕΥΜΑ: Σπιτικό φαΐ
3. ΔΕΙΠΝΟ: -
4. ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ: Φρούτα
5. ΣΥΝΙΘΙΖΕΙ ΤΟ ΠΟΤΟ: όχι ιδιαίτερα
6. ΠΟΙΟ ΠΟΤΟ ΤΟΥ ΑΡΕΣΕΙ: Κόκκινο κρασί

ΤΡΟΠΟΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

1. ΦΑΓΗΤΟ: Εστιατόριο
2. ΠΟΤΟ: Κρασί
3. ΧΟΡΟΣ: Τανγκό
4. ΕΚΔΡΟΜΕΣ: Περίπατοι στο δάσος
5. ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΜΕ ΦΙΛΟΥΣ: Φαγητό σε ταβέρνα

ΤΡΟΠΟΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

1. ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ: όχι
2. ΤΑΞΙ: όχι
3. ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ: όχι
4. ΜΟΤΟΣΥΚΛΕΤΑ: όχι
5. ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΣΧΟΛΙΑ (ΑΝ ΥΠΑΡΧΟΥΝ): μεταφέρεται με τα πόδια
6. ΠΟΙΟ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΘΑ ΗΘΕΛΕ ΚΑΙ ΓΙΑΤΙ: Mini cooper (ασημί χρώμα με μαύρες λωρίδες)

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ: Διάβασμα λογοτεχνίας

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΣΠΟΡ: Δεν έχει

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΧΡΩΜΑ: Πράσινο

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΡΟΥΧΑ: Δερμάτινο μπουφάν

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ: Jim Morison

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Οδυσσέας Ελύτης

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΩΡΑ: 2:00 το μεσημέρι

ΑΓΑΠΗΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ: Φύση(πάρκα, δάση)

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Monk

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ/ΠΟΙΗΜΑ: Ελύτης Ήλικία της γλαυκῆς θύμησης

ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ: -

ΜΙΣΗΤΗ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ: Ψάρεμα

ΜΙΣΗΤΟ ΣΠΟΡ: Ποδόσφαιρο

ΜΙΣΗΤΟ ΧΡΩΜΑ: Δεν έχει

ΜΙΣΗΤΟ ΡΟΥΧΟ: Δεν έχει

ΜΙΣΗΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ: Χατζηφραγκέτα

ΜΙΣΗΤΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ: Δεν έχει

ΜΙΣΗΤΗ ΩΡΑ: Αργά το βράδι

ΜΙΣΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ: Σκουπίδια πεταμένα στο δρόμο

ΜΙΣΗΤΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Δεν έχει

ΜΙΣΗΤΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ/ΠΟΙΗΜΑ: Δεν έχει

- **απόλυτη ευτυχία: ένα σπίτι για να μείνει**
- **τελευταία φορά που ξέσπασε στα γέλια: Σχεδόν κάθε μέρα**
- **βασικό γνώρισμα του χαρακτήρα: επικοινωνιακός**
- **βασικό ελάττωμα : Εμπιστεύεται εύκολα**
- **λάθη που δείχνει επιείκεια : Αφηρημάδα**
- **τελευταία φορά που έκλαψε : Πριν 3 χρόνια που δεν έχει φαΐ για αρκετές μέρες**
- **ήρωες του : Jim Morison**
- **αγαπημένο ταξίδι : Άλπεις**

- αγαπημένοι συγγραφείς: Ελύτης, Καζαντζάκης
- αρετή που προτιμά στους άνδρες: Ευγένεια
- αρετή που προτιμά στις γυναίκες: Ειλικρίνεια
- αγαπημένο συγκρότημα/ τραγουδιστής : The Doors
- αγαπημένο κόμικ : Δεν έχει
- διασημότητα που θα ήθελε να κάνει έρωτα : Amy Winehouse
- αγαπημένο χρώμα : Πράσινο
- αγαπημένη/απεχθής μυρωδιά : εξάτμιση από αμάξια
- αγαπημένη/απεχθής γεύση : Κολοκυθάκια
- τρία αγαπημένα ζώα : Ζαρκάδι , Άλογο , Περιστέρι
- μεγαλύτερη επιτυχία : Αύξηση στη προηγούμενη δουλειά του
- μεγαλύτερη αποτυχία : Απόλυση στην δουλειά
- ανομολόγητη ερωτική φαντασίωση : Ερωτική συνεύρεση με 2 διάσημες γυναίκες
- μεγαλύτερος φόβος : Θάνατος
- κάτι που δεν έχει πει σε κανέναν : Τον λόγο της απόλυσης του
- κάτι που έχει πει μόνο σε έναν άνθρωπο : Τις ιστορίες που του έλεγε η γιαγιά του

8.2.3 Storyboard

Σκηνή 1



Σκηνή 2



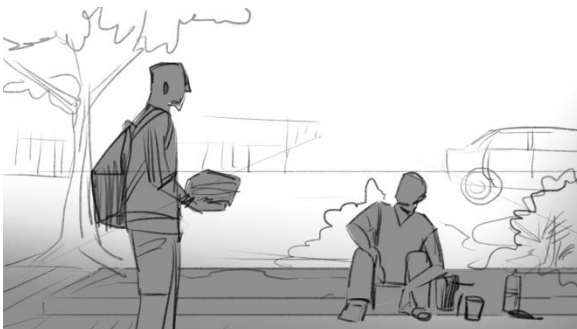
Σκηνή 3(α)



Σκηνή 3(β)



Σκηνή 4



Σκηνή 5



Σκηνή 6



Σκηνή 7



Σκηνή 8



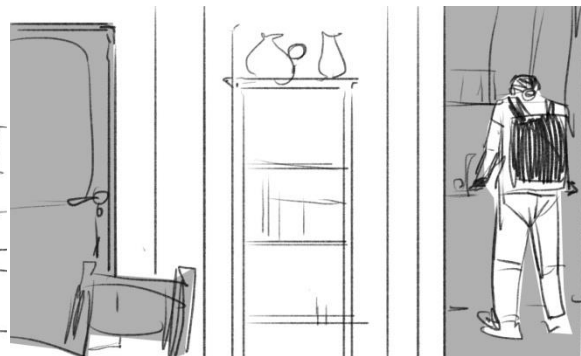
Σκηνή 9



Σκηνή 10



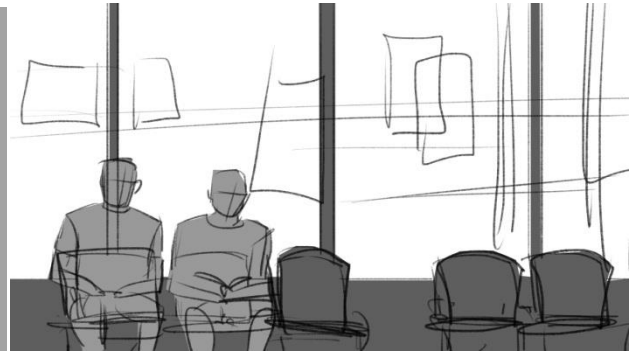
Σκηνή 11



Σκηνή 12



Σκηνή 13



Σκηνή 14



Σκηνή 15



Σκηνή 16



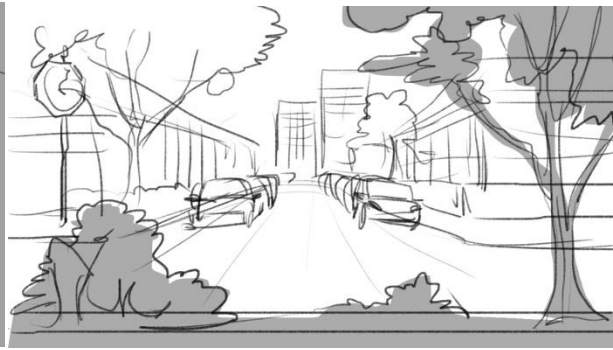
Σκηνή 17(α)



Σκηνή 17(β)



Σκηνή 18(α)



Σκηνή 18(β)



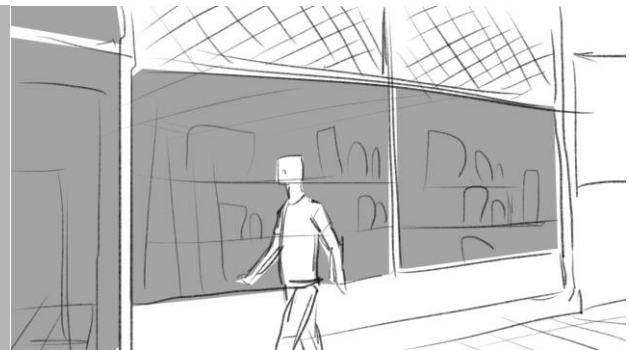
Σκηνή 18(γ)



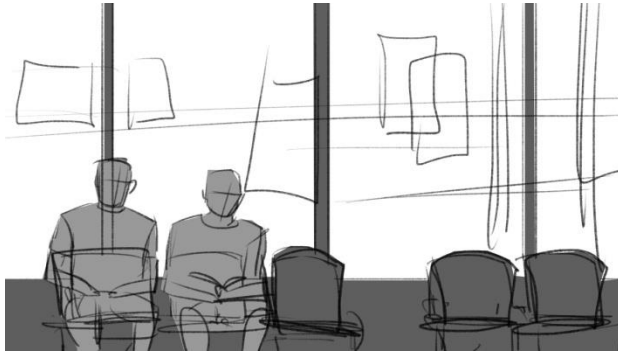
Σκηνή 19



Σκηνή 20



Σκηνή 21



8.2.4 Shot List

Σύνδεσμος αρχείου:

https://drive.google.com/file/d/1glokMb_cRjq5w4otwxwN0PSDmxWTHkAA/view?usp=share_link

8.2.5 Πρόγραμμα Γυρισμάτων

Σύνδεσμος φακέλου:

https://drive.google.com/drive/folders/1A3xn14LOJ2gToCQmhe7QCvinM9VgeytP?usp=share_link

8.2.6 Μακιγιάζ - Ένδυση

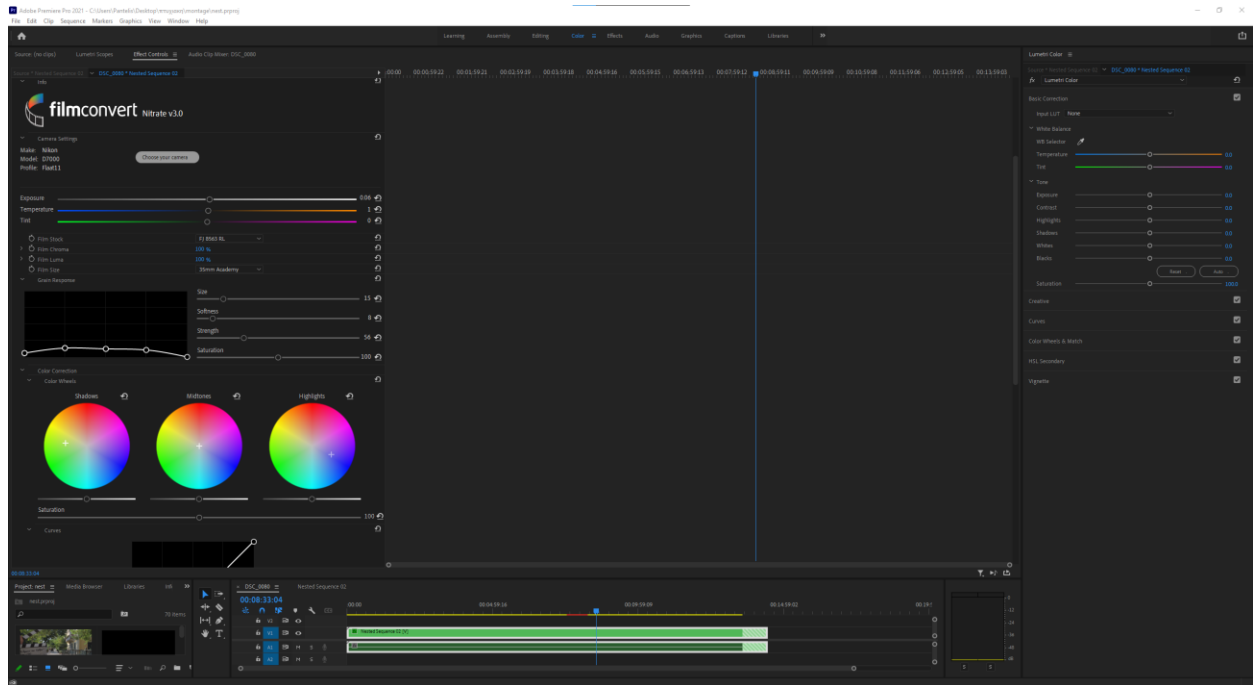
Σύνδεσμος αρχείου πρόβας:

https://drive.google.com/file/d/1-fqj7tm_VuWqwvu_OJ-w1JVgG8-UVKsP/view?usp=share_link

8.3 Μεταπαραγωγή

8.3.1 Χρωματική διόρθωση - Color Correction

Προφίλ color correction για όλη την ταινία



8.3.2 Αποκατάσταση εικόνας – Image restoration

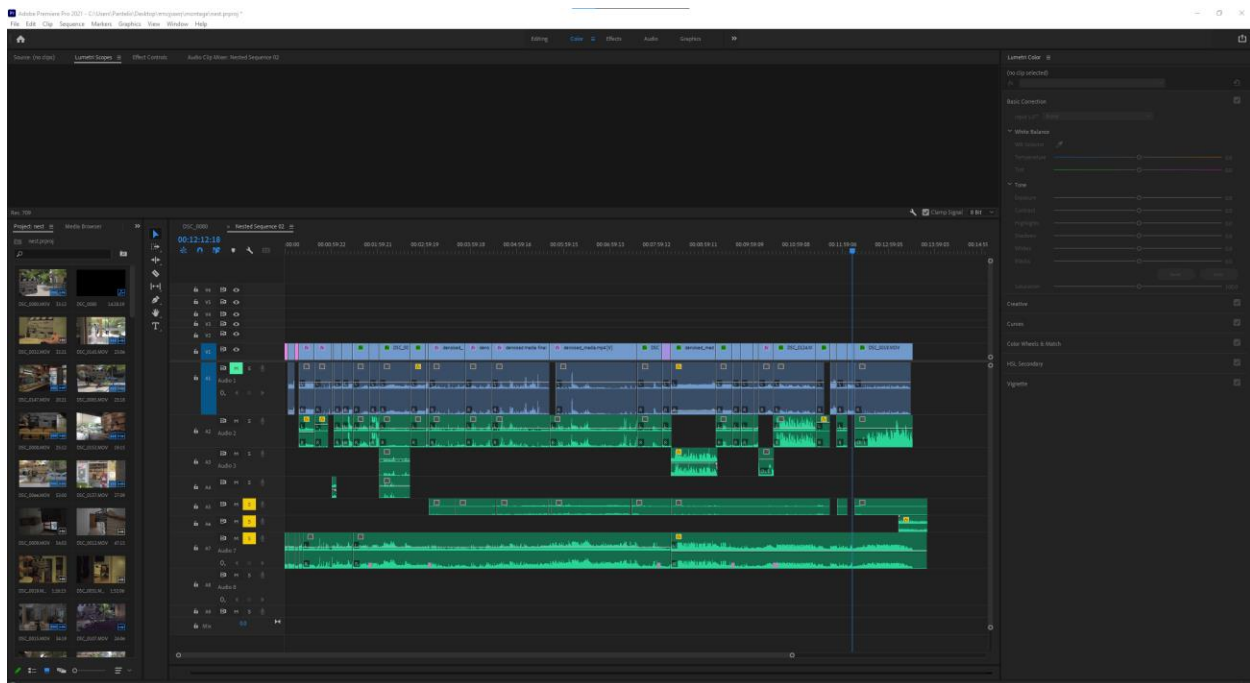
Σύγκριση αρχείων πριν και μετά τη χρήση του εφέ de-noise της Immersive Video

Σύνδεσμος φακέλου:

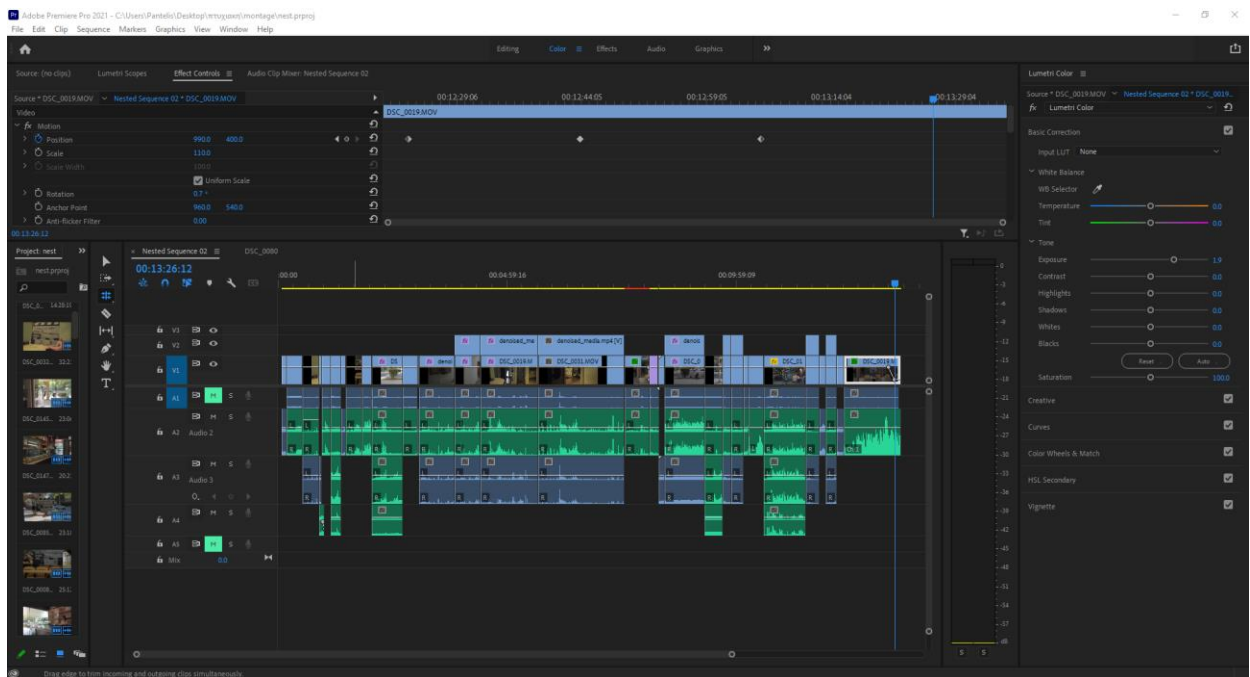
https://drive.google.com/drive/folders/1mDn38qLxOZUbSwCaGiH3s02ljAgMJGlh?usp=share_link

8.3.3 Μοντάζ

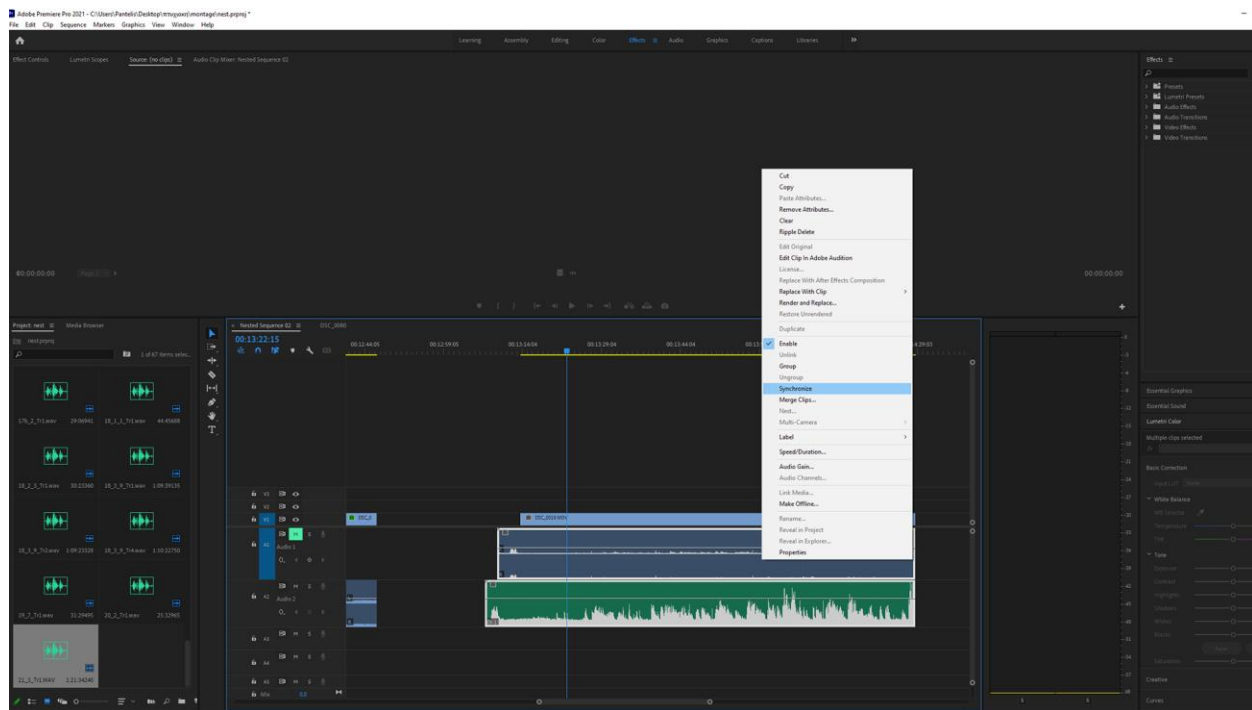
8.3.3.1 Πρώτο προσχέδιο μοντάζ



8.3.3.2 Τελευταίο προσχέδιο μοντάζ



8.3.3.3 Συγχρονισμός ήχου και εικόνας



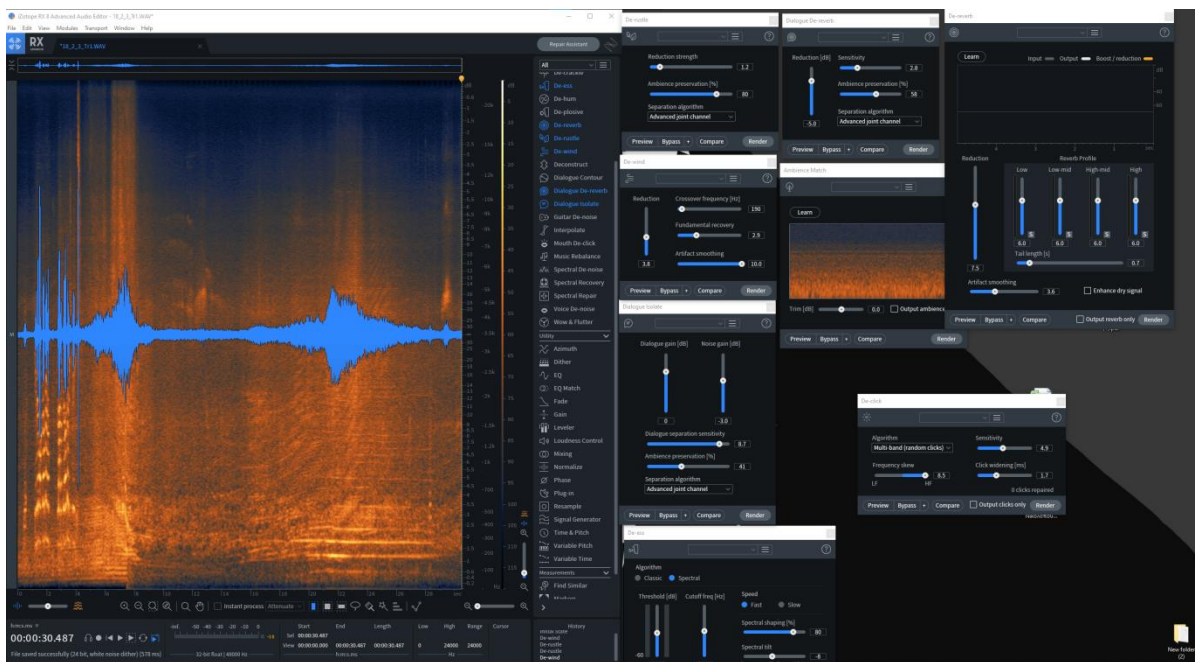
8.3.4 Ηχητική Αποκατάσταση – Audio Restoration

8.3.4.1 Screenshot της διαδικασίας ηχητικής αποκατάστασης ξεχωριστά για κάθε ηχητικό αρχείο των γυρισμάτων

Σύνδεσμος φακέλου:

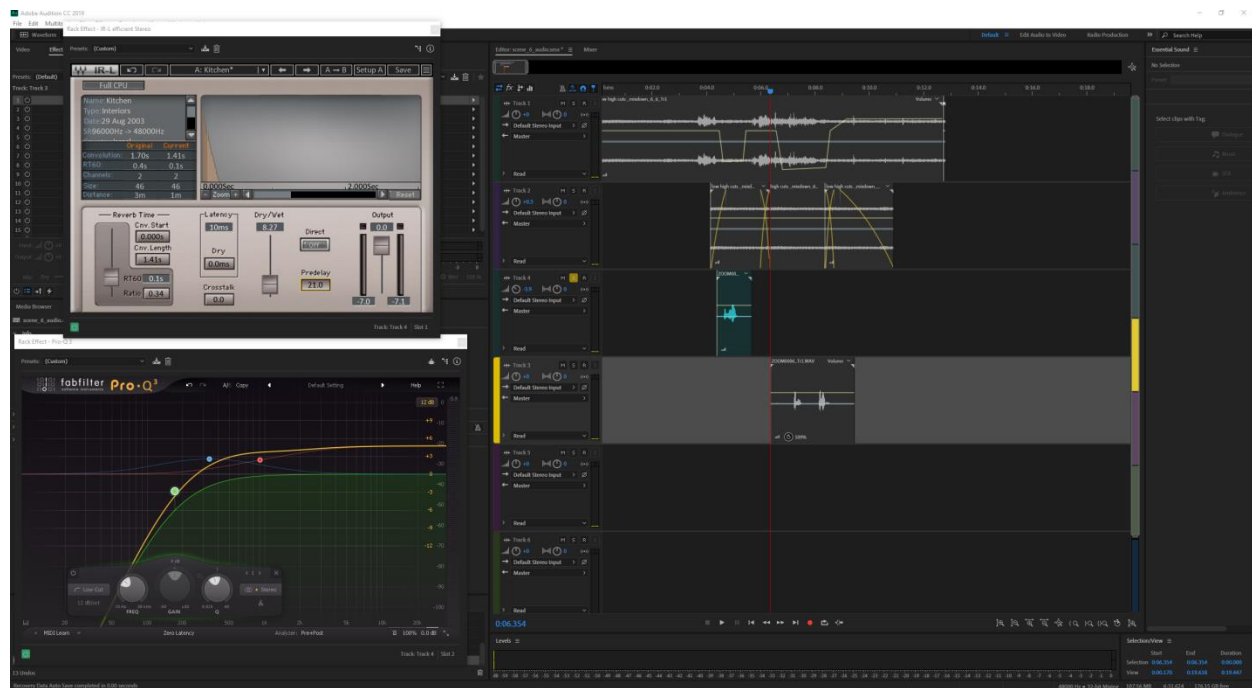
https://drive.google.com/drive/folders/1ShVm9Ny8nJZMmHGFwxR5ZrvnWuFeXqDE?usp=share_link

8.3.4.2 Σύνολο εργαλείων ηχητικής αποκατάστασης

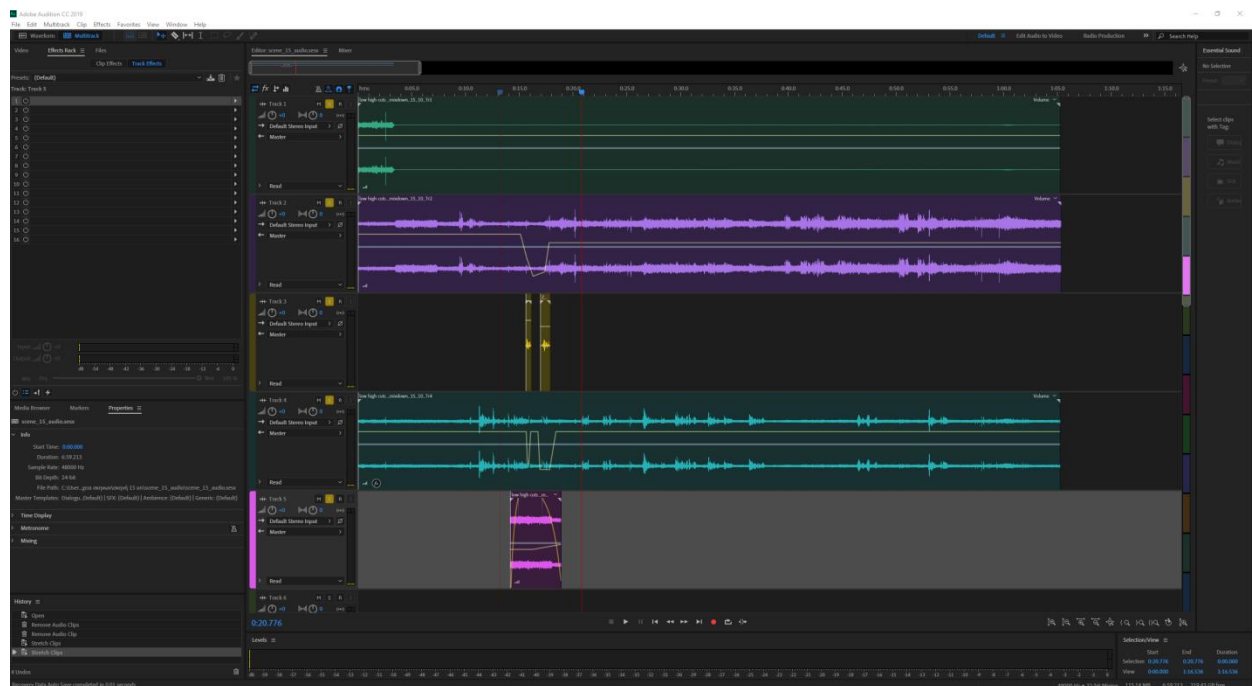


8.3.5 Επεξεργασία αρχείων voice over

8.3.5.1 Convolution reverb και equalizer

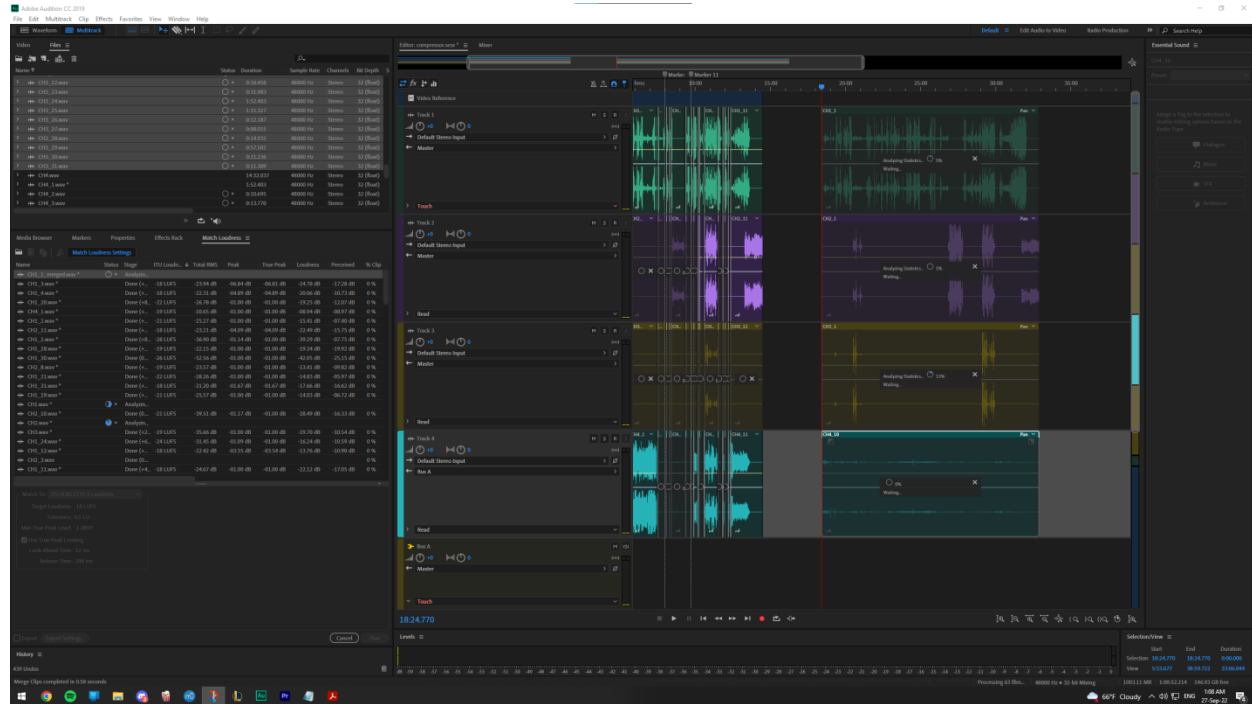


8.3.5.2 μίξη και automation



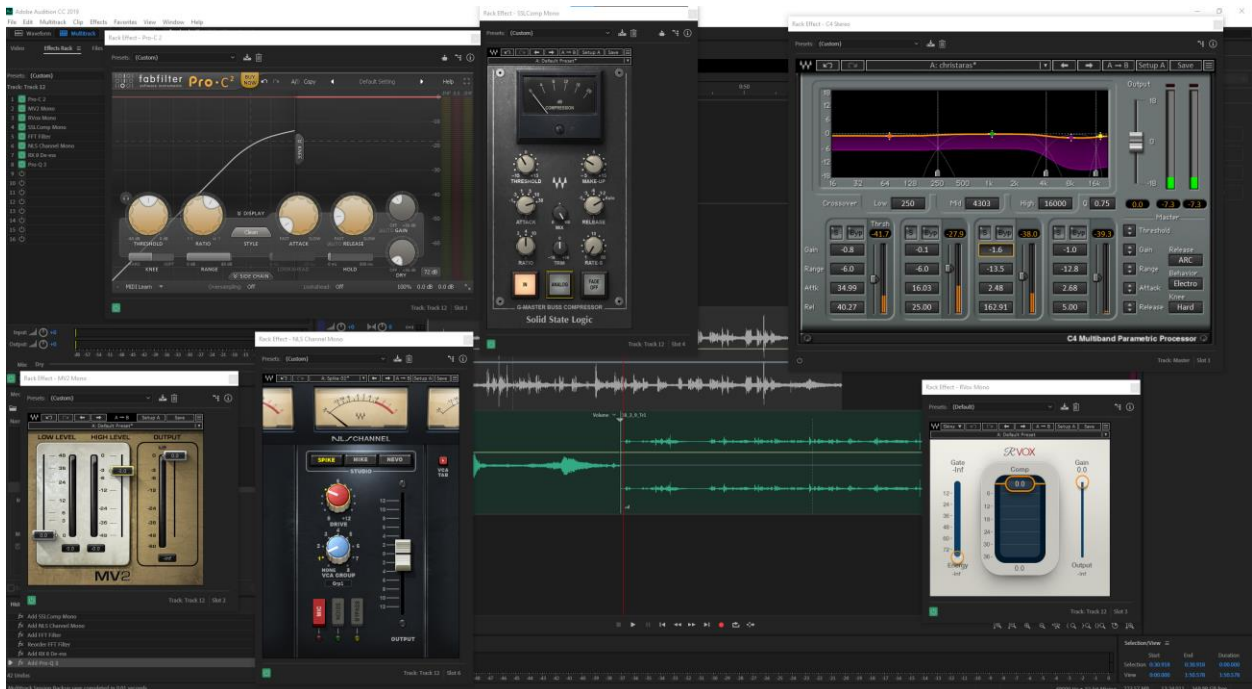
8.3.6 Μίξη

Διόρθωση σχετικών εντάσεων των σκηनों με το εργαλείο “match loudness”



8.3.7 Mastering

Συμπιεστές – compressors οι οποίοι χρησιμοποιήθηκαν στο mastering



8.3.8 Επίβλεψη Μουσικής Παραγωγής

8.3.8.1 Διορθώσεις - Αλλαγές

Σύνδεσμος αρχείου:

https://drive.google.com/file/d/1Jmz35H2hIFUfryMtdRyAL0BkcbKHtIQS/view?usp=share_link

8.3.8.2 Μουσικά κομμάτια

Σύνδεσμος φακέλου:

[https://drive.google.com/drive/folders/1NlGXTtjAMs9OC6iG_xHuOtvINA410w_-
?usp=share_link](https://drive.google.com/drive/folders/1NlGXTtjAMs9OC6iG_xHuOtvINA410w_-?usp=share_link)