

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Πτυχιακή εργασία: Παραγωγή ταινίας ντοκιμαντέρ
“ **Demetris: A visual artist**”

Ελευθερία Κυρατζίδου TX2014060

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Χάλκου

Κέρκυρα, Φεβρουάριος 2021

Περιεχόμενα

Συνοπτική περίληψη.....	3
Περίληψη.....	3
Εισαγωγή – Το αντικείμενο και ο στόχος της εργασίας	5
Κεφάλαιο 1^ο : Ντοκιμαντέρ – Ο μη-μυθοπλαστικός κινηματογράφος.....	5
1.1. Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ και του δημιουργού.....	5
1.2. Το ντοκιμαντέρ και τα είδη της αφήγησής του.....	7
1.3. Ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης (expository mode).....	7
1.4. Ο αφηγηματικός τρόπος της παρατήρησης (observational mode).....	8
Κεφάλαιο 2^ο : Μεθοδολογία.....	10
2.1. Η έρευνα του θέματος και η συλλογή πληροφοριών.....	10
2.2. Κινηματογράφηση.....	11
2.3. Το μοντάζ (post-production).....	13
2.4. Έργα που έχουν ληφθεί ως αναφορές.....	14
Κεφάλαιο 3^ο : Demetris: A visual artist: Από τη σύλληψη της ιδέας στην πραγματοποίηση του ντοκιμαντέρ.....	20
3.1. Το θέμα και η σύλληψη της ιδέας.....	20
3.2. Η έρευνα.....	22
3.3. Η κινηματογράφηση – Τα γυρίσματα του έργου.....	25
3.4. Το μοντάζ του έργου.....	35
3.5. Συμπεράσματα.....	38
Βιβλιογραφία-Ιστογραφία.....	40

Συνοπτική περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή πραγματεύεται τη σκηνοθεσία και παραγωγή του μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, διάρκειας 22 λεπτών, με τίτλο «Demetris: a visual artist». Αφορά το πορτραίτο ενός καλλιτέχνη και, πιο συγκεκριμένα, την παρουσίαση του Δημήτρη Παπαζάχου, φοιτητή της Σχολής Καλών Τεχνών της Θεσσαλονίκης, που βρίσκεται στο τελευταίο έτος της φοίτησής του. Το κινηματογραφικό «πορτραίτο» του συγκεκριμένου χαρακτήρα αφορά την παρουσίασή του τόσο ως καλλιτέχνη όσο και ως προσωπικότητας. Έτσι δεν εστιάζει μόνο στο καλλιτεχνικό του έργο, αλλά περιγράφει έναν νέο άνθρωπο που ασχολείται με τις σύγχρονες τέχνες και αναλύει τον τρόπο με τον οποίο μέσα από την τέχνη του εκφράζονται διάφοροι τομείς της προσωπικής του ζωής, καθώς και διάφορες πτυχές της καθημερινότητάς του.

Πρόκειται για ένα υβριδικό ντοκιμαντέρ στο οποίο συνδυάζονται δύο τρόποι αφηγηματικής προσέγγισης: Πρωτίστως είναι ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης (observational mode), το οποίο βασίζεται στην καταγραφή της πραγματικότητας ως έχει, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον αυθορμητισμό, περιλαμβάνει όμως και στοιχεία του αφηγηματικού τρόπου της έκθεσης (expository mode), εκθέτοντας πληροφορίες μέσω του λόγου, στην συγκεκριμένη περίπτωση μέσω συνεντεύξεων και αρχειακού υλικού.

Περίληψη

Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη: το θεωρητικό και την ανάλυση του τρόπου εργασίας για την παραγωγή του ντοκιμαντέρ «Demetris: a visual artist». Το θεωρητικό αποτελείται από α) την εισαγωγή, στην οποία αναλύεται ο στόχος της πτυχιακής και γίνεται αναφορά στο αντικείμενο, και β) τη θεωρητική έρευνα σχετικά με τον μη-μυθοπλαστικό κινηματογράφο. Αυτή περιλαμβάνει ανάλυση των ειδών του ντοκιμαντέρ και των τρόπων αφηγηματικής προσέγγισής του, καθώς και τις ταινίες ντοκιμαντέρ που λειτούργησαν ως σημεία αναφοράς, βοήθησαν στη σύλληψη της γενικότερης ιδέας και αποτέλεσαν έμπνευση για τη χρήση ορισμένων στιλιστικών και αφηγηματικών στοιχείων που εφαρμόστηκαν στο ντοκιμαντέρ της πτυχιακής εργασίας. Το δεύτερο μέρος της εργασίας αφορά το προσωπικό έργο, εμβαθύνοντας στο αντικείμενο, τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, την επίτευξη των στόχων της ταινίας τεκμηρίωσης, και σε γενικότερο πλαίσιο τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιήθηκε

η εργασία. Σε αυτό το σημείο σχολιάζεται το ερευνητικό κομμάτι, δηλαδή τα συμπεράσματα στα οποία οδηγήθηκα και οι σκέψεις που δημιουργήθηκαν μέσα από την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ παρατήρησης, του “Demetris: A visual artist”. Πιο αναλυτικά, επεξηγούνται ορισμένα στάδια της δημιουργίας του που αφορούν:

- Την έρευνα, η οποία πραγματοποιήθηκε το χρονικό διάστημα από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι τη σύνθεση του σεναρίου της ταινίας ντοκιμαντέρ. Σε αυτήν την ενότητα εξηγείται η σκέψη πάνω στην οποία βασίστηκε το ντοκιμαντέρ, καθώς και τα ερεθίσματα που μου δόθηκαν ώστε να πραγματοποιηθεί η ταινία. Εξερευνήθηκαν κάποιοι από τους χώρους των γυρισμάτων και έγινε ο κατάλληλος σχεδιασμός, ώστε να επιτευχθούν οι διαδικασίες της παραγωγής με τη μεγαλύτερη επιτυχία και οι χώροι να ανταποκρίνονται στην αρχική ιδέα.
- Την καλλιτεχνική μεθοδολογία της παρατήρησης. Σε αυτό το μέρος της εργασίας αναλύεται η μέθοδος με την οποία πραγματοποιήθηκαν τα περισσότερα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ, και κατά κύριο λόγο οι τρόποι με τους οποίους αυτό κινηματογραφήθηκε ώστε να αποδίδεται στον μέγιστο βαθμό ο αυθορμητισμός, η αίσθηση ρεαλισμού, και η αλήθεια.
- Την καλλιτεχνική μεθοδολογία της έκθεσης. Σε αυτό το σημείο θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο έγινε η διεξαγωγή των συνεντεύξεων όσον αφορά τα γυρίσματα, αλλά και η χρησιμότητά τους στη μετάδοση της πληροφορίας και στην απόδοση του τεκμηρίου με τον πιο κατανοητό τρόπο για το κοινό.
- Έπειτα, αναλύεται η διαδικασία της μετά-παραγωγής, δηλαδή το μοντάζ, που αφορά μια ιδιαίτερα δημιουργική φάση, η οποία αποτελεί και το τελικό στάδιο της δημιουργίας μιας ταινίας ντοκιμαντέρ και την ολοκλήρωση του έργου. Εξετάζεται συνολικά η εμπειρία του μοντάζ σε όλα τα στάδιά του, από το πρώτο draft μέχρι το τελευταίο.

Εισαγωγή – Το αντικείμενο και ο στόχος της εργασίας

Το αντικείμενο της πτυχιακής εργασίας, όπως προαναφέρθηκε, είναι το πορτραίτο ενός νέου σύγχρονου καλλιτέχνη, του Δημήτρη Παπαζάχου, και αφορά τον μη-μυθοπλαστικό κινηματογράφο. Ο στόχος της δημιουργίας του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ ήταν να σκιαγραφήσω το προφίλ ενός καλλιτέχνη, και να κατανοήσω τον τρόπο σκέψης του και τους λόγους στους οποίους οφείλονται οι επιλογές του τόσο στο έργο του, όσο και γενικότερα στη ζωή του. Πιο αναλυτικά, έγινε μία προσπάθεια για να επιτευχθεί ο συγκεκριμένος στόχος θέτοντας το εξής ερώτημα: Πώς θα μπορούσε να αναδειχθεί μία καλλιτεχνική φιγούρα χωρίς την απλή προβολή των έργων του, αλλά αναδεικνύοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του ατόμου και την καλλιτεχνική του κλίση; Έγινε μία απόπειρα απάντησης του συγκεκριμένου ερωτήματος μέσα από τη δημιουργία του «Demetris: A visual Artist», και πολύ περισσότερο μέσα από τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την παραγωγή του.

Κεφάλαιο 1^ο : Ντοκιμαντέρ: ο μη-μυθοπλαστικός κινηματογράφος

1.1. Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ και του δημιουργού

Ένας καλός τρόπος για να οριστεί το ντοκιμαντέρ θα ήταν να τονισθεί η βασική διαφορά του από τις αφηγηματικές ταινίες μυθοπλασίας. Όπως χαρακτηριστικά είχε γράψει τη δεκαετία του 1950 ο Άγγλος σκηνοθέτης Karel Reisz, «οι αφηγηματικές ταινίες ασχολούνται με την ανάπτυξη μίας πλοκής, ενώ το ντοκιμαντέρ με την παρουσίαση ενός θέματος».¹ Το ντοκιμαντέρ συνήθως περιστρέφεται γύρω από την έννοια της αλήθειας και πραγματεύεται την πραγματικότητα, σε αντίθεση με τις αφηγηματικές ταινίες που είναι, κατά κύριο λόγο, προϊόν μυθοπλασίας.

Στο πέρασμα του χρόνου, η κινηματογράφιση του πραγματικού κόσμου άρχισε να ωθεί στην ανάγκη διαχωρισμού των ταινιών ντοκιμαντέρ: από τη μια, η «αντικειμενική» καταγραφή της πραγματικότητας που παραπέμπει στο ρεπορτάζ, και, από την άλλη, η «δημιουργική» διαδικασία κατά την οποία ο ντοκιμαντερίστας παρατηρεί, ερευνά, δημιουργεί και ερμηνεύει, παίρνοντας διαφορετικούς ρόλους κάθε φορά και εμπλουτίζοντας με μια «ποιητική» πλευρά το δημιούργημά του, δίνοντας περισσότερη έμφαση στην αισθητική και τονίζοντας την προσωπική του ματιά.

¹ Καρακάσης Απόστολος, «Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες», Εκδόσεις: Kallipos, 2015, σελ.17.

Η υποκειμενική ματιά του δημιουργού καθιστά το ντοκιμαντέρ ένα είδος τέχνης, το οποίο, παρόλο που βασίζεται στην καταγραφή μια πραγματικής συνθήκης ή ιστορίας, εκφράζεται τόσο από τις μεγάλες όσο και τις μικρότερες επιλογές του ντοκιμαντερίστα όσον αφορά τη συγγραφή, την κινηματογράφηση, τον τρόπο διεξαγωγής συνεντεύξεων, και την αφήγηση, οι οποίες καθιστούν το ντοκιμαντέρ μη αντικειμενικό και το διαφοροποιούν από το ρεπορτάζ. Οι πληροφορίες σε ένα ντοκιμαντέρ δεν δίνονται ακατέργαστες στον θεατή, αλλά πρώτα περνούν από μία διαδικασία κατά την οποία φιλτράρονται μέσα από την προσωπική ματιά του δημιουργού. Η προσωπική ματιά είναι εκείνη που δημιουργεί εικόνες με οπτικό δυναμισμό.²

Η μοναδική ομοιότητα των ταινιών ντοκιμαντέρ με τα ρεπορτάζ είναι η παρουσίαση αληθινών γεγονότων και πληροφοριών. Σε γενικές γραμμές, όμως, το ντοκιμαντέρ διαφοροποιείται σημαντικά από το ρεπορτάζ, αφού πρόκειται για την παρουσίαση ενός θέματος πάνω στο οποίο έχει προηγηθεί μία μακράς διάρκειας έρευνα, έχει «ζυγιστεί», και έχει πάρει μια συγκεκριμένη μορφή, την οποία έχει «σμιλέψει» ο δημιουργός, δίνοντάς του μία τελική ερμηνεία, η οποία δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να χαρακτηριστεί ως αντικειμενική.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει μια διευκρίνηση σχετικά με το ρόλο του ντοκιμαντερίστα, δηλαδή του δημιουργού. Σύμφωνα με τον Rabiger Michael ο καλλιτέχνης-ερευνητής, συνήθως, είναι ένας άνθρωπος ο οποίος:

- Ερευνά αξιοσημείωτα θέματα, ανθρώπους και καταστάσεις.
- Πραγματοποιεί τις απαραίτητες ενέργειες για να καταγράψει το σημαντικό και το ουσιώδες, παρουσιάζοντάς το με τη μεγαλύτερη ειλικρίνεια, έχοντας τη μικρότερη δυνατή παρέμβαση στο τελικό αποτέλεσμα.
- Ζει για να προβάλλει κρυμμένες αλήθειες της σύγχρονης ζωής.
- Τρέφει συμπάθεια για το ανθρώπινο είδος και αναπτύσσει μία προσωπική άποψη για κάθε καινούριο κόσμο που γνωρίζει.
- Οργανώνει το υλικό του για να δημιουργήσει μία ιστορία, η οποία ικανοποιεί τον θεατή τόσο στο κινηματογραφικό όσο και στο δραματικό κομμάτι.
- Ασκεί επιρροή στις σκέψεις και στα συναισθήματα του κοινού.
- Συνειδητοποιεί όλες τις πτυχές του κόσμου που κινηματογραφεί.

² Καρακάσης Απόστολος, «Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες», Εκδόσεις: Kallipos, 2015, σελ.20.

- Αναπτύσσεται και ωριμάζει συναισθηματικά, καθώς έρχεται σε επαφή και μαθαίνει έναν καινούριο κόσμο.

Η πολυεπίπεδη αυτή συνείδηση του ντοκιμαντερίστα δεν επιτυγχάνεται τόσο από το «ταλέντο», αλλά περισσότερο από σκληρή και επαναλαμβανόμενη εξάσκηση, κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ένας μουσικός μαθαίνει να παίζει τέλεια ένα μουσικό όργανο.³

1.2 Το ντοκιμαντέρ και τα είδη της αφήγησής του

Τα ντοκιμαντέρ μπορούν να διακριθούν και να χωριστούν σε κατηγορίες ανάλογα με το είδος τους, το θέμα της έρευνας, την πρόθεσή τους, αλλά και ανάλογα με τον τρόπο αφήγησης που κυριαρχεί στο εκάστοτε έργο. Με τον όρο «τρόπος αφήγησης» εννοείται ο τρόπος τον οποίο ο κάθε καλλιτέχνης επιλέγει για να αφηγηθεί την ιστορία του και διακρίνεται σε έξι βασικές κατηγορίες: στον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης, της παρατήρησης, τον συμμετοχικό, τον επιτελεστικό, τον ανακλαστικό-αυτοαναφορικό και τον ποιητικό τρόπο.⁴ Σε αυτήν την ενότητα θα αναπτυχθούν οι δύο τρόποι αφηγηματικής προσέγγισης που χρησιμοποίησα για το ντοκιμαντέρ μου, δηλαδή ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης και της παρατήρησης.

1.3 Ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης (Expository mode)

Ο πρώτος τρόπος αφηγηματικής προσέγγισης που θα αναλυθεί είναι της έκθεσης. Οι πληροφορίες εκτίθενται κατά έναν μεγάλο βαθμό μέσω του λόγου, κυρίως υπό τη μορφή των συνεντεύξεων ή της προφορικής αφήγησης (voiceover, σπικάζ). Αρκετά βοηθητική για την κατανόηση του θέματος και για τον προσανατολισμό του θεατή είναι, συχνά, και η παράλληλη παρουσίαση εικόνων που τεκμηριώνουν τα όσα ακούγονται. Για παράδειγμα, εάν σε κάποιο σημείο του ντοκιμαντέρ γίνεται αναφορά στα έργα ενός καλλιτέχνη, τότε συνήθως προβάλλονται πλάνα με εικόνες από τα έργα αυτά, για να συνδέται η ακουστική πληροφορία που λαμβάνει ο θεατής με την οπτική. Ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης αποτελεί τον πιο συνήθη τρόπο αφήγησης του ντοκιμαντέρ, και συναντάται πολύ συχνά στην τηλεόραση, κυρίως εξαιτίας

³ Rabiger Michael, «*Directing the Documentary*», Elsevier: Fourth Edition, 2004, σελ.10.

⁴ Bill Nichols, «*Introduction to Documentary*», Indiana University Press, 2001, σελ. 99.

της λιτότητας όσον αφορά τη μεθοδολογία του.

Η δομή που φαίνεται πως διαμορφώνεται ως επί το πλείστον στα ντοκιμαντέρ έκθεσης στηρίζεται στην παρουσίαση ενός θέματος με την ανάδειξη ενός ερωτήματος, στο οποίο ο ντοκιμαντερίστας, δίνοντας τα απαραίτητα στοιχεία και πληροφορίες, προσπαθεί να οδηγήσει τον θεατή προς την απάντησή του. Παρουσιάζονται όλες οι πτυχές του ερωτήματος, και μέσα από μία σειρά τεκμηρίων και επιχειρημάτων, ο δημιουργός, αποκλείοντας κάθε άλλη απάντηση, κατευθύνει τον θεατή στη δική του προσωπική άποψη για την επίλυση του προβλήματος, εξηγώντας παράλληλα τους λόγους για τους οποίους οι άλλες απόψεις δεν θα απαντήσουν επαρκώς το αρχικό ερώτημα.⁵

Έτσι, πολύ σημαντικό ρόλο στα ντοκιμαντέρ έκθεσης παίζει το μοντάζ. Σε αντίθεση με τα ποιητικά ντοκιμαντέρ και τα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, που στοχεύουν στη διατήρηση ενός συγκεκριμένου ρυθμού ή μοτίβου στο μοντάζ, κάνοντάς το έτσι ένα «εργαλείο» αισθητικής προσέγγισης, τα ντοκιμαντέρ έκθεσης χρησιμοποιούν το μοντάζ ως μέσο τεκμηρίωσης όσων προβάλλονται στην οθόνη. Ο συνηθέστερος τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το μοντάζ στα ντοκιμαντέρ έκθεσης είναι η προβολή μίας εικόνας που δικαιολογεί και τεκμηριώνει μία άποψη και μία πληροφορία, η οποία είτε εκφράζεται κατά τη διάρκεια μίας συνέντευξης, είτε ακούγεται σε κάποιο voice over.⁶ Ο σχολιασμός που γίνεται παράλληλα με την προβολή των εικόνων-τεκμηρίων αντιπροσωπεύει και την άποψη του σκηνοθέτη για το θέμα που πραγματεύεται το εκάστοτε ντοκιμαντέρ έκθεσης, εκπληρώνοντας έτσι τον αρχικό του στόχο, δηλαδή να δώσει μία απάντηση σε κάποιο ερώτημα που τίθεται στην αρχή της ταινίας.

1.4 Ο αφηγηματικός τρόπος της παρατήρησης (Observational mode)

Ο αφηγηματικός τρόπος της παρατήρησης, όπως προδίδει και το όνομά του, πρόκειται για μία μέθοδο αφήγησης που βασίζεται κατά κύριο λόγο στην αίσθηση ρεαλισμού, και πιο συγκεκριμένα, του αυθορμητισμού. Ο ρόλος του ντοκιμαντερίστα που επιλέγει να αφηγηθεί την ιστορία του με αυτόν τον τρόπο είναι πολυδιάστατος. Πρώτα απ' όλα, έχει τον ρόλο του ερευνητή-παρατηρητή, προσπαθώντας να αποτυπώσει στον φακό με ακριβή και ειλικρινή τρόπο αυτό που θα έβλεπε κάποιος αν παρατηρούσε μια σκηνή εξ αποστάσεως, παρακολουθώντας με

⁵ Bill Nichols, «Introduction to Documentary», Indiana University Press, 2001, σελ. 107.

⁶ Bill Nichols, «Introduction to Documentary», Indiana University Press, 2001, σελ. 109.

την κάμερά του τους χαρακτήρες της ταινίας του στις αληθινές τους δράσεις, στο περιβάλλον τους, χωρίς να τους καθοδηγεί με διάφορες σκηνοθετικές οδηγίες και χωρίς να οργανώνει από πριν το τι θα συμβεί, προβάλλοντας το παρόν με την κάθε ατελή λεπτομέρεια που μπορεί να εμπεριέχεται σε αυτό.

Παρόλο που στις αρχές της εμφάνισης αυτού του τρόπου αφηγηματικής προσέγγισης οι πρεσβευτές του ακολουθούσαν με αυστηρότητα μία «μη παρεμβατική» πρακτική, όσον αφορά τον τρόπο που ο καλλιτέχνης κινηματογραφούσε, αργότερα αυτό άλλαξε σημαντικά, μετατρέποντας τον κινηματογραφιστή σε συμμετέχοντα όλης αυτής της παρατήρησης. Έτσι, ο τρόπος της παρατήρησης έχει καταλήξει πλέον να συνδυάζεται με άλλα στοιχεία διαφορετικών αφηγηματικών προσεγγίσεων, όπως με συνεντεύξεις, voice over, ή μουσική. Επίσης, η κάμερα δεν βρίσκεται πλέον κατά κανόνα στα χέρια του κινηματογραφιστή, αλλά πολύ συχνά τοποθετείται και σε τρίποδο. Ο κινηματογραφιστής, από αόρατος και αθόρυβος παρατηρητής μεταλλάσσεται σε έναν ήρωα που αυτοαναφέρεται και παίζει τον ίδιο τον εαυτό του στον χώρο που κινηματογραφεί. Αξίζει να σημειωθεί πως τα κινηματογραφικά κείμενα τα οποία παράγονται μέσα από τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης διακρίνονται από μία ιδιαίτερη γοητεία, που δημιουργείται από την έντονη αίσθηση της αυθεντικότητας.⁷

Η παρουσία της κάμερας «πάνω στη σκηνή» δημιουργεί μία αίσθηση αμεσότητας και ειλικρίνειας του σκηνοθέτη απέναντι στα γεγονότα που συμβαίνουν μπροστά του. Πιο συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης προβάλλει προσωπικές στιγμές ενός ατόμου, που δεν ήταν προϊόν σκηνοθεσίας και θα συνέβαιναν έτσι ακόμη και χωρίς τη παρουσία της κάμερας. Αυτή η παραδοχή αποτελεί και το θεμέλιο της αφηγηματικής προσέγγισης της παρατήρησης, με αποτέλεσμα οι στιγμές που αποτυπώνει η κάμερα να μετατρέπονται σε ένα κομμάτι της ιστορίας της ζωής του ατόμου που κινηματογραφείται.⁸ Τέλος, ο μη-συμμετοχικός χαρακτήρας του σκηνοθέτη και η αντιμετώπισή του σαν να είναι απών κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, δημιουργεί προβληματισμό σχετικά το πόσο διαφορετικό θα ήταν το οπτικό αποτέλεσμα εάν η παρουσία του ήταν περισσότερο αισθητή.

⁷ Καρακάσης Απόστολος, «Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες», Εκδόσεις: Kallipos, 2015, σελ.23.

⁸ Bill Nichols, «Introduction to Documentary», σελ. Indiana University Press, 2001,109-115.

Κεφάλαιο 2^ο : Μεθοδολογία

2.1. Η έρευνα του θέματος και η συλλογή πληροφοριών

Η μέθοδος που χρησιμοποιεί ο ντοκιμαντερίστας για την υλοποίηση της ταινίας του συνήθως ακολουθεί κάποια συγκεκριμένα βήματα, τα οποία είναι καθοριστικά για την πορεία του έργου του, με πρώτο και κυριότερο βήμα την έρευνα του θέματος. Αρχικά, ο καλλιτέχνης βρίσκεται σε μία ασαφή κατάσταση κατά την οποία έλκεται από ένα συγκεκριμένο θέμα, βρίσκοντας ενδιαφέρον στο να εμβαθύνει σε αυτό και να αφηγηθεί την ιστορία του. Πραγματοποιώντας την έρευνα και ανιχνεύοντας συγκεκριμένες πτυχές του θέματος γίνεται πλέον φανερή η δυναμική που μπορεί να αποκτήσει το θέμα εάν προσεγγιστεί με τον τρόπο που θα επιλέξει ο καλλιτέχνης. Μέσα από την έρευνα ο ντοκιμαντερίστας αποκτά εικόνα σχετικά με τις πιθανές τοποθεσίες των γυρισμάτων, τους πιθανούς χαρακτήρες, τα πιθανά επιμέρους θέματα που θα επεξεργαστεί, καθώς επίσης αντιμετωπίζει και το ερώτημα το πώς όσα θα φανούν στην ταινία θα χτιστούν με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ενδιαφέροντα για το κοινό. Φυσικά το κομμάτι της έρευνας δεν περιορίζεται μόνο στην αρχή της διαδικασίας, αλλά διατρέχει όλη τη διάρκεια της δημιουργίας, μέχρι το τέλος της ταινίας.

Τις περισσότερες φορές η διαδικασία της έρευνας ξεκινάει από τις ευκολότερα προσβάσιμες πηγές, όπως είναι το διαδίκτυο. Ο καλλιτέχνης-ερευνητής οφείλει να έχει επιλέξει τις κατάλληλες πληροφορίες μέσα από τις εγκυρότερες πηγές για να τις αφομοιώσει, και στην συνέχεια να τις αφήσει να διευρύνουν την προσωπική του ματιά, έτσι ώστε να μπορέσει να ιεραρχήσει την πληροφορία που θα δεχτεί και να διοχετεύσει ό,τι θεωρεί πιο σημαντικό στο κοινό με τον πιο εκφραστικό και γοητευτικό τρόπο.

Ωστόσο η διαδικασία της έρευνας αφορά περισσότερο το κομμάτι της επιτόπιας έρευνας, δηλαδή την πληροφορία που αντλεί ο καλλιτέχνης από τον χρόνο που αφιερώνει παρευρισκόμενος στον χώρο των πιθανών γυρισμάτων, και κυρίως κατά την διάρκεια της γνωριμίας του με τον ήρωα-πρωταγωνιστή του ντοκιμαντέρ του. Μέσα από την συγκεκριμένη επαφή, αποκτάται η κατάλληλη εμπειρία και συλλέγεται η απαραίτητη γνώση που θα χρειαστεί ο ντοκιμαντερίστας, και που θα τον βοηθήσει στη συγγραφή του σεναρίου, την κινηματογράφηση, την επιλογή σκηνών και στις τελικές αποφάσεις για την ολοκλήρωση της ταινίας. Ειδικότερα στα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, οι ενέργειες αυτές είναι πολύ σημαντικές, αφού σχηματίζεται

μία εικόνα και για πιθανές απρόοπτες εξελίξεις που μπορεί να συμβούν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Συνεπώς, η επένδυση χρόνου από μέρους του ντοκιμαντερίστα στην προσωπική επαφή κρίνεται απαραίτητη για να δημιουργηθεί μία πρώτη σχέση με τα πρόσωπα που θα εμφανίζονται στην ταινία του, γεγονός που μπορεί να διευκολύνει μία πιθανή πρόσβαση σε πιο προσωπικές πληροφορίες για τα άτομα που θα πρωταγωνιστήσουν.

Στην συνέχεια, ο ντοκιμαντερίστας έρχεται αντιμέτωπος με έναν τεράστιο όγκο πληροφοριών, και έτσι φτάνει στο σημείο που καλείται να επιλέξει ποιες από όλες αυτές τις πληροφορίες θα κρατήσει και ποιες θα παραβλέψει. Έτσι, κάνοντας μία ιεράρχηση των πληροφοριών και επιλέγοντας επίσης το κοινό στο οποίο θα απευθυνθεί, αρχίζει να μπαίνει στη θέση του μελλοντικού θεατή του ντοκιμαντέρ, και να προβληματίζεται για το εάν αυτό που στον ίδιο φαίνεται εξαιρετικά ενδιαφέρον, θα είναι εξίσου ενδιαφέρον και για κάποιον τρίτο που θα έρθει για πρώτη φορά σε επαφή με το συγκεκριμένο θέμα. Ενδεχομένως ο ήρωας που ο καλλιτέχνης θα έχει επιλέξει για την ταινία του να μην θεωρηθεί από τον θεατή το ίδιο αξιοπρόσεχτος. Γι' αυτόν τον λόγο ο ντοκιμαντερίστας προσπαθεί να κρατήσει τις πληροφορίες που όχι μόνο είναι οι ενδιαφέρουσες, αλλά μπορούν να παρουσιαστούν και με μία συγκεκριμένη «αισθητική» που θα τραβήξει το ενδιαφέρον.⁹

2.2. Κινηματογράφηση

Ένας ντοκιμαντερίστας που ξεκινάει να κινηματογραφεί με το σενάριο που έχει στο μυαλό του, σημαίνει πως οφείλει να είναι προετοιμασμένος όσο το δυνατόν καλύτερα για όλο το οπτικό υλικό που θα αντικρίσει, αλλά ακόμα περισσότερο να είναι προετοιμασμένος για τις απρόοπτες καταστάσεις με τις οποίες θα έρθει αντιμέτωπος, κάποιες από τις οποίες μπορούν να κάνουν ένα καλό ντοκιμαντέρ ακόμα καλύτερο. Κυρίως όταν πρόκειται για ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, ο δημιουργός πρέπει να είναι σε ετοιμότητα να κινηματογραφήσει εικόνες που μπορεί να έχουν έναν ιδιαίτερο δυναμισμό ακόμη και χωρίς ήχο, δηλαδή εικόνες που είτε θα θέτουν ερωτήματα, είτε θα προβάλλουν στον θεατή την πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του θέματος που έχει επιλεγθεί.

Σε αυτό το στάδιο ο κινηματογραφιστής έχει επιλέξει ήδη τον τρόπο με τον οποίο θα γυρίσει την ταινία. Έχει κάνει τις επιλογές του σε ό,τι αφορά την κίνηση της κάμερας και τα χρώματα, και έχει αποκτήσει μία ιδέα για τη σειρά με την οποία θα τοποθετήσει τις σκηνές στο

⁹ Sheila Curran Bernard, «Documentary Storytelling», Elsevier, 2011, σελ.42.

μοντάζ. Φυσικά όλη αυτή η εξερεύνηση που συμβαίνει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων μπορεί να τον οδηγήσει σε ένα τελείως διαφορετικό αποτέλεσμα από το αρχικό που έχει πλάσει στο μυαλό του, να κάνει δηλαδή αλλαγές που κατά τη γνώμη του θα συμβάλλουν σε ένα καλύτερο αποτέλεσμα.¹⁰

Όσον αφορά την κινηματογράφηση με τη μέθοδο της παρατήρησης, το τελικό σενάριο θα διαμορφωθεί στο μοντάζ. Έτσι, ο κινηματογραφιστής κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης αφήνεται να ζήσει πολύ πιο έντονα την εμπειρία των γυρισμάτων και να δει την όλη διαδικασία σαν ταξίδι, ανιχνεύοντας συνεχώς νέες πληροφορίες και ανακαλύπτοντας νέους πιθανούς ήρωες για την ταινία του. Αυτό το ταξίδι για την ανακάλυψη της «αλήθειας», του ρεαλιστικού στοιχείου και της αυθεντικότητας, αποτελεί ένα πολύ σημαντικό στοίχημα του δημιουργού, ο οποίος θα προσπαθήσει να τραβήξει με την κάμερα όσο το δυνατόν περισσότερο υλικό από την πραγματικότητα που διαδραματίζεται μπροστά του. Η αφηγηματική δομή της «ιστορίας» που κινηματογραφείται θα αποκτήσει σώμα στο μοντάζ. Μέχρι να φτάσει όμως στο τελευταίο στάδιο, ο δημιουργός θα βρίσκεται μπροστά σε έναν τεράστιο όγκο υλικού και πληροφορίας, το οποίο θα αναγκαστεί αργότερα να ξεδιαλύνει και να μπει στη διαδικασία της επιλογής, δηλαδή τι από όλο αυτό το υλικό θα κρατήσει, και τι θα πετάξει.

Αυτό που συμβαίνει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων αφορά μία βαθιά προσωπική εμπειρία, κατά την οποία ο ντοκιμαντερίστας προσπαθεί να απεικονίσει στην κάμερα όχι μόνο αυτό που βλέπει ένας κοινός θεατής, αλλά την προσωπική του ματιά, μια υποκειμενική ερμηνεία της όλης κατάστασης που κινηματογραφείται. Για να φτάσει στο σημείο να έχει αποκτήσει μία συγκεκριμένη οπτική γωνία που παρατηρεί τον κόσμο, έχει καλλιεργήσει το βλέμμα του, έχει δει πολλά αντίστοιχα ντοκιμαντέρ και ταινίες, κρατώντας ορισμένα στοιχεία τα οποία θα ενσωματώσει δημιουργικά στη δική του δουλειά, δίνοντάς της ένα ξεχωριστό, προσωπικό ύφος.

Συμπερασματικά, η μελέτη, η έρευνα και η οργάνωση είναι πολύ σημαντικά στοιχεία, με τα οποία ο κινηματογραφιστής ξεκινάει να πορεύεται και αφορούν το πρώτο στάδιο της δημιουργίας, την επεξεργασία δηλαδή της ιδέας. Το δεύτερο στάδιο αφορά την παραγωγή, δηλαδή την κινηματογράφηση και την εμπειρία με την οποία έρχεται αντιμέτωπος ο δημιουργός, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων όπου μαθαίνει πολλά πράγματα, διευρύνοντας σημαντικά τους ορίζοντές του και σε προσωπικό επίπεδο.

¹⁰ Sheila Curran Bernard, «Documentary Storytelling», Elsevier, 2011, σελ.188.

2.3. Το μοντάζ (post-production)

Κατά τη διαδικασία του μοντάζ, ο καλλιτέχνης βοηθάει να εμπλουτιστεί η ταινία με στοιχεία που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο υλικό. Με τη χρήση ενός συγκεκριμένου ρυθμού, την απόρριψη ορισμένων πληροφοριών, την επεξεργασία της μουσικής, των διαλόγων και άλλων ήχων, δίνει έμφαση σε πτυχές του εκάστοτε χαρακτήρα ή θέματος, χρησιμοποιώντας μία ποικιλία πλάνων και κόβοντας ορισμένες σκηνές και δράσεις. Έτσι ο δημιουργός φτάνει την ταινία στο σημείο που έχει πλέον αποκτήσει ψυχολογικά, αισθητικά και διανοητικά θεμέλια.¹¹

Το μοντάζ του ντοκιμαντέρ διαφέρει σημαντικά από το μοντάζ των ταινιών μυθοπλασίας, των διαφημιστικών σποτ ή των έργων κινουμένων σχεδίων, και η διαφορά του έγκειται στο γεγονός πως τα τελευταία έχουν γυριστεί βάσει ενός πολύ συγκεκριμένου σεναρίου ώστε ο μοντέρ να ακολουθήσει κατά γράμμα τον σχεδιασμό του. Ουσιαστικά, όσον αφορά τα ντοκιμαντέρ, τόσο το στάδιο των γυρισμάτων όσο και του μοντάζ είναι πολλές φορές απρόβλεπτο, αφού το σενάριο δεν ακολουθείται με την ίδια αυστηρότητα όπως στη μυθοπλασία. Κατά τη διαδικασία του μοντάζ μπορεί να συμβούν ριζικές αλλαγές στο αρχικό σενάριο, που μοιάζει πιο πολύ με σχεδιάγραμμα, γι' αυτό και σε μία ταινία ντοκιμαντέρ η συμβολή του μοντάζ στη διαμόρφωσή του είναι καθοριστική.¹²

Κατά την έναρξη του μοντάζ, η πρώτη ενέργεια στην οποία καλείται να προχωρήσει ο μοντέρ, που πολύ συχνά είναι ο ίδιος με τον δημιουργό της ταινίας, είναι να υιοθετήσει το βλέμμα του θεατή, αποκτώντας μία παρθένα ματιά, σαν να βλέπει το υλικό του για πρώτη φορά. Με αυτόν τον τρόπο, ο μοντέρ θέτει ως πρώτο στόχο να κατανοήσει και να ορίσει τη κεντρική ιδέα της κάθε σκηνής περιληπτικά (one liner ή tagline), να εκτιμήσει τη δυναμικότητα των σκηνών, διαπιστώνοντας παράλληλα ποια θα είναι η αυθόρμητη αντίδραση της πρώτης θέασης, και να γνωρίσει το υλικό σε βάθος, έτσι ώστε να είναι σε θέση να επιλέξει τι από αυτό το υλικό θα μπορέσει να αφήσει στην άκρη προσωρινά για να το χρησιμοποιήσει αργότερα. Παράλληλα, ο μοντέρ κρατάει σημειώσεις από τις σκηνές που βλέπει (logging) συχνά σε ηλεκτρονικό αρχείο κειμένου.

Στο επόμενο στάδιο, ο μοντέρ αρχειοθετεί το υλικό στο λογισμικό μοντάζ και γίνεται μία πρώτη επιλογή των ωφέλιμων σκηνών από το σύνολο του γυρισμένου υλικού. Αφού τελειώσει

¹¹ Aitken, *Encyclopaedia of Documentary Film*, 2005.

¹² Καρακάσης Απόστολος, «Εφώδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες», Εκδόσεις: Kallipos, 2015, σελ.112.

αυτή η διαδικασία, σχεδιάζεται το «περίγραμμα» της ταινίας, και ο μοντέρ σε αυτό το στάδιο επιτυγχάνει να αντιληφθεί την αφηγηματική δομή της. Στη συνέχεια, οι σκηνές που έχουν επιλεγεί τοποθετούνται πρόχειρα στο λογισμικό καταλαμβάνοντας ίσως και την δεκαπλάσια διάρκεια από αυτήν της τελικής ταινίας (first assembly). Ακολουθεί ένα καινούριο πρόχειρο μοντάζ με διάρκεια μικρότερη από την προηγούμενη, το οποίο όμως εξακολουθεί να είναι ατελές και να χρειάζεται περαιτέρω επεξεργασία (rough cut). Έπειτα από πολλές διορθώσεις, πολλά διαδοχικά rough cuts, δίνοντας προσοχή στην παραμικρή λεπτομέρεια, η ταινία φτάνει στο τελικό στάδιο του final cut, κατά το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ολοκληρωμένη. Το ντοκιμαντέρ έχει πια αποκτήσει «σώμα», έχοντας πλέον μια συγκεκριμένη δομή με σταθερά θεμέλια, και μία αφήγηση που έχει μελετηθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ανταποκρίνεται κατά κύριο λόγο σε αυτό που είχε εξαρχής στο μυαλό του ο δημιουργός, καθώς επίσης και να μπορεί να κατανοηθεί από το κοινό.¹³

2.4. Έργα που λειτούργησαν ως αναφορές – References

1. *Ocaña, an Intermittent Portrait* (Ventura Pons, 1978)

Ένα από τα έργα που μελέτησα προκειμένου να πραγματοποιηθεί η δημιουργία του «Demetris: A visual artist», ήταν το *Ocaña, an Intermittent Portrait* (1978) του Ισπανού σκηνοθέτη και ντοκιμαντερίστα Ventura Pons. Το έργο αυτό αφηγείται τη ζωή του καλλιτέχνη José Pérez Ocaña, ενός ομοφυλόφιλου ζωγράφου και performer, αναλύοντας τον εναλλακτικό τρόπο ζωής του, τις καλλιτεχνικές του δράσεις, τις εμπειρίες του και τις δυσκολίες που πέρασε, περιγράφοντας συγχρόνως και μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο στη Βαρκελώνη κατά τα τέλη της δεκαετίας του '70, λίγο μετά το θάνατο του δικτάτορα Franco.¹⁴ Πρόκειται για ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης συνδυασμένο με στοιχεία έκθεσης (συνέντευξη). Ο σκηνοθέτης παίρνει τον ρόλο του ερευνητή-παρατηρητή, αφήνοντας στον καλλιτέχνη-πρωταγωνιστή πλήρη ελευθερία έκφρασης, απελευθερώνοντας μπροστά στην κάμερα τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία του χαρακτήρα του, κάνοντας έτσι φανερό στο κοινό το γεγονός πως πρόκειται για μία ιδιαίτερη περσόνα.

¹³ Καρακάσης Απόστολος, *Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες*, Εκδόσεις: Kallipos, 2015, σελ.116-117.

¹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0253366/>



1.1. *Ocana: An intermittent portrait* (1978) – Ventura Pons

Ο τρόπος με τον οποίο κινηματογραφεί ο Pons, και πιο συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται την επικοινωνία και την επαφή του με τον πρωταγωνιστή του ντοκιμαντέρ, τον Ocaña, άσκησε μεγάλη επιρροή στην αφήγηση της δικής μου ταινίας. Ο πρωταγωνιστής ανοίγεται στον σκηνοθέτη με άνεση, γεγονός που φανερώνει πως η οικειότητα μεταξύ τους επιτεύχθηκε με την αφιέρωση χρόνου από τον σκηνοθέτη για να γνωρίσει καλύτερα το πρόσωπο της ιστορίας του. Μέσα από την προσωπική γνωριμία, έγιναν γνωστές στον σκηνοθέτη οι πιο ενδιαφέρουσες πτυχές του χαρακτήρα που πρωταγωνιστεί, και αυτό ήταν αρκετά σημαντικό καθώς τον βοήθησε έμμεσα να οργανώσει και να δημιουργήσει το οπτικό σκέλος της ταινίας, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στις πιο ενδιαφέρουσες εικόνες του πρωταγωνιστή του. Η εμπιστευτική συζήτηση που έχει ο Ocaña με τον σκηνοθέτη μού δημιούργησε την επιθυμία να κινηματογραφήσω τη συνέντευξη της πτυχιακής με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδίδεται μία φιλική ατμόσφαιρα σε ένα ασφαλές περιβάλλον ώστε να δημιουργείται η αίσθηση πως ο πρωταγωνιστής δεν επικοινωνεί μόνο με τον σκηνοθέτη, αλλά και με το κοινό που θα δει το ντοκιμαντέρ.



1.2. *Ocana: An intermittent portrait* (1978) – Ventura Pons

Ακόμη, η συγκεκριμένη ταινία άσκησε επιρροή στην πτυχιακή μου και όσον αφορά την αισθητική προσέγγιση του θέματος. Ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρον το γεγονός πως μελέτησα ένα ντοκιμαντέρ του οποίου πρωταγωνιστής είναι ένας χαρακτήρας που παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον Δημήτρη, τον χαρακτήρα και τη ζωή του οποίου πραγματεύεται το ντοκιμαντέρ της δικής μου πτυχιακής. Και τα δύο ντοκιμαντέρ μοιράζονται τον ίδιο στόχο, να σκιαγραφήσουν δηλαδή το πορτραίτο ενός καλλιτέχνη. Ακόμη, και οι δύο καλλιτέχνες είναι ομοφυλόφιλοι, οι οποίοι βρίσκονται σε ένα συντηρητικό περιβάλλον στο οποίο προσπαθούν να επιβιώσουν. Αυτό φαίνεται από τις προσπάθειες που κάνει ο Ocaña μέσα από τις περφόρμανς του στο δρόμο, προκαλώντας τον κόσμο να αποδεχτεί ορισμένα ταμπού της εποχής, καθώς και από το περιβάλλον στο οποίο ζει ο Δημήτρης, το σπίτι των γονιών του, το οποίο χαρακτηρίζεται από μία συντηρητική διακόσμηση όπου κυριαρχούν χριστιανικές εικόνες. Ακόμη, στο τελευταίο σκέλος του ντοκιμαντέρ, όταν ο Δημήτρης μιλάει για την πρώτη του περφόρμανς στο δρόμο, αναφέρει χαρακτηριστικά πως εκείνη την περίοδο ένιωθε πως «δεν μπορούσε να αναπνεύσει στην κοινωνία». Δημιούργησε έτσι μία αλληγορία, στην οποία παρουσιάστηκε ως γοργόνα που δεν μπορούσε να αναπνεύσει έξω από το νερό, αλλά έψαχνε τρόπους να επιβιώσει, με τον ίδιο τρόπο που ο Δημήτρης έψαχνε τρόπους να επιβιώσει στο δικό του κοινωνικό περιβάλλον.

2. *Mieko* (Γιάννης Μισουρίδης, 2009)

Η *Mieko*, του Γιάννη Μισουρίδη, είναι ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, το οποίο μελέτησα σε βάθος με σκοπό την βαθύτερη κατανόηση της έννοιας της παρατήρησης. Πρόκειται για την αφήγηση της ιστορίας μίας θλιμμένης γυναίκας, η οποία βρίσκεται σε κάποιο αστικό λεωφορείο της Αθήνας, κάνοντας ένα δρομολόγιο του οποίου ο προορισμός δεν είναι γνωστός σε κανέναν άλλον πέρα από την ίδια και τον σκηνοθέτη. Προς το τέλος του ντοκιμαντέρ φανερώνεται στον θεατή πως η γυναίκα πηγαίνει σε ένα νεκροταφείο σκύλων για να επισκεφτεί το μνήμα του σκυλιού της.

Η επιρροή που μου άσκησε το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ αφορά κυρίως τον τρόπο αφηγηματικής προσέγγισης που έχει επιλέξει ο Μισουρίδης. Η ειλικρινής και ανθρώπινη επαφή του σκηνοθέτη με την πρωταγωνίστρια του ντοκιμαντέρ, βοηθάει την τελευταία να είναι πιο άνετη με την ύπαρξη της κάμερας κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, καθώς έχει δημιουργηθεί μία σχέση «εμπιστοσύνης» με τον δημιουργό. Έτσι, η γυναίκα που πρωταγωνιστεί στο ντοκιμαντέρ εκφράζει τα αληθινά συναισθήματά της, και έμμεσα φανερώνει τη θλίψη της στο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνεται ο πραγματικός στόχος μιας ταινίας ντοκιμαντέρ, δηλαδή να παρατηρήσει και να μελετήσει την «αλήθεια» του προσώπου που κινηματογραφείται.

Ο συγκεκριμένος τρόπος αφηγηματικής προσέγγισης χρησιμοποιήθηκε και στο ντοκιμαντέρ της πτυχιακής μου εργασίας, στον βαθμό που αυτό ήταν εφικτό. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, πρόκειται για ένα υβριδικό ντοκιμαντέρ στο οποίο περιέχονται στοιχεία παρατήρησης σε συνδυασμό με στοιχεία έκθεσης. Η θέση που πήρε ο Μισουρίδης κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της *Mieko*, δηλαδή η παρατήρηση ενός θέματος από απόσταση, έδωσε την ιδέα της κινηματογράφησης του Δημήτρη με έναν τρόπο που δεν θα ένιωθε την ύπαρξη της κάμερας στον χώρο. Αυτό γίνεται φανερό στην παρακολούθηση του Δημήτρη κατά τη διάρκεια της επιστροφής του στο σπίτι, στις σκηνές στο αστικό λεωφορείο. Η ίδια μέθοδος ακολουθήθηκε και στη σκηνή που μιλάει με τον φίλο του, διότι, όπως φανερώνει και το αποτέλεσμα, οι δύο χαρακτήρες είναι χαλαροί και νιώθουν οικεία να μιλήσουν για καθημερινά θέματα, ακόμη και με την παρουσία της κάμερας, χωρίς να δημιουργείται η αίσθηση του σκηνοθετημένου και του στημένου.



2.1. *Mieko* (2009) – Γιάννης Μισουρίδης

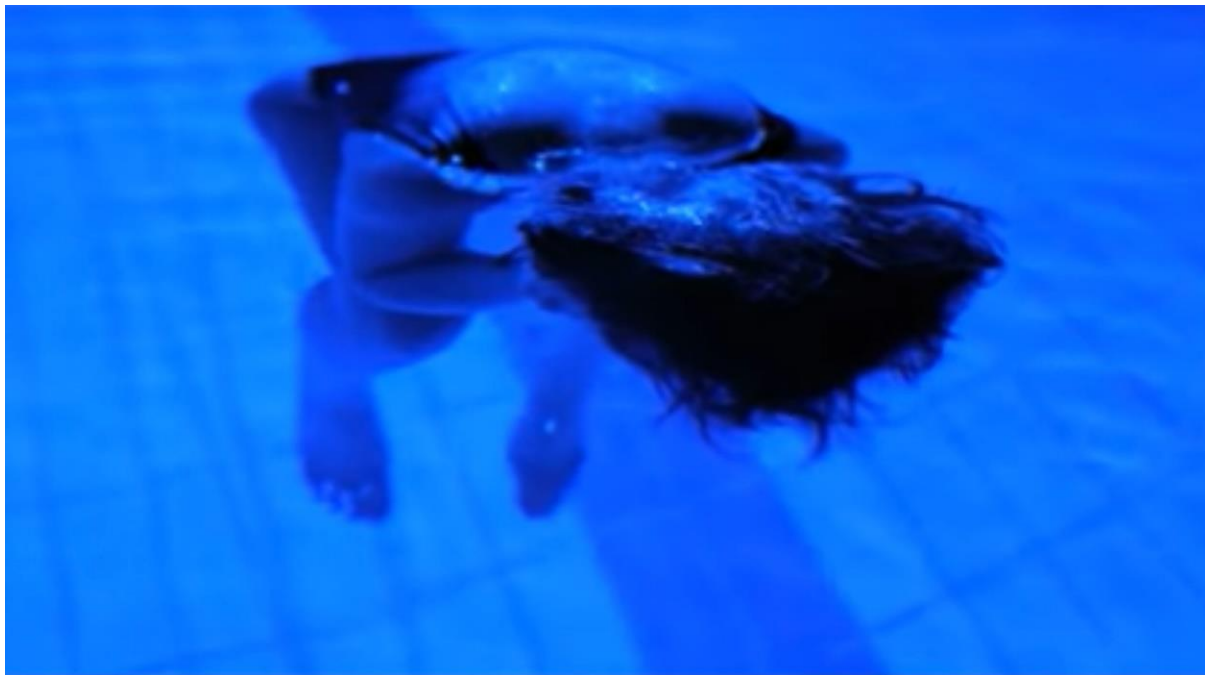
3. *Τρία Χρώματα: Η μπλε ταινία* (Krzysztof Kieslowski, 1992)

Ένα ακόμη έργο που μελέτησα στο πλαίσιο της πτυχιακής είναι *Η μπλε ταινία* από την τριλογία του Kieslowski «Τρία χρώματα». Πιο συγκεκριμένα, μελέτησα το μοντάζ της ταινίας και μία τεχνική όπου ο σκηνοθέτης, σε ορισμένες σκηνές, για να περάσει από τη μία θεματική ενότητα στην άλλη, χρησιμοποιεί τη λευκή οθόνη, ένα λευκό πλάνο που σημαίνει αλλαγή και μετάβαση. Σημειολογικά, το λευκό χρώμα αποτελεί ένα «μη χρώμα», το οποίο συμβολίζει την ηρεμία, τη γαλήνη και την αρμονία της σιωπής.¹⁵ Έθεσα στον εαυτό μου το ερώτημα, αν η τεχνική αυτή θα μπορούσε να λειτουργήσει και στο «Demetris: a visual artist», κρατώντας ίδιο τον βασικό στόχο της, δηλαδή να εφαρμοστεί σε σημεία όπου αλλάζει ο χώρος, ο χρόνος, καθώς και η θεματική ενότητα.

Η συγκεκριμένη τεχνική σε συνδυασμό με τον δικό μου πειραματισμό και την προσπάθεια εφαρμογής της σε κάτι διαφορετικό, με οδήγησε σε μία πιο προσωπική και εναλλακτική εκδοχή της. Η λευκή οθόνη χρησιμοποιήθηκε αρκετές φορές για να δηλώσει την αλλαγή των σεκάνς. Πιο συγκεκριμένα, τοποθετήθηκε ανάμεσα στην εισαγωγή του ντοκιμαντέρ και στη σκηνή στο λεωφορείο, με σκοπό να αλλάξει όχι μόνο ο χώρος, αλλά και η ατμόσφαιρα, υπογραμμίζοντας την αντίθεση ανάμεσα στο πολύχρωμο περιβάλλον του ατελιέ και στην ωμή

¹⁵ Wassily Kandinsky, «Concerning the Spiritual in Art». Εκδόσεις: Νεφέλη, 1981.

πραγματικότητα, στον ρεαλισμό ενός αστικού λεωφορείου της Θεσσαλονίκης. Κατόπιν, η τεχνική χρησιμοποιείται για να γίνει μετάβαση στον χώρο, δηλαδή μετά από τη σκηνή στο λεωφορείο παρουσιάζεται το σπίτι, ένας χώρος πολύ πιο οικείος για τον καλλιτέχνη. Η λευκή οθόνη εμφανίζεται ξανά στην αρχή της ενότητας που αφορά το art bazaar. Μετά από σκέψη και πειραματισμό, δοκίμασα μια παραλλαγή της τεχνικής αυτής μόνο για τις συγκεκριμένες σκηνές, όπου στην οθόνη εμφανίζεται το ροζ χρώμα, ένα χρώμα που παίζει κυρίαρχο ρόλο στο έργο του καλλιτέχνη. Η λευκή οθόνη ξαναεμφανίζεται στο τέλος του ντοκιμαντέρ για να σημάνει το τέλος του έργου και να δημιουργήσει μια συμμετρία σε σχέση με την αρχή του. Αξίζει να σημειωθεί πως στα σημεία που ο πρωταγωνιστής μιλάει για την πρώτη του περφόρμανς όπου παρομοιάστηκε με γοργόνα στο «Καπάνι project», η λευκή οθόνη αντικαθίσταται από μαύρη, για να συμβολίσει το παρελθόν.



3.1. *Three Colors: Blue* (1993) - Krzysztof Kieslowski

Συμπερασματικά, η μελέτη της ταινίας του Kieslowski αποδείχθηκε σημαντική, καθώς έδωσε έμπνευση για περαιτέρω πειραματισμούς στο μοντάζ, οι οποίοι όμως είχαν θεωρητικό υπόβαθρο και εφαρμόστηκαν σύμφωνα με τη θεωρία των χρωμάτων, καθώς έδωσα έμφαση στη σημειολογία τους και στην απάντηση του αρχικού ερωτήματος, αν δηλαδή οι συγκεκριμένες τεχνικές μπορούσαν να λειτουργήσουν με έναν τρόπο που θα συνέβαλλε στην κατανόηση του

κεντρικού χαρακτήρα του ντοκιμαντέρ, του Δημήτρη.

Κεφάλαιο 3^ο : Demetris: a Visual Artist

Από την σύλληψη της ιδέας στην πραγματοποίηση του ντοκιμαντέρ

3.1. Το θέμα και η σύλληψη της ιδέας

Η επιλογή του θέματος της πτυχιακής μου εργασίας προήλθε από μία σκέψη που υπήρχε αρκετό καιρό πριν, η οποία γεννήθηκε από την πρώτη γνωριμία μου με τον Δημήτρη Παπαζάχο, τον πρωταγωνιστή του ντοκιμαντέρ. Η σύλληψη της ιδέας θα έλεγε κανείς πως δεν έγινε απολύτως συνειδητά, αλλά συνέβαλλε ο ποιοτικός χρόνος που πέρασα με το συγκεκριμένο άτομο και η οικειότητα που αναπτύχθηκε μεταξύ μας, η οποία οδήγησε στην επιθυμία μου για την παρατήρησή του χωρίς να υποβόσκει κάποια κινηματογραφική σκοπιμότητα. Στην πραγματικότητα υπήρχε ένα αυθεντικό ενδιαφέρον, το οποίο κινήθηκε από την επιθυμία για καλύτερη γνωριμία μαζί του, αλλά και από τη διάθεση να εκφραστούν δημόσια οι πληροφορίες που αφορούν τη ζωή του, καθώς και τους λόγους για τους οποίους θεώρησα μεγάλης σημασίας αυτή την έκφραση.

Όμως, πέρα από την επιθυμία της προβολής του συγκεκριμένου ατόμου με στόχο την πληροφόρηση του κοινού για τη ζωή του, την προσωπικότητά του, και το έργο του, υπήρξε και ένας δεύτερος στόχος, ο οποίος αφορούσε κυρίως το κοινό που βρίσκεται γενικότερα στον χώρο των τεχνών. Στόχος ήταν, λοιπόν, η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο επιλέγει να λειτουργεί ένας καλλιτέχνης σε οποιονδήποτε τομέα των τεχνών, η προβολή της εσωτερικής αναζήτησης που κάνει ο κάθε άνθρωπος που ασχολείται με τις τέχνες, το προσωπικό «ταξίδι» που πραγματοποιεί για να τελειοποιήσει το μέσο που χρησιμοποιεί, και το πώς καταφέρνει, μέσα από τα ερεθίσματα που παίρνει από το περιβάλλον του, να εκφράσει τις σκέψεις του και τις εμπειρίες του μέσα από το έργο του. Για να γίνει αυτό, θεώρησα σημαντικό στο ντοκιμαντέρ να συναντούνται δύο πεδία που είναι καταμερισμένα διάσπαρτα στο έργο. Το ένα περιγράφει τον Δημήτρη ως καλλιτέχνη, δείχνει δηλαδή τη δουλειά του και τον τρόπο με τον οποίο εργάζεται, καθώς και την άποψή του για θέματα που αφορούν τον καλλιτεχνικό χώρο, και το δεύτερο αφορά την προσωπική του ζωή, αποκαλύπτοντας τον χαρακτήρα του, ο οποίος σε μεγάλο βαθμό αντικατοπτρίζεται στα έργα του.

Όπως έχω προαναφέρει, το ντοκιμαντέρ μου είναι υβριδικό καθώς αντλεί στοιχεία τόσο από τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης όσο και από αυτόν της έκθεσης. Αν και η πρώτη σκέψη που ίσως κάνει ο θεατής είναι πως το έργο αφορά μία αντικειμενική καταγραφή, με τον ίδιο τρόπο που μία κρυφή κάμερα θα κατέγραφε ένα οποιοδήποτε συμβάν, η αλήθεια είναι πως παρόλο που η αξία των ταινιών ντοκιμαντέρ έγκειται συχνά στην αίσθηση αυθεντικότητας και ρεαλισμού που αποπνέουν, είναι πολύ σημαντική η προσωπική ματιά του δημιουργού. Ο δημιουργός έχει την τάση να κινηματογραφεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο και να κάνει συγκεκριμένες επιλογές, αποκτώντας έτσι μία μοναδικότητα, ένα δικό του κινηματογραφικό στυλ που τον διακρίνει, ενώ δίνει και μία δική του ερμηνεία για κάθε θέμα που ερευνά. Με τον ίδιο τρόπο και στο «Demetris: a visual artist», ελπίζω ότι διαφαίνεται μία προσωπική ερμηνεία του θέματος, την οποία έχουν διαμορφώσει δύο σημαντικοί παράγοντες: ο πρώτος αφορά τις εμπειρίες και τις εικόνες που προϋπήρχαν αρκετό καιρό πριν την ενασχόλησή μου με τον κινηματογράφο και αφορούν περισσότερο την προσωπική μου ζωή, και την τάση μου για παρατήρηση των άλλων ανθρώπων και των καταστάσεων σε κάθε περιβάλλον στο οποίο βρισκόμουν. Ο άλλος παράγοντας που έχει διαμορφώσει την προσωπική μου ερμηνεία και ο οποίος χαρακτηρίζει και τον τρόπο που κινηματογραφώ, αφορά τις αναφορές μου, δηλαδή τις ταινίες και τα ντοκιμαντέρ που με έχουν σημαδέψει προσωπικά, σε συνδυασμό με την αρχική ενασχόλησή μου με τη φωτογραφία, πολύ καιρό πριν εκφραστεί η επιθυμία μου να ασχοληθώ με τον κινηματογράφο. Έτσι, αυτοί οι δύο παράγοντες βοήθησαν να διαμορφωθεί η προσωπική μου ματιά, με βάση την οποία βρίσκομαι σε μία διαρκή αναζήτηση του ύφους, αλλά και των τεχνικών και στιλιστικών λεπτομερειών που αφορούν το κινηματογραφικό κομμάτι.

Συνοψίζοντας, η επιλογή του θέματος αποτελούσε περισσότερο μία εσωτερική αναζήτηση η οποία έθετε το ερώτημα εάν θα μπορούσε να απεικονιστεί με κινηματογραφικό τρόπο ένας ιδιαίτερος χαρακτήρας, όπως ο Δημήτρης Παπαζάχος, που, από την μία, δεν θα παρερμήνευε την προσωπική του αλήθεια και την πραγματική του ζωή, και από την άλλη, θα είχε οπτικό ενδιαφέρον. Με άλλα λόγια προσπάθησα να αποδώσω μία αληθινή ιστορία με κινηματογραφικά ενδιαφέροντα τρόπο, από τη σκοπιά ενός παρατηρητή, ο οποίος συγχρόνως ερμηνεύει όσα παρατηρεί.

3.2. Η έρευνα

Η διαδικασία της έρευνας του θέματος έδωσε τη δυνατότητα της μετάβασης στο επόμενο στάδιο, δηλαδή στην επιλογή της μεθοδολογίας που τελικά ακολούθησα. Στο μυαλό μου σχηματίστηκε μια αρχική δομή στηριγμένη πάνω σε συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία άρχισαν να ενεργοποιούν τη ροή της αφήγησης, τις οπτικές γωνίες, καθώς και το γενικότερο στιλιστικό κομμάτι. Σε πρώτη φάση, πραγματοποίησα δύο απλές επισκέψεις στον χώρο του Δημήτρη, πριν ακόμα ξεκινήσουν τα κανονικά γυρίσματα. Οι επισκέψεις αυτές στάθηκαν, εντέλει, καθοριστικές για την έκβαση των γυρισμάτων, καθώς ερεύνησα τον χώρο στον οποίο δουλεύει και ζει, γεγονός που με οδήγησε σε μία σειρά ιδεών σχετικά με τα σημεία στα οποία θα γίνονταν τα γυρίσματα.



Το ατελιέ του Δημήτρη Παπαζάχου

Ο πρώτος και κυριότερος χώρος στον οποίο πραγματοποιήθηκαν και τα περισσότερα γυρίσματα ήταν το ατελιέ του Δημήτρη. Πρόκειται για έναν χώρο αρκετά φωτογενή, που όπως και τα περισσότερα έργα του Δημήτρη, χαρακτηρίζεται από το ροζ χρώμα. Τον χώρο περιβάλλουν

κάποια από τα έργα του, όπως τα γλυπτά του, τα σχέδιά του, τα εργαλεία με τα οποία δουλεύει, ένα πράσινο σεντόνι που χρησιμοποιεί για green screen για τα βίντεο που σκηνοθετεί, καθώς και πολλά διακοσμητικά στοιχεία που φανερώνουν ορισμένες βαθύτερες πτυχές του χαρακτήρα του, όπως είναι ορισμένα παιδικά παιχνίδια (αλογάκια πόνυ, κούκλες barbie) και ένα ροζ μαξιλάρι που εμφανίζεται σε αρκετά πλάνα. Σε αυτόν τον χώρο ο Δημήτρης περνάει πολλές ώρες μέσα στη μέρα του, και γι αυτόν τον λόγο θεώρησα πως θα ήταν ιδανικός για να πραγματοποιηθεί το γύρισμα της συνέντευξης, καθώς θα τον βοηθούσε να αισθάνεται πιο οικεία και πιο ασφαλής, ώστε να νιώσει πιο άνετα να μιλήσει και να εκφραστεί μπροστά στην κάμερα.



Το σπίτι του Δημήτρη Παπαζάχου κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων

Ο δεύτερος χώρος ήταν το σπίτι των γονιών του Δημήτρη, το οποίο βρίσκεται έναν όροφο πάνω από το ατελιέ. Το σπίτι παρουσίαζε εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς μου δημιούργησε την ιδέα για ορισμένα πλάνα στα οποία μπόρεσαν να εμφανιστούν στοιχεία που έρχονται σε αντίφαση με τον χαρακτήρα του Δημήτρη. Τα μουντά χρώματα του σπιτιού και οι πολυάριθμες χριστιανικές εικόνες που υπάρχουν σε κάθε γωνιά συνθέτουν ένα περιβάλλον με έντονο το στοιχείο του συντηρητισμού, κάτι που δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που ζει και συμπεριφέρεται ο Δημήτρης μέσα σε αυτό. Τα ερωτήματα αυτά μου δημιούργησαν τη διάθεση για περισσότερη έρευνα και προβληματισμό σχετικά με την επιλογή των στοιχείων που θα

προβληθούν συνδυαστικά με τον Δημήτρη και πώς αυτά θα μπορούσαν να φανερώσουν ακόμη περισσότερα στοιχεία για την προσωπικότητά του.

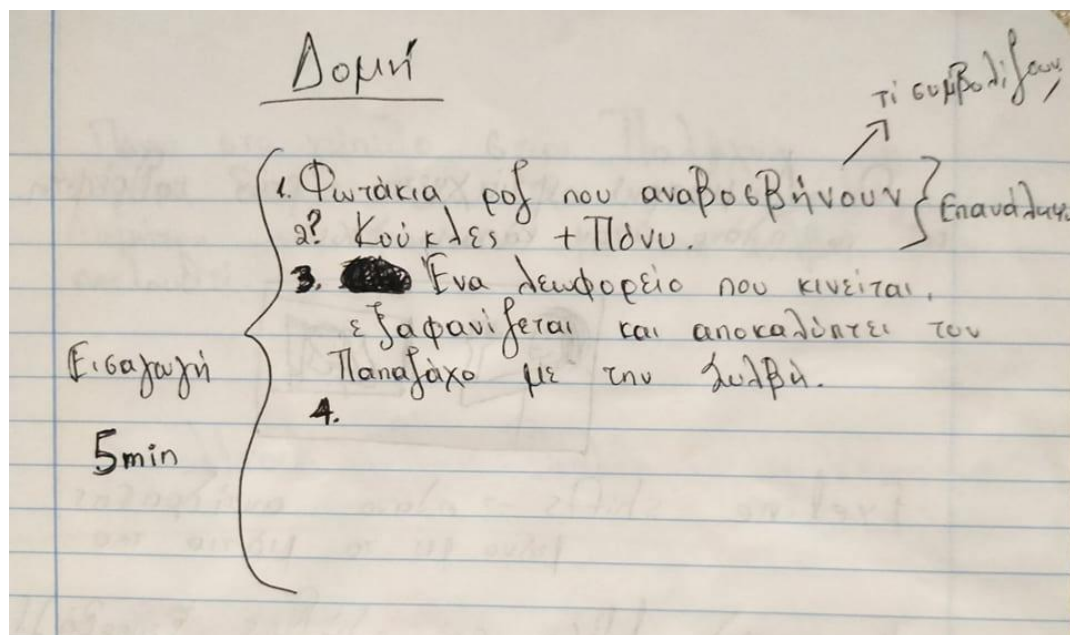
Αξίζει να σημειωθεί πως η επιτόπια έρευνα αποτέλεσε μία διαδικασία διαρκούς αναζήτησης, η οποία έλαβε χώρα σε όλη τη διαδικασία δημιουργίας του ντοκιμαντέρ, από την πρώτη επίσκεψη στο σπίτι του Δημήτρη, μέχρι και το τελευταίο γύρισμα. Αυτό συνέβη διότι ζώντας και ερευνώντας τη ζωή του Δημήτρη, ήταν εξαιρετικά σύνηθες να συμβεί κάποιο απρόοπτο μες τη μέρα, κάτι που μπορεί να μην είχε υπολογισθεί εξαρχής, το οποίο όμως είχε ως αποτέλεσμα μία αυθόρμητη κατάσταση και κάποιο απρόοπτο γύρισμα. Για παράδειγμα, τα γυρίσματα που πραγματοποιήθηκαν στο art bazaar, σε ένα δρόμο στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, δεν γνώριζα ότι θα συμβούν, όταν βρίσκονται ακόμη στο στάδιο της αρχικής έρευνας. Η σκηνή επίσης κατά την οποία ο Δημήτρης πίνει καφέ με τον φίλο του και συζητάνε θέματα της καθημερινότητας, αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα της τεράστιας σημασίας που έχει η επιτόπια έρευνα, κυρίως όταν πρόκειται για ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, στο οποίο στόχος είναι η παρουσίαση αυθεντικών στιγμών και ενός αληθινού χαρακτήρα.

Ένα επιπλέον σημαντικό μέρος της έρευνας αποτέλεσε η αναζήτηση οπτικοακουστικού υλικού, το οποίο εντάχθηκε στο ντοκιμαντέρ ως τεκμήριο. Καθώς υπήρχε η απαραίτητη οικειότητα με τον Δημήτρη, του ζήτησα να με φέρει σε επαφή με άτομα, τα οποία κατά κύριο λόγο ήταν συμφοιτητές του από τη Σχολή Καλών Τεχνών της Θεσσαλονίκης, που στο παρελθόν είχαν βιντεοσκοπήσει την πρώτη του περφόρμανς, καθώς θεώρησα σημαντικό να παρουσιαστεί το συγκεκριμένο έργο στο ντοκιμαντέρ. Επίσης, μέσα από αυτήν την αναζήτηση, ο Δημήτρης κατάφερε να βρει σκίτσα που είχε κάνει την ώρα της περφόρμανς ένας συμφοιτητής του που βρισκόταν ανάμεσα στους θεατές. Το συγκεκριμένο υλικό αφού μονταρίστηκε ελαφρώς για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του ντοκιμαντέρ, ενσωματώθηκε σε αυτό, με σκοπό να δώσει περισσότερες πληροφορίες στο κοινό για το παρελθόν του κεντρικού χαρακτήρα. Συνοψίζοντας, το οπτικοακουστικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε βοήθησε στην ανάδειξη μίας ιστορίας του παρελθόντος, η οποία, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Δημήτρη, αποτέλεσε σταθμό στη δουλειά του και στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τις καταστάσεις στη ζωή του.

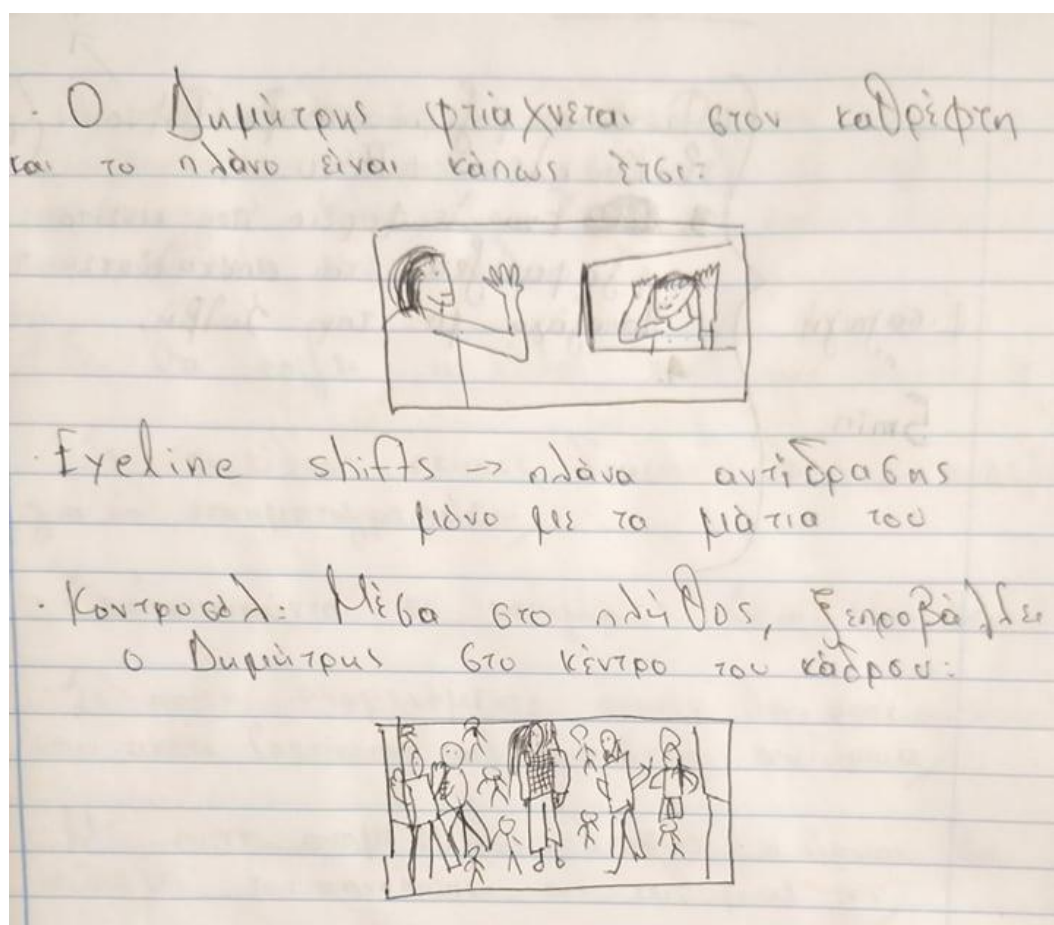
3.3. Η κινηματογράφηση – Τα γυρίσματα του έργου

Έχοντας επιλέξει το θέμα του ντοκιμαντέρ, και έχοντας ερευνήσει τους χώρους των γυρισμάτων και το οπτικοακουστικό υλικό που θα χρησιμοποιούσα ως τεκμήριο, πέρασα στο επόμενο και πιο σημαντικό στάδιο της μεθοδολογίας, το οποίο αφορά την κινηματογράφηση του έργου. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί πως παρόλο που για τη συγγραφή του σεναρίου δεν ακολούθησα κάποια συγκεκριμένη μέθοδο με αυστηρότητα, όπως θα συνέβαινε στην παραγωγή μίας ταινίας μυθοπλασίας, κράτησα σημειώσεις που βοήθησαν στην οργάνωση των γυρισμάτων.

Σε πρώτη φάση σημείωσα ιδέες για τα πιθανά πλάνα, και πιο συγκεκριμένα εικόνες με στοιχεία του χώρου τοποθετημένα και καδραρισμένα με τέτοιον τρόπο ώστε, από τη μία, να εκφράζεται η προσωπική μου αισθητική και ματιά, και από την άλλη να περιγράφουν τη ζωή του Δημήτρη. Φυσικά τα περισσότερα πλάνα προέκυψαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων χωρίς να είναι προμελετημένα, όμως έκρινα απαραίτητη μία πρώτη οργάνωση των σκέψεών μου, θέτοντας ερωτήματα που με βοήθησαν σε μεγάλο βαθμό στην πρόβλεψη κάποιων σκηνών παρατήρησης. Τα ερωτήματα αυτά δεν ήταν χρήσιμα μόνο στον προγραμματισμό των γυρισμάτων, αλλά και στη δημιουργία μιας πρώτης εικόνας της δομής της αφήγησης. Το πρώτο ερώτημα αφορούσε τις σκηνές που θα ήταν εφικτό να κινηματογραφηθούν, και την επιλογή των στοιχείων του χώρου που θα μπορούσαν να εμπεριέχονται σε αυτές. Θεώρησα απαραίτητο να κινηματογραφήσω τα αντικείμενα που διακοσμούσαν τον χώρο του ατελιέ, όπως ήταν τα παιδικά παιχνίδια, σε συνδυασμό με τα έργα του Δημήτρη, θέλοντας να αποκαλύψω πτυχές του χαρακτήρα του μέσα από την προβολή των συγκεκριμένων στοιχείων. Πιο συγκεκριμένα, ο συνδυασμός αυτός δημιούργησε μία χρωματική παλέτα με πρωταγωνιστικό χρώμα το ροζ, που συνέθετε ένα περιβάλλον και μία αισθητική που ταίριαζαν με την ιδιοσυγκρασία του Δημήτρη. Στις σημειώσεις μου κατέγραψα τους πιθανούς συνδυασμούς αντικειμένων και χρωμάτων του χώρου που θα δημιουργούσαν μία σύνθεση που οπτικά θα ήταν ενδιαφέρουσα, και σημειολογικά θα έδινε στοιχεία για τον πρωταγωνιστή και τον τρόπο ζωής του.



Σημειώσεις και πιθανά πλάνα



Σημειώσεις και πιθανά πλάνα

Η κινηματογράφηση των σκηνών παρατήρησης

Τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ πραγματοποιήθηκαν στη διάρκεια ενός μήνα και η κύρια τοποθεσία ήταν το σπίτι του Δημήτρη, με τον οποίο κανονίζονταν καθημερινές πολύωρες συναντήσεις. Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε αποτελούνταν από μία φωτογραφική κάμερα dslr με τη δυνατότητα λήψης βίντεο, τρεις φακούς (50mm, 35mm και έναν ζουμ), και ένα μονόποδο, το οποίο εντέλει χρησιμοποιήθηκε ελάχιστα. Κατά τη διάρκεια των πρώτων γυρισμάτων, και πιο συγκεκριμένα την πρώτη εβδομάδα, περάσαμε αρκετό χρόνο στο ατελιέ, με σκοπό να κινηματογραφήσω τον τρόπο με τον οποίο δουλεύει ο Δημήτρης στον προσωπικό του χώρο, και γενικότερα τον τρόπο που κινείται σε ένα μέρος όπου νιώθει την απαραίτητη ασφάλεια να εκφραστεί. Ο σκοπός των γυρισμάτων στο ατελιέ δεν ήταν η απλή βιντεογραφική κάλυψή του, αλλά έγινε μια προσπάθεια χρήσης της κάμερας ως εργαλείου έκφρασης, έχοντας πάντοτε μία αντίληψη της φωτογραφικής αισθητικής, τουλάχιστον όπου αυτό ήτανε εφικτό.



Η διαδικασία δημιουργίας των γλυπτών

Μία από τις σκηνές που ήταν προγραμματισμένη εξαρχής να γυριστεί ήταν η κινηματογράφηση της δημιουργίας των γλυπτών. Η παρακολούθηση της συγκεκριμένης διαδικασίας ήταν πολύ ενδιαφέρουσα, καθώς επρόκειτο για μία τεχνοτροπία που ανακάλυψε ο Δημήτρης μόνος του, εξαιτίας της έλλειψης του απαραίτητου εξοπλισμού που απαιτεί η τέχνη της γλυπτικής. Το πρώτο βήμα της διαδικασίας ήταν να τοποθετήσει γύψο σε μορφή σκόνης σε έναν πλαστικό κουβά και να προσθέσει νερό, ανακατεύοντας μέχρι να δημιουργηθεί ένα υγρό μείγμα, το οποίο όταν στεγνώνει γίνεται στερεός γύψος. Έπειτα τοποθέτησε το μείγμα μέσα σε μπαλόνια, τα οποία σφράγισε προσεκτικά με κομμάτια σπάγγου. Έστερα, χρησιμοποίησε καλώδια από φορτιστές κινητών τηλεφώνων για να ασκήσει μικρές πιέσεις πάνω στα μπαλόνια με σκοπό να τους δώσει τα σχήματα που επιθυμούσε. Όταν το υλικό έφτανε στο σημείο να στεγνώσει, έχοντας πάρει το σχήμα που ήθελε, ο Δημήτρης αφαιρούσε το μπαλόνι, έχοντας πια μία πρώτη μορφή του γλυπτού του. Στη συνέχεια, έτριβε με τα δάχτυλά του τον γύψο ώστε να αποκτήσει μία λεία υφή, και όταν πια αποκτούσε τη μορφή που είχε αρχικά στο μυαλό του, δηλαδή όταν πετύχαινε το επιθυμητό σχήμα και μέγεθος, τότε το τοποθετούσε στο πάτωμα για μία ημέρα να στεγνώσει. Την επόμενη μέρα, όταν πια ο γύψος ήταν στεγνός, χρησιμοποιούσε σπρέι για να χρωματίσει τα γλυπτά. Η παραπάνω διαδικασία είχε οπτικό ενδιαφέρον και άξιζε να κινηματογραφηθεί, καθώς έδωσε αρκετά στοιχεία για τον τρόπο που δουλεύει ο Δημήτρης, χωρίς να χρειαστεί η έκθεση των συγκεκριμένων πληροφοριών μέσω του λόγου.



Η διαδικασία δημιουργίας των γλυπτών

Μία άλλη σκηνή δράσης που κινηματογραφήθηκε ήταν η διαδρομή από το κέντρο της Θεσσαλονίκης μέχρι το σπίτι του Δημήτρη, προβάλλοντας στιγμές της καθημερινότητάς του. Το γύρισμα ξεκίνησε με πλάνα στους δρόμους του κέντρου και συνεχίστηκε στο αστικό λεωφορείο όπου επιβιβάστηκαμε για να πάμε στο σπίτι του στην περιοχή της Πολίχνης. Το συγκεκριμένο γύρισμα είχε πολύ ενδιαφέρον, καθώς ήταν μία πλήρης καταγραφή της πραγματικότητας, αφού πλέον ο Δημήτρης είχε συνηθίσει την παρουσία της κάμερας, με αποτέλεσμα να δημιουργείται σε μεγαλύτερο βαθμό η αίσθηση της αυθεντικότητας. Το πλάνο στο οποίο ο Δημήτρης αποβιβάζεται από το λεωφορείο είναι επιτηδευμένα υπερεκτεθειμένο, καθώς θα ταίριαζε οπτικά καλύτερα με το πέρασμά του στη λευκή οθόνη. Όταν φτάσαμε στο σπίτι του, έγινε μία πρώτη κινηματογράφηση κάποιων αντικειμένων του σπιτιού, αλλά και του ίδιου του Δημήτρη σε στιγμές της καθημερινότητάς του, δηλαδή να φτιάχνει καφέ, να ακούει τη μουσική που του αρέσει, και σε γενικότερο πλαίσιο να εκφράζεται, όπως θα έκανε και αν ήταν μόνος του στον χώρο.



Ο Δημήτρης στο αστικό λεωφορείο πηγαίνοντας προς το σπίτι του

Την ίδια ημέρα γυρίστηκε και η σκηνή όπου έχει βγάλει βόλτα το σκυλί του, της οποίας η θέση μέσα στην αφήγηση βρέθηκε αργότερα, κατά τη διαδικασία του μοντάζ. Ο Δημήτρης περνάει όλη του τη μέρα με το κατοικίδιό του, και γι αυτό τον λόγο θεώρησα πως θα έπρεπε να

προβληθεί στο ντοκιμαντέρ, καθώς αποτελεί ένα μεγάλο μέρος της καθημερινότητάς του. Τα γυρίσματα αυτής της σκηνής πραγματοποιήθηκαν εξαρχής για έναν εντελώς διαφορετικό σκοπό, δηλαδή προορίζονταν να αποτελέσουν μία ακόμη σκηνή παρατήρησης, όμως αργότερα τα συγκεκριμένα πλάνα χρησιμοποιήθηκαν με έναν διαφορετικό τρόπο, που φέρει επιρροές από τα μουσικά βίντεο κλιπ.



Ο Δημήτρης στη γειτονιά του στην Πολίχνη Θεσσαλονίκης

Επίσης, η σκηνή κατά την οποία ο Δημήτρης πίνει καφέ με τον φίλο του και κάνουν μία απλή καθημερινή συζήτηση ανταλλάσσοντας απόψεις, αποτέλεσε την πιο αυθόρμητη σκηνή σε ολόκληρο το ντοκιμαντέρ, γεγονός που συνέβη κατά κύριο λόγο επειδή οι δύο τους δεν είχαν γνώση της βιντεοσκόπησης. Για την ακρίβεια, οι δύο χαρακτήρες είχαν συνηθίσει σε τόσο μεγάλο βαθμό την παρουσία της κάμερας στον χώρο, ώστε να φτάσουν στο σημείο να μην της δίνουν καμία απολύτως σημασία. Είχε επισημανθεί προηγουμένως και στα δύο άτομα πως για να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα θα έπρεπε να συμπεριφέρονται σαν να μην υπήρχε τρίτο άτομο στον χώρο, δηλαδή να μιλάνε με τον ίδιο τρόπο που θα μιλούσαν αν ήταν μόνο οι δύο τους στο σπίτι. Η κινηματογράφηση μίας σκηνής διαλόγου αποτέλεσε μία δοκιμασία, καθώς δεν υπήρξε δεύτερη κάμερα που θα κάλυπτε τις κινήσεις και τις χειρονομίες των δύο προσώπων, καθώς η παρουσία ενός ακόμα ατόμου πιθανότατα θα είχε ως αποτέλεσμα να διαταραχθούν οι

ισορροπίες και το αποτέλεσμα να απομακρυνθεί αρκετά από την αίσθηση της αυθεντικότητας που επιθυμούσα.¹⁶

Όσον αφορά την κινηματογράφηση των σκηνών παρατήρησης, αξίζει να σημειωθεί το ημερήσιο γύρισμα που έλαβε χώρα σε έναν δρόμο της Θεσσαλονίκης, στο πλαίσιο της εκδήλωσης Art Bazaar Garbola. Στην εκδήλωση αυτή πήραν μέρος διάφοροι καλλιτέχνες, οι οποίοι πουλούσαν τα έργα τους σε πάγκους στον δρόμο. Ο Δημήτρης συμμετείχε στο bazaar πουλώντας αυτοκόλλητα και καρτ ποστάλ από το τελευταίο του έργο, το Pink Planet. Για το συγκεκριμένο γύρισμα δεν χρησιμοποιήθηκε τρίποδο, αλλά αντιθέτως, κινηματογραφήθηκε με την κάμερα στο χέρι, καθώς κυκλοφορούσε πολύς κόσμος και η κάμερα έπρεπε να είναι σε διαρκή κίνηση. Αρχικά, έγινε μία πλήρης κάλυψη της εκδήλωσης, και στην συνέχεια η κάμερα επικεντρώθηκε στον Δημήτρη, στους φίλους του που παρευρίσκονταν εκεί, και στον τρόπο που συναναστρέφονταν ο ίδιος μαζί τους, αποκαλύπτοντας στοιχεία για τη συμπεριφορά του και τον χαρακτήρα του.



Πλάνο από τα γυρίσματα στο Art Bazaar Garbola

Συμπερασματικά, η κινηματογράφηση των σκηνών παρατήρησης ήταν για μένα ιδιαίτερα γοητευτική καθώς δεν αποτέλεσε μόνο μία τυπική καταγραφή γεγονότων, αλλά μία ολόκληρη

¹⁶ Καρακάσης Απόστολος, «Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες». Εκδόσεις: Kallipos, 2015.

εμπειρία και μία δράση που ξετυλίχθηκε μπροστά στα μάτια μου. Συνειδητοποίησα όμως ότι οι σκηνές αυτές δεν θα μπορούσαν να σταθούν μόνες τους και να δημιουργήσουν μία ολοκληρωμένη ταινία χωρίς να δίνονται πληροφορίες μέσω του λόγου. Για τον λόγο αυτό, επέλεξα ένας συνδυασμό μεθόδων αφηγηματικής προσέγγισης, τόσο της παρατήρησης όσο και της έκθεσης, με σκοπό την παραγωγή ενός υβριδικού ντοκιμαντέρ που θα αντλούσε στοιχεία και από τις δύο μεθόδους. Παρόλο που κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων βρέθηκαν αρκετά οπτικά τεκμήρια πάνω στα οποία στηρίχθηκε το ντοκιμαντέρ, θεώρησα πως η χρήση του λόγου θα βοηθούσε στην καλύτερη μετάδοση της επιθυμητής πληροφορίας στον θεατή, επενδύοντας έτσι στη δύναμη της προσωπικής αφήγησης. Για τον λόγο αυτό, όπως θα αναλυθεί και στο επόμενο κεφάλαιο, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο η επιλογή της δεύτερης αφηγηματικής προσέγγισης, η καλλιτεχνική μεθοδολογία της έκθεσης, και η αφήγηση μίας πραγματικότητας μέσα από τα λόγια του ίδιου του Δημήτρη.

Η κινηματογράφηση των σκηνών έκθεσης – Η συνέντευξη

Η επιλογή της πραγματοποίησης της συνέντευξης, για να μεταφερθούν στο κοινό επιπλέον πληροφορίες που αφορούν τον Δημήτρη, στην αρχή μου δημιούργησε κάποιους προβληματισμούς, καθώς μου γεννήθηκε ο φόβος πως η ταινία ίσως χάσει αυτήν την αίσθηση της αυθεντικότητας που με τόση προσοχή δημιουργήθηκε στις σκηνές παρατήρησης. Είχα την ανησυχία πως η κινηματογράφηση της συνέντευξης ίσως να μην βοηθούσε να διατηρηθεί ένα σταθερό αφηγηματικό μοτίβο στο ντοκιμαντέρ. Έτσι αποφάσισα ότι η συνέντευξη για να μην έχει έναν δημοσιογραφικό και καλλιτεχνικά αδύναμο χαρακτήρα, θα έπρεπε να αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο θα προσέγγιζα την κινηματογράφησης της. Πιο αναλυτικά, η δομή της συνέντευξης δεν είχε την κλασική μορφή ερωτήσεων και απαντήσεων, αλλά αυτήν της χαλαρής συζήτησης, κατά την οποία ο Δημήτρης δεν απαντούσε απλά ερωτήσεις αλλά εξομολογούνταν πράγματα και καταστάσεις στην κάμερα. Τα πλάνα της συνέντευξης χαρακτηρίστηκαν από μία αμεσότητα, η οποία λειτούργησε με έναν μοναδικό τρόπο κάνοντας αυτή την αφηγηματική προσέγγιση ικανή να προσφέρει πληροφορίες μέσα από μία αναβίωση συναισθημάτων και εμπειριών.

Οι ερωτήσεις της συνέντευξης είχαν περάσει από μια μικρή προετοιμασία, αλλά σε μεγάλο βαθμό προέκυψαν στην πορεία της, καθώς η ίδια η συζήτηση έφερνε την επόμενη ερώτηση. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις η συζήτηση έμοιαζε περισσότερο με ανταλλαγή

απόψεων παρά με συνέντευξη. Για παράδειγμα, η πρώτη ερώτηση που έκανα αφορούσε την τοποθέτηση του έργου του Δημήτρη στον χώρο, εκφράζοντας και τη δική μου άποψη, πως είναι πολύ σημαντική η έκφραση στην τέχνη, αλλά είναι εξίσου σημαντική και η αλληλεπίδραση που έχει ο καλλιτέχνης και το έργο του με τον κόσμο στον οποίο το προβάλλει. Ο Δήμητρης, αφού πρώτα απάντησε στην ερώτηση, έκλεισε με την εξής πρόταση: «Έχει μεγάλη σημασία που απευθύνεσαι».



Πλάνο από τη συνέντευξη του Δημήτρη στο ατελιέ

Έτσι, πολύ αυθόρμητα προέκυψε η αμέσως επόμενη ερώτηση που αφορούσε το κοινό στο οποίο απευθύνεται ο Δημήτρης. Η συνέντευξη κύλησε ομαλά και με έναν τρόπο που εξέφραζε το πραγματικό ενδιαφέρον μου για τη συζήτηση, κάνοντας φανερό πως ο ρόλος μου δεν ήταν απλώς ο ρόλος του κινηματογραφιστή, αλλά επίσης του ερευνητή. Μία ακόμη ερώτηση αφορούσε το επιτηδευμένο και ψεύτικο στοιχείο στην τέχνη, όπως επίσης και το κατά πόσο παίζει ρόλο στην έκφραση του καλλιτέχνη η κλίση του ή η σκληρή δουλειά. Η συγκεκριμένη ερώτηση έγινε στοχευμένα, καθώς ο Δημήτρης ασχολείται με το ψεύτικο στοιχείο, όμως ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να το εκφράζει είναι σε μεγάλο βαθμό αυθεντικός. Έτσι, η απάντηση σε αυτήν την ερώτηση δεν αφορούσε απλά την τέχνη του Δημήτρη, αλλά περισσότερο

τον τρόπο που ο ίδιος αντιλαμβάνεται την τέχνη, και την απόλαυση που αντλεί κατά τη διαδικασία της δημιουργίας, κατά τη διάρκεια της παραγωγής τέχνης.

Στην συνέχεια τον ρώτησα σχετικά με το κύριο αντικείμενο της τέχνης του, δηλαδή τις άμορφες μάζες, οι οποίες παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο σε όλα τα έργα τέχνης του και εμφανίζονται σε κάθε τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί, από τα ζωγραφικά σχέδια και τα γλυπτά, μέχρι τα τρισδιάστατα περιβάλλοντα που δημιουργεί στον υπολογιστή. Η απάντηση ήταν πως η ενασχόληση με ένα αντικείμενο ή με ένα μέσο γενικότερα οδηγεί τον καλλιτέχνη σε μορφές που προκύπτουν από μόνες τους. Όταν άρχισε να εμπιστεύεται περισσότερο το χέρι του και ξέφυγε από τον ακαδημαϊκό τρόπο ζωγραφικής, του δόθηκε η δυνατότητα επιλογής ανάμεσα στις διάφορες φόρμες που προέκυψαν και έτσι κατέληξε σε αυτές τις καρικατούρες και τις άμορφες μάζες, τα «balloon creatures», όπως ο ίδιος τα ονομάζει χαρακτηριστικά.

Στην πορεία της συνέντευξης, όταν ο Δημήτρης ένωσε μεγαλύτερη οικειότητα με την κάμερα, υπήρξε ένας δεκάλεπτος μονόλογος που είχε τη μορφή της εξομολόγησης. Ξεκινώντας με την επεξήγηση της αντίληψής του πως όλοι οι άνθρωποι είναι με κάποιον τρόπο «προϊόντα» και αρκετοί βρίσκονται στο στάδιο απενοχοποίησης αυτής της πραγματικότητας, έφτασε σε ένα σημείο που λειτούργησε ως στιγμή κορύφωσης της συνέντευξης. Το σημείο αυτό είναι όταν αρχίζει να μιλάει για την πρώτη του περφόρμανς, στο πλαίσιο του Karani Project, στην αγορά του Καπάνη στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, το οποίο έλαβε χώρα το 2017, όταν ο Δημήτρης βρισκόταν στο δεύτερο έτος της σχολής του.

Η συγκεκριμένη περφόρμανς, όπως εξηγεί ο Δημήτρης, ήταν μία αλληγορία, η οποία, όπως εξομολογείται στην κάμερα, άντλησε έμπνευση από την πραγματική του ζωή για να περιγράψει καταστάσεις που ζούσε ο ίδιος εκείνη την περίοδο. Η αλληγορία αφορούσε μία γοργόνα, την οποία υποδύθηκε ο Δημήτρης, που βρέθηκε ξαφνικά έξω από τα νερά της, σε μία ψαραγορά, στην οποία δεν μπορούσε να αναπνεύσει και για τον λόγο αυτό έβρεχε το κεφάλι της με κουβάδες νερού, για να καταφέρει να επιβιώσει. Ο Δημήτρης ταυτίστηκε με το συγκεκριμένο έργο του και εξέφρασε στην κάμερα τα αληθινά του συναισθήματα, λέγοντας πως εκείνη τη χρονική περίοδο βίωνε δύσκολες καταστάσεις, όμως προσπαθούσε με τους δικούς του τρόπους να επιβιώσει, με τον ίδιο τρόπο που η γοργόνα προσπαθούσε να μείνει στη ζωή όταν βρέθηκε έξω από τα νερά της. Η στιγμή αυτή ήταν συγκινητική και αποκαλυπτική και για τον λόγο αυτό αποτέλεσε τον επίλογο του ντοκιμαντέρ.

Καθώς η συνέντευξη είχε τη μορφή της προσωπικής αφήγησης, θεώρησα πως ο ρόλος

του σκηνοθέτη θα έπρεπε να περιοριστεί σε αυτόν του αφανούς ερευνητή, ο οποίος κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων έχει πραγματική ανάγκη να καταλάβει τον συνεντευξιζόμενο και να μάθει πράγματα από αυτόν. Ουσιαστικά, η συνέντευξη αφορούσε την κινηματογράφηση μίας σκηνής παρατήρησης, κατά την οποία ο κεντρικός χαρακτήρας απασχολούταν με κάτι άλλο, ενώ παράλληλα μίλαγε για τις ιδέες και τα συναισθήματά του. Αυτό λειτούργησε θετικά, καθώς δημιουργήθηκε η αίσθηση της αυθεντικότητας και της εξομολόγησης γεγονότων και καταστάσεων, χωρίς να γίνεται φανερή η παρουσία μου στο χώρο.

Τέλος, ένας ακόμη προβληματισμός που υπήρξε αφορούσε την επιλογή του φόντου στα πλάνα της συνέντευξης και το στήσιμο του κάδρου. Η αρχική ιδέα ήταν να τοποθετηθεί ο Δημήτρης, μπροστά από τον ροζ τοίχο του εργαστηρίου του. Στην πορεία φάνηκε πως για να λειτουργήσει καλύτερα το φόντο, θα έπρεπε να τοποθετηθούν στοιχεία που θα έδιναν πληροφορίες για τον ίδιο, πετυχαίνοντας μία ατμόσφαιρα που θα ταίριαζε με τον τόνο της αφήγησης που ήταν σε μεγάλο βαθμό φιλοσοφικός και συναισθηματικός.

3.4. Το μοντάζ του ντοκιμαντέρ

Στο ντοκιμαντέρ «Demetris: a visual artist» το μοντάζ τροποποίησε αρκετά το αρχικό σενάριο και στάθηκε καθοριστικός παράγοντας στην τελική διαμόρφωση της ιστορίας. Το πρώτο στάδιο του μοντάζ αφορούσε την πρώτη θέαση του υλικού των γυρισμάτων. Η παρθενική αυτή ματιά πάνω στο υλικό ήταν εξαιρετικά σημαντική, καθώς διαμόρφωσα στο μυαλό μου μια πρώτη ιδέα της αφήγησης, των σκηνών που ήταν χρήσιμες, αλλά και αυτών που οπτικά δεν προσέφεραν στη ροή της ταινίας. Η θέαση του υλικού και η εκτίμηση της κεντρικής ιδέας κάθε σκηνής ήταν μία διαδικασία που χρειάστηκε αρκετό χρόνο και ξεκούραστο μυαλό, για να γίνουν οι απαραίτητες σημειώσεις που εξυπηρέτησαν αργότερα το μοντάζ.

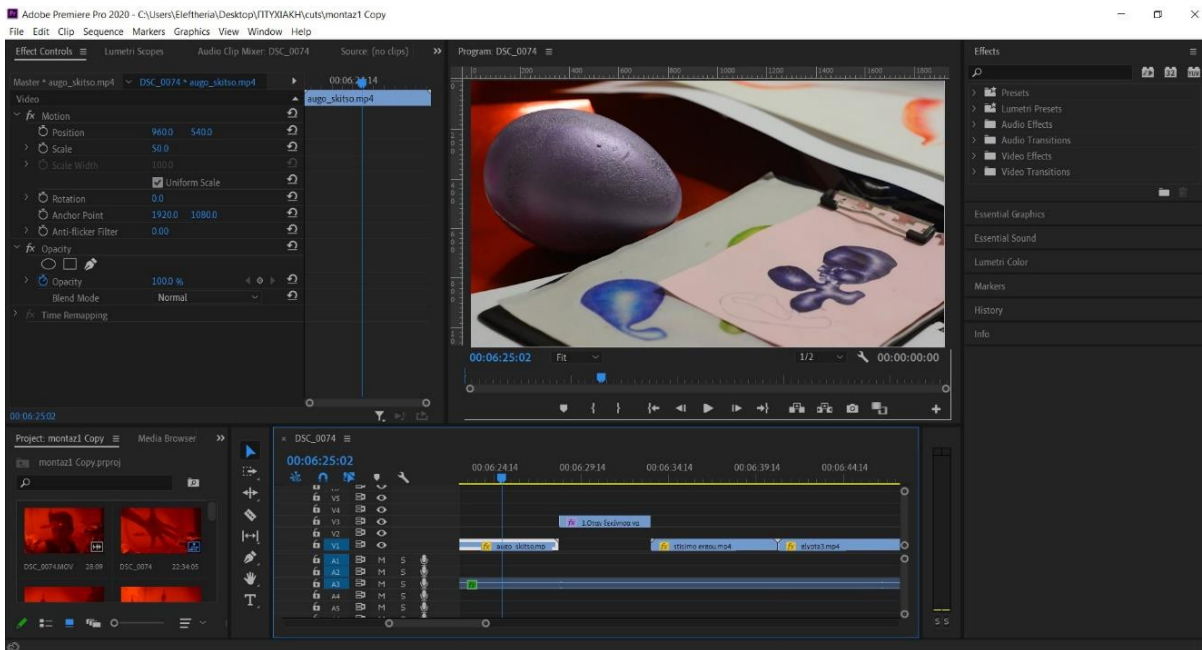
Το επόμενο βήμα ήταν η αρχειοθέτηση του υλικού με τη μορφή χειρόγραφων σημειώσεων, οι οποίες εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του έργου. Οι σημειώσεις είχαν τη μορφή ενός πίνακα, ο οποίος χωριζόταν σε δύο μέρη: στο ακριβές δευτερόλεπτο της ταινίας (time code), και στην τοποθέτηση μίας ολοκληρωμένης σκηνής στο αντίστοιχο σημείο. Ακόμη, σε κάθε ολοκληρωμένη σκηνή προστέθηκε ένας τίτλος που θα διευκόλυνε την αρχειοθέτηση του υλικού. Για παράδειγμα, στην σκηνή της συνέντευξης κατά την οποία ο Δημήτρης μιλάει για τη σημασία του χώρου που θα προβληθεί το εκάστοτε έργο, προστέθηκε ο τίτλος «Χώρος ως

υποδοχέας έργου», και στο σημείο που μιλάει για την πρώτη του περφόρμανς σημειώθηκε ο τίτλος «E.T. in the world of humanity – Kapani Project».

Αφού έγινε μία πρώτη οργάνωση της δουλειάς και μία ολοκληρωμένη αρχειοθέτηση του υλικού, σειρά είχε η σχεδίαση της αφηγηματικής δομής της ταινίας, βάσει της οποίας έγινε και η επιλογή των σκηνών της. Η δομή αφορούσε εξ αρχής ορισμένα αφηγηματικά μοτίβα στα οποία βασίστηκε το μοντάζ. Η πρώτη σκέψη αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο θα ξεκινούσε και θα τελείωνε το ντοκιμαντέρ κάνοντας κάποιες επιλογές που οδήγησαν στη διαμόρφωση μίας κυκλικής αφήγησης. Η ταινία ξεκινάει και τελειώνει με πλάνα τα οποία δεν δείχνουν τον ίδιο τον πρωταγωνιστή, αλλά στοιχεία που αφορούν τη ζωή και τον χαρακτήρα του. Έτσι, οι επιλογές των πλάνων που τοποθετήθηκαν στην εισαγωγή της ταινίας, αφορούσαν τα έργα του Δημήτρη σε συνδυασμό με μουσική, με τον Δημήτρη να εμφανίζεται τη στιγμή που τελειώνει η μουσική. Με τον ίδιο τρόπο, στο τέλος της ταινίας, παρουσιάζεται το τελευταίο πλάνο του Δημήτρη και επαναλαμβάνεται η χρήση μουσικής παρόμοιου ύφους, προβάλλοντας ως τελευταία εικόνα της ταινίας το σκυλί του. Η παρουσία των εισαγωγικών πλάνων ενισχύει το μυστήριο και την περιέργεια του κοινού για τον Δημήτρη, με το σκεπτικό ότι παρουσιάζονται τα έργα χωρίς να έχει εμφανιστεί ακόμα ο καλλιτέχνης. Ουσιαστικά, η δομή της αφήγησης ήταν η εξής: παρουσιάστηκαν έργα του Δημήτρη σε συνδυασμό με τις συνεντεύξεις και κάποιες σκηνές παρατήρησης της προσωπικής του ζωής, με σκοπό να τελειώσει με το κομμάτι που ο ίδιος περιγράφει τα συναισθήματά του για την πρώτη του περφόρμανς, ένα σημείο στο οποίο η αφήγηση φτάνει στην κορύφωσή της.

Έτσι, έχοντας μία πρώτη ιδέα της αφηγηματικής δομής που θα ακολουθήσει το ντοκιμαντέρ έγινε το πρώτο rough cut. Με την έννοια rough cut εννοείται η τοποθέτηση όλων των πλάνων στο λογισμικό επεξεργασίας με βάση το περιεχόμενό τους, χωρίς να έχει γίνει καμία επεξεργασία στις λεπτομέρειες, στα περάσματα και στον ήχο.¹⁷ Πιο αναλυτικά, έγινε μία πρώτη τοποθέτηση των σκηνών, η οποία άλλαξε ριζικά στα επόμενα στάδια του μοντάζ, όμως έδωσε μία πρώτη ιδέα για τον σχηματισμό της ιστορίας και την επιλογή των εικόνων που θα προβληθούν στο ντοκιμαντέρ. Αρχικά, τοποθετήθηκαν τα μουσικά κομμάτια που αναπαράγονται στην αρχή και στο τέλος του ντοκιμαντέρ για να γίνει ένα πρώτο μοντάζ που αφορά τον ρυθμό με τον οποίο παρουσιάζονται οι εικόνες συνδυαστικά με τον ήχο. Επιπλέον, προστέθηκαν στην αρχή του ντοκιμαντέρ οι τίτλοι που αφορούσαν το όνομα της ταινίας και τη σκηνοθεσία.

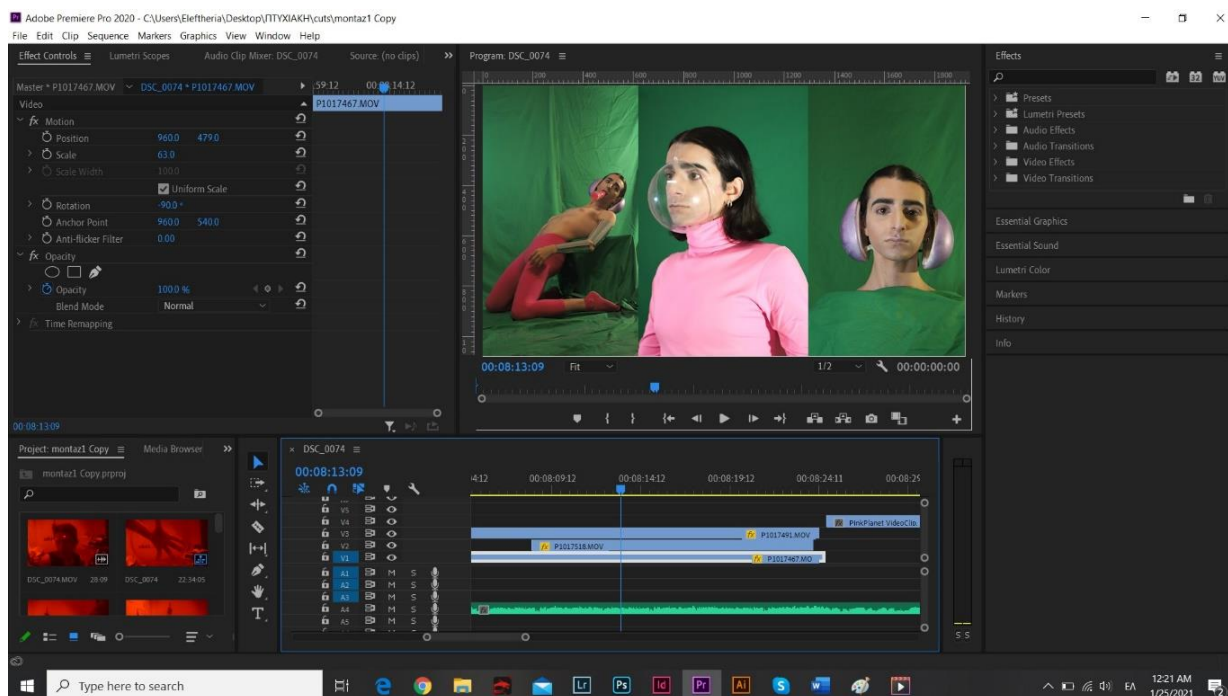
¹⁷ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rough-cut>



Screenshot από το λογισμικό Premiere Pro κατά τη διαδικασία του μοντάζ

Στο δεύτερο μοντάζ έγινε μία πιο συγκροτημένη ιεράρχηση της πληροφορίας, και αποφασίστηκε η σειρά με την οποία πρέπει να προβληθεί. Τα credits τοποθετήθηκαν όλα στο τέλος του ντοκιμαντέρ, ενώ η μόνη λεκτική πληροφορία που εμφανίζεται στην αρχή είναι ο τίτλος της ταινίας. Στη συνέχεια, μετά από πολλαπλές θεάσεις του πρώτου rough cut, έγινε αντιληπτό το γεγονός πως κάποια πλάνα δεν ταίριαζαν μεταξύ τους, όσον αφορά τον ρυθμό. Για παράδειγμα, στην εισαγωγή της ταινίας είχαν τοποθετηθεί αρκετά στατικά πλάνα, τα οποία διαδέχονταν πλάνα στα οποία ήταν έντονη η αίσθηση της κίνησης. Στην πορεία του μοντάζ φάνηκε πως αυτή η τεχνική δεν λειτουργούσε και επίσης, δεν εξυπηρετούσε τη γενικότερη αισθητική της ταινίας. Όταν τοποθετήθηκαν πλάνα που ταίριαζαν περισσότερο μεταξύ τους όσον αφορά την κίνησή τους, τότε και τα περάσματα από πλάνο σε πλάνο διορθώθηκαν σημαντικά.

Στα επόμενα μοντάζ δόθηκε μεγάλη σημασία στη λεπτομερή επεξεργασία του κάθε πλάνου ξεχωριστά. Ειδικότερα στις συνεντεύξεις, έγιναν τα απαραίτητα cut τόσο στον ήχο όσο και στην εικόνα, ώστε να αφαιρεθούν τα στιγμιότυπα με τις αμήχανες στιγμές του συνεντευξιαζόμενου, τις μεγάλες παύσεις, αλλά και τις αδιάφορες πληροφορίες. Για παράδειγμα, στο σημείο κατά το οποίο ο Δημήτρης εξηγεί το τελευταίο του project, το Pink Planet, υπάρχουν αρκετές στιγμές που «κολλάει», με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολλές παύσεις ανάμεσα στις προτάσεις του. Όλα αυτά τα σημεία του ήχου αφαιρέθηκαν, και στη θέση των σχετικών πλάνων τοποθετήθηκαν άλλα με περιεχόμενο που σχετίζεται με τα λεγόμενα του Δημήτρη.



Σcreenshot από το λογισμικό Premiere Pro κατά τη διαδικασία του μοντάζ

Γενικότερα, σε κάθε επόμενη εκδοχή του μοντάζ του ντοκιμαντέρ, πραγματοποιούνταν μικρές αλλαγές στα περάσματα από πλάνο σε πλάνο, καθώς επίσης και περισσότερα cut στο voice over κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Με τον τρόπο αυτό, τα πλάνα του ντοκιμαντέρ «δέσανε» μεταξύ τους κάνοντάς το πλέον μία ενιαία ταινία με ολοκληρωμένη δομή και μελετημένα στιλιστικά στοιχεία.

Συμπεράσματα

Μέσα από τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ μου οδηγήθηκα σε ορισμένα συμπεράσματα όσον αφορά την γενικότερη εμπειρία της κινηματογράφησης μίας ταινίας, αλλά και σχετικά με το αρχικό ερώτημα που έθεσα, πώς θα μπορούσε δηλαδή να σκιαγραφηθεί και να περιγραφεί με κινηματογραφικό τρόπο το προφίλ ενός καλλιτέχνη μέσω της παρατήρησης του χαρακτήρα του και της καθημερινότητάς του.

Αρχικά, η συνολική εμπειρία της δημιουργίας του ντοκιμαντέρ είχε ως αποτέλεσμα να καλλιεργηθεί η προσωπική μου ματιά και να αλλάξει σημαντικά ο τρόπος με τον οποίο κινηματογραφούσα και διαχειριζόμουν μέχρι τώρα την επαφή μου με τους ανθρώπους που βρίσκονταν μπροστά από την κάμερα. Επιπλέον, μου έγινε φανερό το γεγονός πως η παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ παρατήρησης, και πιο συγκεκριμένα, ενός κινηματογραφικού πορτραίτου ενός

ανθρώπου, απαιτεί την αφιέρωση αρκετού χρόνου με το πρόσωπο που θα κινηματογραφηθεί, με σκοπό την εξοικείωσή του με την κάμερα, που οδηγεί στη δημιουργία πλάνων που πραγματεύονται την «αλήθεια».

Ακόμη, συνειδητοποίησα πως για να κατανοήσει κάποιος σε βάθος το έργο ενός καλλιτέχνη, θα πρέπει να δώσει μεγαλύτερη σημασία στην προσωπικότητά του, στον τρόπο και στις εμπειρίες της ζωής του, παρά στην απλή θέαση του έργου. Κατά την διάρκεια των γυρισμάτων των σκηνών παρατήρησης διαπίστωσα πως, αφού το καλλιτεχνικό έργο αφορά γενικότερα τις σκέψεις και τις προσωπικές εμπειρίες ενός καλλιτέχνη, ο καλύτερος τρόπος για να το κατανοήσει κανείς είναι να ζήσει μέσα στο περιβάλλον του ίδιου του καλλιτέχνη και να παρατηρήσει τη ζωή του και τη συμπεριφορά του από κοντά.

Συνεπώς, το ντοκιμαντέρ μου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως ένα «ταξίδι» διαρκούς αναζήτησης πληροφοριών και δυναμικών εικόνων, με τη βοήθεια των οποίων σκιαγραφήθηκε το προφίλ του Δημήτρη Παπαζάχου με τη μεγαλύτερη αντικειμενικότητα, δίνοντας παράλληλα τη δική μου προσωπική κινηματογραφική ερμηνεία.

Βιβλιογραφία – Ιστογραφία

1. Aitken Ian, «Encyclopaedia of Documentary Film», Routledge, 2006.
2. Bernard Sheila Curran, «Documentary Storytelling», Elsevier, 2011.
3. De Jong Wilma, Rothwell Jerry, Knudsen Erik «Creative Documentary Theory and Practice». Routledge, 2011.
4. Friedman Jeffrey, Epstein Rob, Wood Sharon «The Art of Nonfiction Movie Making». Praeger, 2012.
5. Kandinsky Wassily, «Concerning the Spiritual in Art». Εκδόσεις: Νεφέλη, 1981.
6. Nichols Bill, «Introduction to Documentary». Indiana University Press, 2001.
7. Rabiger Michael, «Directing the Documentary». Elsevier: Fourth Edition, 2004.
8. Rosenthal Alan, Eckhardt Ned, «Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos». Southern Illinois University Press, 2015.
9. Καρακάσης Απόστολος, «Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες». Εκδόσεις: Kallipos, 2015.
10. Στεφανή Εύα, «Ντοκιμαντέρ το παιχνίδι της παρατήρησης». Εκδόσεις Πατάκη: 2016.
11. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rough-cut>
12. <https://www.imdb.com/title/tt0253366/>