

ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δημιουργία πειραματικής ταινίας μικρού μήκους με
επιρροές από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού στον
κινηματογράφο:

“Blurry”

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ:

Αναστασία Μπρίκα

ΤΧ2016019

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:

Μαρία Χάλκου

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2023

Περιεχόμενα

1. Περίληψη.....	2
2. Εισαγωγή.....	2
Μέρος Α΄: Το θεωρητικό υπόβαθρο του έργου	
3. Ο Ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική του 19ου αιώνα.....	4
3.1.Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, οι τεχνολογικές ανακαλύψεις και οι καλλιτεχνικές τάσεις που προηγήθηκαν του Ιμπρεσιονισμού.....	4
3.2.Η γέννηση του Ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική.....	6
3.3.Τα χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική.....	7
4. Ο Ιμπρεσιονισμός στον κινηματογράφο του 20ου αιώνα.....	11
4.1.Η γέννηση του Ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο.....	11
4.2.Τα χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο.....	13
5. Η Συμφωνία Πόλης.....	21
6. Ο Καθαρός Κινηματογράφος.....	24
Μέρος Β΄: Η ανάλυση του έργου	
7. Η περιπλάνηση.....	25
7.1.Η κινηματογράφηση.....	25
7.2.Η ηχογράφηση.....	29
8. Το μοντάζ.....	30
9. Το σενάριο και η σκηνοθεσία.....	31
10. Συμπεράσματα.....	37
11. Βιβλιογραφία.....	38
12. Ιστογραφία.....	39

1. Περίληψη

Αφορμή για την παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί η δημιουργία του καλλιτεχνικού μου έργου με τίτλο *Blurry*, μια πειραματική ταινία μικρού μήκους, με επιρροές από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο, αλλά και στη ζωγραφική, καθώς επίσης και από το είδος της Συμφωνίας Πόλης στο σινεμά. Στο παρόν κείμενο αναλύεται η θεωρητική σύνδεσή της ταινίας μου με τα κινήματα της τέχνης που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως επίσης και ο τρόπος με τον οποίο εργάστηκα προκειμένου να τη δημιουργήσω.

2. Εισαγωγή

Αφορμή για το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας και της ταινίας μικρού μήκους με τίτλο *Blurry* αποτέλεσε η εργασία εξαμήνου με την οποία ασχολήθηκα στο πλαίσιο του μαθήματος «Οπτικοακουστικές Τέχνες και Φυσικές Επιστήμες». Ζητούμενο αυτής της εργασίας από τον διδάσκων καθηγητή, κύριο Δημήτριο Τραπέρα, ήταν η παραγωγή ενός οπτικού, ακουστικού ή οπτικοακουστικού έργου, το οποίο κατόπιν θα συνδεόταν με μία από τις επιστημονικές ανακαλύψεις του 20ου αιώνα.

Στην τότε προσπάθειά μου να εντοπίσω το θέμα που με ενδιέφερε να παρουσιάσω, βρέθηκα στον κόλπο της Γαρίτσας να πειραματίζομαι με τον φακό της κάμερας. Την ώρα που ο ήλιος έδυε, έστρεψα τον φακό προς τον Ανεμόμυλο και τα αμάξια που περνούσαν από μακριά με αναμένα τα φώτα νυκτός. Ξεκίνησα να τραβώ πλάνα που ήταν ανετάριστα, με αποτέλεσμα η εικόνα που προέκυπτε να είναι απολύτως φλου. Συνειδητοποίησα αμέσως πως η αοριστία των μορφών που έβλεπα ήταν ακριβώς αυτό που με γοήτευε στα πλάνα.

Σε όλη τη διάρκεια της φοίτησής μου στη σχολή, με ενδιέφεραν περισσότερο τα μαθήματα Φωτογραφίας και Κινηματογράφου, αλλά αυτός ήταν ο πιο ενδιαφέρων πειραματισμός που είχα κάνει με την κάμερα. Τα πλάνα αυτά ήταν ένας συνδυασμός της πιο απλής μορφής των δύο τεχνών: της καταγραφής του φωτός και της κίνησης.

Έτσι, θέλοντας να συνεχίσω να πειραματίζομαι με πλάνα από τα οποία θα έλειπε η εστίαση, αποφάσισα να πραγματοποιήσω την πτυχιακή μου εργασία πάνω στο ίδιο θέμα,

δηλαδή τη δημιουργία μίας ταινίας μικρού μήκους με πλάνο “out of focus”.¹ Ωστόσο, αυτή τη φορά, με την επίβλεψη της καθηγήτριας, κυρίας Μαρίας Χάλκου, η οποία εξειδικεύεται στα μαθήματα Κινηματογράφου και Ντοκιμαντέρ, έστρεψα την προσοχή μου και στη θεωρητική στήριξη του έργου μου μέσω της μελέτης κινημάτων της τέχνης.

Με την καθοδήγησή της, μελέτησα συγκεκριμένα το κίνημα του ιμπρεσιονισμού στην ζωγραφική του 19ου αιώνα, καθώς και του ιμπρεσιονισμού στον γαλλικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1920. Τα κινήματα αυτά που έφεραν την ίδια ονομασία, αλλά άνθισαν σε διαφορετικές περιόδους και είδη τέχνης, έχουν κοινά χαρακτηριστικά με τη δική μου ταινία που αναλύονται στην παρούσα εργασία.

Καθώς το έργο μου βασίζεται στην παρατήρηση και κινηματογράφηση σκηνών της καθημερινότητας σε τρεις πόλεις, την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη και την Κέρκυρα, μελέτησα επίσης το κινηματογραφικό είδος της «Συμφωνίας Πόλης», που ανήκει και αυτό στη δεκαετία του 1920. Τα πλάνο της ταινίας μου φανερώνουν τόσο την τυχαιότητα της στιγμής, όσο και το ενδιαφέρον για τη δημιουργία ενός οπτικοακουστικού συνόλου που παραπέμπει σε ταινίες του παραπάνω κινηματογραφικού είδους. Σημαντικό χαρακτηριστικό του έργου μου είναι το φυσικό φως με το οποίο κινηματογραφήθηκε. Κανένα από τα πλάνο που χρησιμοποιήθηκαν δεν αποτελεί προϊόν επεξεργασίας των χρωμάτων, δεδομένου του σκοπού της εργασίας, που ήταν η παρατήρηση της εξωτερικής πραγματικότητας και η καταγραφή της με φυσικότητα.

Η ταινία μου αποτελεί την προσπάθεια παρατήρησης και καταγραφής σκηνών της καθημερινότητας μέσω του πειραματισμού με πλάνο που είναι εκτός εστίασης και την ηχητική επένδυση αυτών με ήχους της καθημερινότητας. Στην πλειονότητά τους, οι ταινίες που παράγονται, ανεξαρτήτως του εάν πρόκειται για μικρού, μεσαίου ή μεγάλου μήκους, ακολουθούν την εξής σειρά των διαδικασιών: πρώτα γράφεται το σενάριο, έπειτα γίνεται το ντεκουπάζ που προετοιμάζει τη σκηνοθεσία, στη συνέχεια η κινηματογράφηση και η ηχογράφηση και στο τέλος το μοντάζ. Ωστόσο, στην περίπτωση του δικού μου έργου η παραπάνω ακολουθία δεν μπορούσε να εφαρμοστεί, για αυτό και ακολούθησα περισσότερο τη μέθοδο με την οποία κινηματογραφείται ένα ντοκιμαντέρ.

¹ Εκτός εστίασης.

Οι λόγοι ήταν ότι το θέμα που επέλεξα ήταν πολύ γενικό και ο κύριος στόχος μου ήταν ο πειραματισμός. Επίσης, βασικός παράγοντας που δεν επέτρεπε τη δημιουργία σεναρίου σαν πρώτο βήμα ήταν η παρατήρηση του εξωτερικού κόσμου, η οποία αποτέλεσε δομικό στοιχείο της ταινίας μου. Έτσι, δεδομένων αυτών των ιδιαίτερων συνθηκών, η τελική ταινία είναι αποτέλεσμα ενός «συνεχούς διαλόγου» με το υλικό που συνέλεγα, τον σκέψαν και των δοκιμών που έκανα με αυτό, αλλά και των αναγκών που προέκυπταν μετά από κάθε δοκιμή. Το γεγονός αυτό, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη διαδικασία παραγωγής ενός κινηματογραφικού έργου που αναφέρθηκε παραπάνω, οδήγησε στην παράλληλη εξέλιξη της κινηματογράφησης και της ηχογράφησης, της «συγγραφής του σεναρίου», της σκηνοθεσίας, αλλά και του μοντάζ.

Στο παρόν κείμενο αναλύεται η θεωρητική σύνδεσή της ταινίας μου με τα κινήματα της τέχνης που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως επίσης και ο τρόπος με τον οποίο εργάστηκα προκειμένου να τη δημιουργήσω.

Μέρος Α': Το θεωρητικό υπόβαθρο του έργου

3. Ο Ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα

3.1. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, οι τεχνολογικές ανακαλύψεις και οι καλλιτεχνικές τάσεις που προηγήθηκαν του Ιμπρεσιονισμού

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα η ανθρωπότητα είχε ήδη κατορθώσει να αποτυπώσει με ακρίβεια τον εξωτερικό κόσμο, με τη χρήση του φωτογραφικού μέσου. Η έλευση της φωτογραφίας μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης δεκαετίας του 1800 έκανε πραγματικότητα μια επιθυμία του ανθρώπου που είχε εκφραστεί σαν ιδέα ήδη από την αρχαιότητα.²

² Ο Joseph Nicéphore Niépce ήταν ο πρώτος που κατάφερε να δημιουργήσει μια σταθερή φωτογραφική εικόνα. Παρόλο που το μοναδικό σωζόμενο δείγμα της δουλειάς του τοποθετείται στο 1827, η ανάγνωση της αλληλογραφίας του δεν αφήνει αμφιβολία ότι είχε πετύχει να καταγράψει την εικόνα της μηχανής μία δεκαετία νωρίτερα (από τις σημειώσεις του καθηγητή Αντώνιου Ζήβα, του τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας, του Ιονίου Πανεπιστημίου, για το μάθημα Εισαγωγή στη Φωτογραφία).

Η αιτία που οδήγησε στη συγκεκριμένη εφεύρεση, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο της ιστορίας, ήταν οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που εκτυλίσσονταν στον δυτικό κόσμο και αφορούσαν στην άνοδο της αστικής τάξης. Σύμφωνα με τον Arnason:

«Η νέα κυρίαρχη κοινωνική τάξη δεν ενδιαφερόταν τόσο για την αοριστία και τη φαντασία της ρομαντικής τέχνης, όσο για ένα είδος αληθοφανούς έκφρασης που αποδίδει με σχολαστικότητα πραγματικές εικόνες του εξωτερικού κόσμου. Το νέο αυτό ενδιαφέρον που συγκεντρωνόταν στο πραγματικό περιεχόμενο τη εικόνας (...) χρησίμευσε ως αποτελεσματικό κίνητρο για την έρευνα, που τελικά καρποφόρησε με την εφεύρεση της φωτογραφίας».³

Το παραπάνω απόσπασμα αναφέρεται στο καλλιτεχνικό κίνημα του Ρεαλισμού,⁴ το οποίο εμφανίζεται τη δεκαετία του 1850 και αποκρυσταλλώνει τα προτάγματα των καιρών του. Όσοι ζωγράφοι εντάσσονται σε αυτό, αντλούν τα θέματά τους από την καθημερινή ζωή και τα αποτυπώνουν με φυσικότητα. Επηρεασμένοι από την καινούρια εφεύρεση, υιοθετούν ακόμα μια πιο φωτογραφική προσέγγιση στα έργα τους, βασισμένη στα χαρακτηριστικά μιας φωτογραφικής εικόνας.⁵

Αντιλαμβάνεται κανείς πως οι χρονικές γραμμές που οριοθετούν την έναρξη των πειραματισμών τόσο στον ρεαλισμό της ζωγραφικής, όσο και στην εφεύρεση της φωτογραφίας δεν είναι ευδιάκριτες. Όπως συμβαίνει πάντα, οι ιστορικές εξελίξεις, από οποιονδήποτε χώρο κι αν προέρχονται, συμπληρώνουν και επηρεάζουν η μία την άλλη, δημιουργώντας τις συνθήκες για μια καινούρια τάξη πραγμάτων. Συνεπώς, στην περίπτωση της ζωγραφικής και της φωτογραφίας η ανταλλαγή στοιχείων μεταξύ των δύο τεχνών και η αφομοίωσή τους αντίστοιχα ήταν αναπόφευκτη.

³ Η. Η. Arnason, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σελίδα 23.

⁴ Ο Ρεαλισμός του 19^{ου} αιώνα στρέφεται σε εικόνες και γεγονότα της καθημερινότητας. Απορρίπτει τον ευφάνταστο ιδεαλισμό, αποτυπώνοντας πολλές φορές τις κοινωνικές παθογένειες της εποχής με έναν αρκετά φωτογραφικό τρόπο. "Realism", Britannica, {HYPERLINK <https://www.britannica.com/art/realism-art>}, τ.π. 20/09/2023.

⁵ Η. Η. Arnason, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σελίδα 23.

3.2. Η γέννηση του Ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική

Οι επιπτώσεις που επέφερε η ύπαρξη ενός εργαλείου που μπορεί να απεικονίσει πιστά πρόσωπα, σκηνές και τοπία της πραγματικότητας είχαν εξ αρχής γίνει αντιληπτές από τους ζωγράφους. Με τα νέα δεδομένα, δημιουργούταν σταδιακά η ανάγκη επαναπροσδιορισμού του ζωγραφικού μέσου, εφόσον το μονοπώλιο της δισδιάστατης απεικόνισης της πραγματικότητας, που κατείχε μέχρι και λίγα χρόνια πριν, ήταν πλέον παρελθόν.⁶

Μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η φωτογράφοι πάσχιζαν να κατακτήσουν την κίνηση. Ως προς τις δυνατότητες, το φωτογραφικό μέσο μπορεί να επέτρεπε την πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας, όμως ήταν ακόμα σε πολύ πρώιμο στάδιο για να μπορέσει να «αιχμαλωτίσει» τη στιγμή.⁷ Η τεχνολογία μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1870 απαιτούσε τη χρήση εργαλείων και υλικών όχι μόνο δύσκολων στη μεταφορά, αλλά και ιδιαίτερα αργών στο να αποτυπώσουν την οποιαδήποτε σκηνή, πόσο μάλλον εάν αυτή περιείχε κίνηση. Συνεπώς, οι φωτογραφικές εικόνες περιορίζονταν κατά βάση στην καταγραφή στατικών σκηνών.⁸

Παράλληλα, μία ακόμα κατάκτηση σε εκκρεμότητα για τους φωτογράφους της εποχής ήταν το χρώμα. Ακόμα κι αν ο Σκωτσέζος James Clerk Maxwell κατάφερε να παραγάγει την πρώτη έγχρωμη φωτογραφία της ιστορίας το 1861, η τεχνική του ήταν αρκετά πολύπλοκη και χρονοβόρα, με αποτέλεσμα να μην έχει επιτυχία.⁹ Έτσι, οι ζωγράφοι είχαν την ευκαιρία να εκμεταλλευτούν για λίγα χρόνια ακόμα αυτά τα δύο πολύ σημαντικά στοιχεία στα οποία, προς το παρόν, υστερούσε η φωτογραφία.

«Ένα μεγάλο μέρος του αγώνα των πειραματιστών ζωγράφων του 19^{ου} αιώνα ήταν αφιερωμένο σε μία προσπάθεια ανεύρεσης του φυσικού φωτός και χρώματος, που

⁶ Ό.π.

⁷ Ακριβής μετάφραση της αγγλικής έκφρασης «capture the moment».

⁸ Από τις σημειώσεις του καθηγητή Αντώνιου Ζήβα, του τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας, του Ιονίου Πανεπιστημίου, για το μάθημα Εισαγωγή στη Φωτογραφία.

⁹ “James Clerk Maxwell Produces the First Color Photograph”, Jeremy Norman, {[HYPERLINK https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3666](https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3666)}, τ.π. 20/09/2023.

είχε χαθεί ανάμεσα στους ακαδημαϊκούς χρωματικούς τόνους, στη μελαγχολική ατμόσφαιρα του στούντιο». ¹⁰

Το αποτέλεσμα αυτού το αγώνα ήταν η εμφάνιση του Ιμπρεσιονιστικού κινήματος στη Γαλλία, στα τέλη της δεκαετίας του 1860. ¹¹ Ενθαρρυμένοι από το παράδειγμα των καλλιτεχνών του Μπαρμπιζόν που συχνά ζωγράφιζαν *en plein air*, δηλαδή σε εξωτερικούς χώρους, οι ιμπρεσιονιστές άφηναν τα εργαστήριά τους και πήγαιναν στην εξοχή ή στην πόλη. ¹²

3.3. Τα χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική

Το κυριότερο χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική ήταν η προσπάθεια της ακριβούς και αντικειμενικής απόδοσης της οπτικής πραγματικότητας, όσον αφορά στην παροδικότητα και τις εναλλαγές του φυσικού φωτός και συνεπώς του χρώματος. Ζωγράφοι όπως ο Claude Monet, ο Camille Pissarro, ο Pierre-Auguste Renoir και άλλοι ξεκίνησαν να ζωγραφίζουν τοπία και σκηνές από ποτάμια, προσπαθώντας να αποτυπώσουν τα χρώματα και τις μορφές των αντικειμένων έτσι ακριβώς όπως αυτά φαινόταν σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Οι καλλιτέχνες αυτοί εγκατέλειψαν την παραδοσιακή παλέτα των πράσινων, καφέ και γκριζών τόνων, επιλέγοντας πιο φωτεινά και ηλιόλουστα χρώματα. Το ενδιαφέρον τους στράφηκε στον τρόπο με τον οποίο το φως έπεφτε πάνω στο νερό, αλλά και στα χρώματα που οι κυματισμοί παρήγαγαν από την αντανάκλασή του. Προσπάθησαν να αποτυπώσουν τα ποικίλα και ζωντανά οπτικά αποτελέσματα του ηλιακού φωτός και των σκιών που προέρχονταν είτε από απευθείας φως είτε από κάποια αντανάκλαση. ¹³

¹⁰ Ο.π., σελίδα 35.

¹¹ Ο.π.

¹² Οι ζωγράφοι του Μπαρμπιζόν έδειχναν ότι ήταν δυνατόν να απεικονίσουν ένα τοπίο χωρίς ιστορικές προεκτάσεις, αλλά επίσης να το κάνουν με τέτοιο τρόπο ώστε να απηχεί μια συγκεκριμένη εποχή, χρονική στιγμή και τοποθεσία (Dorling Kindersley, *Η Ιστορία της Τέχνης*, σελίδα 214).

¹³ "Impressionism", Britannica, {HYPERLINK <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art>}, τ.π. 19/08/2023.

Στην προσπάθεια αυτή να αναπαράγουν τις στιγμιαίες οπτικές εντυπώσεις τους, όπως αυτές προέκυπταν από την παρατήρηση, έβαλαν στην άκρη τη χρήση των μαύρων και γκρίζων αποχρώσεων στις σκιές, θεωρώντας τες ανακριβείς. Αντί αυτών, χρησιμοποιούσαν συμπληρωματικά χρώματα, προκειμένου να δώσουν την ψευδαίσθηση της σκιάς. Το πιο σημαντικό όμως ήταν ότι έδιναν μορφή στα αντικείμενά τους μέσα από «σπασμένες», διακριτές πινελιές. Το αποτέλεσμα ήταν να χάνονται τα ευδιάκριτα περιγράμματα μεταξύ των στοιχείων της εικόνας, σε μια αναδημιουργία των εξωτερικών συνθηκών και της επίδρασης του φυσικού φωτός.

«Ο Ιμπρεσιονισμός μπορεί να θεωρηθεί ως η τελική εξέλιξη του οπτικού ρεαλισμού, μια έκφραση της οπτικής πραγματικότητας όχι απλά ως μόνιμης δισδιάστατης παρουσίασης φυσικών αντικειμένων, αλλά σαν μια ατελείωτη μεταμόρφωση του ηλιακού φωτός και της σκιάς, των αντανάκλασεων της υδάτινης επιφάνειας και της κίνησης των νεφών στον ουρανό. Αυτός είναι ο κόσμος που πραγματικά βλέπουμε: όχι μια στατική, απόλυτη ψευδαίσθηση στα μάτια ενός ακίνητου θεατή στα στενά όρια ενός “παραθύρου”, αλλά χιλιάδες διαφορετικές ματιές από έναν κινούμενο παρατηρητή σε μια διαρκώς μεταβαλλόμενη σκηνή».¹⁴

¹⁴ Arnason ό.π., σελίδα 38.



Εικόνα 1: Claude Monet, “*Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son*”, 1875, λάδι σε καμβά, National Gallery of Art, Washington

Ορμώμενοι από το παραπάνω απόσπασμα, καταλαβαίνουμε πως αυτές οι «σπασμένες» πινελιές δεν αποσκοπούσαν μόνο στην αποτύπωση του φυσικού φωτός, αλλά και στην αποτύπωση της κίνησης. Στη θέαση ενός τέτοιου πίνακα ζωγραφικής, η αίσθηση που αποκομίζει ο θεατής είναι ακριβώς αυτή η μη στατικότητα, η μόνιμη μεταβολή των μορφών και η εξέλιξη της δράσης τους μέσα στον χρόνο. Προφανώς, μια τέτοια αντίληψη των πραγμάτων, για την εποχή που ζούμε, παραπέμπει στη μεταγενέστερη τέχνη του κινηματογράφου. Σκέφτομαι πως η ιμπρεσιονιστική ζωγραφική θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα ενδιάμεσο βήμα της αναπαραστατικής αντίληψης του ανθρώπου μετά την έλευση της φωτογραφίας και πριν την ύπαρξη του κινηματογράφου.

Το πλεονέκτημα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων να αποτυπώνουν με ευκολία στα έργα τους την κίνηση, σε αντίθεση με τους φωτογράφους σύγχρονους τους, παρατηρείται στον πίνακα «Λεωφόρος των Καπουτσίνων», του Claude Monet (εικόνα 2). Σε αυτόν ο καλλιτέχνης κατόρθωσε, σύμφωνα με τον Arnason, «με τις ταχύτατες πινελιές του να αποδώσει τον δυναμισμό όχι μόνο του ζωντανού πλήθους, αλλά και της ομιχλώδους ατμόσφαιρας που τρεμοσβήνει στη χειμωνιάτικη μέρα, σε μια στιγμιαία σύλληψη».¹⁵

Όπως προδίδει και ο αγγλικός όρος *impressionism*, οι ζωγράφοι αυτού του ρεύματος επιχείρησαν να αποδώσουν στα έργα τους την «εντύπωση» που τους άφηνε μία σκηνή του εξωτερικού κόσμου, μέσα από μία πολύ συγκεκριμένη τεχνική.¹⁶ Πέραν όμως από αυτό, μέσω του κινήματος του Ιμπρεσιονισμού, οι καλλιτέχνες εκδήλωσαν την τάση να κινηθούν προς την αφαίρεση. Οι ιστορικοί τέχνης συχνά αναφέρονται στον Ιμπρεσιονισμό ως το πρώτο πραγματικά μοντέρνο καλλιτεχνικό κίνημα, καθώς άνοιξε τον δρόμο για τον μοντερνισμό της αβάντ-γκαρντ και την αφαίρεση που ακολούθησε.¹⁷

¹⁵ Ο.π.

¹⁶ "Impressionism", Britannica, {HYPERLINK <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art>}, τ.π. 20/09/2023.

¹⁷ "What is Impressionism?", The Collector, {HYPERLINK <https://www.thecollector.com/what-is-impressionism/>}, τ.π. 20/09/2023.



Εικόνα 2: Claude Monet, “*Boulevard des Capucines*”, 1874, λάδι σε καμβά, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

4. Ο Ιμπρεσιονισμός στον κινηματογράφο του 20^{ου} αιώνα

4.1. Η γέννηση του Ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο

Με την έλευση το 1895 ενός νέου τότε μέσου, του κινηματογράφου, ο όρος «Ιμπρεσιονισμός» έμελλε να χρησιμοποιηθεί και πάλι από σκηνοθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στον χώρο από το 1918 έως το 1929, περίπου τριάντα χρόνια μετά το τέλος του αντίστοιχου ζωγραφικού κινήματος. Οι ιμπρεσιονιστές του κινηματογράφου

προσάρμοσαν την ιδέα που κρυβόταν πίσω από τον Ιμπρεσιονισμό στη ζωγραφική στη δική τους τέχνη και απέκτησαν ως ομάδα τον χαρακτήρα ενός αυτόνομου καλλιτεχνικού κινήματος.¹⁸

Τη δεκαετία του 1920, η βιομηχανία του κινηματογράφου άνθιζε στην Ευρώπη, την Αμερική και την Αυστραλία, καθώς η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η απήχηση των ταινιών αύξανε την παραγωγή μεγαλοπρεπών ταινιών. Όμως, οι άνθρωποι που εργάζονταν σ' αυτή την παραγωγή δεν συγκαταλέγονταν ακόμα στον κύκλο των καλλιτεχνών, με τους σεναριογράφους, τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς να θεωρούνται απλοί διασκεδαστές του κοινού. Έτσι λοιπόν, όταν άρχισαν οι αντιπαραθέσεις σχετικά με την καλλιτεχνική φύση του σινεμά, πολλοί κινηματογραφιστές κινήθηκαν ανεξάρτητα από τη βιομηχανία και ξεκίνησαν να δημιουργούν ταινίες εκτός των μεγάλων στούντιο. Οι ιμπρεσιονιστές ήταν μία ομάδα τέτοιων δημιουργών.¹⁹

Την πιο ανεπτυγμένη και περίφημη κινηματογραφική βιομηχανία, μαζί με εκείνη της Αμερικής, την είχε η Γαλλία. Ύστερα από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, το Παρίσι είχε μετατραπεί σε διεθνές κέντρο της αβάντ-γκαρντ, συγκεντρώνοντας εκπροσώπους του κυβισμού, του σουρεαλισμού, του ντανταϊσμού και του φουτουρισμού. Πολλοί από τους καλλιτέχνες και διανοούμενους αυτής της γενιάς έδειξαν έντονο ενδιαφέρον για τις δυνατότητες του κινηματογράφου να ενσωματώνει στοιχεία του ονείρου και της φαντασίας και να εκφράζει νεωτεριστικές αντιλήψεις του χώρου και του χρόνου.²⁰

Σημαντική προσωπικότητα ανάμεσά τους ήταν ο νεαρός συγγραφέας Λουί Ντελύκ, ο οποίος κυκλοφόρησε το περιοδικό *Cinéma*. Ο Ντελύκ έκανε την αρχή για τη δημιουργία ενός εθνικού, γαλλικού σινεμά, που θα ήταν πραγματικά κινηματογραφικό.²¹ Θεωρώντας

¹⁸ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2018, σελίδα 90.

¹⁹ MoMA Learning, {HYPERLINK

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/film/experimentation-in-film-the-avant-garde/}, τ.π. 19/08/2023.

²⁰ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, Fifth edition, W.W. Norton & Company, New York, 2016, σελίδα 250.

²¹ Ό.π.

τη γαλλική κινηματογραφία κοινότοπη, ο Ντελύκ και οι σκηνοθέτες που ασπάστηκαν το όραμά του έδειχναν να προτιμούν τις ευφάνταστες ταινίες του Χόλυγουντ, οι οποίες στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου είχαν κατακλύσει τη Γαλλία. Ωφελούμενοι από την κρίση που αντιμετώπιζε η βιομηχανία του κινηματογράφου της χώρας, παρήγαγαν ταινίες που «διακρίνονταν από την προσήλωση στην ομορφιά της εικόνας και το ενδιαφέρον για τη διερεύνηση των έντονων ψυχολογικών καταστάσεων».²²

Σε μία συνθήκη που ήθελε τις εταιρείες να αλλάζουν συχνά πολιτική, οι ιμπρεσιονιστές σκηνοθέτες καλούνταν να βρουν διάφορους τρόπους για να χρηματοδοτήσουν τις ταινίες τους. Οι περισσότεροι από αυτούς αναγκάστηκαν να μοιράσουν τη δημιουργικότητά τους ανάμεσα σε αβανγκάρντ ταινίες και σε πιο εμπορικές παραγωγές. Παρόλο που λίγοι ιμπρεσιονιστές είχαν την πολυτέλεια να δουλεύουν αποκλειστικά πάνω στο αγαπημένο τους είδος, το κίνημα παρέμεινε ενεργό για παραπάνω από μία δεκαετία. Στο κίνημα των σκηνοθετών που δημιούργησαν ιμπρεσιονιστικά κινηματογραφικά έργα ανήκουν, μεταξύ άλλων, η Ζερμέν Ντυλάκ, ο Ζαν Επστάιν, ο Ζακ Φεντέρ, ο Μαρσέλ Λ' Ερμπιέ, ο Αμπέλ Γκανς και οι ρωσικής καταγωγής Ντιμίτρι Κιρσάνοφ και Ιβάν Μοζουκίν.²³

4.2. Τα χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο

Μετρώντας λιγότερες από τρεις δεκαετίες από την εφεύρεσή του, ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1920 ήταν ακόμα σε στάδιο αναζήτησης. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος, όπως συνέβη και με τη φωτογραφία, η φύση αυτού του νέου μέσου δεν είχε ακόμη προσδιοριστεί πλήρως. Ανάμεσα στους ιμπρεσιονιστές θεωρητικούς, η άποψη πως το σινεμά είναι το αποτέλεσμα της σύνθεσης όλων των υπόλοιπων τεχνών είχε μεγάλη απήχηση. Σύμφωνα με τα πρότυπα της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής μια ταινία δημιουργεί χωρικές σχέσεις μεταξύ όλων των στοιχείων που αποτελούν το κινηματογραφικό πλάνο. Παράλληλα, αναπτύσσει ρυθμικές σχέσεις παρόμοιες με εκείνες

²² Thompson, Bordwell, ό.π., σελίδα 88.

²³ Ό.π.

που συναντάμε στην ποίηση, τη μουσική και τον χορό, καθώς και ο ίδιος ο κινηματογράφος σχετίζεται με την έννοια του χρόνου.²⁴

Μεταξύ 1918 και 1923, την πρώτη δηλαδή πενταετία της καλλιτεχνικής δράσης των ιμπρεσιονιστών του κινηματογράφου, τα θεμελιώδη γνωρίσματα των ταινιών του είδους που παρήγαγαν ήταν δύο: Το πρώτο από αυτά διαδόθηκε το 1918 από τον Λουί Ντελύκ με τον όρο «φωτογένεια» (*photogénie*). Στην εποχή μας, η λέξη αυτή αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο «γράφει» ένα αντικείμενο στην οθόνη, όμως τότε χρησιμοποιούνταν για να ορίσει μια πιο πολύπλοκη σκέψη. Ο Ντελύκ υποστήριζε πως «η διαδικασία της κινηματογράφησης μπορεί να προσφέρει στον θεατή μια νέα αντίληψη για αυτό που βλέπει και να προσδώσει στο αντικείμενο της θέασης μια νέα εκφραστικότητα». Το κινηματογραφικό πλάνο του αντικειμένου που προκύπτει παρουσιάζει χαρακτηριστική διαφορά σε σχέση με το ίδιο το αντικείμενο ή αλλιώς τη συμβατική ματιά του θεατή προς αυτό. Έτσι, η «φωτογένεια» έγινε για τους ιμπρεσιονιστές η βάση του σινεμά.²⁵

Το δεύτερο βασικό γνώρισμα ήταν η απόδοση της υποκειμενικότητας. Αυτή εκφραζόταν μέσα από εικόνες που έβλεπε ο χαρακτήρας στη φαντασία του, όπως οράματα, όνειρα ή αναμνήσεις και πλάνα που παρουσίαζαν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν την πραγματικότητα προσωπικά. Ο συνδυασμός αυτών των δύο στοιχείων, φωτογένειας και υποκειμενικότητας, διαμόρφωσε σημαντικά όχι μόνο το ύφος, αλλά και την αφηγηματική δομή των ιμπρεσιονιστικών ταινιών. Η προσήλωση των σκηνοθετών τόσο στο πρώτο, όσο και στο δεύτερο τους οδήγησε σε πολλές καινοτομίες, οι οποίες σχετίζονταν με τις τεχνικές στην κινηματογράφηση, με στόχο τη δημιουργία οπτικών τεχνασμάτων που θα απέδιδαν το υποκειμενικό.²⁶

Η χρήση φίλτρων που εφαρμόζονταν στον φακό της κάμερας ήταν μία πολύ διαδεδομένη πρακτική τους. Μέσω αυτών μπορούσε εύκολα να δηλωθεί η υποκειμενική αντίληψη του χαρακτήρα ή ο τρόπος που έβλεπε τα πράγματα γύρω του λόγω μιας δεδομένης συνθήκης, μόνιμης ή στιγμιαίας. Δεν ήταν ανάγκη το πλάνο αυτό καθαυτό να αποτελεί την

²⁴ Ό.π., σελίδα 90.

²⁵ Ό.π., σελίδα 91.

²⁶ Ό.π.

υποκειμενική οπτική κάποιου συγκεκριμένου ήρωα της πλοκής. Ο στόχος ήταν να μπορέσουν να μεταφερθούν στους θεατές τα συναισθήματα του εκάστοτε χαρακτήρα.²⁷

Κάποιες φορές, οι ιμπρεσιονιστές κινηματογραφούσαν τη σκηνή μέσα από έναν παραμορφωτικό καθρέφτη. Με αυτή την τεχνική, κατάφερναν να αποδώσουν την υποκειμενική αίσθηση του ήρωα που τους ενδιέφερε, μέσω ενός πλάνου είτε από τα μάτια του ίδιου, είτε από τα μάτια του θεατή. Τα φίλτρα και οι καθρέφτες ήταν εργαλεία που συνδυάζονταν με το κινηματογραφικό μέσο και συνέβαλαν καθοριστικά στο τελικό αποτέλεσμα.²⁸

Εκτός από την επιστράτευση πρόσθετων αντικειμένων προκειμένου να επιτύχουν την υποκειμενικότητα, οι σκηνοθέτες στηρίχθηκαν αρκετά στην ίδια την κάμερα και στις δυνατότητες που τους παρείχε. Πραγματοποιώντας εσκεμμένα λήψεις με τον φακό να είναι εκτός εστίασης, αποσκοπούσαν στην αποτύπωση της ψυχολογικής κατάστασης του ήρωα που βρίσκεται σε σύγχυση. Παράδειγμα αποτελούν οι εικόνες 3 και 4, από την ταινία *Φλεγόμενη κόλαση*, γυρισμένη το 1923 από τον Ιβάν Μοζούκιν. Με την ίδια λογική, το καδράρισμα ενός πλάνου μπορούσε να δηλώσει αυτό που βλέπουν οι πρωταγωνιστές ή τον ψυχισμό τους, όπως συμβαίνει στην ταινία του Ζακ Φεντέρ, *Πρόσωπα παιδιών*, που επίσης γυρίστηκε το 1923.²⁹



Εικόνα 3: Ιβάν Μοζούκιν, *Φλεγόμενη κόλαση* (“*Le brasier ardent*”), 1923



Εικόνα 4: Ιβάν Μοζούκιν, *Φλεγόμενη κόλαση* (“*Le brasier ardent*”), 1923

²⁷ Ό.π.

²⁸ Ό.π., σελίδα 92.

²⁹ Ό.π., σελίδα 93.



Εικόνα 5: Ζακ Φεντέρ, *Πρόσωπα παιδιών* (*“Visages d'enfants”*), 1923

Οι κινήσεις της μηχανής και ο τρόπος που κινηματογραφούσε τη δράση των χαρακτήρων αποτελούσαν σπουδαία κατάκτηση των ιμπρεσιονιστών. Η μη στατικότητα του μέσου, με αποτέλεσμα τις απροσδόκητες μεταβολές του πλάνου, χάρισαν στον κινηματογράφο ένα μοναδικό χαρακτηριστικό που δεν διέθετε καμία άλλη μορφή τέχνης. Ο έξυπνος χειρισμός της κάμερας διευκόλυνε την απόδοση της υποκειμενικής αίσθησης των χαρακτήρων είτε τα πλάνα ήταν από την οπτική γωνία του ήρωα είτε από άλλη. Μέσω αυτών των κινήσεων της μηχανής επιτυγχανόταν ακόμα η αύξηση της φωτογένειας των αντικειμένων. Η εικόνα 6 δείχνει ένα παράδειγμα αυτής της τεχνικής στην ταινία του 1923, *Πιστή καρδιά*, του Ζαν Επστάιν.³⁰

³⁰ Ό.π., σελίδα 94.



Εικόνα 6: Ζαν Επστάιν, *Πιστή καρδιά* ("*Cœur fidèle*"), 1923

Στην παραπάνω σκηνή, ο Επστάιν τοποθετεί την κάμερα πάνω στη θέση του ζευγαριού, που βρίσκεται καθισμένο στο καρουζέλ ενός λούνα παρκ, με αποτέλεσμα το φόντο πίσω τους να στροβιλίζεται, τη στιγμή που οι δύο τους είναι ακίνητοι σε πρώτο πλάνο. Έτσι, ο Επστάιν επιχειρεί να αποδώσει τη συναισθηματική φόρτιση της ηρωίδας, η οποία κάθεται θλιμμένη με τον αρραβωνιαστικό που της έχουν επιβάλλει οι γονείς της.³¹

Οι σκηνοθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στο ιμπρεσιονιστικό κίνημα ανέπτυξαν και τεχνικές που απαιτούσαν μια πιο σύνθετη διαδικασία τόσο κατά την κινηματογράφηση όσο και κατά το στάδιο της μεταπαραγωγής. Σκέφτηκαν πως για να πετύχουν την καλύτερη εμβύθιση του κοινού στις σκέψεις ή στα οράματα των χαρακτήρων, μπορούσαν να συνδυάσουν πολλαπλές λήψεις, σε ένα μόνο πλάνο. Η επαναστατική αυτή ιδέα ήταν η αφορμή να δημιουργηθούν τρεις διαφορετικές πρακτικές.³²

Μία από αυτές ονομαζόταν διπλοτυπία. Δύο πλάνα, από δύο ξεχωριστές λήψεις της κάμερας τοποθετούνταν η μία πάνω στην άλλη, με αποτέλεσμα την τελική δημιουργία ενός μόνο σύνθετου πλάνου. Η διπλοτυπία μπορούσε να μεταφέρει τις σκέψεις ή τις αναμνήσεις ενός ήρωα κι είναι αλήθεια πως χρησιμοποιήθηκε και από άλλες κινηματογραφικές ομάδες άλλων χωρών, πλην αυτής των Γάλλων ιμπρεσιονιστών. Ωστόσο, οι τελευταίοι κινήθηκαν

³¹ Ό.π.

³² Ό.π., σελίδα 91.

με περισσότερη διάθεση για πειραματισμό και εξερεύνηση προς αυτή την κατεύθυνση οδηγούμενοι όχι σε απλές διπλοτυπίες αλλά πολυτυπίες.³³

Μία άλλη τεχνική παρόμοιας διαδικασίας ήταν η δημιουργία ενός πλέγματος πολλαπλών εικόνων – δηλαδή η δημιουργία μίας εικόνας που διαιρούταν σε άλλες επιμέρους εικόνες – με στόχο τη μεγαλύτερη συγκίνηση των θεατών και την ψυχολογική αναστάτωσή τους. Αρχικά, γινόταν ξεχωριστή κινηματογράφηση του κάθε πλάνου και ακολουθούσε μια σύνθεση του συνόλου με την τοποθέτηση του ενός δίπλα στο άλλο σε ένα ενιαίο πλάνο, σαν σε κολάζ.³⁴



Εικόνα 7: Αμπέλ Γκανς, *Ναπολέον (Napoléon)*, 1927

Ακόμα ένα τέχνασμα ήταν η δημιουργία μεγάλων πανοραμικών εικόνων, οι οποίες ήταν προϊόν της λήψης πλάνων από τρεις διαφορετικές κινηματογραφικές μηχανές. Ακολουθούσε η οριζόντια ένωσή τους, η οποία με τη σειρά της έδινε στο κοινό την

³³ Ό.π.

³⁴ Ό.π., σελίδα 93.

αίσθηση μιας ενιαίας εικόνας. Ο στόχος ήταν, όπως πάντα, η απόδοση της υποκειμενικής ματιάς των χαρακτήρων ή η δημιουργία συμβολικών αντιπαραθέσεων. Η πρώτη ταινία στην οποία εφαρμόστηκε αυτή η τεχνική ήταν ο *Ναπολέον*, του Γκανς, γυρισμένη το 1927.³⁵



Εικόνα 8: Αμπέλ Γκανς, *Ναπολέον* (*Napoléon*), 1927

Μετά το 1923, προστέθηκε ένα τρίτο σημαντικό γνώρισμα του γαλλικού ιμπρεσιονισμού στο σινεμά, ο οπτικός ρυθμός. Όπως είδαμε, για τους σκηνοθέτες αυτού του κινήματος, βάση μιας ταινίας έπρεπε να είναι τα συναισθήματα κι όχι η ίδια η ιστορία. Ο ρυθμός ήταν στοιχείο πρωταρχικής σημασίας για εκείνους, διότι έδινε μεγαλύτερη έμφαση στις αντιδράσεις των χαρακτήρων παρά στη δράση τους. Η αντίληψη αυτή τους οδήγησε στο να επινοήσουν τρόπους με τους οποίους ο θεατής θα μπορούσε να βιώσει τις ανησυχίες και τις ψυχολογικές εναλλαγές του ήρωα. Έτσι, ενάλλασαν με έξυπνο τρόπο την κίνηση που συντελούταν μέσα στο πλάνο και παράλληλα έδιναν ιδιαίτερη προσοχή στη διάρκειά του, προκειμένου να κάνουν το αποτέλεσμα πιο έντονο.³⁶

Οι πειραματισμοί με την ταχύτητα στο μοντάζ και η γρήγορη εναλλαγή των πλάνων σε σκηνές που παρουσίαζαν την ψυχική κατάσταση των ηρώων έδωσαν στις ιμπρεσιονιστικές ταινίες μια πρωτόγνωρη για την εποχή αισθητική. Οι ταινίες *Ρόδα* του Γκανς και η *Πιστή καρδιά* του Επστάιν, που γυρίστηκαν και οι δύο το 1923, έφεραν στο προσκήνιο την έννοια

³⁵ Ό.π., σελίδα 94.

³⁶ Ό.π., σελίδες 91 και 94.

του ρυθμικού μοντάζ δείχνοντας για πρώτη φορά τον λεπτό χειρισμό της ακολουθίας των πλάνων σε συνδυασμό με τη μελετημένη και ταχεία διάρκειά τους.³⁷

Παράδειγμα αυτού του λεπτού χειρισμού αποτελεί μία σεκάνς³⁸ της ταινίας *Ρόδα*, όπου μία σειρά πλάνων μικρής διάρκειας αποδίδει την ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση του ήρωα. Ο Σιζίφ, ένας μηχανοδηγός ερωτευμένος με τη Νόρμα, μια κοπέλα που έχει μεγαλώσει κοντά του πιστεύοντας ότι είναι κόρη του, οδηγεί το τραίνο μέσα στο οποίο βρίσκεται η Νόρμα, η οποία πηγαίνει στην πόλη για να παντρευτεί. Απελπισμένος, αναπτύσσει ταχύτητα με σκοπό να εκτροχιάσει το τραίνο και να σκοτωθεί μαζί με όλους τους υπόλοιπους επιβάτες. Οι εικόνες έχουν διάρκεια έντεκα, δεκατέσσερα, δεκατέσσερα, επτά, έξι, πέντε κι έξι καρέ αντίστοιχα. Με δεδομένη την ταχύτητα των μηχανών προβολής της εποχής, που ήταν δεκαέξι καρέ το δευτερόλεπτο, κάθε πλάνο διαρκούσε λιγότερο από ένα δευτερόλεπτο, ενώ το μικρότερο παρέμενε στην οθόνη μόλις για ένα τέταρτο του δευτερολέπτου περίπου. Η ένταση αποδίδεται όχι τόσο από τις ερμηνείες των ηθοποιών, όσο από τον ρυθμό που δημιουργεί ο καταγιγισμός των πολύ γρήγορων πλάνων.³⁹

Μπορεί οι περισσότερες από τις παραπάνω τεχνικές να είναι πολύ συνηθισμένες για τις πρακτικές του σημερινού σινεμά, όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε πως οφείλονται στους πειραματισμούς και τη διάθεση για εξέλιξη του μέσου, από τους κινηματογραφιστές του γαλλικού ιμπρεσιονιστικού κινήματος. Πριν από αυτούς, πολλές παραγωγές κατέληγαν σε απλή απομίμηση θεατρικών έργων, καθώς η πλειοψηφία των έως τότε συμβάσεων που υιοθετούσαν τα έργα κινούμενης εικόνας προέρχονταν από το θέατρο.⁴⁰

Καθώς για την παραγωγή των ταινιών απαιτούνταν ηθοποιοί, όπως απαιτούνται και για τις θεατρικές παραστάσεις, ο συσχετισμός και η σύνδεση των δύο τεχνών ήταν αναπόφευκτα. Τις πρώτες δεκαετίες, οι ηθοποιοί του σινεμά, έχοντας ως μοναδικό σημείο αναφοράς την θεατρική υποκριτική, η οποία λειτουργούσε ως πρότυπο λόγω της ιστορίας

³⁷ Ό.π.

³⁸ Με τον όρο «σεκάνς» (sequence) αναφερόμαστε σε μία σειρά από σκηνές που συνιστούν ένα αυτόνομο τμήμα της ταινίας, με την έννοια ότι το συγκεκριμένο κομμάτι της ταινίας διαθέτει νοηματική αυτοτέλεια.. Bernard F. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, σελίδα 105.

³⁹ Ό.π., σελίδα 94.

⁴⁰ Ό.π., σελίδα 91.

αιώνων που διέθετε, υιοθετούσαν αντίστοιχο ύφος στην υποκριτική τους και στον κινηματογράφο. Τις περισσότερες φορές μάλιστα, η απουσία του ήχου στην περίπτωση των ταινιών εξαιτίας της τεχνολογίας, αύξανε την ανάγκη για υπερβολή στις κινήσεις ή τις εκφράσεις των ηρώων.⁴¹

Το συνηθισμένο αυτό φαινόμενο έβρισκε αντίθετους τους Ιμπρεσιονιστές, οι οποίοι υποστήριζαν πως αυτή η θεατρικότητα θα έπρεπε να αποφεύγεται. Έτσι, επιδιώκοντας μια πιο νατουραλιστική προσέγγιση της υποκριτικής των ηθοποιών, κατέγραψαν ερμηνείες εξαιρετικά συγκρατημένες και κατάφεραν να διαφοροποιηθούν από τον θεατρικό χαρακτήρα πολλών άλλων σύγχρονων κινηματογραφικών παραγωγών. Παράδειγμα αποτελεί η ταινία του Ντιμίτρι Κιρσάνοφ με τίτλο *Μενιλμοντάν*, του 1926, με την Νάντια Σιμπίρσκαγια να συνοψίζει στην ερμηνεία της το ιμπρεσιονιστικό ιδεώδες. Η προτίμηση των εξωτερικών χώρων για τις ανάγκες των γυρισμάτων από τους σκηνοθέτες αυτούς ήταν μία ακόμα λύση στο ίδιο ζήτημα αποφυγής της θεατρικότητας, για αυτό και πολλές φορές επέλεγαν υποβλητικά τοπία και χωριά της υπαίθρου.⁴²

Όσον αφορά τις ιστορίες πίσω από τις ιμπρεσιονιστικές ταινίες, οι περισσότερες από αυτές ήταν κοινότυπες. Αυτό είχε να κάνει με το γεγονός ότι οι ιμπρεσιονιστές ενδιαφέρονταν πρωτίστως για τις τεχνικές της κινηματογράφησης και του μοντάζ. Αν και οι τεχνικές τους ήταν εντυπωσιακές και καινοτόμες, η πλοκή περιστρεφόταν γύρω από τις ακραίες και συναισθηματικά φορτισμένες καταστάσεις που ζούσαν οι χαρακτήρες.⁴³

5. Η Συμφωνία Πόλης

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ζωγράφοι, φωτογράφοι και άλλοι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν το κινηματογραφικό μέσο για να διευρύνουν τους πειραματισμούς τους γύρω από την έννοιες της κίνησης και της πλαστικότητας στην τέχνη.⁴⁴ Δημιουργοί όπως

⁴¹ Ό.π.

⁴² Ό.π.

⁴³ Ό.π., σελίδα 96.

⁴⁴ Gartenberg Media Enterprises, {HYPERLINK

ο Αμερικανός Man Ray και οι Γάλλοι Fernand Léger και Marcel Duchamp εστίασαν στη φόρμα μίας ταινίας, φτιάχνοντας ως ανεξάρτητες παραγωγές, ημι-αφηρημένα φιλμ. Ταυτόχρονα, στη Σοβιετικής Ένωσης οι άνθρωποι της τέχνης πειραματίστηκαν με τις δυνατότητες του μοντάζ, απ' όπου προέκυψε και το ομώνυμο κίνημα του Σοβιετικού Μοντάζ.⁴⁵

Περίπου την ίδια περίοδο με την άνθιση του Ιμπρεσιονισμού στον βωβό κινηματογράφο της Γαλλίας, αναδύθηκε ένα ακόμα καινούριο είδος ταινιών, η «συμφωνία πόλης». Στο ίδιο κλίμα απεμπλοκής του σινεμά από τις κυρίαρχες συμβάσεις που προκαθόριζαν την αφήγηση και το ύφος των κινηματογραφικών παραγωγών της εποχής, οι συμφωνίες πόλης συνδύαζαν στοιχεία του ντοκιμαντέρ, των αφηγηματικών, καθώς και των πειραματικών ταινιών.⁴⁶

Ο όρος «συμφωνία πόλης» προδίδει τον συσχετισμό και τη συγγένεια των κινηματογραφικών έργων αυτού του τύπου με τη δομή και τη φόρμα των συμφωνιών στη μουσική. Παρόλα αυτά, είναι αμφιλεγόμενο το κατά πόσο πολλές από τις ταινίες που εντάχθηκαν σε αυτήν την κατηγορία υπακούν στο παραπάνω γνώρισμα. Δίνοντας έναν ορισμό του συγκεκριμένου είδους, θα λέγαμε πως ήταν ένα ποιητικό, πειραματικό ντοκιμαντέρ, το οποίο παρουσίαζε την καθημερινή ζωή μέσα σε μια πόλη, ενώ ταυτοχρόνως επιχειρούσε να «αιχμαλωτίσει» την ατμόσφαιρα που επικρατεί σε αυτήν από την ανατολή έως τη δύση του ηλίου.⁴⁷

Σε αντίθεση με τα άλλα κινηματογραφικά είδη της εποχής, οι συμφωνίες πόλης δεν παρουσίαζαν το αστικό τοπίο σαν απλό σκηνικό των ταινιών. Για το είδος αυτό, ο αστικός

<https://www.gartenbergmedia.com/city-symphonies-1>}, τ.π. 19/08/2023.

⁴⁵ MoMA Learning, {HYPERLINK https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/film/experimentation-in-film-the-avant-garde/}, τ.π. 19/08/2023.

⁴⁶ “City symphonies. Urban modernity, film, and avant-garde (1920-1940)”, Universiteit Gent, {HYPERLINK <https://research.flw.ugent.be/nl/projects/city-symphonies-urban-modernity-film-and-avant-garde-1920-1940>”}, τ.π. 19/08/2023.

⁴⁷ “The sound of silents: is it time to revive the 'city symphony' film genre?”, *The Guardian*, {HYPERLINK <https://www.theguardian.com/cities/2014/sep/26/city-symphony-silent-films-genre-barbican>”}, τ.π. 19/08/2023.

μοντερνισμός και η ζωή στη μεγαλούπολη ήταν το κεντρικό θέμα, χωρίς να υπάρχουν πρωταγωνιστές, δευτερεύοντες χαρακτήρες ή ακόμα και πλοκή.⁴⁸

Επιστρατεύοντας κυρίως τεχνικές της άμεσης φωτογραφίας,⁴⁹ η τοποθέτηση της κάμερας καθώς και το ρυθμικό μοντάζ χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να επιτευχθεί η οπτικοποίηση της εξωτερικής πραγματικότητας.⁵⁰ Οι βωβές αυτές ταινίες άλλες φορές εξυμνούσαν τη λαμπρότητα του μοντερνισμού, άλλες πάλι κατέκριναν την παρακμή και τον ξεπεσμό της ζωής στην πόλη, ενώ σε μια τρίτη κατηγορία επιχειρείται ο συνδυασμός των δύο παραπάνω.⁵¹

Η πρώτη γνωστή ταινία αυτού του είδους γυρίστηκε από τον καλλιτέχνη του μοντερνισμού Charles Sheeler και τον φωτογράφο Paul Strand το 1920. Προβλήθηκε το 1921 με τον τίτλο *Νέα Υόρκη, η σπουδαία*, ωστόσο έγινε γνωστή αργότερα με την ονομασία *Μανχάτα*. Οι δύο καλλιτέχνες κινηματογράφησαν διάφορες σκηνές κοντά στην περιοχή Μπάττερυ Παρκ του νότιου Μανχάταν, δημιουργώντας μια υποβλητική, σχεδόν αφηρημένη πολλές φορές εικόνα της πόλης.⁵²

Άλλες ταινίες που ανήκουν σε αυτό το είδος είναι η *Rien que les heures* (Τίποτα πέρα από τις ώρες), του 1926 από τον Αλμπέρτο Καβαλκάντι, το *Βερολίνο: η συμφωνία μιας μεγαλούπολης* (*Berlin: die Symphonie der Grosstadt*), του 1927 από τον Γουόλτερ Ρούτμαν, η *Η γέφυρα* (*De Brug*), του 1928 από τον Γιόρις Ίβενς, *Η Βροχή* (*Regen*), των Γιόρις Ίβενς και Μάνους Φράνκεν, του 1929, αλλά και ο *Άνθρωπος με την κινηματογραφική*

⁴⁸ Universiteit Gent, ό.π.

⁴⁹ Ο όρος άμεση φωτογραφία (Straight photography) αναφέρεται σε φωτογραφίες που δεν έχουν παραποιηθεί ή επεξεργαστεί είτε κατά τη λήψη είτε κατά την εκτύπωση, και επωφελούνται των δυνατοτήτων του ίδιου του φωτογραφικού μέσου. Με άλλα λόγια, αποτυπώνουν ακριβώς αυτό που «βλέπει» ο φακός της κάμερας (The Art Story Foundation, {HYPERLINK "<https://www.theartstory.org/movement/straight-photography/>"}, τ.π. 19/08/2023).

⁵⁰ Gartenberg Media Enterprises, ό.π.

⁵¹ Pamela Hutchinson, "Where to begin with city symphonies", British Film Institute, {HYPERLINK "<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-city-symphonies>"}, τ.π. 19/08/2023.

⁵² Thompson, Bordwell, ό.π., σελίδες 181 και 182.

μηχανή (*Man with a Movie Camera*), του 1929 από τον Τζίγκα Βερτόφ.⁵³ Οι πιο αβανγκάρντ από τις συμφωνίες πόλης αποτελούν ζωντανά παραδείγματα του Καθαρού Κινηματογράφου. Η κίνηση αποτυπώνεται μέσω της κάμερας με αφαιρετικό τρόπο, ενώ το ύφος αυτών είναι μινιμαλιστικό και σχολαστικό ως προς την παρατήρηση.⁵⁴



Εικόνα 9: Γουόλτερ Ρούτμαν, *Βερολίνο: η συμφωνία μιας μεγαλούπολης* (*Berlin: die Symphonie der Grosstadt*), του 1927

6. Ο Καθαρός Κινηματογράφος

Τη δεκαετία του 1920, διασκορπισμένοι γεωγραφικά σκηνοθέτες στράφηκαν προς την κατεύθυνση ενός μη αφηγηματικού κινηματογράφου, ο οποίος θα αποτύπωνε τα αφηρημένα εικαστικά χαρακτηριστικά του υλικού κόσμου. Αυτό οφειλόταν στο γεγονός ότι, η μυθοπλασία ήταν στενά συνδεδεμένη με το μοτίβο του εμπορικού κινηματογράφου

⁵³ Jan-Christopher Horak, “Discovering Pure Cinema: Avant-Garde Film in the 1920s”, University of California, 1980, σελίδες 6 και 7.

⁵⁴ Pamela Hutchinson, ό.π.

και του Χόλυγουντ, με αποτέλεσμα πολλοί κινηματογραφιστές να πειραματίζονται με τη δημιουργία αφηρημένων ταινιών, στοχεύοντας στην καθαρότητα του μέσου που εκπροσωπούσαν. Οι θιασώτες αυτής της τάσης στη Γαλλία την ονόμασαν *cinéma pur*, που σημαίνει «καθαρός κινηματογράφος».⁵⁵

Βασική επιδίωξη των υποστηρικτών του κινήματος ήταν η απόρριψη των γνωρισμάτων που παρέπεμπαν στη λογοτεχνία ή το θέατρο. Οι δημιουργοί αυτοί δεν ανήκαν σε κάποιο καλλιτεχνικό μοντερνιστικό κίνημα όπως ο Ντανταϊσμός ή ο Σουρεαλισμός. Για εκείνους η «ασέβεια» που έδειχναν μέσω της τέχνης τους οι Ντανταϊστές, όπως επίσης και η εξερεύνηση του ασυνείδητου που χαρακτήριζε τους Σουρεαλιστές, συνήθως δεν αποτελούσαν πεδία της δημιουργικής τους αναζήτησης.⁵⁶

Μέρος Β΄: Η ανάλυση του έργου

7. Η περιπλάνηση

7.1. Η κινηματογράφηση

Το πρώτο στάδιο της διαδικασίας που ακολούθησα ήταν η παρατήρηση και η κινηματογράφηση στιγμών της καθημερινότητας μιας πόλης, όπως συνέβαινε και με το είδος της Συμφωνίας Πόλης. Εφόσον με ενδιέφερε να εντοπίσω και να απαθανατίσω τα γενικά στιγμιότυπα μιας ελληνικής πόλης και όχι τα χαρακτηριστικά μίας συγκεκριμένης, συγκέντρωσα υλικό από τρεις διαφορετικές πόλεις. Έχοντας την ευκαιρία, κατά τη διάρκεια 18 μηνών, να βρεθώ στην Αθήνα, την Θεσσαλονίκη και την Κέρκυρα, περιπλανήθηκα στους δρόμους τους, έτσι ώστε να έρθω σε επαφή με τα περισσότερα δυνατά οπτικοακουστικά ερεθίσματα.

⁵⁵ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2018, σελίδα 180.

⁵⁶ Ό.π.

Την ίδια στιγμή, επέλεγα να τραβήξω πλάνα τα οποία εξ αρχής είχαν μια οπτική αρτιότητα, καθώς είχα αποφασίσει πως δεν θα χρησιμοποιήσω φίλτρα και δεν θα κάνω άλλες παρεμβάσεις στη διάρκεια της μεταπαραγωγής που θα αλλοίωναν αυτό που εκείνη τη στιγμή καταγραφόταν ως προς τον φωτισμό και τα χρώματα. Αυτή η συνθήκη ίσχυσε τόσο για τα πλάνα που στηρίζονταν στο φυσικό φως (εικόνα 10), όσο και για εκείνα που περιλάμβαναν ήδη υπάρχουσες φωτιστικές πηγές του χώρου (εικόνα 11). Όπως στη συμφωνία πόλης, αλλά και στον ιμπρεσιονισμό στη ζωγραφική του 19ου αιώνα, πρόθεσή μου ήταν να «αιχμαλωτίσω» την ατμόσφαιρα που επικρατούσε κάθε φορά στο μέρος όπου βρισκόμουν.



Εικόνα 10: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023



Εικόνα 11: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023

Αυτό ακριβώς είναι το σημείο που τα θολά, ανετάριστα πλάνα αποκτούν νόημα. Όπως οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι απαλλάχθηκαν από την ακρίβεια στην αποτύπωση των μορφών και των τοπίων τους, αντικαθιστώντας τα ξεκάθαρα περιγράμματα με βιαστικές, χρωματιστές πινελιές, έτσι κι εγώ αντικατέστησα τα εστιασμένα πλάνα με εκείνα που ήταν εκτός εστίασης (εικόνες 12 και 13). Μοναδικοί γνώμονες για το εάν κάτι «άξιζε» να κινηματογραφηθεί ή όχι ήταν τα χρώματα και η κίνηση που έβλεπα από την οθόνη της κάμεράς μου, έχοντας πάντα τον φακό εκτός εστίασης. Κανένα από τα πλάνα της ταινίας δεν αποτελεί προϊόν επιπλέον επεξεργασίας αναφορικά με τον βαθμό εστίασής του.



Εικόνα 12: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023



Εικόνα 13: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023

Η θολότητα όμως της εικόνας δεν παραπέμπει μόνο στους ζωγράφους, αλλά και στους κινηματογραφιστές του ιμπρεσιονισμού. Σκοπός μου ήταν να αποδώσω μια υποκειμενικότητα στην οπτική των πλάνων, παρόλο που, σε αντίθεση με τα ιμπρεσιονιστικά έργα του σινεμά, δεν υπάρχει συγκεκριμένος ήρωας που να συνδέεται με αυτήν. Όπως στην ταινία *Φλεγόμενη κόλαση*, του 1923, όπου ο Ιβάν Μοζουκίν χρησιμοποίησε το θολό πλάνο για να αποδώσει τη σύγχυση της ηρωίδας και την εμβύθιση στις σκέψεις της, έτσι κι εγώ ήθελα να δημιουργήσω στον θεατή την αίσθηση πως εκείνος είναι ο «ήρωας» του έργου και τα πλάνα είναι μέσα από το δικό του βλέμμα.

Ο εξοπλισμός που χρησιμοποίησα ήταν μια κάμερα Nikon D3300 και δύο φακοί τους οποίους ενάλλασσα ανάλογα με την περίπτωση και το πόσο κοντά ή μακριά βρίσκονται από το «σκηνικό» που ήθελα να κινηματογραφήσω. Ο ένας φακός ήταν AF-P DX NIKKOR 18-55mm f/3.5-5.6G VR και ο άλλος AF-S DX NIKKOR 55-200mm f/4-5.6G ED VR II. Πέρα από αυτά, δεν χρησιμοποιήθηκε κάποιο άλλο μέσο, όπως φλας ή τρίποδο, κατά την κινηματογράφιση. Άλλωστε λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών που είχαν να κάνουν με την τυχειότητα της στιγμής και τα εξωτερικά «γυρίσματα», η ταχύτητα ήταν απαραίτητη και θα ήταν δύσκολο να επιτευχθεί διαφορετικά.

Η κίνηση της κάμερας είναι ένα εξίσου σημαντικό κομμάτι της ταινίας μου, το οποίο καθόρισε τη ροή και την αισθητική της. Είναι επίσης, ένα ακόμα στοιχείο που τη συνδέει με εκείνες του ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο της Γαλλίας του 20ου αιώνα. Με την κάμερα στο χέρι, πραγματοποίησα λήψεις εν κινήσει προκειμένου να αποδώσω τη σύγχυση που επικρατεί στη συχνά χαοτική καθημερινότητα μιας σύγχρονης πόλης, καθώς

και μια υποκειμενικότητα στην οπτική αυτή. Το ίδιο είδαμε να συμβαίνει στην ταινία του Ζαν Επστάιν, *Πιστή καρδιά*, που γυρίστηκε το 1923, στη σκηνή με το καρουζέλ.

Ωστόσο, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν ότι τα πλάνα βασίζονταν στην τυχειότητα της στιγμής. Επιπλέον, όλα τα πλάνα της ταινίας μου, πλην του τελευταίου, καταγράφουν γεγονότα, χωρίς την οποιαδήποτε δική μου επέμβαση στην εξέλιξή τους. Όπως συμβαίνει και στον κινηματογράφο της παρατήρησης:⁵⁷

«Ο σκηνοθέτης δεν επεμβαίνει στα δρώμενα, απλώς παρατηρεί και καταγράφει με την κάμερα αυτό που συμβαίνει μπροστά του, χωρίς όμως να είναι ένας παθητικός παραλήπτης εικόνων και ήχων. Επιλέγει τι και πώς θα κινηματογραφήσει, ανάλογα με τη στόχευσή του. Ο τρόπος που κινηματογραφεί αυτό που συμβαίνει μπροστά στα μάτια του και, εν συνεχεία, ο τρόπος που θα συνθέσει αυτό το υλικό στο μοντάζ δίνουν τη δική του προσωπική σφραγίδα (...).»⁵⁸

Οι δυσκολίες που αντιμετώπισα κατά την κινηματογράφιση είχαν να κάνουν κυρίως με το γεγονός της έκθεσης σε δημόσιους χώρους, ανοιχτούς ή κλειστούς. Κάποιες φορές, στις περιπτώσεις που χρειαζόταν να παραμείνω ακίνητη για τα σταθερά πλάνα, αντιλαμβανόμουν πως υπήρχε κόσμος που κοιτούσε καχύποπτα. Το ίδιο πρόβλημα δεν υπήρχε στα πλάνα κίνησης, καθώς σε αυτά μπορούσα να κρεμάσω την κάμερα στο λαιμό και κρατώντας την με το ένα χέρι δεν φαινόταν ότι κινηματογραφούσα τις σκηνές γύρω μου. Ένας χώρος στον οποίο δεν δυσκολεύτηκα κατά τη λήψη των πλάνων, παρόλο που έκανα εμφανή τη χρήση της κάμερας, ήταν το Καφωδείο Ελληνικό, στη Θεσσαλονίκη, για τη σκηνή του μπαρ.

Μία επιπλέον δυσκολία προέκυπτε τις φορές που έπρεπε να τραβήξω κάποιο πλάνο σε συνθήκες έντονου αέρα. Λόγω της επιλογής να μη χρησιμοποιήσω τρίποδο, προκειμένου να κάνω πιο διακριτική την παρουσία μου, αλλά και να έχω μεγαλύτερη ευελιξία σε συνθήκες πολυκοσμίας, έχανα τη σταθερότητα των πλάνων. Το τρεμόπαιγμα αυτό της

⁵⁷ Η προσέγγιση του Κινηματογράφου της Παρατήρησης προτείνει έναν τρόπο αντίληψης που είναι πιο κοντά στην τέχνη παρά στην τεκμηρίωση. Οι δημιουργοί δεν γοητεύονται από την επικαιρότητα. Αντίθετα, αναζητούν θέματα μικρής εμβέλειας, μέσα από τα οποία μπορούν να διηγηθούν μία οικουμενική ιστορία. Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, σελίδα 14.

⁵⁸ Ό.π., σελίδα 47.

εικόνας γινόταν πολύ έντονα αισθητό στις περιπτώσεις όπου κινηματογραφούσα με τον φακό AF-S DX NIKKOR 55-200mm f/4-5.6G ED VR II, εξαιτίας της αυξημένης εστιακής απόστασής του.⁵⁹

7.2. Η ηχογράφιση

Ο τρόπος που εργάστηκα για την ηχογράφιση του υλικού ήταν παρόμοιος με αυτόν που ακολούθησα για την κινηματογράφιση. Ένα μέρος της ηχητικής επένδυσης της ταινίας ηχογραφήθηκε μέσω κινητού τηλεφώνου, ενώ το υπόλοιπο προέκυψε από ηχητικά κομμάτια των πλάνων που τράβηξα με την κάμερα. Συνεπώς, σε ένα μεγάλο βαθμό, η διαδικασία της κινηματογράφησης και της ηχογράφησης ήταν ταυτόχρονη.

Στις περιπλανήσεις που έκανα στις πόλεις που ανέφερα, όταν βρισκόμουν σε μέρος με πολύ κόσμο έβαζα την καταγραφή ήχου στο κινητό, με σκοπό να συλλέξω ακουστικό υλικό. Στη συνέχεια, προχωρούσα στο ξεκαθάρισμα των ηχογραφήσεων, χωρίς ωστόσο τις περισσότερες φορές να διαγράφω κάποια από αυτές. Είχα κατά νου πως ήταν πιθανό μια ηχητική καταγραφή που εκείνη τη στιγμή έμοιαζε άχρηστη, κατά τη διαδικασία του μοντάζ να αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο, το καταλληλότερο «πέρασμα» από το ένα πλάνο στο άλλο.

Κατά την ηχογράφιση δεν υπήρξαν ιδιαίτερες δυσκολίες. Οι καταγραφές από το κινητό τηλέφωνο ήταν εύκολες να επιτευχθούν, καθώς ποτέ δεν γινόταν αντιληπτή η χρήση της συσκευής για τον συγκεκριμένο λόγο, από τον κόσμο στον περιβάλλοντα χώρο. Στις ηχητικές καταγραφές που προέκυψαν από την κάμερα ίσχυσε ό,τι και στην κινηματογράφιση. Όπως και με τη λήψη πλάνων, πρόβλημα εμφανιζόταν στις περιπτώσεις όπου στον χώρο της καταγραφής είχε αέρα. Στη σκηνή του τραίνου, στα πρώτα 44

⁵⁹ Με την αύξηση της εστιακής απόστασης ενός φακού, ναι μεν επιτυγχάνεται η μεγέθυνση του αντικειμένου, αλλά διογκώνεται παράλληλα και η επίδραση της κάμερας που πιθανόν τρέμει. Canon, “Image Stabilisation” {HYPERLINK “<https://www.canon.gr/pro/infobank/image-stabilisation-lenses/#:~:text=Increasing%20the%20focal%20length%20not,camera%20and%20lens%20by%20hand>”}, τ.π. 20/09/2023.

δευτερόλεπτα της ταινίας, ο θόρυβος λόγω αυτής της συνθήκης είναι ιδιαίτερα αισθητός και δεν μπόρεσε να αποφευχθεί με τη χρήση φίλτρων.

8. Το μοντάζ

Η διαδικασία του μοντάζ ήταν το δυσκολότερο κομμάτι της ταινίας. Η αιτία ήταν ότι δεν υπήρχε έτοιμη η πλοκή του έργου πάνω στην οποία θα στηριζόμουν, έτσι ώστε να γνωρίζω την διαδοχή των πλάνων. Ουσιαστικά, μέσα από την ενασχόληση με το μοντάζ, είχα την ευκαιρία να σκεφτώ το σενάριο, καθώς και να οργανώσω τη ροή του έργου. Σε αυτό το πλαίσιο πραγματοποίησα το ξεκαθάρισμα των πλάνων και των ήχων, τις περισσότερες φορές κάνοντας πρώτα δοκιμές στο πρόγραμμα της Adobe, Premiere Pro 2022.

Υπήρχαν περιπτώσεις πλάνων τα οποία ήθελα οπωσδήποτε να αποτελούν κομμάτι της ταινίας μου, καθώς είχαν μεγάλο οπτικό ενδιαφέρον. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, το πλάνο μπορεί να υστερούσε ως προς τον φωτισμό ή τα χρώματα, αλλά ήταν ο συνδετικός κρίκος που χρειαζόμουν, έτσι ώστε να υπάρξει η επιθυμητή ροή ή ατμόσφαιρα στο έργο. Όπως αναφέρει και ο Vincent Pinel:

«Η συνένωση των κινούμενων εικόνων δεν δημιουργεί μόνο μια συνέχεια μεταξύ τους, αλλά γίνεται και δημιουργός αιτία ενός αυθαίρετου χωροχρόνου, ο φιλμικός χώρος. Από την άλλη, κάθε ένας από τους πίνακες χάνει ένα μικρό μέρος από την αυτονομία του, από τη σύστασή του. Ο πίνακας αρχίζει σταδιακά να μοιάζει με το κομμάτι ενός παζλ».⁶⁰

Άλλη μία προσαρμογή που έγινε κατά τη διάρκεια του μοντάζ ήταν η σταθεροποίηση των πλάνων που έτρεμαν εξαιτίας του αέρα.

Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, προηγήθηκε η επιλογή του οπτικού υλικού και στη συνέχεια ακολουθούσε αυτή του ήχου που θα επένδυε τη σκηνή. Υπήρχαν ηχογραφήσεις, όπως για παράδειγμα εκείνη του παλιατζή, που ακούγεται από το 02:33 έως το 02:43 λεπτό, οι οποίες αποτελούν χαρακτηριστικά ηχητικά ερεθίσματα σε πόλεις όπως η Αθήνα και η

⁶⁰ Vincent Pinel, *Το Μοντάζ*, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, 3^η έκδοση, Αθήνα 2013, σελίδα 19.

Θεσσαλονίκη. Έτσι, προσπάθησα να συμπεριλάβω με κάποιον τρόπο τέτοιου είδους ηχογραφήσεις, γνωρίζοντας πως θα συμβάλλουν σημαντικά στη διαμόρφωση του ηχοτοπίου ενός αστικού περιβάλλοντος.

Τα πλάνα της ταινίας συνοδεύονται από τον αυθεντικό ήχο καταγραφής τους κυρίως όσον αφορά την απόδοση του ήχου της ατμόσφαιρας και της χωρικότητας. Αυτό σημαίνει ότι στις περιπτώσεις όπου πράγματι χρησιμοποιήθηκαν οι αυθεντικοί ήχοι, αυτοί αποτελούν το «φόντο» του ηχοτοπίου, καθώς συνδυάστηκαν με ανεξάρτητες ηχογραφήσεις είτε αστικού περιεχομένου, όπως προαναφέρθηκε, είτε ομιλιών που εκφράζουν σημεία των καιρών μας. Παράδειγμα του τελευταίου αποτελεί το κομμάτι της ταινίας από το 03:49 έως το 03:58 λεπτό, όπου ακούμε έναν νεαρό να μιλάει στον φίλο του σχετικά με τη γραπτή συνομιλία που είχε με μία κοπέλα. Η φωνή του δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας για το νεαρό της ηλικίας του, ενώ παράλληλα το γεγονός των γραπτών μηνυμάτων που διαγράφηκαν φανερώνει την εμπλοκή στις ανθρώπινες σχέσεις εφαρμογών της τεχνολογίας του αιώνα που ζούμε.

9. Το σενάριο και η σκηνοθεσία

Για τους λόγους που αναλύθηκαν προηγουμένως, το σενάριο της ταινίας μου αναπτύχθηκε σταδιακά. Αυτό επιτεύχθηκε τόσο μέσα από τη συνεχή «τριβή» με το οπτικοακουστικό υλικό που συνέλεγα, όσο και μέσω της θεωρητικής μελέτης μου πάνω στο κίνημα του ιμπρεσιονισμού στον κινηματογράφο και το είδος της Συμφωνίας Πόλης.

Κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, κατέληξα στην επιθυμία να προσδώσω στο έργο μία ονειρική διάσταση της πραγματικότητας, η οποία άλλες φορές θυμίζει ουτοπία⁶¹ και άλλες πάλι δυστοπία. Μπορεί όλα τα πλάνα να είναι αυθεντικές σκηνές της καθημερινότητας στην πόλη, όμως το γεγονός της απουσίας ευκρίνειας δίνει την αίσθηση της υποκειμενικότητας στο τελικό αποτέλεσμα. Όπως γράφει ο Vilém Flusser:

⁶¹ Ουτοπία σημαίνει έλλειψη στέρεου εδάφους, απουσία ενός τόπου στον οποίο θα μπορούσε κανείς να στηριχτεί. Vilém Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, σελίδα 11.

«Ζούμε σε μία αναδύομενη ουτοπία, η οποία, κατά κάποιον τρόπο από το βάθος της, διεισδύει στο περιβάλλον και τους πόρους μας».⁶²

Μπορεί ο συγγραφέας να διατύπωσε την παραπάνω φράση με σκοπό να οδηγήσει τον αναγνώστη σε έναν διαφορετικό συλλογισμό, όμως δείχνει να ταιριάζει απόλυτα στην περίπτωση της ταινίας *Blurry*. Η αοριστία των μορφών, είτε πρόκειται για ανθρώπους, είτε για αντικείμενα και τοπία, προσομοιάζει με την αόριστη αίσθηση που έχει κανείς για ένα όνειρο που είδε, αφότου έχει ξυπνήσει.

Τα στοιχεία που κάνουν τον θεατή να αισθάνεται έτσι εντοπίζονται κατά κύρια βάση στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Τα πρώτα τέσσερα πλάνα λειτουργούν ως μια εισαγωγή στη θολή πραγματικότητα του έργου και ταυτόχρονα δημιουργούν μια αίσθηση ταραχής. Κατά τη διάρκεια των πρώτων 10 δευτερολέπτων, ακούγεται ανεπαίσθητα από τη φωνή στο ραδιόφωνο η φράση «Για να μπορέσει κανείς να επιζήσει». Η διακριτική της ύπαρξη θα αποκτήσει νόημα αργότερα, όταν ακούσουμε την ανακοίνωση για την υποχρεωτική χρήση μάσκας προστασίας, καθώς και στο τέλος του έργου όπου γίνεται αναφορά χρήσης μάσκας σε μια διαφορετική συνθήκη.

Στο 52^ο δευτερόλεπτο παρακολουθούμε την εμφάνιση μιας πεταλούδας που γίνεται πέρασμα για το εσωτερικό πλάνο κίνησης που αποτυπώνει ένα επαρχιακό τοπίο. Η ροή εξελίσσεται με τα σταθερά πλάνα που δείχνουν αρχικά ένα νέο και ύστερα ένα ηλικιωμένο ζευγάρι, για να καταλήξουν σε δύο άλλα, πολύ παρόμοια μεταξύ τους, σταθερά πλάνα, δύο ανθρώπων που διασχίζουν μια γέφυρα, μέχρι το 01:28 λεπτό.

Καθ' όλη τη διάρκεια των παραπάνω, αυτό που ακούμε, πέρα από το αρχικό πέταγμα της πεταλούδας, είναι μία ηχογράφηση από τα βαγόνια των τραίνων της Αθήνας. Ξεκινά με τον χαρακτηριστικό ήχο που εφιστά την προσοχή των επιβατών. Στη συνέχεια, ακούγεται μια γυναικεία φωνή να ανακοινώνει: «*Επόμενη στάση, Σύνταγμα*», μεταφράζοντας ακολούθως και στα Αγγλικά. Εκείνη τη στιγμή, ο θεατής αντιλαμβάνεται πως το πλάνο που βλέπει δεν συνάδει με το ηχητικό απόσπασμα που ακούει, καθώς αποκλείεται στη

⁶² Ό.π.

διαδρομή προς το Σύνταγμα, που βρίσκεται στο κέντρο μιας πρωτεύουσας, να συναντά κανείς επαρχιακό τοπίο. Έτσι το έργο αρχίζει να αποκτά μια μη ρεαλιστική διάσταση.

Καθώς το πλάνο εξελίσσεται, η γυναίκα συνεχίζει λέγοντας: *«Σας ενημερώνουμε ότι η χρήση μάσκας στα Μέσα Μαζικής Μεταφοράς είναι υποχρεωτική»*. Έπειτα, καθώς ακούμε τη μετάφραση της παραπάνω φράσης στα Αγγλικά, τα Γαλλικά και τα Γερμανικά διαδοχικά, το πλάνο αλλάζει και τώρα παρακολουθούμε ένα νέο ζευγάρι που απομακρύνεται από την κάμερα, σε έναν δρόμο ανάμεσα στα δέντρα. Το νεαρό ζευγάρι μετατρέπεται σε ένα ζευγάρι ηλικιωμένων που διασχίζουν τον ίδιο δρόμο με τσάντες στα χέρια και την πλάτη γυρισμένη.

Με το παραπάνω απόσπασμα της ταινίας, η αίσθηση του θεατή πως εισάγεται σε μία δυστοπία εντείνεται. Το ηχητικό ερέθισμα που υπογραμμίζει την κρισιμότητα στη χρήση μάσκας προστασίας και μάλιστα σε τρεις διαφορετικές γλώσσες είναι εκεί όχι μόνο για να μας υπενθυμίσει τη σκληρή και δύσκολη πραγματικότητα που βιώσαμε την πρόσφατη περίοδο της πανδημίας του COVID-19, αλλά και για να συνδεθεί νοηματικά με τη φράση του ραδιοφώνου των πρώτων δευτερολέπτων. Ταυτόχρονα, τα πλάνα ανεμελιάς, με το διάχυτο φως μιας ηλιόλουστης μέρας και το έντονο πράσινο από τις φυλλωσιές των δέντρων δεν θυμίζουν σε τίποτα τον φόβο που επικρατούσε στο χρονικό διάστημα του κορονοϊού. Η επένδυσή τους δε με τη συνέχεια της ηχογράφησης του τραίνου κάνει τον θεατή να αντιλαμβάνεται πως ακροβατεί μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου.

Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και στη συνέχεια από την ηχητική απουσία των βημάτων στα δύο πλάνα που ακολουθούν, με τους ανθρώπους στη γέφυρα. Κάτι τέτοιο δεν μοιάζει ρεαλιστικό, δεδομένης της εγγύτητας από την οποία, υποτίθεται, παρακολουθούμε τη δράση τους. Αντιθέτως, αυτό που συμβαίνει είναι η διατήρηση της χωρικότητας του ήχου, που παραπέμπει στο εσωτερικό ενός τραίνου που κινείται, ενώ παράλληλα τα πλάνα που παρακολουθούμε είναι σταθερά και απολύτως ασύνδετα με τα πλάνα που θα προέκυπταν μέσα από μια αμαξοστοιχία.

Σιγά σιγά, ο θεατής συνηθίζει τη θολότητα των πλάνων και αρχίζει να την αποδέχεται ως δεδομένη. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, από τα 01:28 μέχρι τα 04:20 λεπτά, μπορούμε να πούμε πως η ηχητική επένδυση των πλάνων με τις ίδιες τις σκηνές που εκτυλίσσονται αποτελούν δυνητικά πραγματικές σκηνές της καθημερινότητας στην πόλη. Αυτό συμβαίνει

καθώς η χωρικότητα του ήχου, σε όλο αυτό το κομμάτι, ταιριάζει με την οπτική πραγματικότητα που δημιουργεί η ταινία. Το συγκεκριμένο γεγονός είναι και το βασικότερο γνώρισμα που συνδέει το έργο *Blurry* με το είδος της Συμφωνίας Πόλης. Παρόλα αυτά, υπάρχει μεταξύ τους μια βασική διαφορά και αυτή δεν είναι άλλη από τον ήχο.

Τα αστικά ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1920 δεν ενσωμάτωναν ήχους της πραγματικής ζωής στην πόλη ή των βιομηχανικών περιοχών. Τα βήματα των ανθρώπων, η βαβούρα της πόλης, οι ομιλίες, τα αυτοκίνητα ή οι πιθανοί κρότοι αντικειμένων δεν αποτελούσαν κομμάτι της ηχητικής επένδυσης των έργων εκείνων. Αντ' αυτού, το οπτικό ερέθισμα συνοδευόταν από μουσικά, συμφωνικά κομμάτια της εποχής, με βάση την ατμόσφαιρα που ο κάθε σκηνοθέτης ήθελε να αποδώσει στην εκάστοτε σκηνή. Πέραν της θεμελιώδους σύνδεσης της Συμφωνίας Πόλης με τη μουσική, άρα και με την ανάλογη λυρικότητα, ένας άλλος λόγος που οδήγησε στην παραπάνω τακτική ήταν ότι βρισκόμασταν ακόμα στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου.

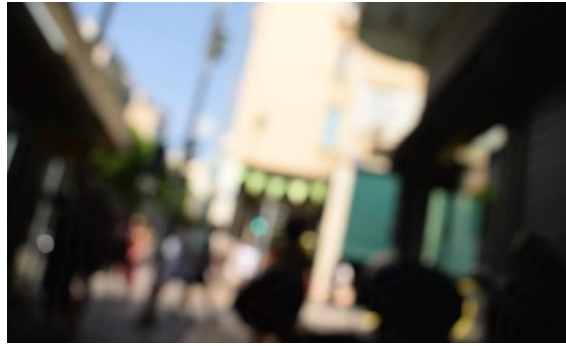
Εστιάζοντας ξανά στην ταινία *Blurry*, το στοιχείο που διατηρεί την αίσθηση της υποκειμενικότητας και του μη ρεαλιστικού είναι τα πλάνα της κίνησης. Αυτά προκαλούν ταραχή στον θεατή, που τον κρατά σε εγρήγορση, διακόπτοντας τη στατικότητα στη λήψη και προσθέτοντας τον παράγοντα του μη αναμενόμενου. Όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας, πλάνα κίνησης της ίδιας της κάμερας, με σκοπό την απόδοση της υποκειμενικότητας, χρησιμοποιούνταν και στον κινηματογράφο του ιμπρεσιονιστικού κινήματος. Είδαμε, αντίστοιχα, το παράδειγμα από την ταινία *Πιστή καρδιά*, του Ζαν Επστάιν, το 1923, στη σκηνή που η ηρωίδα βρίσκεται στο καρουζέλ.

Στη Συμφωνία Πόλης συναντάμε πάλι τέτοιου είδους πλάνα εν κινήσει, αυτή όμως τη φορά με στόχο τον οπτικό ρυθμό. Στην ταινία *Σχετικά με τη Νίκαια*, του Ζαν Βιγκό, που γυρίστηκε το 1930, παρακολουθούμε ένα μη στατικό, γρήγορο πλάνο, που ξεκινά στα 11:12 λεπτά, από τις στέγες των σπιτιών, κινούμενο άτακτα προς τα κάτω, όπου γυναίκες κάνουν μπουγάδα στον δρόμο, έως τα 11:18 λεπτά (εικόνα 18). Εξετάζοντας το *Blurry*, παρόμοια πλάνα, αντίστοιχου αποτελέσματος ως προς τη ροή και την αισθητική, βλέπουμε στα πρώτα 00:30 με 00:43 δευτερόλεπτα του έργου (εικόνα 14), στο 02:53 έως 03:16 (εικόνες 15 και 16), καθώς επίσης και στο 03:49 έως το 03:58 (εικόνα 17). Και στις τρεις

περιπτώσεις, η κάμερα είναι στο χέρι, και καταγράφει, με τυχαία κίνηση, το γύρω περιβάλλον κάθε φορά, σαν να περπατάμε εμείς οι ίδιοι.



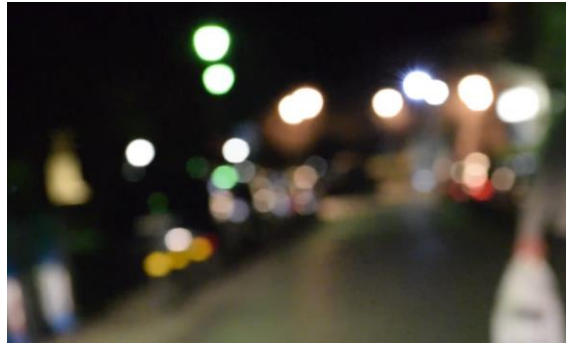
Εικόνα 14: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023



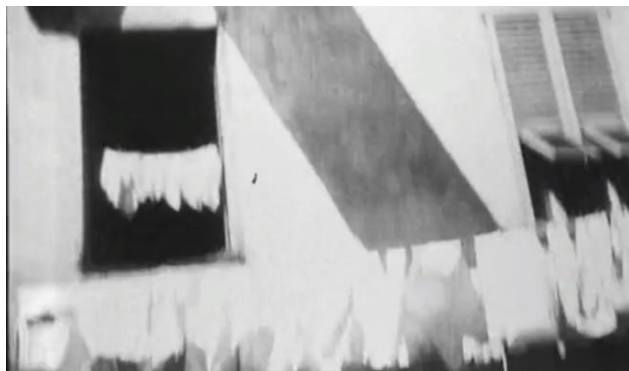
Εικόνα 15: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023



Εικόνα 16: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023



Εικόνα 17: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023



Εικόνα 18: Ζαν Βιγκό, *Σχετικά με τη Νίκαια (À propos de Nice)*, 1930

Μετά τα 04:21 λεπτά, προς το τέλος πλέον της ταινίας, αρχίζει πάλι να εντείνεται η αίσθηση της δυστοπίας. Τότε ο θεατής νιώθει ξανά πως αυτό που παρακολουθεί μέχρι τώρα θυμίζει όνειρο, με την αντικειμενική έννοια της λέξης, καθώς για μία ακόμα φορά το οπτικό ερέθισμα που λαμβάνει ξεκινά να διαφοροποιείται από αυτό του ηχητικού. Τώρα, το κοντινό, θολό πάντα, πλάνο της μορφής ενός ανθρώπου που εμφανώς τραγουδάει δεν συνοδεύεται από το ανάλογο τραγούδι, παρά μόνο από τη μελωδία ενός μουσικού κομματιού, που αργά αργά σβήνει. Το γεγονός αυτό από μόνο του είναι μη ρεαλιστικό, αλλά συμπληρώνεται και από τη συνειδητοποίηση πως μεταφερόμαστε, μέσω του ηχοτοπίου, σε μία τελείως διαφορετική συνθήκη.

Τη στιγμή που η εικόνα που βλέπουμε ως θεατές είναι ένα γενικό, σταθερό πλάνο ενός μπαρ, ξεκινά να εισάγεται σταδιακά η ηχογράφιση μιας ανακοίνωσης αεροσκάφους. Ταυτόχρονα, ακούγεται ο χαρακτηριστικός ήχος που εφιστά την προσοχή των επιβατών μέσα στα τραίνα της Αθήνας, όπως συνέβη στα πρώτα 30 δευτερόλεπτα του έργου κι ύστερα η ανακοίνωση *“Please, mind the gap”*. Η παρουσία της φράσης αυτής στο συγκεκριμένο σημείο της ταινίας χρησιμοποιείται σαν αλληγορία: «Παρακαλώ, προσοχή στο κενό», μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου. Τώρα ο θεατής αισθάνεται πως βρίσκεται σε αυτή την ενδιάμεση κατάσταση, μεταξύ ύπνου και αφύπνισης.

Την ίδια στιγμή, από την ανακοίνωση του αεροπλάνου, που πλέον ακούγεται καθαρά, δίνονται οδηγίες σχετικά με τη χρήση μάσκας. Μόνο που αυτή τη φορά η μάσκα στην οποία αναφέρεται ο εκφωνητής δεν είναι μάσκα προστασίας, για την οποία γίνεται λόγος στην αρχή, αλλά μάσκα οξυγόνου, προκειμένου «να μπορέσει κανείς να επιζήσει» σε περίπτωση έκτακτης ανάγκης μέσα στο αεροσκάφος εάν υπάρξει απώλεια πίεσης. Η ταινία καταλήγει στο σημείο από όπου ξεκίνησε, κλείνοντας, σιγά σιγά, τον κύκλο του έργου.

Η γωνία λήψης του πλάνου στο μπαρ δημιουργεί έναν οπτικό παραλληλισμό με τον διάδρομο ενός αεροπλάνου τη στιγμή της προσγείωσης, που σβήνουν τα φώτα. Και έτσι θα εξελιχθεί, εφόσον το ηχητικό που εξακολουθεί να ακούγεται δημιουργεί τη μετάβαση στο νυχτερινό πλάνο από το παράθυρο ενός αεροσκάφους. Η εικόνα τώρα δείχνει τα θολά, μακρινά φώτα της πόλης από ψηλά. Το πλάνο συμβολίζει την απομάκρυνση από την πραγματικότητα, τη βαβούρα της πόλης, καθώς επίσης και τη συνεχή ανάγκη για μέτρα

προστασίας που θα εξασφαλίσουν την επιβίωσή μας, όπως είπε και ο ραδιοφωνικός παραγωγός στην αρχή της ταινίας. Όλα αυτά σβήνουν, μαζί με τη σκηνή από το παράθυρο του αεροπλάνου. Τώρα, αυτό που ακούγεται είναι τα απαλά κύματα της θάλασσας. Και η ταινία κλείνει με ένα βλέμμα, κάτω από το φως του ήλιου (εικόνα 19).

Ο τίτλος της ταινίας είναι μία μόνο λέξη. *Blurry*, που σημαίνει θολός. Περιγράφει με ακρίβεια και λιτότητα αυτό που ακολουθεί, χωρίς ωστόσο να δίνει ούτε ένα στοιχείο για την πλοκή του έργου. Μας προϋδεάζει όμως για τον τρόπο με τον οποίο θα το παρακολουθήσουμε.



Εικόνα 19: Αναστασία Μπρίκα, *Blurry*, 2023

10. Συμπεράσματα

Η διαδικασία για τη δημιουργία της ταινίας με έφερε σε επαφή με τον τρόπο που πρέπει κανείς να εργαστεί, προκειμένου να παράγει ένα ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Μπορεί κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας να είχα, πολλές φορές, την ευκαιρία να κάνω ένα είδος ταινίας μικρού μήκους, όμως σε καμία από αυτές τις περιπτώσεις δεν έκανα τόσο εκτεταμένη έρευνα τόσο ως προς το θεωρητικό υπόβαθρο όσο και ως προς το πρακτικό μέρος. Μέσω αυτής της αναζήτησης, διεύρυνα τις γενικότερες γνώσεις μου γύρω από τα κινήματα που μελέτησα και δόμησα καλύτερα τη σκέψη μου αναφορικά με το οπτικοακουστικό έργο που δημιούργησα, αλλά και ανέπτυξα πρακτικές δεξιότητες απαραίτητες για τη δημιουργία μιας μικρής διάρκειας πειραματικής ταινίας.

Η καθοδήγηση της επιβλέπουσας καθηγήτριάς μου, κυρίας Μαρίας Χάλκου, με έκανε να αντιληφθώ τον ρόλο και τη σημασία που έχει η επιλογή, η διάρκεια και η διαδοχή των πλάνων μίας ταινίας. Η ηχητική επένδυση και η ένταση του ήχου ήταν δύο ακόμη παράγοντες, στους οποίους μου επέστησε την προσοχή, με αποτέλεσμα το έργο όχι μόνο να αναδειχθεί, αλλά και να αποκτήσει, τελικά, τον χαρακτήρα που ήθελα να του δώσω.

Ο πειραματισμός με τα πλάνα εκτός εστίασης με έκανε να παρατηρώ περισσότερο την επίδραση του φωτός πάνω στα αντικείμενα. Η αποδοχή αυτής της «θολότητας» έστρεψε όμως την προσοχή μου και στη σημασία της κίνησης των μορφών. Στον ρυθμό με τον οποίο τα πράγματα εξελίσσονται από μόνα τους, αν εμείς τους δώσουμε προσοχή, χώρο και χρόνο για να το κάνουν. Στην απόδειξη πως μια καλλιτεχνική δημιουργία δεν χρειάζεται, απαραίτητα, να έχει οπτική ευκρίνεια για να μας πει κάτι. Ακριβώς το αντίστροφο. Κάποιες φορές, η έλλειψη ευκρίνειας μάς κάνει να παρατηρούμε καλύτερα την ουσία των πραγμάτων που συμβαίνουν γύρω μας. Τα άσχημα στοιχεία μιας πόλης ή μιας χρονικής περιόδου μπορούν να μετατραπούν σε αξιοσημείωτες καταγραφές του ήχου ή της εικόνας. Και αυτά, με τη σειρά τους, μας κάνουν να συνειδητοποιούμε την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζούμε. Τίποτα τελικά από τα όσα είδαμε ή ακούσαμε στην ταινία δεν ήταν ουτοπία. Ήταν απλώς *Blurry*.

11. Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Ζήβας Αντώνης, Σημειώσεις για το μάθημα «Εισαγωγή στη Φωτογραφία», Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2018.

Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το Παιχνίδι Της Παρατήρησης*, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα, 2016.

Arnason, Hjorvardur Harvard, *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Εκδόσεις ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, Θεσσαλονίκη, 2006.

Dick, Bernard F., *Ανατομία Του Κινηματογράφου*, μτφρ. Ιωάννα Νταβαρίνου, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, 2η έκδοση, Αθήνα, 2017.

Dorling Kindersley, *Η Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Εύη Γεροκώστα, Αλέξανδρος Ηλιόπουλος, Έφη Φρυδά, Εκδόσεις ΠΕΔΙΟ, Αθήνα, 2016.

Flusser, Vilém, *Προς Το Σύμπαν Των Τεχνικών Εικόνων*, μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος, Εκδόσεις ΣΜΙΛΗ, Αθήνα, 2008.

Pinel, Vincent, *Το Μοντάζ*, μτφρ. Αναστασία Μπαλτά, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, 3η έκδοση, Αθήνα 2013.

Thompson, Kristin, Bordwell, David, *Ιστορία Του Κινηματογράφου*, μτφρ. Νίκος Λερός, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, 5η έκδοση, Αθήνα, 2018.

Ξενόγλωσση

Cook, David A., *A History of Narrative Film*, W.W. Norton & Company, New York, Fifth edition, 2016.

12. Ιστογραφία

British Film Institute,

<https://www.bfi.org.uk/>

Canon,

<https://www.canon.gr/>

Encyclopedia Britannica,

<https://www.britannica.com/>

Gartenberg Media Enterprises,

<https://www.gartenbergmedia.com/>

Jan-Christopher Horak, “Discovering Pure Cinema: Avant-Garde Film in the 1920s”,
University of California, 1980
https://www.academia.edu/1572733/Discovering_Pure_Cinema_Avant_Garde_Film_in_the_1920s

Jeremy Norman,
<https://www.historyofinformation.com/index.php>

MoMA Learning,
https://www.moma.org/learn/moma_learning/

The Art Story Foundation,
<https://www.theartstory.org/>

The Collector,
<https://www.thecollector.com/>

The Guardian,
<https://www.theguardian.com/international>

Universiteit Gent,
<https://www.ugent.be/>