

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ντοκιμαντέρ μικρού μήκους : Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ
ΚΑΜΠΑΝΟΠΟΙΕΙΑΣ

ΔΡΙΜΤΖΙΑΣ ΔΟΝΑΤΟΣ ΤΧ2011022

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΗΛΙΓΑΔΗΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ, 2019

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στους ανθρώπους που με βοήθησαν και στάθηκαν αρωγοί στην προσπάθειά μου να εκπονήσω αυτή τη πτυχιακή εργασία και να δημιουργήσω αυτό το ντοκιμαντέρ. Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή μου κ. Κωνσταντίνο Τηλιγάδη, ο οποίος με την καθοδήγησή του με εξόπλισε με τα απαραίτητα εφόδια για να επιτύχω σε αυτή τη δοκιμασία. Ευχαριστώ θερμά την οικογένεια Γαλανόπουλου, η οποία μου έδωσε την άδεια και τη συγκατάθεσή της να αναδείξω τη δουλειά της, για την βοήθειά της, για την κατανόηση της όλης διαδικασίας προκειμένου να μπορέσω να την περιγράψω και να την μεταφέρω στους θεατές με τον αρτιότερο τρόπο καθώς και για την φιλοξενία της στον επαγγελματικό της χώρο. Ευχαριστώ θερμά το φωτογραφείο Μπρέστας για την παραχώρηση εξοπλισμού κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων καθώς και για το στάδιο της μετά- παραγωγής. Ευχαριστώ θερμά τον κ. Κώστα Δρίμτζια για την παραχώρηση πλάνων του (πλάνα με καμπαναριό), για να είναι πιο ολοκληρωμένο το αποτέλεσμα. Ευχαριστώ θερμά, τον κ. Μανούσο Χατζησταυράκη, ο οποίος μου δάνεισε τη φωνή του για το σπικάζ και την ηχογράφιση του σεναρίου μου. Και τέλος, ευχαριστώ θερμά την κ. Σόνια Χρήστου για την μετάφραση των υποτίτλων, για να έχω την δυνατότητα να το παρουσιάζω σε ένα ευρύτερο κοινό.

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί ένα ντοκιμαντέρ, δηλαδή μία ταινία τεκμηρίωση μικρού μήκους, η οποία μας παρουσιάζει και μας ξεναγεί σε έναν χώρο όπου το επάγγελμα ενός καμπανοποιού, γίνεται τέχνη!! Το θέμα του ντοκιμαντέρ είναι «Η Τέχνη της Καμπανοποιείας» .

Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο της πτυχιακής εργασίας, γίνεται μία προσπάθεια να αποδοθεί όσο πιο περιεκτικά γίνεται η έννοια του ντοκιμαντέρ. Μέσα από αναφορές ερευνητών, σκηνοθετών αλλά και κριτικών κινηματογράφου, αποδίδεται η έννοια του όρου ντοκιμαντέρ. Πρόκειται για ένα είδος κινηματογράφου, το οποίο καταγράφει την πραγματικότητα, με ειλικρινή και αιτιολογημένα επιχειρήματα, έχοντας ως στόχο την τεκμηρίωση. Μέσα από μία σύντομη ιστορική αναδρομή, παρατίθενται πληροφορίες για το ντοκιμαντέρ, καταλήγοντας σε ένα σημείο, στο οποίο πλέον γίνονται αντιληπτά τα είδη του και ο χαρακτήρας του, ανάλογα πάντα με το αντικείμενο το οποίο πραγματεύεται.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, ο αναγνώστης είναι σε θέση να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται ένα ντοκιμαντέρ. Πιο συγκεκριμένα, τα στάδια για την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ είναι τρία: το στάδιο της προ-παραγωγής, το στάδιο της παραγωγής και το στάδιο της μετά-παραγωγής. Κάθε στάδιο περιλαμβάνει τα δικά του σημεία, τα στάδια μεταξύ τους αλληλοεξαρτώνται και κάθε ένα έχει την δική του ξεχωριστή και σπουδαία σημασία για την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ.

Αμέσως μετά, στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται περιεκτικά τα μέσα παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ. Με τον όρο «μέσα παραγωγής» εννοείται πρώτον, ο εξοπλισμός ο οποίος χρησιμοποιείται σε όλα τα στάδια της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ, καθώς και αυτά που χρησιμοποιήθηκαν για τα γυρίσματα του παρόντος ντοκιμαντέρ, δεύτερον, η διαδικασία του μοντάζ, τρίτον, η διαδικασία του μιξάζ και τέλος, η σημασία της αφήγησης σε ένα ντοκιμαντέρ. Στο τέλος του κεφαλαίου αυτού, ο αναγνώστης είναι σε θέση να κατανοήσει ποιος είναι ο απαραίτητος εξοπλισμός για τη δημιουργία μιας ταινίας τεκμηρίωσης, να αντιληφθεί την έννοια και τις βασικές λειτουργίες τόσο της διαδικασίας του μοντάζ όσο και του μιξάζ και τέλος, μπορεί να αντιληφθεί την σημασία της αφήγησης, τόσο σε μία ταινία μυθοπλασίας, όσο και σε ένα ντοκιμαντέρ.

Έχοντας πραγματοποιήσει μία προσπάθεια για την κατανόηση της σημασίας ενός ντοκιμαντέρ και της διαδικασίας δημιουργίας του, σειρά έχει η παρουσίαση του θέματος που

πραγματεύεται. Έτσι, στο τέταρτο κεφάλαιο, ο αναγνώστης συστήνεται με το επάγγελμα του καμπανοποιού και την τέχνη της καμπανοποιείας, έως ότου παρακολουθήσει το ντοκιμαντέρ.

Τέλος, μεγάλη σημασία αποτελεί η διαδικασία με την οποία επιτεύχθηκαν τα ως άνω αναφερόμενα. Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο αναλύεται όλη η διαδικασία η οποία ακολουθήθηκε.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ευχαριστίες.....	2
Περίληψη.....	3
Περιεχόμενα.....	5
Πρόλογος.....	7
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Εισαγωγή στην έννοια του ντοκιμαντέρ</u>	
1.1 Η έννοια του Ντοκιμαντέρ.....	8
1.2 Ντοκιμαντέρ και Μυθοπλασία.....	11
1.3 Ιστορική Αναδρομή-Σχολές Ντοκιμαντέρ.....	12
1.4 Τα Είδη και ο Χαρακτήρας του Ντοκιμαντέρ.....	16
1.5 Η σημασία του Ντοκιμαντέρ.....	19
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Τα στάδια παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ</u>	
2.1 Η προ-παραγωγή.....	20
i. Η Ιδέα.....	20
ii. Τα βήματα της Προ-παραγωγής.....	20
• ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ.....	20
• ΤΟ ΝΤΕΚΟΥΠΑΖ(DECOUPAGE).....	20
• ΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ (SCRIPT BREAKDOWN).....	23
• Ο ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ.....	24
• ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑ.....	24
• ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ.....	25
• ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ.....	27
2.2 Η παραγωγή.....	28
i. Η ομάδα παραγωγής.....	29
ii. Η Σκηνοθεσία- Οι Βασικές αρχές Σκηνοθεσίας.....	29
iii. Οπτικές Ενότητες.....	32
• Το ΠΛΑΝΟ.....	33
• ΤΟ ΚΑΔΡΟ.....	35
iv. Ακουστικές Ενότητες.....	38
2.3 Η μετά-Παραγωγή.....	39
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Τα μέσα παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ</u>	

3.1 Η επιλογή του κατάλληλου εξοπλισμού.....	41
• Εξοπλισμός εικονοληψίας.....	41
• Εξοπλισμός φωτισμού.....	45
• Εξοπλισμός Ηχοληψίας.....	47
• Βοηθητικός Εξοπλισμός.....	48
• Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε για το ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας.....	49
3.2 Η έννοια του Μοντάζ.....	51
i. Εισαγωγή-Ορισμός.....	51
ii. Οι βασικές λειτουργίες του μοντάζ.....	53
iii. Τα είδη του μοντάζ.....	54
iv. Οι βασικοί τρόποι σύνδεσης των πλάνων.....	57
3.3 Η σημασία του Ήχου – Η έννοια του Μιξάζ.....	58
i. Η έννοια του Μιξάζ.....	60
3.4 Η Αφήγηση ή Σπικάζ στο Ντοκιμαντέρ.....	61
i. Εισαγωγή στην Κινηματογραφική Αφήγηση.....	61
ii. Η έννοια του Σπικάζ στο Ντοκιμαντέρ.....	62
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο : Η Τέχνη της Καμπανοποιείας</u>	
4.1 Μια σύντομη ιστορική αναδρομή.....	66
4.2 Η χρήση της Καμπάνας.....	68
4.3 Τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή μίας καμπάνας.....	70
4.4 Το επάγγελμα του καμπανά- Η διαδικασία παραγωγής των καμπάνων.....	71
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο: Η βασική ιδέα για την δημιουργία του ντοκιμαντέρ : Η Τέχνη της Καμπανοποιείας</u>	
5.1 Η προ-παραγωγή.....	73
5.2 Η παραγωγή.....	74
5.3 Η αφήγηση του Ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας.....	76
5.4 Η μετά-παραγωγή του Ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας.....	79
Επίλογος-Συμπεράσματα.....	86
Βιβλιογραφία.....	87

Πρόλογος

Το ντοκιμαντέρ αποτελεί εκείνο το είδος κινηματογράφου, το οποίο έχει ως στόχο να αποδώσει περισσότερο ρεαλιστικά τον κόσμο που μας περιβάλλει. Ο Σκωτσέζος σκηνοθέτης John Grierson, ονόμασε το ντοκιμαντέρ ως την «δημιουργική αντιμετώπισης της πραγματικότητας». Πράγματι, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να καταγράψει την πραγματικότητα, είτε αυτή αφορά το παρελθόν, είτε το παρόν, είτε το μέλλον. Μπορεί να καταγράψει τις καθημερινές ασχολίες των ανθρώπων, τη φύση, τα αξιοθέατα, μέχρι και τους τρόπους με τους οποίους λειτουργεί η κοινωνία ή η πολιτική. Γενικά, ένα ντοκιμαντέρ αποτελεί τη μέθοδο καταγραφής οποιασδήποτε πτυχής της πραγματικότητας, την οποία ερμηνεύει με ειλικρινή και αιτιολογημένα επιχειρήματα, με στόχο την τεκμηρίωση. Για το λόγο αυτό, καλείται και ταινία τεκμηρίωσης. Ο χαρακτήρας του μπορεί να είναι εθνογραφικός, ανθρωπολογικός ή κοινωνικός, επιστημονικός, ερευνητικός, ποιητικός, επιμορφωτικός και εκπαιδευτικός, αφηγηματικός ή επεξηγηματικός κ.α., ανάλογα πάντα με το αντικείμενο το οποίο πραγματεύεται.

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε έχει ως στόχο να αναδείξει μια πτυχή της ανθρώπινης πραγματικότητας, και πιο συγκεκριμένα το επάγγελμα του ανθρώπου. Το επάγγελμα που παρουσιάζει, είναι το επάγγελμα του καμπανοποιού. Στις μέρες μας αποτελεί ένα από τα πιο σπάνια επαγγέλματα, το οποίο έρχεται από το παρελθόν και λίγοι είναι πλέον αυτοί που το διασώζουν, κληρονομώντας τις γνώσεις και τις τεχνικές από γενιά σε γενιά. Η τέχνη της καμπανοποιείας αποτελεί «πραγματική» τέχνη για τη σύγχρονη εποχή

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Εισαγωγή στην έννοια του ντοκιμαντέρ

1.1 Η έννοια του Ντοκιμαντέρ

Το ερώτημα ποιός είναι ο καλύτερος τρόπος για να προσδιοριστεί η έννοια του ντοκιμαντέρ, αποτελεί ένα σημαντικό ζήτημα για τους θεωρητικούς του κινηματογράφου. Γενικότερα επικρατεί μια σύγχυση σχετικά με την έννοια του όρου «ντοκιμαντέρ». Αυτός είναι και ο σκοπός της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Να καταστεί όσο το δυνατόν σαφέστερα, μέσα από βιβλιογραφικές πηγές, ο ορισμός και η έννοια του ντοκιμαντέρ.

Ο σκωτσέζος σκηνοθέτης John Grierson, ονόμασε το ντοκιμαντέρ ως την «δημιουργική αντιμετώπιση της πραγματικότητας» και με αυτόν τον χαρακτηρισμό, διέκρινε το ντοκιμαντέρ από την ταινία «μυθοπλασίας» και την ταινία «μη φαντασίας». Αν και η διάκριση μεταξύ μιας ταινίας και ενός ντοκιμαντέρ δεν έχει και πολύ θεωρητικό υπόβαθρο, θα μπορούσε κάποιος να σκεφτεί πως, ένα ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα υποσύνολο ταινιών, οι οποίες δεν είναι ευρέως γνωστές και χαρακτηρίζονται από περισσότερη αισθητική, κοινωνική, ρητορική ή και πολιτική φιλοδοξία ή ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μια εκπαιδευτική ταινία (Carl Plantinga, 2005)¹.

Ο όρος ντοκιμαντέρ, προέρχεται από την λατινική λέξη document. Στα λατινικά, το ντοκουμέντο, σημαίνει έγγραφο, το οποίο χρησιμοποιείται σαν απόδειξη ή σαν πληροφορία (Breschand, 2004)². Ως ένα πρώτο ορισμό για το ντοκιμαντέρ, μπορούμε να πούμε ότι είναι εκείνο το είδος του κινηματογράφου, που έχει σαν στόχο την ρεαλιστική απόδοση του κόσμου που μας περιβάλλει. Ένα ντοκιμαντέρ καταγράφει την πραγματικότητα, από τις καθημερινές ασχολίες των ανθρώπων, τα αξιοθέατα, τη φύση, το ζωικό βασίλειο, μέχρι και τους τρόπους με τους οποίους λειτουργεί η κοινωνία και η πολιτική. Καταγράφει τις πτυχές της πραγματικότητας, με περισσότερη πληροφορία, έτσι ώστε να μεταφέρονται με ακρίβεια στα ψηφιακά μέσα. Από τη φύση του, στηρίζεται στη λειτουργία της τεκμηρίωσης, και έτσι με κύριο στόχο την τεκμηρίωση, παρουσιάζει θέματα, τα οποία βασίζονται σε αποδεικτικά στοιχεία, σε πραγματικά περιστατικά και σε γεγονότα.

¹ Carl Plantinga, "What a Documentary Is, After All", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 63, No. 2 (Spring 2005): 105-117, <https://www.jstor.org/stable/3700465>.

² Jan Breschand, «Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου», μτφ Δ. Θυμιοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

Ο John Grierson, όπως προαναφέρθηκε, χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο ντοκιμαντέρ τον Φεβρουάριο του 1926, σε μια αναφορά στην ταινία του Robert Flaherty, «Moana», στην εφημερίδα «Sun» στην Νέα Υόρκη³. Ωστόσο, ο όρος ντοκιμαντέρ, δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στο κινηματογραφικό λεξιλόγιο, καθώς μία δεκαετία πριν, οι Γάλλοι χρησιμοποίησαν τον όρο «documentaire», για να περιγράψουν ταινίες ταξιδιωτικού περιεχομένου. Όμως ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε κάπως αυθαίρετα, καθώς δεν όριζε επακριβώς το πεδίο, το οποίο αφορούσε (Breschand, 2004)⁴.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Jon Grierson, ονόμασε το ντοκιμαντέρ ως «δημιουργική θεώρηση της πραγματικότητας». Αυτός ο πρώτος ορισμός που έδωσε στον όρο ντοκιμαντέρ, έχει πολύ μεγάλη σημασία. Ο σκηνοθέτης υποστήριξε πως, στα ντοκιμαντέρ, σε αυτόν τον τομέα του κινηματογράφου, η πρώτη ύλη είναι η πραγματικότητα, η οποία δεν αποτυπώνεται ως μία απλή αντιγραφή στο φιλμ, αλλά ο δημιουργός την επεξεργάζεται πριν δώσει το τελικό προϊόν φιλμ, δηλαδή την ταινία του. Παρόλα αυτά, ο ορισμός του ντοκιμαντέρ, αποτελεί ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα, μεταξύ των θεωρητικών του κινηματογράφου και μεταξύ των δημιουργών ντοκιμαντέρ (Eitzen, 2010)⁵.

Πέραν από τα παραπάνω και τον ορισμό που έδωσε ο σκηνοθέτης Grierson στο όρο ντοκιμαντέρ, το ντοκιμαντέρ έχει οριστεί διαχρονικά με την πάροδο των χρόνων, ως η «δραματοποιημένη παρουσίαση της σχέσης του ανθρώπου με τη θεσμική του ζωή», ως «ταινία με μήνυμα», «ως επικοινωνία, όχι μη πραγματικών, αλλά μόνο πραγματικών πραγμάτων». Κανένας από αυτούς τους ορισμούς, δεν είναι απόλυτα ικανοποιητικός.

Το πιο δύσκολο πρόβλημα για ορισμούς κοινής λογικής του ντοκιμαντέρ, σύμφωνα με τον Eitzen (2010), όπως η «δημιουργική αντιμετώπιση της πραγματικότητας» του Grierson, καθορίζει ακριβώς τι συνιστά η «πραγματικότητα». Κάθε αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν είναι παρά μια μυθοπλασία, υπό την έννοια ότι πρόκειται για ένα τεχνητό κατασκευάσμα, μια εξαιρετικά επινοημένη και επιλεκτική άποψη του κόσμου, που παράγεται για κάποιο σκοπό και, ως εκ τούτου αναπόφευκτα, αντικατοπτρίζει μία δεδομένη υποκειμενικότητα ή άποψη. Ακόμα και οι «ωμές» μας αντιλήψεις για τον κόσμο, παραβιάζονται ανεπανόρθωτα από τις πεποιθήσεις, τις υποθέσεις, τους στόχους και τις επιθυμίες μας. Έτσι ακόμα και αν υπάρχει μία συγκεκριμένη υλική πραγματικότητα από την

³ Γιάννης Φραγκούλης, «Ντοκιμαντέρ: Ένας πρώτος ορισμός», τελευταία τροποποιημένη 13 Μαΐου 2019, <http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/kinimatografikontokimanter/ntokimanterenasprotosrismos/index.html>

⁴ Jan Breschand, «Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου», μτφ Δ. Θυμιοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

⁵ Dirk Eitzen, “When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception”, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, τελευταία τροποποιημένη 13 Μαΐου 2019, <http://www.jstor.org/stable/>

οποία εξαρτάται η ύπαρξή μας, μπορούμε να το κατανοήσουμε μόνο μέσω διανοητικών αναπαραστάσεων, που στην καλύτερη περίπτωση μοιάζουν με την πραγματικότητα και σε μεγάλο βαθμό, δημιουργούνται κοινωνικά. Έτσι, ορισμένοι θεωρητικοί του κινηματογράφου, υποστηρίζουν πως, το ντοκιμαντέρ δεν είναι παρά ένα είδος μυθιστοριογραφίας, το οποίο συνίσταται στην κάλυψη της φαντασίας ή της διάνοιας του δημιουργού του.

Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ ως ένα είδος μυθιστοριογραφίας, όπως αναφέρει ο Eitzen (2010), αν και αποκρούει ένα είδος ρεαλισμού, δεν καταλαβαίνει τις πρακτικές, καθημερινές διαφορές ανάμεσα στη μυθιστοριογραφία και τις διαφορές μη-φαντασίας που αντιμετωπίζουμε ως πραγματικές και που μπορούν να έχουν πραγματικές συνέπειες για το πώς είναι ο κόσμος, παρόλο που ίσως είναι κατά κάποιο τρόπο φανταστικά.

Επομένως, ένα ντοκιμαντέρ αποτελεί όλες τις μεθόδους καταγραφής οποιασδήποτε πτυχής της πραγματικότητας, ερμηνεύεται με ειλικρινή και αιτιολογημένα επιχειρήματα, έτσι ώστε να προσελκύσει είτε το λόγο, είτε το συναίσθημα, με σκοπό την τόνωση της επιθυμίας και τη διεύρυνση της ανθρώπινης γνώσης και κατανόησης. Επιπλέον, θέτει με ειλικρίνεια προβλήματα και λύσεις που εμφανίζονται στους διάφορους τομείς της πραγματικότητας και των ανθρωπίνων σχέσεων. (Eitzen, 2010)

Ο Nicolas (2001)⁶, αναφέρει πως, ο ορισμός του ντοκιμαντέρ είναι πάντα σχετικός και συγκριτικός. Ένα ντοκιμαντέρ, δεν αποτελεί απλά μία αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά μια αναπαράσταση του κόσμου στον οποίο ζούμε. Ο Beattie (2004)⁷, συμπληρώνει πως το ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα προϊόν εργασίας, το οποίο έχει ως στόχο την αντικειμενική παρουσίαση ενός θέματος της κοινωνίας, είτε πρόκειται για την ακριβή παρουσίαση γεγονότων και ζητημάτων, είτε για να επιβεβαιώσει πως το υποκείμενο της έρευνας, είναι αληθινό. Αυτή η αντικειμενική παρουσίαση, αποτελεί μία «συμφωνία» μεταξύ του δημιουργού του ντοκιμαντέρ και του κοινού, ότι η αναπαράσταση του θέματος, βασίζεται στο πραγματικό κοινωνικό, ιστορικό κόσμο, και όχι σε έναν φανταστικό κόσμο. Επομένως, δεν μπορεί να δοθεί ένας μονοσήμαντος ορισμός για το ντοκιμαντέρ, καθώς τα όρια της αντικειμενικής παρατήρησης και της μυθοπλασίας, είναι πολλές φορές δυσδιάκριτα.

Αποστολή του ντοκιμαντέρ είναι, η απόδοση της πραγματικότητας με τρόπο απλό και κατανοητό στο θεατή. Ο δημιουργός δεν περιορίζεται σε μία απλή καταγραφή του πραγματικού κόσμου, αλλά μεταφέρει το θέμα, το οποίο πραγματεύεται το ντοκιμαντέρ, σε γλώσσα κατανοητή, δίνοντας παράλληλα και το δικό του στίγμα και τη δική του θεώρηση.

⁶ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

⁷ Keith Beattie, "Documentary Screens: Non Fiction Film and Television", Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Επομένως, η παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ, δεν είναι απλά μία πράξη καταγραφής, αλλά αποτελεί και μία πράξη «μεταμόρφωσης». Ο τρόπος, με τον οποίο ο δημιουργός οργανώνει και ενώνει το υλικό του μετατρέπει την απλή καταγραφή σε τεκμηρίωση, και έτσι το ντοκιμαντέρ γίνεται μία άλλη πραγματικότητα.

Το ντοκιμαντέρ, έχει ως στόχο να διεκδικήσει τον ρεαλισμό, να συλλάβει τα γεγονότα όπως είναι στην πραγματικότητα και να συνειδητοποιήσει παράλληλα, την ιδιαιτερότητά της. Ο ρεαλισμός μέσα σε ένα ντοκιμαντέρ, πηγάζει από την δημιουργική φαντασία και την δημιουργική επεξεργασία των γεγονότων από τον δημιουργό του. Το ντοκιμαντέρ, ερμηνεύει όσα συμβαίνουν στον πραγματικό κόσμο, ωστόσο δεν μπορεί να αγγίξει την αντικειμενικότητα. Για το λόγο αυτό, κάθε θεατής θα πρέπει να αντιλαμβάνεται πως, παρόλο που το γεγονός που παρουσιάζεται είναι αληθές, περιλαμβάνει και την προσωπική άποψη του σκηνοθέτη, γεγονός που το κάνει υποκειμενικό. Παρόλο που οι ταινίες ντοκιμαντέρ είναι ρεαλιστικές, δεν θα μπορέσουν ποτέ να έχουν το τελευταίο λόγο πάνω σε ένα θέμα, και κάθε φορά ο θεατής, θα πρέπει να εξάγει και τα δικά του συμπεράσματα (Breschand, 2004)⁸.

1.2 Ντοκιμαντέρ και Μυθοπλασία

Σύμφωνα με τον Breschand (2004)⁹, τόσο η έννοια του ντοκιμαντέρ, όσο και της μυθοπλασίας, είναι ρευστές. Για το λόγο αυτό, δεν μπορεί να υπάρξει ένας ακριβής ορισμός για να περιγράψει τα δύο αυτά κινηματογραφικά είδη. Σε σύγκριση με τις ταινίες μυθοπλασίας, ένα ντοκιμαντέρ αποτελεί μία αληθινή κινηματογραφική ταινία και έτσι, τίθεται συχνά υπό αμφισβήτηση. Σε αυτό συμβάλλει και το πολιτιστικό υπόβαθρο και το μέσο προβολής του.

Το πιο διακριτό χαρακτηριστικό ενός ντοκιμαντέρ είναι η πραγματικότητα, ενώ της μυθοπλασίας είναι η υποθετική της πραγματικότητας. Το κοινό παρακολουθεί τα ντοκιμαντέρ, καθώς παρουσιάζουν πραγματικούς ανθρώπους, στην πραγματική τοποθεσία, με πραγματικά γεγονότα και πραγματικά στοιχεία. (Phuong Le, 2013)¹⁰

Τα ντοκιμαντέρ, ξεχώριζαν από τις ταινίες μυθοπλασίας, γεγονός που επιτυγχάνεται μέσω φορητής κάμερας, γυρισμάτων στην τοποθεσία, άμεση καταγραφή ήχου. Οι ταινίες μυθοπλασίας, προβάλλουν πολύπλοκους χαρακτήρες και παρουσιάζουν ένα περίπλοκο

⁸ Jan Breschand, Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου, μτφ Δ. Θυμιοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

⁹ Jan Breschand, Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου, μτφ Δ. Θυμιοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

¹⁰ Phuong Le, "Documentary vs Fiction", 2013, τελευταία τροποποιημένη 14 Μαΐου 2019, <http://cinematicgloom.blogspot.gr/2013/06/documentary-vs-fiction.html>.

σενάριο, μεγάλης διάρκειας. Υπάρχει μία ροή στη δράση, με χρονισμένες και δομημένες κορυφώσεις και δραματικά σημεία. Η πλοκή, οι χαρακτήρες και οι δράσεις είναι όλα στραμμένα προς την ίδια κατεύθυνση, οδηγώντας τον θεατή, μέσα από τα γεγονότα, να έχει την αίσθηση της αρχής, της μέσης, της δραματικής κορύφωσης και του τέλους. Από την άλλη μεριά, στα ντοκιμαντέρ, οι άνθρωποι δεν έχουν σενάριο, δεν έχουν λόγια να πουν και σκηνές να γυρίσουν. Μόνο η κάμερα ακολουθεί την ιστορία που διαπραγματεύεται. (Phuong Le, 2013)

Σύμφωνα με τον Candeloro (2000)¹¹, όσο σχετικοποιείται η έννοια της κινηματογραφικής πραγματικότητας, ιδίως στην ψηφιακή εποχή, τόσο πιο ρευστά γίνονται τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Έτσι, έχουμε την εμφάνιση ενός νέου είδους που ονομάζεται ντοκιμυθοπλασία, το οποίο αποτελεί τεκμηριωμένη μυθοπλασία. Εμφανίζεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και αφορά σε ένα κινηματογραφικό έργο, στο οποίο η δομή και το ύφος το τοποθετούν ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ. Το νέο αυτό είδος, αντλεί και αφομοιώνει στοιχεία και από τις δύο βασικές κατηγορίες κινηματογραφικής τέχνης.

Τα τελευταία χρόνια, παρατηρείτε αλλαγή στην κινηματογραφική αφήγηση, τόσο στα ντοκιμαντέρ, όσο και στις ταινίες ντοκιμυθοπλασίας. Ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στο τοπίο που καταγράφεται για το ντοκιμαντέρ και στο τοπίο για μία ταινία μυθοπλασίας, δεν υπάρχουν. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στην επιλογή του κάδρου, της θέσης και της διάρκειας στην επεξεργασία (μοντάζ). Και τα δύο κινηματογραφικά είδη καθορίζουν μόνα τους τη μορφή τους, δεν περιορίζονται σε συγκεκριμένες φόρμες. Τα όρια που χωρίζουν ένα ντοκιμαντέρ από τη μυθοπλασία, είναι λεπτά. Πολλές φορές, η μυθοπλασία εμπεριέχεται στο ντοκιμαντέρ και το ντοκιμαντέρ στη μυθοπλασία, έχοντας την ίδια ένταση και το ίδιο εύρος (για παράδειγμα, η χρήση ηθοποιών σε ένα ντοκιμαντέρ για την αναπαράσταση ενός πραγματικού συμβάντος) (Breschand, 2004).

1.3 Ιστορική Αναδρομή-Σχολές Ντοκιμαντέρ

Πρώτος, ο πολωνός συγγραφέας, φωτογράφος και κινηματογραφιστής Boleslaw Matuszewski, ενθουσιάστηκε από την ανακάλυψη του κινηματογράφου και των δυνατοτήτων τους και αρχίζει να διαβλέπει σε αυτόν δυνατότητες τεκμηρίωσης της ιστορίας. Ο Matuszewski, υποστήριξε πως ο κινηματογράφος μπορεί και θα πρέπει να αποτελεί τη συλλογική μνήμη της ανθρωπότητας, καθώς ο ρόλος της κινηματογραφίας δεν θα πρέπει να περιορίζεται στην ιστορική καταγραφή. Η κάμερα, μπορεί να αποτελέσει ένα εξαιρετικό μέσο

¹¹ Jean-Pierre Candeloro, "Docu-fiction: convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation", Lugano: USI, 2000.

για την καταγραφή οποιασδήποτε πληροφορίας, επιστημονικής ή ιστορικής. Ο κινηματογράφος αποκτά την ιδιότητα ενός «επιστημονικού οργάνου» και η κάμερα, κατάλληλα εξοπλισμένη με μεγεθυντικούς φακούς, θα μπορεί να καταγράψει τα πάντα, ακόμα και όσα είναι αδύνατο να αντιληφθεί το ανθρώπινο μάτι. Έτσι, το 1898, γυρίζονται τα πρώτα ντοκιμαντέρ και ακολουθούν οι ταινίες, οι οποίες καταγράφουν συμπεριφορές του ζωικού και φυτικού κόσμου (Βαλούκος, 2003)¹².

Σύμφωνα με τον Nowell-Smith (1997)¹³, πρόγονοι του ντοκιμαντέρ, εμφανίστηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Από τις πρώτες ταινίες, οι οποίες χρησιμοποίησαν αξίες και αρχές της κινηματογραφικής τέχνης του ντοκιμαντέρ, ήταν το «Workers Leaving the factory» (1895), το οποίο σκηνοθέτησαν οι αδερφοί Lumiere. Το κινηματογραφικό αυτό έργο, αν και αποτελούσε ταινία μυθοπλασίας, πολύ συχνά παρουσιαζόταν εμβόλιμα μέσα στην ταινία, στοιχεία του ντοκιμαντέρ.

Κατά την διάρκεια του 1^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, οι μη-μυθοπλαστικές ταινίες, έπαιξαν σημαντικό ρόλο ως προπαγανδιστικό μέσο, καθώς χρησιμοποιήθηκαν από τις κυβερνήσεις για να εμψυχώσουν και να καθησυχάσουν τους πολίτες τους, και επιπλέον, να επηρεάσουν την κοινή γνώμη άλλων χωρών, στις οποίες θα προβάλλονταν. Παράδειγμα τέτοιων μη-μυθοπλαστικών ταινιών αποτελούν το «How Britain prepared» (1915), του Charles Urban, το «Somewhere in France» (1915) σε παραγωγή της τότε γαλλικής κυβέρνησης, το «Americas Answer» (1918) κ.α. Οι ταινίες αυτές, προβλήθηκαν σε διάφορες περιστάσεις και βασίστηκαν στη χρήση τίτλων μεταξύ των σκηνών, αντί για έναν ομιλητή (Nowell-Smith, 1997).

Το 1922, ο Rober Flaherty κινηματογραφεί το «Nanook of the North». Η ταινία αυτή, αποτέλεσε ένα ντοκιμαντέρ σταθμό του είδους, το οποίο αποτέλεσε έναν αισθητικό και ανθρωπολογικό θρίαμβο, με τεράστια εισπρακτική επιτυχία (Aitken, 2013)¹⁴. Στο ντοκιμαντέρ αυτό, ο Flaherty, παρουσιάζει την ζωή ενός Εσκιμώου, του «Nanook», και της οικογένειάς του. Το «Nanook of the North», στηρίχθηκε σε αληθινό-πραγματικό ακατέργαστο υλικό, αλλά είχε έντονο το δραματουργικό στοιχείο και βασιζόταν σε σενάριο.

Το καινοτόμο στοιχείο της ταινίας αυτής, σύμφωνα με την Beattie (2004)¹⁵, αποτέλεσε η συνειδητοποίηση του δημιουργού ότι, σκηνές από την πραγματικότητα μπορούν

¹² Στάθης Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου (Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003), 123-128.

¹³ Geoffrey Nowell-Smith, "The Oxford History of World Cinema", OXFORD UNIVERSITY PRESS 34, no.8 (1997): 34-4372

¹⁴ Ian Aitken, "The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film", New York: Taylor & Francis Group, 2013

¹⁵ Keith Beattie, "Documentary Screens: Non Fiction Film and Television", Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2004.

να επεξεργαστούν, διαμορφώνοντας μία ιστορία, η οποία στηρίζεται στα δραματικά στοιχεία του μυθοπλαστικού σινεμά.

Λίγο μετά από την προβολή του «Nanook of the North», το 1929 ο Dziga Vertov, παρουσιάζει το ντοκιμαντέρ «The Man with the Movie Camera», με θέμα την καθημερινή ζωή των ανθρώπων στην Σοβιετική Ένωση. Σε αντίθεση με το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ του Flaherty, ο Vertov δημιουργεί ένα τελείως διαφορετικό είδος ντοκιμαντέρ, το οποίο απαρνιέται τη σκηνοθεσία και επιδιώκει την «ωμή» καταγραφή της πραγματικότητας (Βαλούκος, 2003)¹⁶. Στο ντοκιμαντέρ αυτό, ο Vertov, δημιουργεί μία φανταστική τεχνητή πόλη και μέσω του μοντάζ, επεξεργάζεται πλάνα τραβηγμένα από διαφορετικές πόλεις-τοποθεσίες, δίνοντας έτσι μία φουτουριστική αισθητική, δημιουργώντας παράλληλα μία νέα τάση στο Ντοκιμαντέρ, το λεγόμενο «Kino-eyes», ο κινηματογράφος απαρνείται κάθε μορφή σκηνοθεσίας και υποταγής στο φακό, και γίνεται πιο αντικειμενικός ακόμα και από το ανθρώπινο μάτι (Sadoul, 1990)¹⁷.

Κατά την δεκαετία του '30 και την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η σχολή της Avant-Garde, άρχισε σιγά σιγά να παρακμάζει, καθώς υιοθετείται ο έντονος «ρεαλισμός», σε αντίθεση με τον έντονο «πειραματισμό» που επικρατούσε. Η στροφή αυτή οδήγησε στην άνοδο του προπαγανδιστικού ντοκιμαντέρ, όπως αποτέλεσε η ταινία «Triumph of the Will» (1935) της Leni Riefenstahl. Το ντοκιμαντέρ αυτό, χρηματοδοτήθηκε από το Εθνικοσοσιαλιστικό (Ναζιστικό) Κόμμα και είχε ως θέμα το Συνέδριο του Κόμματος στην Νυρεμβέργη το 1934. Κατά τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ δεν υπάρχει αφήγηση, το ίδιο δεν είναι στατικό αλλά έχει συνεχή αλληλουχία εικόνων, παρομοιάζοντας την πορεία προς την κορύφωση της ταινίας, ως ένα μουσικό έργο (Aitken, 2013).

Μεταπολεμικά, μία νέα τάση, αυτή του Νεορεαλισμού, έκανε την εμφάνισή της στο ντοκιμαντέρ. Οι ταινίες αυτού του είδους είναι μυθοπλαστικές ταινίες, οι οποίες έμοιαζαν πολύ με το ντοκιμαντέρ, καθώς βασίζονταν σε αληθινά γεγονότα και περιείχαν πραγματικά πλάνα. Σύμφωνα με τον Sklar (2002)¹⁸, σκοπός εκείνων των ταινιών ήταν η αναπαράσταση του πολέμου, με ταυτόχρονη μυθοπλαστική διάθεση. Παραδείγματα τέτοιων ταινιών αποτελούν το «Open City» (1945) του Roberto Rossellini, το «Shoeshine» (1946) και «Bicycle Thief» (1948) των Vittorio de Sica και Cesare Zavattini.

Στις αρχές της δεκαετίας του '50, ανοίγουν νέες προοπτικές στον κινηματογράφο και στα ντοκιμαντέρ. Εμφανίζονται οι τηλεοράσεις, οι οποίες πλέον αποτελούν το νέο μέσο

¹⁶ Στάθης Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου (Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003), 123-128.

¹⁷ Georges Sadoul, Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, μτφ Α. Μοσχοβάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Δαμιανός, 1990)

¹⁸ Robert Sklar, "A World History of Film", New York: Harry N. Abrams Inc, 2002.

προβολής των ταινιών αυτών. Την ίδια εποχή, η υιοθέτηση του φιλμ 16mm στην τηλεόραση, η παρουσίαση νέων ελαφρύτερων κινηματογραφικών μηχανών και η εξέλιξη των φορητών μέσων καταγραφής ήχου σε μαγνητική ταινία, βοήθησαν τους δημιουργούς ντοκιμαντέρ, να προωθήσουν τα έργα τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ντοκιμαντέρ, αυτής της εποχής, αποτελούν το «The Great Adventure» (1954) του Swede Sucksdorff και το «The Silent World» (1956) του Jacques Cousteau (Sklar, 2002).

Κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60, εμφανίζεται ένα νέο είδος ντοκιμαντέρ, το οποίο βασιζόταν στις αρχές του Dziga Vertov και είχε επηρεαστεί από τον Ιταλικό Νεορεαλισμό. Το νέο αυτό είδος ντοκιμαντέρ είναι το Cinema Verite (Κινηματογράφος Αλήθεια) ή Observational Cinema ή Direct Cinema. Σύμφωνα με τους Thompson και Bordwell (2003)¹⁹, οι ταινίες της σχολής του Direct Cinema, δεν χρησιμοποιούσαν σκηνοθετημένες σκηνές, σενάριο ή προσχεδιασμένη δομή, όμως παρουσίαζαν αυτούσια τα γεγονότα, χρησιμοποιώντας την νέα τότε, τεχνολογία σε κάμερες και ηχοληπτικό εξοπλισμό. Οι κάμερες με zoom φακούς, ήταν ελαφρύτερες, ταπιο ευαίσθητα φιλμ χρειαζόταν λιγότερο φως για να εμφανίσουν την εικόνα και ταυτόχρονα η χρήση μαγνητικής ταινίας ¼ (6,35mm), βοήθησαν τους δημιουργούς ντοκιμαντέρ να μεταφέρουν την πραγματική δράση, μπροστά στην κάμερα. Πλέον, οι διαφορές μεταξύ των μυθοπλαστικών ταινιών και των ντοκιμαντέρ, έγιναν ακόμα πιο δυσδιάκριτες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ντοκιμαντέρ Direct Cinema, αποτελούν το «Living Camera» του Robert Drew, το «Titticut Follies» (1967) του Frederik Wiseman, το «Chronicle of a Summer» (1961) του Jean Rouch, το «Don't Look Back» (1966) του Don A. Pennebaker κ.α.

Στις δεκαετίες του '80 και '90, οι νέες τεχνολογικές εξελίξεις και η είσοδος της ψηφιακής εποχής, επηρεάζουν για μία ακόμα φορά το είδος του ντοκιμαντέρ. Η ύπαρξη βιντεοκάμερας με ψηφιακή ταινία εγγραφής (Sony, 1986), βελτίωσαν τη χρήση, τη φορητότητα και την ποιότητα της εικόνας. Η McLane (2012)²⁰ στο βιβλίο της «A new History of Documentary Film» υποστήριξε πως, αυτές οι νέες τεχνολογικές εξελίξεις στον κινηματογράφο, είχαν πολυεπίπεδο αποτέλεσμα τόσο για την τεχνική της κινηματογράφησης, όσο και για την αισθητική των ντοκιμαντέρ. Το φθηνό κόστος της ψηφιακής ταινίας και τα νέα μέσα εγγραφής-επεξεργασίας οδήγησαν στην αύξηση του όγκου, μετρούμενο σε ώρες, του ακατέργαστου υλικού και στην αύξηση της παραγωγικότητας.

¹⁹ Kristin Thompson and David Bordwell, "Film History: An Introduction", New York: McGraw-Hill companies, 2003.

²⁰ Betsy McLane, "A New History of Documentary Film", New York: Continuum International Publishing Group, 2012.

1.4 Τα Είδη και ο Χαρακτήρας του Ντοκιμαντέρ

Σύμφωνα με τον Breshand (2004)²¹, ένα ντοκιμαντέρ προβάλλει ιδέες και αξίες, συμβάλλοντας στις αλλαγές των κοινωνικών συνθηκών. Μία κινηματογραφική παραγωγή, αποτελεί μία ελεύθερη απόδοση της πραγματικότητας. Η ελευθερία αυτή, φαίνεται ξεκάθαρα στο κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ, το οποίο σαν καλλιτεχνική δημιουργία, στηρίζεται σε πραγματικά γεγονότα. Έτσι, μέσα από τα ντοκιμαντέρ, μπορεί κάποιος να συνειδητοποιήσει τα πολλά επίπεδα της πραγματικότητας.

Ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι εκπαιδευτικό, παιδαγωγικό, πολιτισμικό, εθνογραφικό, ηθικοπλαστικό, ιστορικό-κοινωνικό, πολιτικό, επιστημονικό. Επιπλέον, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να αποτυπώσει διάφορες πτυχές ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, όπως για παράδειγμα στην παρούσα πτυχιική εργασία, όπου το ντοκιμαντέρ είναι αφιερωμένο σε μία καθημερινή πτυχή της ζωής του ατόμου, την επαγγελματική του δραστηριότητα. Ένα ντοκιμαντέρ, μπορεί να καλύπτει χρονικά το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον και η θεματολογία του, αντλείται από ζητήματα που απασχολούν τον σύγχρονο άνθρωπο, και γενικότερα από απλές καθημερινές ιστορίες.

Ο Βαλούκος (2003)²² στο βιβλίο του «Ιστορία του Κινηματογράφου», αναφέρει πως το ντοκιμαντέρ, ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο ο δημιουργός δουλεύει και επεξεργάζεται το υλικό του, μπορεί να εξελιχθεί σε έξι μεγάλα στυλ. Αυτά είναι: η δημιουργική εκμετάλλευση της πραγματικότητας, όπως αναφέρει και ο Grierson στον κλασικό ορισμό της έννοιας του ντοκιμαντέρ, η παθητική καταγραφή της πραγματικότητας, όπως ακριβώς και στα ντοκιμαντέρ του είδους Cinema Verite, η ταύτιση της πραγματικότητας με το καθεστώς, όπως τα προπαγανδιστικά ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '30, η απρόσμενη καταγραφή της πραγματικότητας με τα ντοκιμαντέρ Direct Cinema και η αδιάκριτη ματιά πάνω στην πραγματικότητα (στυλ κάντιντ).

Επιπλέον, ανάλογα με το γνωστικό αντικείμενό του, ένα ντοκιμαντέρ, μπορεί να εξελιχθεί σε έξι μεγάλες κατηγορίες. Πρώτον, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι εθνογραφικό ή ανθρωπολογικό ή κοινωνικό, και να πραγματεύεται την οπτική καταγραφή ηθών, εθίμων και τρόπων ζωής, άλλων κοινωνιών. Δεύτερον, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι επιστημονικό. Ένα επιστημονικό ντοκιμαντέρ, χρησιμοποιεί την κάμερα ως όπλο επιστημονικής αναζήτησης και μπορεί να έχει ως αντικείμενο, για παράδειγμα, το φυτικό και

²¹ Jan Breschand, Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου, μτφ Δ. Θυμιοπούλου (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

²² Στάθης Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου (Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003), 123-128.

το ζωικό βασίλειο. Ένα τρίτο είδος ντοκιμαντέρ, αποτελεί το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ. Σε αυτό το είδος, η σκηνοθεσία είναι ελάχιστη, εμπλέκοντας μέσα στα πραγματικά στοιχεία έναν ηθοποιό ή άμεσο αφηγητή, ο οποίος γίνεται ο κύριος φορέας της αφήγησης. Το τέταρτο είδος είναι το ερευνητικό ντοκιμαντέρ. Ένα ερευνητικό ντοκιμαντέρ, προσπαθεί να αναλύσει κάποιο ιστορικό γεγονός, ένα πολιτικό συμβάν ή ένα καλλιτεχνικό κίνημα. Επιπλέον, το ερευνητικό ντοκιμαντέρ προσπαθεί να προσεγγίσει ένα έργο τέχνης, μέσω του ρεπορτάζ ή τη συγκέντρωση μαρτυριών. Το ποιητικό ντοκιμαντέρ, αποτελεί το πέμπτο είδος, σύμφωνα με το οποίο, ο σκηνοθέτης μπορεί και έχει την ελευθερία να επέμβει στο υλικό, το οποίο έχει συγκεντρώσει, με απόλυτο τρόπο, χωρίς να δεσμεύεται από την υποχρέωση μιας αντικειμενικής απεικόνισης. Τέλος, το έκτο είδος είναι το επιμορφωτικό (εγκυκλοπαιδικό) ντοκιμαντέρ, το οποίο μεταδίδει πάσης φύσεως συστηματοποιημένες γνώσεις για εκπαιδευτικούς σκοπούς.

Σε μια άλλη προσέγγιση, ο Αμερικανός θεωρητικός ντοκιμαντέρ, Bill Nichols, κατατάσσει να ντοκιμαντέρ σε είδη, ανάλογα με τον τρόπο αφήγησης, δημιουργώντας έξι διαφορετικά “modes”, δηλαδή έξι τρόπους ντοκιμαντέρ.

Σύμφωνα με τον Nichols (2001)²³, ο πρώτος τρόπος είναι ο «ποιητικός τρόπος» ή «poetic Mode». Ο τρόπος αυτός, τείνει προς την υποκειμενική εξήγηση των θεμάτων. Ένα ντοκιμαντέρ αυτού του είδους, ξεφεύγει από την παραδοσιακή αφηγηματική τεχνική, σε μία προσπάθεια να δημιουργηθεί μία συγκεκριμένη ατμόσφαιρα ή ένα συγκεκριμένο ύφος. Με τον τρόπο αυτό, τα γεγονότα και οι χαρακτήρες δεν εξελίσσονται, παραμένουν ασχημάτιστοι. Αυτό γίνεται αντιληπτό μέσω του μοντάζ, σύμφωνα με το οποίο, η αλληλουχία των γεγονότων δεν έχει μεγάλη σημασία και δίνεται έμφαση σε μοτίβα που περιέχουν περιοδικούς ρυθμούς και αντιθετικές συγκρίσεις. Ένα ποιητικό ντοκιμαντέρ, αντλεί το ακατέργαστο υλικό του από τον ιστορικό κόσμο, το οποίο υλικό μπορεί να επεξεργαστεί με διάφορους και ξεχωριστούς τρόπους.

Ο δεύτερος τρόπος είναι ο «αφηγηματικός ή επεξηγηματικός τρόπος» ή «expository mode». Εδώ, υπάρχουν αισθητές διαφορές από τον ποιητικό τρόπο, λόγω της έμφασης που δίνεται στο ρητορικό περιεχόμενο και λόγω του στόχου που θέτεται για την διάδοση πληροφοριών ή πειθούς. Μέσω του μοντάζ, διατηρείται η συνέχεια της άποψης που εκφράζει ο αφηγητής. Η αφήγηση αντιπροσωπεύει την άποψη και την οπτική του δημιουργού του ντοκιμαντέρ και η εικόνα χρησιμοποιείται σαν επιχείρημα για την θεμελίωσή της. Σε ένα αφηγηματικό ή επεξηγηματικό ντοκιμαντέρ, η αφήγηση μπορεί να γίνει με δύο τρόπους:

²³ Bill Nichols, “Introduction to Documentary”, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

πρώτον, ο αφηγητής ακούγεται, αλλά δεν φαίνεται στην ταινία και δεύτερον, ο αφηγητής και ακούγεται και φαίνεται. Τρίτος είναι ο «συμμετοχικός τρόπος» ή «participatory mode». Με αυτόν τον τρόπο, ο δημιουργός αλληλεπιδρά με το θέμα, το οποίο πραγματεύεται στο ντοκιμαντέρ του, αντί να το παρατηρεί. Ο δημιουργός συμμετέχει στο ντοκιμαντέρ του, στην ζωή των ανθρώπων, καταλαβαίνει πρακτικά πως είναι η ζωή, σύμφωνα πάντα με το θέμα του ντοκιμαντέρ, και τέλος παρουσιάζει στο θεατή το βίωμά του χρησιμοποιώντας ανθρωπολογικά και κοινωνιολογικά εργαλεία. Εδώ, η παρουσία του δημιουργού είναι βαρύνουσας σημασίας, είτε από την προσπάθεια για τη λήψη του πλάνου, είτε από την συμμετοχή του στα ίδια τα γεγονότα που εξελίσσονται. Αυτό το είδος ταινίας ονομάζεται Cinema Verite (κινηματογραφική αλήθεια), με την έννοια ότι, ότι βλέπει ο θεατής, αφορά την αλληλεπίδραση του δημιουργού του ντοκιμαντέρ, με το θέμα του ντοκιμαντέρ.

Ο Nichols (2001), ονομάζει τρόπο της «παρατήρησης» ή «Observational Mode» τα ντοκιμαντέρ του τρόπου αυτού, τα οποία απλά παρατηρούν, αφήνοντας τους θεατές να εξάγουν τα δικά τους συμπεράσματα. Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται το μοντάζ των ταινιών αυτών, δεν χρησιμοποιεί την αφήγηση, τη μουσική επένδυση ή τα ηχητικά εφέ, τους τίτλους μεταξύ των σκηνών, την αναπαράσταση ιστορικών γεγονότων και συνεντεύξεων.

Ο πέμπτος τρόπος είναι ο «αυτοπαθής τρόπος» ή «reflexive mode». Τα ντοκιμαντέρ του «αυτοπαθή τρόπου» αφήγησης, ζητούν από τον θεατή να δει την ίδια τη φύση τους, ως μια αναπαράσταση του κόσμου. Με τον τρόπο αυτό, θέτουν ερωτήματα κριτικής φύσης, από τον τρόπο με τον οποίο τα ντοκιμαντέρ παρουσιάζουν ή αναπαριστούν τον κόσμο, μέχρι το τι ακριβώς αναπαριστάται.

Τέλος, ο έκτος τρόπος του Nichols (2001), είναι ο «επιτελεστικός τρόπος» ή «performative mode». Όπως στο πρώτο είδος, τον ποιητικό τρόπο, έτσι και ο επιτελεστικός τρόπος, θέτει ερωτήματα σχετικά με την αντίληψή μας για τον κόσμο, η οποία εδώ επηρεάζεται από τα προσωπικά βιώματα και το είδος των εμπειριών του θεατή. Στον τρόπο αυτό, υπογραμμίζεται η πολυπλοκότητα της γνώσης μας για τον κόσμο, και αυτή η γνώση είναι υποκειμενική. Τα ντοκιμαντέρ του τρόπου αυτού, δεν εστιάζουν την προσοχή του στην ρεαλιστική αναπαράσταση του κόσμου, αλλά στην υποκειμενική παρουσίαση των θεμάτων, με καινοτόμες αφηγηματικές δομές και την υποκειμενική αναπαράσταση των γεγονότων.

1.5 Η σημασία του Ντοκιμαντέρ

Ο Μόσχοβος (2019)²⁴, στο άρθρο του περιέγραψε τη σημασία ενός ντοκιμαντέρ, σήμερα στη σύγχρονη εποχή. Όταν κάποιος αναφέρεται στη λέξη «ντοκιμαντέρ», το μυαλό του γυρνάει σε ταινίες με θέμα τη θάλασσα, την αρχαιότητα, τα δημοτικά τραγούδια κ.α. Ωστόσο, σύμφωνα με τον δημοσιογράφο-συγγραφέα Νίκο Μόσχοβο (2019), αυτή είναι η μία μόνο όψη του νομίσματος. Η άλλη όψη αφορά την αληθινή αίσθηση της ζωής, σε συνδυασμό με την παρουσίαση και την περιγραφή των γεγονότων και την προσωπογραφία.

Η λέξη «ντοκιμαντέρ» προέρχεται από την λέξη ντοκουμέντο. Το ντοκουμέντο σημαίνει ότι, κάτι είναι πολύ σημαντικό. Αυτό το κάτι, μπορεί να είναι ένα γεγονός, ένας άνθρωπος, ένα τοπίο και πρέπει να αποτυπωθεί με λέξεις και εικόνες. Μπορεί, επιπλέον, να αφορά μία ιστορική, κοινωνική ή και προσωπική στιγμή, ακόμα και την εξιστόρηση της εξέλιξης και της πορείας ενός ανθρώπου. Στην ουσία όμως, η τέχνη του ντοκιμαντέρ αποτελεί την απεικόνιση των δρώμενων της ίδιας της ζωής, μέσω της τηλεοπτικής και κινηματογραφικής οθόνης.

Ο Μόσχοβος (2019), υποστηρίζει πως, μέσα σε ένα ντοκιμαντέρ, υφίστανται οι εξής σχέσεις: εικόνα και αφήγηση, εικόνα και δημοσιογραφική έρευνα, συγκάλυψη και αποκάλυψη γεγονότων, φωτογραφία και κινηματογράφος ή cinema, ποίηση ή αφήγηση σεναρίου και κινηματογράφος. Κάποιος κινηματογραφεί σκληρές ή ήρεμες στιγμές της ζωής και γεγονότα που τον συγκλονίζουν. Μέσω της τέχνης του ντοκιμαντέρ μπορεί και τα απεικονίζει, και με τον τρόπο αυτό δείχνει την αντιπαράθεση ή αλληλεπίδραση των ανθρώπινων αξιών, θεωριών, θεωρημάτων και ιδεών.

Η Κατσουνάκη (2016)²⁵, στο άρθρο της «Ντοκιμαντέρ, η τέχνη των καιρών», υποστηρίζει πως, πράγματι το ντοκιμαντέρ, αποτελεί την τέχνη της σύγχρονης εποχής. Σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική έκφραση, ένα ντοκιμαντέρ, αποτυπώνει σαφέστερα και πληρέστερα, μικρές ανθρώπινες ιστορίες και διαδρομές, βοηθώντας έτσι στην καλύτερη κατανόηση του κόσμου, και αυτό λόγω της αμεσότητας και της ταχύτητας, με την οποία μπορεί και ανταποκρίνεται σε επείγοντα θέματα, σε παγκόσμιο επίπεδο, καθώς και με τη συμβολή του στον επαναπροσδιορισμό της πραγματικότητας με την αναμόχλευση αρχείων και πληροφοριών, με κριτική και διεισδυτική ματιά.

²⁴ Νίκος Μόσχοβος, «Η Τέχνη του Ντοκιμαντέρ», 2019, τελευταία τροποποιημένη 14 Μαΐου 2019, <https://www.typologos.com/h-techni-tou-documentary-1-nikos-moschovos/>

²⁵ Μαρία Κατσουνάκη, «Ντοκιμαντέρ, η τέχνη των καιρών», 2016, τελευταία τροποποιημένη 14 Μαΐου 2019 <https://www.kathimerini.gr/853876/article/politismos/kinematografos/ntokimanter-h-texnh-twn-kairwn>.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Τα στάδια παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ

2.1 Η προ-παραγωγή

i) Η Ιδέα

Η προ-παραγωγή αποτελεί το πρώτο στάδιο για την δημιουργία μίας ταινίας, και συνεπώς ενός ντοκιμαντέρ. Στο στάδιο αυτό, συλλαμβάνεται η αρχική ιδέα και ξεκινάει η προσπάθεια για την δημιουργία της. Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, η ιδέα να δημιουργηθεί ένα ντοκιμαντέρ, το οποίο θα αναδείξει το επάγγελμα του καμπανοποιού στην σύγχρονη Ελλάδα, ήταν μια προσωπική επιλογή, την οποία εμπνεύστηκα από έναν ήχο, αυτόν του κτύπου της καμπάνας. Στην πορεία ανακάλυψα το χώρο εργασίας και κατασκευής της καμπάνας. Ένα χυτήριο, με έδρα την Παραμυθιά Θεσπρωτίας, τον τόπο στον οποίο γεννήθηκα και μεγάλωσα. Με την επίσκεψή μου στο χυτήριο, παρακολούθησα από κοντά όλη την διαδικασία κατασκευής (μίας καμπάνας) και συνειδητοποίησα την δυσκολία αυτού του επαγγέλματος. Αντλώντας πληροφορίες από το διαδίκτυο, προς έκπληξή μου, το επάγγελμα αυτό είναι προς εξαφάνιση. Στην Ελλάδα, υπάρχει ακόμα ένας παρόμοιος χώρος κατασκευής καμπανών, στον οποίο η εργασία γίνεται τέχνη! Μία τέχνη, με μεγάλες δυσκολίες. Αυτή η μοναδική μορφή τέχνης, κατά την προσωπική μου άποψη, ήταν το κίνητρο για να πραγματοποιήσω αυτό το ντοκιμαντέρ μικρού μήκους.

ii. Τα βήματα της Προ-παραγωγής

Στο στάδιο της προ-παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, περιλαμβάνονται η συγγραφή του σεναρίου, το ντεκουπάζ (decoupage), ο κερματισμός του σεναρίου, ο προϋπολογισμός της ταινίας, η κατάρτιση ενός χρονοδιαγράμματος για την εκπόνηση της ταινίας, ο σχεδιασμός της παραγωγής στον οποίο περιλαμβάνονται η εύρεση της τοποθεσίας των γυρισμάτων, τα κοστούμια, το μακιγιάζ, τα σκηνικά, η διακόσμηση και τέλος, η εικονογράφηση (storyboard) (Χούρσογλου, 2005)²⁶.

- **ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ**

Το σενάριο αποτελεί την πρώτη ύλη στη δημιουργία μίας ταινίας-ενός ντοκιμαντέρ. Όλα ξεκινούν από το σενάριο, σύμφωνα με το οποίο, ο δημιουργός της ταινίας, αφηγείται μία

²⁶ Περικλής Χούρσογλου, «Στάδια Ταινίας», 2005, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, http://www.theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Yliko_Drast/HOURSOGLOU-StadiaTainias.pdf.

ιστορία. Το σενάριο γράφεται από τον σεναριογράφο, ο οποίος στην συνέχεια το παρουσιάζει και το αναλύει με το σκηνοθέτη και τον παραγωγό. Με τη σειρά του, ο σκηνοθέτης “ντύνει” με εικόνες το γραμμένο κείμενο και σχηματίζει το σκίτσο της ταινίας, με βάση το σενάριο. Από την άλλη, ο παραγωγός της ταινίας, με βάση το καλλιτεχνικό του όραμα, διαθέτει την ικανότητα, τη διαίσθηση και την πείρα, ώστε να εκτιμήσει την απήχηση που θα έχει η ταινία, στο κοινό. Καταρτίζει ένα πρώτο κοστολόγιο, για την χρηματοδότηση της ταινίας. Κάθε ταινία ξεκινά, προφανώς, με τη συγγραφή του σεναρίου. Όπως ήδη προαναφέρθηκε, αυτή η δημιουργική διαδικασία, αποτελεί αντικείμενο του σεναριογράφου, και είναι η μοναδική δραστηριότητα, που μπορεί να είναι εντελώς μοναχική και απαλλαγμένη από τα πιεστικά χρονοδιαγράμματα. Σημειώνεται ότι, ένα σενάριο μπορεί να δημιουργηθεί χωρίς να υπάρχει άμεση και συγκεκριμένη προοπτική, για την υλοποίηση της ταινίας που πραγματεύεται. Ωστόσο, ένα ολοκληρωμένο σενάριο, δεν έχει αυτοτελή αξία, εφόσον δεν μπαίνει στην διαδικασία της μετουσίωσής του σε κινηματογραφικό έργο (Κυριακουλάκος και Καλαμπάκας, 2015).²⁷

Στη συνέχεια, ο σκηνοθέτης, ο παραγωγός και ο σεναριογράφος, έρχονται σε επαφή και με τους υπόλοιπους συντελεστές της ταινίας. Κύριο μέλημα ενός σκηνοθέτη, έχοντας μία συγκεκριμένη ιδέα στο μυαλό του, είναι να προσπαθήσει να μεταδώσει την ιδέα του αυτή στους υπόλοιπους συντελεστές. Το σενάριο, αποτελεί τον σημαντικότερο και τον πιο καθοριστικό ρόλο στην δημιουργία της ταινίας, καθώς πάνω σε αυτό στηρίζεται όλη η παραγωγή. Από εκεί και έπειτα, το σενάριο φεύγει από το χαρτί, μοιράζεται στους ηθοποιούς και λαμβάνει εικόνα και ήχο (Χούρσογλου, 2005).

Η δημιουργία του σεναρίου, είναι απαραίτητη στις οπτικοακουστικές παραγωγές. Ένα σενάριο, αποτελεί μία ιστορία, η οποία αποτελείται από εικόνες, έχει αρχή-μέση και τέλος και δίνει την δυνατότητα να αρχίσει να ξετυλίγεται μία ιστορία. Σύμφωνα με τον Τζίμη Κορίνη²⁸, το θέμα, το οποίο διαπραγματεύεται στο σενάριο, θα πρέπει να είναι ξεκάθαρο για τον συγγραφέα και η ουσία του, θα πρέπει να μπορεί να περιγραφεί με ελάχιστες λέξεις. Η πλοκή, αποτελεί το πλαίσιο, πάνω στο οποίο, στηρίζεται η βασική ιδέα του σεναρίου και αποτελεί τη δομή της συγγραφής ενός σεναρίου. Η πλοκή, περιλαμβάνει τις λήψεις και τα πλάνα.

²⁷ Παναγιώτης Κυριακουλάκος και Ευάγγελος Καλαμπάκας, «Η οπτικοακουστική κατασκευή: «Η Κατασκευή μιας ταινίας- Στάδια και Καλλιτεχνικοί Συντελεστές», 2015, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5710/3/02_Parartima1.pdf.

²⁸ Τζίμης Κορίνης, «Ο Πεντάλογος του Σεναρίου», τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, <https://senariografoi.gr/gr/news/members-posts/i511/>.

Το σενάριο και η επιλογή των πλάνων, συνδέονται. Βάσει του σεναρίου, θα υποδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο θα ληφθούν τα πλάνα, ο τρόπος με τον οποίο αυτά θα τοποθετηθούν και οι ανάγκες που απαιτούνται. Απώτερος σκοπός του σεναρίου είναι η κορύφωση.

- ΤΟ ΝΤΕΚΟΥΠΑΖ(DECOUPAGE)

Το ντεκουπάζ, στα γαλλικά, σημαίνει “κόβω”. Στο στάδιο της προ-παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, πρώτο μέλημα ενός σκηνοθέτη, αφού λάβει και διαβάσει το σενάριο, είναι το ντεκουπάζ. Ο σκηνοθέτης κόβει, δηλαδή τεμαχίζει την δράση, εκ των προτέρων, και με τη χρήση σημειώσεων, καθορίζει το “πότε” και το “που” θα εξελιχθεί η δράση. Παράλληλα, καθορίζει και το μήνυμα που θέλει να περάσει. Προκειμένου να τα πραγματοποιήσει αυτά, εφαρμόζει του κανόνες της οπτικοακουστικής τεχνικής. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, οπτικοποιούνται όσα αρχικά έχει καθορίσει ο σκηνοθέτης και στη συνέχεια συλλέγεται το οπτικοακουστικό υλικό, το οποίο θα ενωθεί στο μοντάζ (Χούρσογλου, 2005).²⁹

Θα μπορέσουμε να πούμε ότι, το ντεκουπάζ, αποτελεί μία πρώτη καταγραφή των σκέψεων του σκηνοθέτη κατά την προετοιμασία των γυρισμάτων μίας οπτικοακουστικής παραγωγής. Πρόκειται, στην ουσία, για μία λεπτομερή προετοιμασία όλων των σκηνών, πριν τη λήψη, οι οποίες είναι καταγεγραμμένες σε απλό χαρτί, με σκοπό να βοηθήσουν τον σκηνοθέτη να κατανοήσει καλύτερα τη φύση των πλάνων. Παλαιότερα, το στάδιο του ντεκουπάζ χρησιμοποιούταν περισσότερο σε σχέση με τον σύγχρονο κινηματογράφο, στον οποίο είναι προαιρετικό.

Σύμφωνα με τους Κυριακούλακο και Καλαμπάκα (2015)³⁰, έχοντας ως αφετηρία το σενάριο, και με δεδομένους τους χώρους των γυρισμάτων και των σκηνικών, ο σκηνοθέτης θα επεξεργαστεί το ντεκουπάζ της κάθε σκηνής και θα αποφασίσει πόσα και ποια πλάνα θα απαρτίζουν την κάθε σκηνή στο τελικό κινηματογραφικό κείμενο. Το ντεκουπάζ, αντανakλά άμεσα την ιδιαίτερη καλλιτεχνική οπτική ενός σκηνοθέτη και ταυτόχρονα, είναι καθοριστικής σημασίας για το ύφος της ταινίας. Ένα ολοκληρωμένο ντεκουπάζ αποτελεί έναν πολύτιμο οδηγό για τον σχεδιασμό και την οργάνωση των γυρισμάτων.

Στη συνέχεια, το ντεκουπάζ θα «οπτικοποιηθεί» σε ένα λεπτομερές storyboard, το οποίο θα παρέχει μία άμεση και σαφή ένδειξη της οπτικής πληροφορίας για κάθε πλάνο, των κινήσεων της κάμερας, των ηθοποιών και όλης της διάρθρωσης της κάθε σκηνής. Ένα

²⁹ Περικλής Χούρσογλου, «Στάδια Ταινίας», 2005, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, http://www.theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Yliko_Drast/HOURSOGLOU-StadiaTainias.pdf.

³⁰ Παναγιώτης Κυριακούλακος και Ευάγγελος Καλαμπάκας, «Η οπτικοακουστική κατασκευή: «Η Κατασκευή μιας ταινίας- Στάδια και Καλλιτεχνικοί Συντελεστές», 2015, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5710/3/02_Parartima1.pdf.

storyboard μπορεί να γίνει με πρόχειρα σκίτσα ή περίτεχνα ζωγραφισμένα κάδρα. Συνήθως, η διαδικασία του storyboard ανατίθεται σε εξειδικευμένους storyboard artists. Παρόλο που οι απόψεις των σκηνοθετών για την αξία του storyboard διαφέρουν, είναι αναμφισβήτητο ότι, το storyboard μπορεί να χρησιμεύσει ως ένα αποτελεσματικό εργαλείο επικοινωνίας και συνεννόησης, μεταξύ της οπτικής του σκηνοθέτη και των καλλιτεχνικών συντελεστών, οι οποίοι εμπλέκονται στην παραγωγή.

Τέλος, με βάση το ντεκουπάζ, μπορεί να αποφασιστεί ο τρόπος κάλυψης της δράσης σε κάθε σκηνή στο γύρισμα. Με τον τρόπο αυτό, πραγματοποιείται από τον βοηθό σκηνοθέτη ή το σκριπτ, το διαγραμματισμένο σενάριο, το οποίο αποτελεί ένα πολύτιμο βοήθημα που δηλώνει ανά πάσα χρονική στιγμή του σεναρίου, με πόσα και ποια πλάνα γυρίσματος καλύπτεται η δράση, τη διάρκειά τους, αλλά και τη μεταξύ τους σχέση.

- ΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ (SCRIPT BREAKDOWN)

Επόμενο βήμα από το ντεκουπάζ είναι ο κερματισμός του σεναρίου ή script breakdown, δηλαδή ο χωρισμός του σεναρίου σε σκηνές.

Σύμφωνα με τον McCullagh (2019)³¹, το σπάσιμο του σεναρίου διευκολύνει την επικοινωνία, ανάμεσα στους συντελεστές της παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, καθώς δεν αφήνει τίποτα στην τύχη. Μία παραγωγή, όταν βασίζεται αποκλειστικά στη μνήμη κατά την μαγνητοσκόπηση, μπορεί να μην αντέξει οικονομικά. Και απλά μία αναφορά, σε ένα γεγονός ή σε ένα στοιχείο του σεναρίου, δεν αρκεί.

Κάθε παραγωγός έχει τη δική του παραλλαγή για τον κερματισμό του σεναρίου. Το σενάριο χωρίζεται σε σκηνές και κάθε σελίδα του σεναρίου χωρίζεται σε όγδοα. Το άτομο που πραγματοποιεί τον κερματισμό του σεναρίου, δημιουργεί μία λίστα με τους ηθοποιούς, τις τοποθεσίες και τα μηχανήματα, τα οποία θα χρειαστούν για την παραγωγή του ντοκιμαντέρ. Επιπλέον, ξεκαθαρίζει ποιες σκηνές του εξωτερικού ή εσωτερικού χώρου θα γυριστούν, και εάν αυτές είναι πρωινές ή βραδινές. Αυτές τις πληροφορίες για τον κερματισμό του σεναρίου, τις χρησιμοποιούν και τα άλλα τμήματα της παραγωγής, προκειμένου να υπολογίσουν τις ανάγκες τους σε μηχανήματα και εξοπλισμό, στα

³¹ John Francis McCullagh, «Pre-Production Tips: The Basics of Breaking Down a Script», 2019, τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, <https://www.premiumbeat.com/blog/basics-breaking-down-film-script/>.

κουστούμια, στο ρεπεράζ, στο μακιγιάζ, εφόσον όλες αυτές οι πληροφορίες αναφέρονται σε κάθε σκηνή.³²

Πιο συγκεκριμένα, ο Χούρσογλου (2005)³³, αναφέρει πως ο βοηθός σκηνοθέτη, βγάζει τις ανάγκες του γυρίσματος για κάθε σκηνή, οι οποίες αφορούν, όπως προαναφέρθηκε, τους ηθοποιούς, τα κοστούμια, τους κομπάρσους, τα μηχανήματα και τον εξοπλισμό, το φροντιστήριο, κ.λ.π. Για να καθορίζει τις ανάγκες αυτές, συμβουλευεται κάθε έναν από τους βασικούς συνεργάτες, για τον τομέα που τον αφορά, για παράδειγμα, για την κάμερα και τα φώτα, συμβουλευεται τον διευθυντή φωτογραφίας, ενώ για τα κοστούμια, συμβουλευεται τον ενδυματολόγο. Έτσι, καταρτίζει έναν ντοσιέ, ο οποίος ονομάζεται break down και περιλαμβάνει τόσες σελίδες, όσες και οι σκηνές της ταινίας.

Το ντοσιέ αυτό μοιράζεται στους βασικούς καλλιτεχνικούς συνεργάτες και τον διευθυντή παραγωγής και χρησιμεύει, αφενός στην προεργασία για να φαίνονται οι ανάγκες της κάθε σκηνής και αφετέρου, στο γύρισμα ώστε ο βοηθός σκηνοθέτη να μπορεί με μία ματιά να τσεκάρει όλα όσα χρειάζονται να είναι εντάξει.

- Ο ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ

Επόμενο βήμα της προ-παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ και μίας ταινίας γενικά, αποτελεί ο προϋπολογισμός, δηλαδή το κόστος της παραγωγής. Στον προϋπολογισμό αναφέρονται τα έξοδα για τον παραγωγό, τον σκηνοθέτη, τους βασικούς πρωταγωνιστές, τον διευθυντή φωτογραφίας, τους εξοπλισμούς, τα σκηνικά, όπως επίσης και τα έξοδα για το υπόλοιπο προσωπικό. Τα έξοδα μιας παραγωγής καθώς και ο γενικότερος προϋπολογισμός μιας ταινίας, μπορούν να υπολογιστούν βάσει του κερματισμού του σεναρίου, που αναφέρθηκε προηγουμένως. Τέλος, ο προϋπολογισμός καταρτίζεται και για τα τρία στάδια παραγωγής μιας ταινίας.

- ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Το χρονοδιάγραμμα διαμορφώνεται ανάλογα με τη διαθεσιμότητα των πρωταγωνιστών ή της τοποθεσίας. Ο βοηθός σκηνοθέτη, μόλις παραλάβει τα φύλλα του σεναρίου, μπορεί να καταρτίσει το κατάλληλο χρονοδιάγραμμα για την παραγωγή της ταινίας.

³² Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

³³ Περικλής Χούρσογλου, «Στάδια Ταινίας», 2005, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, http://www.theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Yliko_Drast/HOURSOGLOU-StadiaTainias.pdf.

Το χρονοδιάγραμμα εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Όπως προαναφέρθηκε, ένας από τους κυριότερους παράγοντες αποτελεί η διαθεσιμότητα ενός πρωταγωνιστή και γενικά των ηθοποιών της ταινίας και η διαθεσιμότητα της τοποθεσίας όπου θα πραγματοποιηθούν τα γυρίσματα. Η επιλογή της τοποθεσίας εξαρτάται από τις σκηνές του σεναρίου. Οι σκηνές των γυρισμάτων μπορεί να είναι εσωτερικού ή εξωτερικού χώρου. Επίσης, η επιλογή της τοποθεσίας εξαρτάται από την χρονική στιγμή που εξελίσσεται μία σκηνή, δηλαδή εάν είναι ημέρα ή νύχτα. Ταυτόχρονα, κατά την κατάρτιση του χρονοδιαγράμματος, λαμβάνονται υπόψη κάποιες εναλλακτικές λύσεις σε περιπτώσεις όπως αλλαγή καιρικών συνθηκών ή ατυχήματα, προκειμένου να ξεπεραστούν για να μπορεί να συνεχιστεί η παραγωγή. Σημειώνεται πως, ορισμένες καθυστερήσεις και χαμένες μέρες γυρισμάτων, οδηγούν σε μεταβολές του χρονοδιαγράμματος και ενδέχεται να αυξήσουν αρκετά το κόστος της παραγωγής³⁴.

- ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Στο στάδιο αυτό, ο σχεδιαστής της παραγωγής (production designer) είναι ο υπεύθυνος για την συνολική μορφή της ταινίας. Ο σχεδιαστής της παραγωγής, σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη, καθορίζουν τις απαραίτητες λεπτομέρειες που χρειάζονται για να πετύχουν την ατμόσφαιρα και την αίσθηση της ιστορίας που επιζητούν. Ο σχεδιαστής παραγωγής, στηριζόμενος στο όραμα του σκηνοθέτη και δημιουργού της ταινίας, είναι υπεύθυνος να καθορίζει το στυλ, τα χρώματα και τις υφές, που κρίνονται απαραίτητα για την ταινία. Επιπρόσθετα, επιβλέπει την εύρεση τοποθεσιών και σε συνεργασία με το κατάλληλο άτομο για αυτή τη δουλειά, αναζητεί τους χώρους εκείνους, οι οποίοι είναι κατάλληλοι, για να δώσει την αίσθηση και την ατμόσφαιρα που θέλει ο σκηνοθέτης για την ταινία³⁵.

Στο στάδιο του σχεδιασμού της παραγωγής, περιλαμβάνεται η εύρεση της τοποθεσίας των γυρισμάτων, τα κοστούμια, το μακιγιάζ, τα σκηνικά και η διακόσμηση.

Η ανάχνευση των χώρων, στους οποίους θα πραγματοποιηθούν τα γυρίσματα, ονομάζεται ρεπεράζ. Το ρεπεράζ εξαρτάται άμεσα από το σενάριο, το οποίο καθορίζει όλη την παραγωγή. Ο σκηνοθέτης, ο σκηνογράφος, ο παραγωγός και ο βοηθός σκηνοθέτη κάνουν αρκετά χιλιόμετρα, βλέπουν χώρους και αφού καταλήξουν στους καταλληλότερους και

³⁴ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

³⁵ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

επικρατέστερους, σε συνεργασία με τον διευθυντή φωτογραφίας, αποφασίζεται που θα γίνει κάθε γύρισμα.

Σύμφωνα με τους Κυριακούλακο και Καλαμπάκα (2015)³⁶, το βασικό κριτήριο του ρεπεράζ είναι το, κατά πόσο η μορφή του κάθε χώρου ανταποκρίνεται στις αισθητικές και λειτουργικές ανάγκες της σκηνής. Παράλληλα, εξετάζονται και κάποια πρακτικά θέματα όπως είναι η πρόσβαση στο χώρο, η διαμόρφωσή του, οι βοηθητικοί χώροι, η παροχή ρεύματος, η ησυχία, η διάρκεια του φυσικού φωτός κ.α.

Μετά το ρεπεράζ, ανάλογα με τους χώρους που έχουν επιλεγεί, σχεδιάζονται από τον σκηνογράφο μικρές ή μεγάλες παρεμβάσεις, ξεκινώντας από μία ριζική χωροταξική αλλαγή, έως και την τελευταία λεπτομέρεια του ντεκόρ. Οι παρεμβάσεις αυτές, μετά από συζήτηση και συνεννόηση με το σκηνοθέτη, το διευθυντή φωτογραφίας και τον διευθυντή παραγωγής κοστολογούνται οργανώνονται και προγραμματίζονται με τον κατάλληλο τρόπο, ώστε να είναι έτοιμες πριν από τα γυρίσματα. (Κυριακούλακος και Καλαμπάκας, 2015)

Γενικά, ένας σκηνογράφος, είναι υπεύθυνος για το σχεδιασμό και την επίβλεψη των διαφόρων σκηνικών της ταινίας, καθώς και των υλικών που θα χρησιμοποιηθούν, για το πώς θα κινηθούν οι ηθοποιοί πάνω στη σκηνή ώστε να στηθούν σωστά οι κάμερες και ο φωτισμός, για τα σχέδιά του τα οποία θα χρησιμοποιηθούν από το κατασκευαστικό τμήμα και για τα σκηνικά και τη διακόσμηση σε συνεργασία με τον διακοσμητή³⁷.

Ένας διακοσμητής, χρησιμοποιεί αντικείμενα, τα οποία θα βοηθήσουν στην πλοκή της ταινίας. Η διακόσμηση των σκηνών των γυρισμάτων, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, ώστε να διαμορφωθούν κατάλληλα οι προσωπικότητες των χαρακτήρων. Εφόσον ο διακοσμητής αποφασίσει και επιλέξει τα αντικείμενα που θα χρησιμοποιηθούν για την διακόσμηση, υπεύθυνος για αυτά είναι ο φροντιστής, ο οποίος ανάλογα με το σενάριο, συγκεντρώνει τα αντικείμενα, υπολογίζει το κόστος και φροντίζει για την απόκτησή τους.

Ο σχεδιαστής κουστουμιών (costumer designer), είναι υπεύθυνος για την εύρεση και τον σχεδιασμό των κουστουμιών και των ενδυμάτων. Σε συνεργασία με τον σχεδιαστή παραγωγής, καθορίζει τις χρονικές περιόδους και τα στυλ και αργότερα, σε συνεννόηση με το διευθυντή φωτογραφίας, καθορίζει τα χρώματα και τις υφές. Είναι σημαντικό, τα ρούχα που φοράει ένας ηθοποιός, να ανταποκρίνονται στη χρονική περίοδο που αναφέρεται η ταινία.

³⁶ Παναγιώτης Κυριακούλακος και Ευάγγελος Καλαμπάκας, «Η οπτικοακουστική κατασκευή: «Η Κατασκευή μιας ταινίας- Στάδια και Καλλιτεχνικοί Συντελεστές», 2015, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5710/3/02_Parartima1.pdf

³⁷ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

Τέλος, ο μακιγιέρ είναι αυτός που πραγματοποιεί το μακιγιάζ στους ηθοποιούς. Ανάλογα με το κάθε ρόλο, πραγματοποιεί μια έρευνα, ώστε να μπορεί να αποτυπώσει καταλληλότερα, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Σε συνεννόηση με τον διευθυντή φωτογραφίας, επιλέγει τις λεπτομέρειες που απαιτούνται για την φωτογράφιση και με τον κομμωτή, επιλέγει τα κατάλληλα χτενίσματα.

Σε αυτό το στάδιο της προ-παραγωγής μιας ταινίας, ανήκει και ο σχεδιασμός του ήχου. Ο σχεδιαστής ήχου, σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη, τον ηχολήπτη και τον μοντέρ, πραγματοποιεί τις βασικές επιλογές ως προς την μορφή που θα έχει ο ήχος της ταινίας, καθώς επίσης και τη σχέση μεταξύ των διαλόγων, των περιβαλλοντικών ήχων και της μουσικής. Για παράδειγμα, αποφασίζει για το αν θα γίνει σύγχρονη ηχοληψία ή ντουμπλάζ, αν θα χρησιμοποιηθεί μουσική και πώς αυτή θα χρησιμοποιηθεί, αν θα χρησιμοποιηθούν εφέ, αν θα γίνουν ηχογραφήσεις σε στούντιο κ.α. Με βάση τον σχεδιασμό του ήχου, ο υπεύθυνος για αυτό, οργανώνει και προγραμματίζει την ηχοληψία των γυρισμάτων. Εφόσον ο σχεδιαστής ήχου επιλέξει πρωτότυπη μουσική επένδυση, ο συνθέτης εντάσσεται στην δημιουργική ομάδα και προσπαθεί να δημιουργήσει το επιθυμητό ύφος της μουσικής σύνθεσης, την έκτασή της και τη σχέση της με την εικόνα (Κυριακουλάκος και Καλαμπάκας, 2015)³⁸.

- ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

Τελευταίο βήμα της προ-παραγωγής μίας ταινίας, είναι η εικονογράφιση της παραγωγής ή η εικονογράφιση της ιστορίας. Αυτός που είναι υπεύθυνος για αυτή την ενέργεια είναι ο εικονογράφος παραγωγής, ο οποίος εικονογραφεί την ιστορία με σχέδια, τα οποία μπορεί να αποτελούν σκαρίφημα μίας πόλης ή μπορεί να είναι μία ακολουθία από σχέδια, τα οποία αναπαριστούν οπτικά κάθε σκηνή, με τέτοιο τρόπο ώστε να αντιπροσωπεύουν το όραμα του σκηνοθέτη. Πολλές φορές, σκηνοθέτες χρησιμοποιούν περίπλοκες εικονογραφήσεις με σκοπό να αναπαραστήσουν οπτικά την κάλυψη μιας σκηνής, τις θέσεις και τις κινήσεις της κάμερας.

Το βήμα της εικονογράφισης της προ- παραγωγής, αποτελεί βοηθητικό μέσο και για τα στάδια της παραγωγής και της μεταπαραγωγής μιας ταινίας, κυρίως κατά την διάρκεια της επεξεργασίας. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα στα οποία, χρησιμοποιήθηκαν εικονογραφήσεις με μεγάλες λεπτομέρειες για τη δημιουργία εντυπωσιακών

³⁸ Παναγιώτης Κυριακουλάκος και Ευάγγελος Καλαμπάκας, «Η οπτικοακουστική κατασκευή: «Η Κατασκευή μιας ταινίας- Στάδια και Καλλιτεχνικοί Συντελεστές», 2015, τελευταία τροποποιημένη 15 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5710/3/02_Parartima1.pdf

κινηματογραφικών σκηνών. Για παράδειγμα, ο Alfred Hitchcock αποτελεί τον πιο διάσημο χρήστη εικονογραφήσεων για τις ταινίες του.

Προκειμένου να δημιουργηθούν οι εικονογραφήσεις, ο εικονογράφος θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένος με την περιγραφή της σκηνής, τη συνέχεια και τις γωνίες της κάμερας. Ανάλογα με το πόσο λεπτομερής είναι η εικονογράφιση, αυτή μπορεί να παρέχει στοιχεία για τον ρυθμό μίας σκηνής και για το επιθυμητό είδος επεξεργασίας. Μία εικονογράφιση μπορεί να χρησιμοποιηθεί πριν από την έναρξη των γυρισμάτων για να τραβήξει την προσοχή επενδυτών, ή για να προωθήσει μία ιδέα, ή για να βοηθηθεί ο διευθυντής ο διευθυντής παραγωγής στον κατακερματισμό του χρονοδιαγράμματος, ή για να βοηθήσει τον διευθυντή φωτογραφίας για το επιμέρους σπάσιμο των σκηνών, την προετοιμασία του φωτισμού και της κινήσεως της κάμερας³⁹.

2.2 Η παραγωγή

Ένα ντοκιμαντέρ στηρίζεται εξίσου και στα τρία στάδια τις προ-παραγωγής, της παραγωγής και της μετα-παραγωγής. Το πιο καθοριστικό κομμάτι, όμως, αποτελεί η παραγωγή. Όσο καλή και να είναι η προετοιμασία και όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένο να είναι το μοντάζ, εάν το κομμάτι που θα βγει δεν είναι σωστό, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να χάσει ένα σημαντικό μέρος από την ουσία του.

Το στάδιο της παραγωγής, αφορά στο μεγαλύτερο βαθμό, αυτό που βλέπει και ακούει, τελικά, ο θεατής. Σε αυτό το στάδιο ενεργοποιούνται ουσιαστικά, ο σκηνοθέτης, ο διευθυντής φωτογραφίας, ο ηχολήπτης, οι ηθοποιοί και γενικά, ένα μεγάλο μέρος του προσωπικού της όλης παραγωγής, για το γύρισμα των διάφορων σκηνών της ταινίας.

Υπάρχουν διάφορες τεχνικές παραγωγής, οι οποίες μπορούν να διευκολύνουν και να στηρίξουν ένα σενάριο. Πλέον, με την εξέλιξη και την πρόοδο της τεχνολογίας, υπάρχουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την παραγωγή ενός σεναρίου. Αυτά τα στοιχεία αποτελούν η κίνηση της κάμερας, οι φακοί, οι λήψεις και ο ήχος. Η τοποθέτηση της κάμερας είναι ίσως ο πιο καθοριστικός παράγοντας για την υλοποίηση του οράματος του δημιουργού του ντοκιμαντέρ. Το τελικό κάδρο, είναι αυτό που δηλώνει το νόημα. Λαμβάνοντας υπόψη μια μεγάλη ποικιλία από αποστάσεις μεταξύ της κάμερας και του αντικειμένου, καθώς και τις διάφορες γωνίες λήψης, υπάρχει δυνατότητα να διαφοροποιηθεί η τελική αίσθηση που θα εισπράξει ο θεατής.

³⁹ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

i) Η ομάδα παραγωγής

Σύμφωνα με τον Zettl (1998)⁴⁰, μία ομάδα παραγωγής (production team) αποτελείται από προσωπικό διαφορετικών ειδικοτήσεων που αποτελούν το τεχνικό προσωπικό και το μη τεχνικό προσωπικό. Στο μη τεχνικό προσωπικό περιλαμβάνονται ο παραγωγός και οι διάφοροι βοηθοί, ο σκηνοθέτης και ο βοηθός σκηνοθέτη, καθώς και οι ηθοποιοί. Κατά τη φάση της προ-παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, ο παραγωγός πραγματοποιεί το σημαντικότερο έργο, ενώ κατά τη φάση της παραγωγής, το σημαντικότερο έργο επιτελείται από τον σκηνοθέτη.

Οι Κυριακούλάκος και Καλαμπάκας (2015), παραλληλίζουν το στάδιο της προ-παραγωγής με τις πρόβες μιας ορχήστρας, στις οποίες κάθε όργανο μελετάει ξεχωριστά την παρτιτούρα του και επεξεργάζεται τη σχέση του με το σύνολο και τα γυρίσματα μίας ταινίας ή ενός ντοκιμαντέρ, αποτελούν την τελική συναυλία. Σύμφωνα με τους παραπάνω, η ομάδα της παραγωγής αποτελείται από τα εξής:

- α) Ηθοποιοί (πρωταγωνιστικοί ρόλοι, δεύτεροι ρόλοι, βοηθητικοί ρόλοι, κομπάρσοι και κασκάντέρ)
- β) Τμήμα παραγωγής (παραγωγός, διευθυντής παραγωγής, βοηθός διευθυντή παραγωγής, βοηθοί παραγωγής, Γενικών καθηκόντων, Οδηγοί και γραμματεία παραγωγής)
- γ) Σκηνοθετικά τμήματα (Σκηνοθέτης, Α΄ βοηθός σκηνοθέτη, Β΄ βοηθός σκηνοθέτη και Σκριπτ)
- δ) Τμήμα φωτογραφίας (Διευθυντής, Α΄ βοηθός, Β΄ βοηθός Διευθυντής φωτογραφίας, χειριστής steadicam, Μακινίστας, Ηλεκτρολόγος Α΄ και Β΄, Χειριστής γεννήτριας, φωτογράφος στο πλατώ)
- ε) Ηχοληπτικό Τμήμα (Ηχολήπτης, Βοηθός ηχολήπτη και Μπούμαν)
- στ) Τμήμα Σκηνογραφίας (Σκηνογράφος και βοηθός Σκηνογράφου, Φροντιστής, Τεχνίτες σκηνικών και ζωγράφοι σκηνικών)
- ζ) Ενδυματολογικό Τμήμα (Ενδυματολόγος και Βοηθός ενδυματολόγου, Αμπιγιέζ)
- η) Μακιγιάζ-Κομμώσεις (Μακιγιέρ, Κομμωτής και βοηθοί)

ii) Η Σκηνοθεσία- Οι Βασικές αρχές Σκηνοθεσίας

Βάσει της σκηνοθεσίας, ερμηνεύεται και αποδίδεται το κείμενο, έτσι όπως το βλέπει και το οραματίζεται ο σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης θα πρέπει να έχει μία νοερή εικόνα για τις σκηνές του έργου και για το πώς αυτές μπορούν και πρέπει να αποδοθούν. Επιπλέον, θα

⁴⁰ Herbert Zettl, «Video Basics 2», Company, Wadsworth Publishing, (Αθήνα: "ΕΛΛΗΝ", 1998)

πρέπει να έχει την ικανότητα να βλέπει τι συμβαίνει, προτού να συμβεί. Ο στόχος του, κατά την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ, είναι να μεταφέρει την ιστορία στους θεατές, χρησιμοποιώντας εικόνες και ήχο. Με την ικανότητα της σύνθεσης που κατέχει, θα πρέπει να οργανώνει τα δομικά στοιχεία σε ένα πλάνο, σύμφωνα με τη μορφή του κάδρου (frame) και τις κινήσεις μέσα σε αυτό.

Τα στοιχεία που λαμβάνει υπόψη ο σκηνοθέτης κατά το γύρισμα των πλάνων είναι: α) Ο κανόνας των τριών, σύμφωνα με τον οποίο, χωρίζει το κάδρο σε τρεις οριζόντιες και σε τρεις κάθετες λωρίδες και στο τετράγωνο που σχηματίζεται στο σημείο τομής των λωρίδων, εκείνο είναι και το καταλληλότερο σημείο για να τοποθετηθεί το αντικείμενο του ενδιαφέροντος, β) Το βάθος και την προοπτική του κάδρου, δίνοντας βαρύτητα στις διαγώνιες γραμμές, γ) την κίνηση του κάδρου (frame), δ) την αισθητική και τα χαρακτηριστικά της εικόνας (image qualities), ε) το μέγεθος και το σχήμα (scale and shape), στ) την ταχύτητα της κίνησης (speed of motion) και, ζ) τον κανόνα των 180 μοιρών, σύμφωνα με τον οποίο, η κάμερα κινείται πάντα στο μισό ημικύκλιο που ορίζεται από τη γραμμή, όπου διαδραματίζεται η δράση⁴¹.

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Καλογρίδου (2014)⁴², τα βασικά στοιχεία μίας λήψης αποτελούν, πρώτον το μέγεθος του πλάνου. Όσο πιο κοντινό είναι το πλάνο, τόσο πιο πολύ τονίζονται τα συναισθήματα και οι αντιδράσεις των ηθοποιών, καθώς επίσης τόσο πιο πολύ δίνεται έμφαση σε ένα αντικείμενο. Ενώ, όσο πιο γενικό είναι ένα πλάνο, τόσο πιο επεξηγηματικό είναι, ώστε να οριοθετήσει και να συστήσει στον θεατή τον χώρο.

Δεύτερον, βασικό στοιχείο μίας λήψης αποτελεί η κίνηση της κάμερας. Υπάρχουν τέσσερα είδη κινήσεων της κάμερας, βάσει των οποίων μπορεί ένας σκηνοθέτης να δώσει διαφορετικές εντυπώσεις. Αυτά τα είδη είναι το τράβελινγκ, το πανοραμίκ, το βέρτικαλ και η σύνθετη κίνηση. Στο είδος τράβελινγκ, η κάμερα κινείται μπροστά, πίσω, παράλληλα και κυκλικά. Το τράβελινγκ, είναι η μετακίνηση της κάμερας επάνω σε ράγες ή η μετακίνηση της κάμερας με τη βοήθεια γερανού. Το ζουμ, μπροστά και πίσω αποτελεί ένα οπτικό τράβελινγκ, καθώς η κάμερα παραμένει σταθερή. Με το τράβελινγκ μπροστά ή ζουμ μπροστά, ο θεατής κατευθύνει το βλέμμα του προς ένα κέντρο ενδιαφέροντος. Με την κίνηση αυτή της κάμερας, ο σκηνοθέτης μας εισάγει στο χώρο, όπου πρόκειται να εκτυλιχθεί η δράση ή ένα μέρος της δράσης, μας αποκαλύπτει ένα σημαντικό στοιχείο για την εξέλιξη της ιστορίας και μας

⁴¹ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

⁴² Έλενα Καλογρίδου, «Σημειώσεις βασικών αρχών σεναριογραφίας, σκηνοθεσίας και μοντάζ», 2014, τελευταία τροποποιημένη 19 Μαΐου 2019, https://drasischioub.weebly.com/uploads/1/2/6/6/12667431/bas_arxes_senariographias.pdf

περνάει στην πιο προσωπική και εσωτερική ζωή των ηρώων. Από την άλλη, το τράβελινγκ πίσω ή ζουμ πίσω, ο σκηνοθέτης μπορεί να δώσει διάφορες σημασίες για να αντιληφθεί ο θεατής, όπως είναι η αποκάλυψη, το συμπέρασμα, η απομάκρυνση στο χώρο, η ηθική, η αποδέσμευση, η εντύπωση της μοναξιάς και διάφορες άλλες.

Σύμφωνα με το είδος πανοραμική και το είδος βέρтикаλ, η κάμερα κινείται πάνω στον άξονά της, χωρίς να μετακινηθεί από την θέση της. Η πανοραμική κίνηση, η οποία εκτείνεται από δεξιά προς τα αριστερά και αντίστροφα, είναι οριζόντια, ενώ η κάθετη κίνηση, στην οποία η κάμερα κινείται από πάνω προς τα κάτω και αντίστροφα, ονομάζεται βέρτικάλ. Και οι τέσσερις αυτές κινήσεις της κάμερας είναι περιγραφικές, κυρίως όταν πρόκειται για τοπία, ή ακολουθούν την μετακίνηση ενός προσώπου ή ενός αντικειμένου. Τέλος, στην σύνθετη κίνηση της κάμερας, ο σκηνοθέτης συνδυάζει ταυτόχρονα την κίνηση τράβελινγκ με την πανοραμική κίνηση, με σκοπό να δώσει έναν περιγραφικό χαρακτήρα.

Τρίτο βασικό στοιχείο μίας λήψης, αποτελεί η γωνία της λήψης, η οποία προσδιορίζει την ακριβή θέση της κάμερας, οι πιο σημαντικές γωνίες λήψεως, σύμφωνα με την Κλογρίδου (2014)⁴³, είναι:

- 1) κανονική γωνία, στην οποία η θέση της κάμερας βρίσκεται στο ύψος του ανθρώπου και βλέπει ακριβώς απέναντί της
- 2) η contre plangee, στην οποία η θέση της κάμερας βρίσκεται χαμηλά και βλέπει από κάτω προς τα πάνω.
- 3) η plangee, στην οποία η κάμερα βρίσκεται ψηλά και βλέπει από πάνω προς τα κάτω
- 4) η cadrage penchee, στην οποία η θέση της κάμερας είναι με τέτοιον τρόπο, ώστε να παρέχει στον θεατή ένα κάδρο κεκλιμένο δεξιά ή αριστερά, και
- 5) η inquadratura irreale, η οποία αφορά τα κάδρα εκείνα, για τα οποία η θέση της κάμερας, είναι τελείως απίθανη, όπως για παράδειγμα όταν ανοίγει κάποιος το ψυγείο και καδράρεται μέσα από αυτό.

Σημειώνεται ότι, ορισμένοι κλασικοί θεωρητικοί του κινηματογράφου, όπως ο Μαρσέλ Μαρτέν (1960), προσέδωσαν στο plongee, στο contre plongee και στα κεκλιμένα κάδρα μία ιδιαίτερη βαρύτητα, η οποία αργότερα χαρακτηρίστηκε από μερικούς σχολιαστές, ως κανόνας. Η λήψη plongee, δίνει στην ανθρώπινη μορφή, μία αίσθηση ταπείνωσης, ενώ η λήψη contre plongee, δίνει στην ανθρώπινη μορφή κάτι το μεγαλοπρεπές ή το αλαζονικό ή το τυραννικό. Από την άλλη, η λήψη με τα κεκλιμένα κάδρα, προσδίδει μία πνευματική

⁴³ Έλενα Καλογρίδου, «Σημειώσεις βασικών αρχών σεναριογραφίας, σκηνοθεσίας και μοντάζ», 2014, τελευταία τροποποιημένη 19 Μαΐου 2019, https://drasischioub.weebly.com/uploads/1/2/6/6/12667431/bas_arxes_senariographias.pdf

αστάθεια και μία ψυχική ανισορροπία. Ωστόσο, σύμφωνα με την Καλογρίδου (2014)⁴⁴, οι απόψεις αυτές είναι σχετικές. Κάθε φορά, θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι, κάθε γωνία λήψης αποκτά συγκεκριμένη σημασία και δικαιολογείται, μόνο όταν είναι άμεσα συνδεδεμένη με το όλο ύφος και την αισθητική αναγκαιότητα της ταινίας.

Τέλος, τέταρτο βασικό στοιχείο μιας λήψης, αφορά ο άξονας. Ο άξονας είναι η κατεύθυνση που έχουν οι άνθρωποι στην κίνησή τους ή το βλέμμα τους, και η κατεύθυνση των αντικειμένων, όταν αυτά φαίνονται μέσα από την κάμερα. Βασική αρχή του άξονα αποτελεί το γεγονός ότι, όταν το θέμα μας κινείται προς μία κατεύθυνση σε ένα πλάνο, πρέπει να διατηρήσει την ίδια κατεύθυνση και στα επόμενα πλάνα, εκτός και αν η αλλαγή της κατεύθυνσης φαίνεται στο πλάνο. Αν παραβιαστεί ο άξονας, τότε ανατρέπεται η κατεύθυνση και ο θεατής οδηγείται σε σύγχυση, όσον αφορά τα βλέμματα των ηθοποιών, την δράση και την γεωγραφία του χώρου.

iii) Οπτικές Ενότητες

Οι οπτικές ενότητες από τις οποίες αποτελείται μία ταινία, και συνεπώς ένα ντοκιμαντέρ, είναι τέσσερις. Πιο συγκεκριμένα, πρώτη είναι η σεκάνς, η οποία αποτελεί την μεγαλύτερη οπτική ενότητα ενός ντοκιμαντέρ και περιέχει σκηνές, κατά την διάρκεια των οποίων, ολοκληρώνεται μία δράση. Θα μπορούσαμε να παρομοιώσουμε τη σεκάνς με το κεφάλαιο ενός βιβλίου, στο οποίο στο τέλος του η δράση τελειώνει και αρχίζει νέο κεφάλαιο. Έτσι και στη σεκάνς, η δράση τερματίζει και ξεκινάει μία καινούρια. Η επόμενη οπτική ενότητα είναι η σκηνή μέσα σε ένα ντοκιμαντέρ, η οποία περιλαμβάνει μία δράση, η οποία συμβαίνει συνεχόμενα στον ίδιο χώρο και χρόνο. Αλλαγή της σκηνής γίνεται όταν αλλάζει ο χώρος και ο χρόνος. Το πλάνο, είναι η οπτική ενότητα ενός ντοκιμαντέρ, που βρίσκεται ανάμεσα στην εκκίνηση της λειτουργίας της μηχανής λήψης και το σταμάτημά της. Ένα πλάνο, περιλαμβάνει ένα ή περισσότερα κάδρα, τα οποία αποτελούν και την τέταρτη κατηγορία των οπτικών ενοτήτων ενός ντοκιμαντέρ. Το κάδρο αφορά την γωνία λήψης και είναι η μικρότερη οπτική ενότητα σε ένα ντοκιμαντέρ. Με την έννοια κάδρο αναφερόμαστε όταν η μηχανή λήψης και το θέμα, στο οποίο αυτό εστιάζει, είναι ακίνητα. Το κάδρο αλλάζει, όταν ένα από τα δύο κινείται. Αξίζει να σημειωθεί ότι, μέσα σε ένα ντοκιμαντέρ, ενδέχεται να εμφανίζονται τρεις οπτικές ενότητες ταυτόχρονα, σεκάνς-σκηνή-πλάνο, σκηνή-πλάνο, και πλάνο-κάδρο. Οι ενότητες σκηνή-πλάνο, μπορούν να συνυπάρχουν όταν η μηχανή λήψης

⁴⁴ Έλενα Καλογρίδου, «Σημειώσεις βασικών αρχών σεναριογραφίας, σκηνοθεσίας και μοντάζ», 2014, τελευταία τροποποιημένη 19 Μαΐου 2019, https://drasischioub.weebly.com/uploads/1/2/6/6/12667431/bas_arxes_senariographias.pdf

παρακολουθεί ασταμάτητα τη δράση μέχρι και την ολοκλήρωσή της, ανεξάρτητα από τον χώρο, στον οποίο εξελίσσεται. Οι ενότητες πλάνο-κάδρο, μπορεί να συνυπάρχουν όταν το θέμα και η μηχανή λήψης, παραμένουν ακίνητα.

Σύμφωνα με την σκηνοθέτη, Ε. Καλογρίδου (2014)⁴⁵, το μέγεθος ενός πλάνου εξαρτάται από την απόσταση της κάμερας σε σχέση με το θέμα που κινηματογραφείται. Επιπλέον, το μέγεθος του πλάνου, καθορίζει και την διάρκειά του σε σχέση με το χρόνο, στον οποίο ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί το περιεχόμενο του. Τις περισσότερες φορές, ένα γενικό πλάνο διαρκεί περισσότερο από ένα κοντινό.

Η επιλογή των πλάνων, έχει ως στόχο την ευκολία της κατανόησης και την σαφήνεια της αφήγησης. Για παράδειγμα, το σφιχτό κοντινό πλάνο και το γενικό πλάνο, δεν έχουν απλά έναν περιγραφικό ρόλο, αλλά και μία καθορισμένη ψυχολογική διαδικασία. Σε ένα γενικό πλάνο, αποτυπώνοντας μία μικροσκοπική ανθρώπινη φιγούρα/σίλουετα, την τοποθετούμε μέσα στον κόσμο, εντάσσοντας τον άνθρωπο σε μία διαλεκτική σχέση με τα αντικείμενα του χώρου. Από την άλλη πλευρά, ένα σφιχτό κοντινό πλάνο, επιτρέπει στον θεατή να διακρίνει στο πρόσωπο του ηθοποιού όλες τις εκφράσεις του (μυστικές και φευγαλέες), γεγονός που αποτελεί έναν από τους καθοριστικότερους παράγοντες της γοητείας του κινηματογράφου.

- Το Πλάνο

Σύμφωνα με τις βασικές αρχές της σκηνοθεσίας, το πλάνο αποτελεί πρωταρχικό μέσο έκφρασης του κινηματογράφου, καθώς η δυνατότητα σύνθεσής του, επιτρέπει στον σκηνοθέτη να εκφράσει τις σκέψεις του και τα συναισθήματά του. Όπως αναφέρει ο Φραγκουλάκης (2017)⁴⁶, το πλάνο είναι ένα εκφραστικό μέσο, το οποίο δεν συναντάται σε καμία άλλη μορφή τέχνης, παρά μόνο στον κινηματογράφο και επιπλέον, είναι εκείνο που τον διαφοροποιεί, από τις άλλες μορφές τέχνης. Το πλάνο αποτελεί το θεμελιώδες και πρωτογενές υλικό, με τη χρήση του οποίου, χτίζεται όλη η ταινία. Είναι το κομμάτι της ταινίας, συνεπώς και ενός ντοκιμαντέρ, στο οποίο καταγράφεται το θέμα, τόσο σε εικόνες, όσο και σε ήχους. Επιπρόσθετα, περιλαμβάνει ένα μη ολοκληρωμένο κομμάτι του νοήματος και εξαρτάται από τη διαδοχή και τη σειρά των άλλων πλάνων, με σκοπό να αποκτήσει την πλήρη σημασία του.

⁴⁵ Έλενα Καλογρίδου, «Σημειώσεις βασικών αρχών σεναριογραφίας, σκηνοθεσίας και μοντάζ», 2014, τελευταία τροποποιημένη 19 Μαΐου 2019,

https://drasischioub.weebly.com/uploads/1/2/6/6/12667431/bas_arxes_senariographias.pdf

⁴⁶ Γιάννης Φραγκουλάκης, «Βασικές Αρχές Σκηνοθεσίας-Didactic materials of seminars in directing 2017», 2017, τελευταία τροποποιημένη 19 Μαΐου 2019, <https://www.scribd.com/document/365228379/ΒΑΣΙΚΕΣ-ΑΡΧΕΣ-ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ-Didactic-materials-of-seminars-in-directing-2017>.

Η θεωρία και τα διάφορα εγχειρίδια για τον κινηματογράφο, έχουν περιγράψει αναλυτικά τα μεγέθη των πλάνων. Οι διαβαθμίσεις είναι πολύ αναλυτικές, έως και πολύ γενικές, ωστόσο το κριτήριο παραμένει πάντα το ίδιο και είναι η κινηματογράφηση του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Φραγκουλάκη (2017), μέτρο του μεγέθους ενός πλάνου είναι η σχέση μεταξύ του κινηματογραφούμενου ανθρώπου και του κινηματογραφούμενου χώρου. Ο διαχωρισμός των μεγεθών του πλάνου αποτελεί πλέον μόνο ένα εργαλείο έκφρασης, καθώς λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας, η κατηγοριοποίηση των μεγεθών του πλάνου δεν είναι πλέον απαραίτητη, αφού με τη χρήση του μόνιτορ, ένας σκηνοθέτης μπορεί να επιλέξει επακριβώς το μέγεθος του κάδρου που επιθυμεί.

Τα είδη των πλάνων, ανάλογα με το εύρος του κάδρου⁴⁷, είναι τα εξής:

- το πάρα πολύ μακρινό πλάνο ή Extreme Long Shot (ELS), στο οποίο το αντικείμενο είναι πολύ απομακρυσμένο, τόσο πολύ ώστε σχεδόν δεν φαίνεται. Σκοπός αυτού του πλάνου είναι να δείξει τον περιβάλλοντα χώρο και συνήθως, αποτελεί το πρώτο πλάνο σε μία σκηνή για να δείξει στον θεατή, που λαμβάνει χώρο η δράση.
- το μακρινό πλάνο ή Long Shot (LS) ή Full Shot (FS). Έτσι ονομάζεται το πλάνο εκείνο, το οποίο απεικονίζει ολόκληρο έναν χαρακτήρα
- το μεσαίο πλάνο ή Medium Shot (MS), είναι το πλάνο το οποίο απεικονίζει έναν χαρακτήρα από τη μέση και πάνω και χρησιμοποιείται, συνήθως, όταν ο σκηνοθέτης θέλει να δώσει πληροφορίες.
- το μεσαίο κοντινό πλάνο ή Medium Close-up (MCU), είναι το πλάνο που ξεκινάει λίγο πιο κάτω από τους ώμους του χαρακτήρα και τον παρουσιάζει πιο καθαρά, χωρίς να χρειάζεται να πλησιάσουμε πιο κοντά.
- το κοντινό πλάνο ή Close-up (CU). Το κοντινό πλάνο είναι ένα κλειστό πλάνο, στο οποίο το αντικείμενο καλύπτει ολόκληρο το κάδρο. Σε αυτό το πλάνο, το πρόσωπο ενός χαρακτήρα, γεμίζει ολόκληρο το κάδρο και χρησιμοποιείται για να δείξει τα συναισθήματά του.
- το πολύ κοντινό πλάνο ή Extreme Close-up (ECU), το οποίο αφορά ένα πολύ κοντινό πλάνο σε ένα αντικείμενο ή έναν χαρακτήρα.

Ανάλογα με τη γωνία της κάμερας, τα είδη των πλάνων, μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής⁴⁸:

⁴⁷ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

⁴⁸ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

-πλάνο Point-of-view. Είναι το πλάνο, στο οποίο η κάμερα καταγράφει αυτό που βλέπει ο χαρακτήρας.

-πλάνο Long-Angle. Στο πλάνο αυτό, η κάμερα βρίσκεται πιο χαμηλά από την ευθεία του ματιού του χαρακτήρα, με γωνία προς τα επάνω, για να τονίσει το μέγεθος ενός αντικειμένου.

-πλάνο High-Angle. Εδώ, η κάμερα βρίσκεται ψηλότερα από την ευθεία του ματιού του χαρακτήρα, με γωνία προς τα κάτω.

-πλάνο Over the Shoulder (OS). Το πλάνο αυτό, τις περισσότερες φορές, χρησιμοποιείται για να καλύψει το διάλογο μεταξύ δύο χαρακτήρων. Κατά την διαδικασία, η κάμερα εστιάζει στον έναν χαρακτήρα, συνήθως στον ώμο του.

-αντίστροφο πλάνο ή Reverse-Angle-Shot. Έτσι ονομάζεται το πλάνο, το οποίο είναι το αντίθετο του πλάνου over the shoulder, κατά 180 μοίρες, δηλαδή από την αντίθετη πλευρά.

Τέλος, τα πλάνα κατηγοριοποιούνται και ανάλογα με την κίνηση της κάμερας⁴⁹, και οι κατηγορίες τους είναι οι παρακάτω:

-το Πανοραμικό πλάνο ή Plan Shot. Ένα τέτοιο πλάνο επιτυγχάνεται με την οριζόντια κίνηση της κάμερας, από το ένα άκρο στο άλλο και γύρω από τον άξονά της.

-το Κατακόρυφο πλάνο ή Tilt Shot, το οποίο είναι ανάλογο του πανοραμικού πλάνου, αλλά η κίνηση της κάμερας είναι κατακόρυφη.

-το Pedestal Shot, είναι εκείνο το πλάνο, το οποίο επιτυγχάνεται αυξάνοντας ή χαμηλώνοντας το ύψος από το τρίποδο της κάμερας, δίνοντας με αυτό τον τρόπο, μία αίσθηση περισκοπίου.

-το πλάνο με αλλαγή της εστίασης ή Zoom Shot. Η αλλαγή της εστίασης επιτυγχάνεται με την αυξομείωση της εστιακής απόστασης, βάσει των ρυθμίσεων της κάμερας, με αποτέλεσμα να υπάρχει και αλλαγή της προοπτικής της σκηνής.

-το κινούμενο πλάνο ή Dolly, tracking Shot. Για τις ανάγκες αυτού του πλάνου, είναι απαραίτητη ή χρήση ενός αμαξιδίου, το οποίο κινείται πάνω σε ράγες και, με αυτό τον τρόπο μετακινείται η κάμερα πάνω στη σκηνή.

-το πλάνο Γερανού ή Crane Shot ή Boom Shot, στο οποίο χρησιμοποιείται γερανός, προκειμένου να διευκολυνθεί η κίνηση της κάμερας προς όλες τις κατευθύνσεις.

- ΤΟ ΚΑΔΡΟ

Σύμφωνα με τον Κορμικιάρη (2010)⁵⁰, με τον όρο καδράρισμα στη φωτογραφία, αποδίδουμε τη σύνθεση του περιεχομένου της εικόνας, δηλαδή το πώς τοποθετούνται τα

⁴⁹ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

πρόσωπα και τα αντικείμενα μέσα στην εικόνα, και τι είδους συνδυασμοί μπορεί να προκύψουν, βάσει αυτής της τοποθέτησης. Βασικό χαρακτηριστικό ενός κινηματογραφικού έργου είναι η κίνηση, με την έννοια ότι το περιεχόμενο μίας εικόνας, άρα και η σύνθεσή της, μπορεί να μεταβάλλεται συνεχώς, ακόμα και μέσα στο ίδιο πλάνο. Για παράδειγμα, σε ένα πλάνο απεικονίζεται η παρέα τεσσάρων ατόμων, το οποία συνομιλούν καθισμένα γύρω από ένα τραπέζι. Όταν σηκωθεί ένα άτομο και φύγει, ή εάν έρθει κάποιο άλλο άτομο, ή εάν η θέση της κάμερας αλλάξει, τότε το περιεχόμενο της εικόνας μεταβάλλεται και επομένως, μεταβάλλεται το κάδρο και το καδράρισμα. Αυτό σημαίνει πως, από την αρχή έως και το τέλος ενός πλάνου, εάν δεν διατηρείται σταθερή η σύνθεση μίας εικόνας ή καλύτερα, η σύνθεση του οπτικού περιεχομένου ενός κινηματογραφικού πλάνου, τότε μεταβάλλεται και το καδράρισμα και τοποθετείται σε νέες βάσεις.

Με την χρήση των κατάλληλων κάδρων, μπορούν να εκφραστούν κατάλληλα οι ιδέες και τα συναισθήματα του σκηνοθέτη. Ο κινηματογραφιστής, έχει τη δυνατότητα να κάνει πιο συγκεκριμένες τις ιδέες του και να διαλέξει τα αντικείμενα και τους ανθρώπους που θα χρησιμοποιήσει στην ταινία ή στο ντοκιμαντέρ του, για να τα βάλει σε τέτοια θέση μέσα στο κάδρο, με σκοπό να επιτύχει το ζητούμενο αποτέλεσμα που έχει οραματιστεί.

Το κάδρο, ως οπτική ενότητα, έχει διάφορα μεγέθη. Μέγεθος ενός κάδρου ονομάζουμε την έκταση που καταλαμβάνει, ανάλογα με τις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος. Το ύψος ενός ανθρώπου και το εάν αποτελεί σύνολο ή μέρος ενός συνόλου, αποτελούν τα δύο βασικά κριτήρια, με τα οποία καθορίζεται το μέγεθος του κάδρου⁵¹. Επομένως, τα μεγέθη του κάδρου είναι τα εξής:

- το πολύ γενικό κάδρο, στο οποίο πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο χώρος ή ένα πλήθος ανθρώπων.
- το γενικό κάδρο, το οποίο είναι μικρότερο από το πολύ γενικό κάδρο και σε αυτό, πρωταρχικό ρόλο έχει ο χώρος.
- το κάδρο με ολόκληρη φιγούρα, στο οποίο εμφανίζεται ολόκληρος ο άνθρωπος, από το κεφάλι έως και τα πόδια.
- το Αμερικάνικο κάδρο, το οποίο δείχνει τον άνθρωπο από το κεφάλι έως τα γόνατα. Ο Καβάγιας (2015), αναφέρει στο βιβλίο του ότι, το “Αμερικάνικο” κάδρο ονομάστηκε έτσι, γιατί χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από τους Αμερικάνους στις ταινίες Γουέστερν.

⁵⁰ Γιώργος Κορμικιάρης, «Το Καδράρισμα», 2010, τελευταία τροποποιημένη 19 Μαΐου 2019, http://anima3dproductions-posts.blogspot.com/2010/07/blog-post_7848.html.

⁵¹ Γεώργιος Καβάγιας, «Ο Κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η τέχνη του οπερατέρ», (Αθήνα: Καστανιώτη, 2005).

- το μέσο κάδρο, στο οποίο ο άνθρωπος εμφανίζεται από την μέση, μέχρι το κεφάλι και με αυτό τον τρόπο, ξεκάθαρα πλέον, ο άνθρωπος έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο πλάνο.
- το κάδρο Μπούστο, το οποίο απεικονίζει τον άνθρωπο από το κεφάλι, μέχρι το στήθος. Σε αυτό το κάδρο, ο περιβάλλοντας χώρος χάνει τη σημασία του, είναι πλέον ανύπαρκτος.
- το Γκρο κάδρο, στο οποίο η κάμερα εστιάζει στο κεφάλι του ηθοποιού και το κάδρο γεμίζει με το πρόσωπό του. Τα Γκρο κάδρα, χρησιμοποιούνται για την ανάδειξη της έκφρασης του προσώπου.
- το κάδρο με Λεπτομέρεια, με το οποίο αναδεικνύεται ένα μικρό τμήμα του ανθρώπινου σώματος, για παράδειγμα, τα μάτια, η μύτη, το στόμα, τα χέρια.
- το κοντινό κάδρο. Ως κοντινό κάδρο, ορίζεται το κάδρο, το μέγεθος του οποίου, βρίσκεται μεταξύ μέσου κάδρου και κάδρου λεπτομέρειας.
- το κάδρο Συνόλου, δηλαδή το κάδρο με μέγεθος που κυμαίνεται από αμερικάνικο κάδρο μέχρι γενικό κάδρο.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Τσακωνιάτη (2018)⁵², οι τύποι των κάδρων εξαρτώνται από την οπτική γωνία, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος, αντιλαμβάνεται την εξωτερική πραγματικότητα. Οι τύποι των κάδρων, καθορίζονται από τη σχέση μεταξύ του οπτικού άξονα της κάμερας και του άξονα του επιπέδου της γης, και είναι οι παρακάτω:

- το φυσιολογικό κάδρο-το κεκλιμένο (δεξιά /αριστερά) κάδρο. Στο φυσιολογικό, οι πλευρές του κάδρου, είναι παράλληλες ή συμπίπτουν με τις πλευρές του θέματος, ενώ στο κεκλιμένο, οι πλευρές του κάδρου, δεν είναι παράλληλες, ούτε συμπίπτουν με τις πλευρές του υποκειμένου ή του αντικειμένου.
- το Πλονζέ κάδρο και το Κοντρ Πλονζέ Κάδρο. Στο Πλονζέ Κάδρο, η κάμερα παρακολουθεί το θέμα που κινηματογραφεί από πάνω προς τα κάτω. Στην αντίστροφη περίπτωση, είναι το Κοντρ Πλονζέ κάδρο, στο οποίο η κάμερα παρακολουθεί το θέμα, από κάτω προς τα πάνω.
- το Ρεαλιστικό Κάδρο και το Συμβατικό Κάδρο. Στο Ρεαλιστικό κάδρο, η κάμερα παίρνει τη θέση που μπορεί να πάρει ένας άνθρωπος στην καθημερινότητα του, ενώ σε ένα συμβατικό κάδρο, η κάμερα παίρνει κάποια ασυνήθιστη θέση, όπως για παράδειγμα πίσω από τη φωτιά ενός τζακιού.
- το Υποκειμενικό κάδρο και το Αντικειμενικό κάδρο. Στο υποκειμενικό κάδρο, η κάμερα κινηματογραφεί σαν να είναι τα μάτια του υποκειμένου, αλλά και με τον τρόπο που τη

⁵² Μίμης Τσακωνιάτης, «Μαθήματα Αισθητικής Κινηματογράφου(υ): Είδη Πλάνων και Γωνίες Λήψης», 2008, τελευταία τροποποιημένη 20 Μαΐου 2019, https://camerastyloonline.wordpress.com/2008/06/19/mathimata_aistitikis_kinfou_ii_by_mimis_tsakoniatis/.

βλέπει. Από την άλλη, το αντικειμενικό κάδρο, παρακολουθεί την πραγματικότητα σαν να είναι τρίτος παρατηρητής.

Οι τρόποι με τους οποίους συνδέονται οι οπτικές ενότητες μεταξύ τους, καλούνται συνδετικά οπτικών ενότητων, και είναι τρεις. Πρώτον, τα οπτικά συνδετικά, τα οποία επιτυγχάνονται ηλεκτρονικά ή κατά τη διάρκεια του μοντάζ, ή κατά τη διάρκεια της λήψης, όταν η λήψη πραγματοποιείται με τη χρήση δύο ή περισσότερων καμερών. Δεύτερο συνδετικό των οπτικών ενότητων, αποτελούν οι κινηματογραφικές κινήσεις. Γενικά στον κινηματογράφο, η κίνηση αποτελεί μέσω έκφρασης και προσπαθεί να μιμηθεί τις κινήσεις ενός ανθρώπου στην καθημερινότητά του. Στη μίμηση αυτών των λειτουργιών του ανθρώπινου σώματος, βοηθούν τα μηχανήματα. Τέλος, το τρίτο συνδετικό των οπτικών ενότητων, αποτελεί το κατ (cut), το οποίο αναφέρεται στην απότομη διακοπή ενός πλάνου και στην εμφάνιση ενός νέου. Τα δύο αυτά διαφορετικά πλάνα, ενώνονται με το μοντάζ, στο στάδιο της μετα-παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ.

iv) Ακουστικές Ενότητες

Πέρα από τις οπτικές ενότητες κατά το στάδιο παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, εξέχουσα σημασία και αναπόσπαστο κομμάτι της παραγωγής, αποτελούν οι ακουστικές ενότητες. Οι ακουστικές ενότητες της παραγωγής, αποτελούν ένα ισχυρό εκφραστικό μέσο και είναι οι θόρυβοι, η μουσική και ο λόγος.

Οι θόρυβοι, κατά την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ, ακολουθούν τη διήγηση και χρησιμοποιούνται για να δημιουργήσουν συναισθήματα στον θεατή, προσθέτοντας ρεαλισμό και εκφραστικότητα στην εικόνα. Οι θόρυβοι, μπορεί να είναι φυσικοί ή τεχνητοί. Οι φυσικοί θόρυβοι είναι οικείοι στον θεατή και χρησιμοποιούνται με σκοπό να δώσουν μία ρεαλιστική χροιά στο τελικό αποτέλεσμα. Από την άλλη μεριά, οι τεχνητοί θόρυβοι, δημιουργούνται με τη βοήθεια μηχανικών μέσων, όπως για παράδειγμα, με τη βοήθεια ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή και, χρησιμοποιούνται ως μέσο εκφραστικότητας.

Η μουσική, ως βασική ακουστική ενότητα κατά την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ, και όχι μόνο, χαρίζει εκφραστική δύναμη με την έννοια ότι, εκφράζει συναισθήματα και ιδέες και επιπλέον, εξυπηρετεί τον λόγο και την αφήγηση και τονίζει τα σημεία της δράσης.

Η χρήση του λόγου, είτε ως αφήγηση, είτε ως διάλογος, χρησιμοποιείται με σκοπό να προσδώσει ρεαλισμό και σε συνδυασμό με την εικόνα, ο ρεαλισμός αυτός ενισχύεται. Η διήγηση ακολουθεί τη δράση, μέσα σε μία ταινία και σε ένα ντοκιμαντέρ και τις παρέχει

συμπληρωματικά στοιχεία, ενώ ο διάλογος αποτελεί τη μορφή επικοινωνίας μεταξύ των ηθοποιών.

2.3 Η μετά-Παραγωγή

Το στάδιο της μετα-παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, αποτελεί εξίσου σημαντικό στάδιο. Στο στάδιο αυτό, το υλικό των γυρισμάτων του προηγούμενου σταδίου (πλάνα, εικόνα και ήχος) μεταφέρεται σε ηλεκτρονικό υπολογιστή, με σκοπό να επεξεργαστεί, για να δοθεί η τελική μορφή του ντοκιμαντέρ. Η διαδικασία αυτή, πραγματοποιείται μέσω του μοντάζ και περιλαμβάνει την πρόσθεση γραφικών, την μείξη του ήχου και τα ειδικά εφέ. Στο στάδιο της μετα-παραγωγής, το κινηματογραφικό υλικό αποκτά λογική αφηγηματική συνέχεια και οριστική μορφή. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται, επιλέγονται τα καλύτερα πλάνα και τα καλύτερα τμήματα του κινηματογραφικού υλικού και βελτιώνεται η ποιότητα της εικόνας και του ήχου.

Σύμφωνα με τον Zettl (1998)⁵³, η ομάδα των ειδικών που περιλαμβάνονται και αναλαμβάνουν δράση στο στάδιο αυτό, ονομάζονται ομάδα μετα-παραγωγής, είναι σχετικά μικρή και τις περισσότερες φορές, αποτελείται από τον ειδικό του μοντάζ (μοντέρ) και τον σκηνοθέτη. Ο μοντέρ, έχει την ικανότητα να συγκροτήσει και να ενώσει κατάλληλα τα διάφορα τμήματα και πλάνα λήψης του ντοκιμαντέρ, καθώς επίσης και να τα τοποθετήσει με την κατάλληλη σειρά, έτσι όπως προβλέπεται από το σενάριο. Ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που κατευθύνει τον μοντέρ, για την επιλογή και την τοποθέτηση των λήψεων στη σειρά. Όσο μεγαλύτερη είναι η ικανότητα του μοντέρ και όσο πιο λεπτομερές είναι το σενάριο, τόσο περιορίζεται και το έργο του σκηνοθέτη. Σε ορισμένες περιπτώσεις, εάν κατά την μετα-παραγωγή, απαιτείται η πραγματοποίηση ενός περισσότερο σύνθετου μοντάζ, τότε παράλληλα με το έργο του μοντέρ, ένας σκηνοθέτης θα πρέπει να επιλέξει το μεγαλύτερο μέρος των λήψεων και να προσδιορίσει την σειρά του.

Μία σύνθετη μετα-παραγωγή, περιλαμβάνει επίσης τον εκτεταμένο χειρισμό ήχου, ο οποίος καλείται ακουστική βελτίωση (audio sweetening). Η ακουστική βελτίωση, περιλαμβάνει την ανάμιξη, την πρόσθεση ή την αντικατάσταση μικρών και μεγάλων τμημάτων της αρχικής μουσικής επένδυσης για το ντοκιμαντέρ, ωστόσο μπορεί να απαιτηθεί περισσότερος χρόνος και προσπάθεια, από τον χρόνο και την προσπάθεια για το μοντάζ των εικόνων. Οι μεγάλες μεταπαραγωγές ήχου πραγματοποιούνται από τον σχεδιαστή ήχου.

⁵³ Herbert Zettl, «Video Basics 2», Company, Wadsworth Publishing, (Αθήνα: "ΕΛΛΗΝ", 1998).

Πιο συγκεκριμένα, στο στάδιο της μετα-παραγωγής πραγματοποιείται η επεξεργασία των διαφόρων πλάνων και ο συνδυασμός τους, με τη χρήση διαφόρων τεχνικών και εφέ, πραγματοποιείται η επεξεργασία των ήχων από το στάδιο της παραγωγής καθώς και τη δημιουργία νέων και τέλος, πραγματοποιείται η μετατροπή του υλικού των λήψεων, από αναλογική μορφή σε ψηφιακή μορφή, για την ευκολότερη και γρηγορότερη επεξεργασία του⁵⁴.

⁵⁴ Νίκος Μπαρτζιώκας, «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών», τελευταία τροποποιημένη 18 Μαΐου 2019, http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Τα μέσα παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ

3.1 Η επιλογή του κατάλληλου εξοπλισμού

Πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ, ο δημιουργός πρέπει να επιλέξει τον κατάλληλο εξοπλισμό που θα χρησιμοποιήσει, ανάλογα με την ιδιαιτερότητα των γυρισμάτων και τις οικονομικές δυνατότητες της παραγωγής. Ο τύπος της κάμερας που θα χρησιμοποιηθεί, δεν θα πρέπει να αλλάξει κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, έτσι ώστε να διατηρηθεί μία ομοιογένεια στην εικόνα. Καμία ιδανική λύση δεν υπάρχει σε ότι αφορά τον εξοπλισμό, καθώς κάθε δημιουργός θα πρέπει να επιλέξει εκείνο τον εξοπλισμό, ο οποίος θα είναι περισσότερο προσιτός για εκείνον, και θα ταιριάζει στις συνθήκες, τις οποίες πρόκειται να αντιμετωπίσει (Καρακάσης, 2015)⁵⁵.

Όταν αναφερόμαστε στον εξοπλισμό που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ, εννοούμε τα μηχανήματα, με τη χρήση των οποίων κατέστη δυνατή η υλοποίηση των γυρισμάτων, δηλαδή την κάμερα, τα φώτα, τα μικρόφωνα, καθώς επίσης και τα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν αφού ολοκληρωθούν τα γυρίσματα, στο στάδιο του μοντάζ, όπως είναι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής. Ο κατάλληλος εξοπλισμός, εξαρτάται από το είδος της οπτικοακουστικής παραγωγής και από τον διαθέσιμο εξοπλισμό. Γενικότερα, ο εξοπλισμός που χρησιμοποιείται για την δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ, θα μπορούσε να κατηγοριοποιηθεί ως εξής:

1. Εξοπλισμός Εικονοληψίας
2. Εξοπλισμός Φωτισμού
3. Εξοπλισμός Ηχοληψίας
4. Βοηθητικός Εξοπλισμός
5. Εξοπλισμός Μετα-παραγωγής

- Εξοπλισμός εικονοληψίας

Όσον αφορά τον εξοπλισμό εικονοληψίας που χρησιμοποιείται κατά την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ, πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η ψηφιακή βίντεο κάμερα. Χρόνια πριν, η καταγραφή βίντεο, αποτελούσε μια διαδικασία, η οποία αφορούσε μόνο λίγους, καθώς οι μηχανές λήψης ήταν μεγάλες, ακριβές και δύσκολες στη χρήση τους. Κατά το 1995,

⁵⁵ Απόστολος Καρακάσης, Χρήστος Γούσιος και Κωνσταντίνος Κεφάλας, «Εφόδιο για νέους Ντοκιμενταρίστες», 2015, τελευταία τροποποιημένη 21 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3869/3/02_chapter_2.pdf, Κεφάλαιο 2^ο.

παρουσιάστηκε το πρότυπο DV (Digital Video) ή ψηφιακό βίντεο. Το Digital Video, έφερε την επανάσταση σε πολλά επίπεδα, με σημαντικότερο την επικράτηση της λογικής του ψηφιακού σήματος. Σύμφωνα με αυτήν, ο πιο απλός τρόπος για να αναπαραστήσουμε μία πληροφορία, να την επεξεργαστούμε, να την αποθηκεύσουμε και να την μεταδώσουμε, είναι ο ψηφιακός⁵⁶.

Παράλληλα με την επικράτηση του ψηφιακού σήματος, το DV άλλαξε την προσέγγιση στους αισθητήρες και τις παραμέτρους εγγραφής, επεξεργασία και συμπίεσης του βίντεο. Σήμερα, στη σύγχρονη εποχή, μία ψηφιακή βιντεοκάμερα, είναι εύκολα προσβάσιμη για τον καθένα και παρέχει λύσεις υψηλής ποιότητας σε επίδοξους κινηματογραφιστές.

Η κάμερα είναι ένα μηχανικό τέχνασμα παραγωγής εικόνων, το οποίο δίνει την αίσθηση της κίνησης. Η λειτουργία της βασίζεται στη γρήγορη προβολή στατικών εικόνων, δηλαδή στην ταχύτητα με την οποία προβάλλονται αυτές, χωρίς να γίνεται αντιληπτή από το ανθρώπινο μάτι. Υπάρχουν δύο μορφές κάμερας, η κάμερα με ξεχωριστή συσκευή εγγραφής και η κάμερα με ενσωματωμένη συσκευή εγγραφής. Η πρώτη χρησιμοποιείται κυρίως στην τηλεόραση και σε κινηματογραφικές παραγωγές και η εγγραφή γίνεται σε ξεχωριστό video recorder, ενώ η δεύτερη, χρησιμοποιείται για μικρότερες παραγωγές και η εγγραφή γίνεται από την ίδια συσκευή. Υπάρχουν και ερασιτεχνικές και επαγγελματικές κάμερες με ενσωματωμένη συσκευή εγγραφής, γεγονός που κάνει αυτό τον τύπο κάμερας περισσότερο διαδεδομένο και προσιτό.

Ο Κάρλος (2010)⁵⁷, στο βιβλίο του Τηλεοπτική Παραγωγή, αναφέρει πως μία κάμερα, καταγράφει όλα εκείνα τα στοιχεία που απαρτίζουν μία εικόνα και ύστερα, με χρονική σειρά, δίνει το αποτέλεσμα της αρχικής οθόνης. Οι τρεις διαστάσεις του χώρου, γίνονται δύο, τα φυσικά χρώματα μετατρέπονται σε χρώματα βίντεο και η περίμετρος του πλαισίου της κάμερας, ορίζει το ποια είναι η εικόνα. Η ποιότητα μίας εικόνας εξαρτάται από τα στοιχεία της χρωματικότητας, της ευκρίνειας και της ανάλυσης. Η ανάλυση, η σάρωση και ο συγχρονισμός, αποτελούν ενσωματωμένες λειτουργίες μίας κάμερας, και πιο συγκεκριμένα, στο σύστημα με το οποίο λειτουργεί μία κάμερα, το ίδιο το σύστημα στέλνει την εικόνα μέσα στο φακό, και κατευθύνει το φως της καταγεγραμμένης εικόνας σε μία σειρά από φωτοαισθητήρες οι οποίοι καταγράφουν την ποσότητα του φωτός που εισέρχονται. Κάθε αισθητήρας, επιστρέφει ένα ηλεκτρικά φορτισμένο εικονοστοιχείο, όταν αυτό θα έρθει σε επαφή με το εισερχόμενο φως. Ανάλογα με την ποσότητα των ηλεκτρικά φορτισμένων

⁵⁶Γεώργιος Δημητρακόπουλος, «Η Ψηφιακή Λογική-Περιθώρια Θορύβου», 2010, τελευταία τροποποιημένη 21 Μαΐου 2019, <http://utopia.duth.gr/~dimitrak/ic-web/L02.pdf>.

⁵⁷Χρήστος Κάρλος, «Τηλεοπτική Παραγωγή», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

εικονστοιχείων που επιστράφηκαν, η κάμερα συνδυάζει τα διαφορετικά εικονοστοιχεία σε ένα σύνθετο μοτίβο δεδομένων, δηλαδή την εικόνα σε μορφή δυαδικού αρχείου.

Κάθε κάμερα αποτελείται από τρία σημαντικά μέρη, τα οποία είναι ο φακός, το σώμα και το σκόπευτρο. Βέβαια, για μία ακόμα καλύτερη λειτουργία της κάμερας, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και άλλα χειριστικά μέσα, καθώς και εξοπλισμός στήριξης για την κάμερα.

Πιο αναλυτικά, ο φακός αποτελεί το μάτι της κάμερας. Είναι ένας καθαρός ιστός, ο οποίος μπορεί να προσαρμοστεί κατάλληλα και με τέτοιο τρόπο, ώστε να βλέπουμε κοντά ή μακριά. Αποτελεί τον μηχανισμό, ο οποίος μετατρέπει τον τρισδιάστατο κόσμο σε είδωλο δύο διαστάσεων, το οποίο αποτυπώνεται σε φιλμ ή σε CCD. Η καλύτερη ποιότητα του φακού, δίνει και την καλύτερη ποιότητα της εικόνας. Οι φακοί που χρησιμοποιούν οι κάμερες, δίνουν στον χειριστή την δυνατότητα να ελέγξει την Εστιακή Απόσταση, η οποία υπολογίζεται σε χιλιοστά και αποτελεί την απόσταση από το οπτικό κέντρο του φακού έως το εστιακό σημείο που βρίσκεται το θέμα που καταγράφεται. Η εστιακή απόσταση ορίζει και το οπτικό πεδίο, δηλαδή το πόσο περιεχόμενο θα έχει ένα θέμα που καταγράφεται και θα αποτελεί το μέρος του πλάνου. Τα θέματα που βρίσκονται μπροστά ή πίσω από το σημείο απόλυτης ευκρίνειας και εστίασης, εμφανίζονται με λιγότερη ευκρίνεια, και όσο περισσότερο απομακρύνεται το μάτι από το σημείο αυτό, τα θέματα καταγράφονται με όλο και λιγότερη ευκρίνεια. Επομένως, μεγαλύτερο εστιακό μήκος, δίνει μικρότερο οπτικό πεδίο, ενώ μικρό εστιακό μήκος, δίνει μεγαλύτερο οπτικό πεδίο.

Το σημαντικότερο στοιχείο ενός φακού, είναι το διάφραγμα, το οποίο αποτελεί έναν μηχανισμό, που επιτρέπει στον χειριστή της κάμερας, να επέμβει σε μία εικόνα. Όσο μεγαλύτερο είναι το διάφραγμα, τόσο περισσότερο φως μπορεί να περάσει από τον φακό. Οι τιμές που παίρνει ένα διάφραγμα είναι: $7/1$, $7/1.4$, $7/2$, $7/2.8$, $7/4$, $7/5.6$, $7/6.7$, $7/8$, $7/9.5$, $7/11$, $7/13$, $7/16$, $7/19$, $7/22$, $7/27$. Επομένως, όσο το διάφραγμα είναι ανοιχτό, τόσο μικρότερη τιμή παίρνει και τόσο περισσότερο φως αφήνει να περάσει, ενώ, όσο κλείνει το διάφραγμα, τόσο μεγαλύτερη τιμή παίρνει και συνεπώς, τόσο λιγότερο φως αφήνει να περάσει μέσα από τον φακό.

Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο του φακού, αποτελεί το κλείστρο ή αλλιώς, φωτοφράκτης. Είναι ένας μηχανισμός, ο οποίος βρίσκεται ανάμεσα στον φακό και στο φιλμ, και ανοιγοκλείνει αυτόματα, με το πάτημα του κουμπιού για καταγραφή. Αυτός ο μηχανισμός, ρυθμίζει για πόσο χρόνο θα περνάει το φως μέσα στο φακό, για να φτάσει στην ευαίσθητη από το φως περιοχή του φιλμ. Η ποσότητα του φωτός που περνάει μέσα από την κάμερα, εξαρτάται από την ταχύτητα του κλείστρου.

Το δεύτερο σημαντικότερο μέρος μίας κάμερας, αποτελεί το σώμα της. Πρόκειται για τον μηχανισμό εκείνο, ο οποίος μετατρέπει την οπτική εικόνα, μετά τον φακό, σε ηλεκτρική μορφή. Η αρχική εικόνα, πριν πάρει ηλεκτρονική μορφή, διαχωρίζεται σε τρεις οπτικές εικόνες, με τη βοήθεια ενός οπτικού μηχανισμού, ο οποίος ονομάζεται οπτικός διαχωριστής. Στην έξοδό του, καταλήγουν τρεις φωτεινές εικόνες, με τα τρία βασικά χρώματα, η κόκκινη, η πράσινη και η μπλε. Ο οπτικός διαχωριστής, χωρίζει το οπτικό σήμα, σε τρεις διαφορετικές εκδοχές, της ίδιας εικόνας. Η πρώτη δείχνει το επίπεδο του ερυθρού φωτός στην εικόνα, η δεύτερη του πράσινου και η τρίτη του μπλε. Οι εικόνες αυτές, μεταφέρονται σε ειδικούς αισθητήρες και μετατρέπονται σε ηλεκτρικές διεγέρσεις. Οι αισθητήρες αυτοί ονομάζονται CCD ή Chargei-Couple Device. Κάθε κάμερα, συνδυάζει αυτές τις εικόνες, δίνοντας την πλήρη εικόνα των τριών χρωμάτων.

Τέλος, το τρίτο σημαντικότερο μέρος της κάμερας, το σκόπευτρο, έχει τη μορφή μικρής οθόνης υγρών κρυστάλλων και απεικονίζει το κάδρο, όπως αυτό φαίνεται μέσα από το φακό, με μεγάλη ακρίβεια, αντλώντας τις πληροφορίες του απευθείας από τον αισθητήρα (Κάρλος,2010).⁵⁸

Ωστόσο, ένα ακόμα πιο εύχρηστο και πιο προσιτό είδος εξοπλισμού εικονοληψίας για την παραγωγή ενός ντοκιμαντέρ, αποτελεί η ψηφιακή φωτογραφική μηχανή, η οποία εκτός των φωτογραφιών, μπορεί να καταγράψει ήχο και βίντεο.

Ορισμένα από τα πλεονεκτήματα της ψηφιακής φωτογραφικής μηχανής είναι τα ακόλουθα. Πρώτον, η οικονομία, καθώς δίνεται στον χρήστη η δυνατότητα να τραβάει απεριόριστες λήψεις, χωρίς να ανησυχεί για το κόστος ενός φιλμ. Δεύτερον, η δυνατότητα άμεσης προεπισκόπησης των λήψεων που ικανοποιούν τα κριτήρια ενός κινηματογραφιστή. Τρίτον, η δυνατότητα χρήσης νέων τεχνολογιών, όπως για παράδειγμα, η χρήση φίλτρων πραγματικού χρόνου και σύντομων βιντεοσκοπήσεων. Τέταρτον, η δυνατότητα αλλαγής στην ευαισθησία λήψης. Πέμπτον, η δυνατότητα ορθής χρωματικής απόδοσης υπό οποιοδήποτε τύπο φωτισμού, χωρίς την χρήση φίλτρων κ.α.⁵⁹ Μία τέτοια ψηφιακή φωτογραφική μηχανή, με τα παραπάνω πλεονεκτήματα, χρησιμοποιήθηκε για τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ, για τις ανάγκες της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

⁵⁸ Χρήστος Κάρλος, «Τηλεοπτική Παραγωγή», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

⁵⁹ Δημήτριος Τόλιος, «Εισαγωγή στην Ψηφιακή Φωτογραφία», 2002, τελευταία τροποποιημένη 21 Μαΐου 2019, <http://www.lefkki.gr/files/FotoArtMagazine-Digital-Photography.pdf>.

- Εξοπλισμός φωτισμού

Γενικά, ο φωτισμός συμβάλλει σημαντικά στην εικόνα, καθώς δίνει την αίσθηση του βάθους, κάτι που δεν μπορεί να αποδοθεί από την δισδιάστατη εικόνα της κάμερας, φωτίζοντας με διαφορετικό τρόπο τα διάφορα επίπεδα. Ταυτόχρονα, ο κατάλληλος φωτισμός, λειτουργεί και σαν εκφραστικό μέσο, ενισχύοντας την πληροφορία που λαμβάνουμε από την εικόνα.

Οι βασικές ιδιότητες του φωτός είναι η ποιότητα, η οποία ορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο εκπέμπεται το φως από μία πηγή, η κατεύθυνση του φωτός, η οποία προκύπτει από την θέση της κάμερας σε μία λήψη, η ένταση, η οποία έχει σχέση με την ποσότητα του φωτός που θα πέσει στην σκηνή, το κοντράστ, δηλαδή η αντίθεση μεταξύ των φωτεινών και σκοτεινών σημείων μίας εικόνας και η θερμοκρασία χρώματος (ερυθρότητα ή γλαυκότητα του φωτός).

Ο φωτισμός που χρησιμοποιείται για τις ανάγκες των γυρισμάτων ενός ντοκιμαντέρ και γενικά, ενός κινηματογραφικού έργου, μπορεί να είναι εξωτερικός ή εσωτερικός.

Στον εξωτερικό φωτισμό, δηλαδή το φως του ηλίου, αντιμετωπίζουμε ορισμένες δυσκολίες, καθώς το φως αυτό δεν είναι πάντοτε το ίδιο. Δηλαδή, ορισμένες φορές, ο ήλιος είναι πιο έντονος, λόγω της θέσης του στον ουρανό, ορισμένες φορές υπάρχει υγρασία στην ατμόσφαιρα και άλλες φορές, ο καιρός είναι συννεφιασμένος. Στην τελευταία περίπτωση, ο φωτισμός της ατμόσφαιρας, θεωρείται το ιδανικό φως για τις εξωτερικές λήψεις. Οι δυσκολίες στον εξωτερικό χώρο και οι εναλλαγές του φωτός είναι δεδομένες, έτσι για το λόγο αυτό, προκειμένου να αντιμετωπιστούν αυτές οι δυσκολίες, χρησιμοποιούνται ειδικά μέσα φωτισμού για την ενίσχυση ή τον περιορισμό των σκιών.

Από την άλλη μεριά, στον εσωτερικό φωτισμό, είναι απαραίτητη η χρήση φωτιστικών σωμάτων. Σε έναν εσωτερικό χώρο, υπάρχει μία κύρια πηγή φωτός, η οποία με την βοήθεια περισσοτέρων διαχυτικών φωτιστικών, δημιουργεί τον κατάλληλο φωτισμό. Αυτές οι συσκευές τοποθετούνται είτε στην οροφή της αίθουσας, είτε είναι στημένες σε ειδικές βάσεις στο πάτωμα.

Μία επιπλέον τεχνική φωτισμού που χρησιμοποιείται για τις ανάγκες των γυρισμάτων, είναι η τεχνική του φωτισμού των τριών σημείων. Με την τεχνική αυτή, επιτυγχάνεται η αίσθηση της τρίτης διάστασης και ο φωτισμός αποτελείται από τρεις φωτιστικές πηγές. Η πρώτη, αποτελεί το κύριο φως, το οποίο είναι η βασική πηγή φωτισμού του θέματος και η πιο ισχυρή. Η δεύτερη είναι το συμπληρωματικό φως, το οποίο χρησιμοποιείται για να μαλακώνει τις σκιές που δημιουργούνται από το κύριο φως και για να μειώνει το κοντράστ. Τρίτη πηγή, αποτελεί το κόντρα φως, το οποίο χρησιμοποιείται για να διαχωριστεί το θέμα

από το φόντο. Το κόντρα φως, τοποθετείται πίσω από το αντικείμενο και αντίθετα από την κάμερα και συνήθως, έχει την ίδια ένταση με το κύριο φως (Κάρλος,2010)⁶⁰.

Για να επιτευχθεί ο κατάλληλος φωτισμός για τις ανάγκες των γυρισμάτων, χρησιμοποιούνται φωτιστικά σώματα, τα οποία αποτελούν τεχνητές φωτιστικές πηγές και διαφέρουν ανάλογα με την θερμοκρασία χρωμάτων, την χρήση για την οποία προορίζονται και τα χαρακτηριστικά του φωτός που αυτά εκπέμπουν. Τα κυριότερα φωτιστικά που χρησιμοποιούνται στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο είναι:

- ❖ Τα Blonde lights
- ❖ Ο προβολέας ανοιχτής προσόψεως
- ❖ Φωτιστικά σκάφες
- ❖ Προβολέας τύπου fresnel
- ❖ Σημειακός προβολέας follow spot
- ❖ HMI lights
- ❖ Fluorescent
- ❖ Φωτιστικά led

Πιο ειδικά, σύμφωνα με τον Καρακάση (2015), τα γυρίσματα ενός ντοκιμαντέρ, πραγματοποιούνται κατά κανόνα με τον υπάρχοντα φυσικό φωτισμό, διότι το στήσιμο κινηματογραφικών φωτιστικών αποτελεί μία ισχυρή τύπου διαμεσολάβηση, με την οποία μπορεί να επηρεαστεί σημαντικά η υπό παρατήρηση δράση, ενώ απαιτεί διακοπές και προσαρμογές. Ωστόσο, ορισμένες και ελάχιστες «επεμβάσεις» τεχνητού φωτισμού, μερικές φορές κρίνονται απαραίτητες για την αύξηση του επιπέδου φωτισμού στο χώρο. Για τον λόγο αυτό, πολλές φορές τοποθετείται, πριν την έναρξη των γυρισμάτων, κάποιο διάχυτο φως, το οποίο συνήθως αντανακλάται στην οροφή ή στον τοίχο.

Όσον αφορά τον φυσικό φωτισμό για τα γυρίσματα ενός ντοκιμαντέρ σε εξωτερικό χώρο, αυτός δεν μπορεί να προβλεφθεί. Μία λύση είναι, ο ντοκιμαντερίστας να προσαρμόζεται στις συνθήκες, είτε επιλέγοντας τις κατάλληλες ώρες των γυρισμάτων, εφόσον αυτό είναι εφικτό, είτε προσαρμόζοντας το κάδρο.

Για την παρούσα πτυχιακή εργασία, τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ πραγματοποιήθηκαν χωρίς την χρήση φωτιστικών μέσων, παρά μόνο με τη βοήθεια του φυσικού φωτισμού του εξωτερικού χώρου (σημειώνεται πως ο καιρός ήταν κατάλληλος την εποχή των γυρισμάτων) και με τα ήδη υπάρχοντα φώτα του εσωτερικού χώρου του χυτηρίου.

⁶⁰ Χρήστος Κάρλος, «Τηλεοπτική Παραγωγή», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

- Εξοπλισμός Ηχοληψίας

Παράλληλα με την ποιότητα της εικόνας, τόσο σε μία κινηματογραφική ταινία, όσο και σε ένα ντοκιμαντέρ, μεγάλη σημασία έχει και η ποιότητα του ήχου. Η εικόνα συμπληρώνεται από τον ήχο, ο οποίος αποτελεί ένα σημαντικό εκφραστικό μέσο που ενισχύει και παρουσιάζει τα γεγονότα. Ο τηλεοπτικός ήχος χωρίζεται στην ομιλία, στην μουσική και στα ηχητικά εφέ. Τα τρία αυτά είδη, μπορεί να είναι μεμονωμένα μέσα σε μία τηλεοπτική παραγωγή, είτε μπορούν να συνυπάρχουν όλα μαζί.

Το βασικότερο στοιχείο του ήχου είναι η ομιλία, οποία είτε γράφεται κατά την διάρκεια των γυρισμάτων την ίδια στιγμή που καταγράφεται η εικόνα, είτε γράφεται σε κάποιο στάδιο επεξεργασίας, όπως είναι στην περίπτωση ενός ντοκιμαντέρ, η αφήγηση. Η μουσική μπορεί να συνοδεύει τον διάλογο ή να είναι ανεξάρτητη από αυτόν, και με τον τρόπο αυτόν να δημιουργεί τα κατάλληλα συναισθήματα και να αυξάνει την δραματικότητα. Τα ηχητικά εφέ, δημιουργούνται είτε κατά την διάρκεια της λήψης, είτε αργότερα κατά την επεξεργασία του ήχου. Ορισμένα παραδείγματα ηχητικών εφέ αποτελούν οι βηματισμοί, οι πυροβολισμοί, οι κόρνες και γενικά εκείνοι οι ήχοι που ενισχύουν την αισθητική ενέργεια της δράσης σε μία σκηνή και μπορούν να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του τηλεθεατή.

Ο βασικότερος εξοπλισμός ηχοληψίας είναι τα μικρόφωνα. Σε ένα γύρισμα, είτε αυτό πραγματοποιηθεί σε εξωτερικό, είτε σε εσωτερικό χώρο, τα μικρόφωνα είναι απαραίτητα για την καταγραφή του ήχου. Τα μικρόφωνα, ανάλογα με το ηλεκτρικό σύστημα που χρησιμοποιούν για την μεταβίβαση των ταλαντώσεων, χωρίζονται σε δυναμικά και πυκνωτικά. Τα δυναμικά μικρόφωνα, βασίζονται σε ένα πηνίο, το οποίο δονείται σε ένα μαγνητικό πεδίο και παράγει ρεύμα, ενώ τα πυκνωτικά μικρόφωνα, βασίζονται σε μία σταθερή μεταλλική πλάκα και σε έναν πυκνωτή, ο οποίος αλλάζει χωρητικότητα, ανάλογα με την πίεση που δέχεται. Επιπλέον, τα μικρόφωνα, σε σχέση με την κατεύθυνση τους, χωρίζονται σε παντοκατευθυντήρια, σε δίκαστευθυντήρια και σε καρδιοειδές.

Στο βιβλίο του «Τηλεοπτική Παραγωγή», ο Κάρλος (2010), σημειώνει διάφορες κατηγορίες μικροφώνων, τα οποία ανάλογα με τις θέσεις τις οποίες θα τοποθετηθούν, διακρίνονται στις παρακάτω κατηγορίες. Πρώτον, τα μικρόφωνα χειρός, τα οποία λαμβάνουν τον ήχο από μία κατεύθυνση και καταγράφουν ένα πολύ μικρό φάσμα ανεπιθύμητων ήχων από το περιβάλλον. Δεύτερη κατηγορία αποτελούν τα μικρόφωνα boom, τα οποία τοποθετούνται πάνω από τα κεφάλια των ηθοποιών, χωρίς να γίνονται ορατά στο κάδρο του θεατή. Τρίτη κατηγορία μικροφώνων είναι τα μικρόφωνα «ψείρες», τα οποία τοποθετούνται στο στήθος των ηθοποιών, κάτω από τα ρούχα και δέχονται ήχους από πολλές κατευθύνσεις, φιλτράροντας ωστόσο, τους ενοχλητικούς. Τέταρτη κατηγορία είναι τα μικρόφωνα χειλιών ή

μικρόφωνα studio, τα οποία τοποθετούνται κοντά στο στόμα και δίπλα από τα χείλη των ηθοποιών. Σημειώνεται δε, ότι τα παραπάνω είδη μικροφώνων μπορεί να είναι ασύρματα ή ενσύρματα. Στην Πέμπτη κατηγορία, κατατάσσονται τα μικρόφωνα shotgun, τα οποία χρησιμοποιούνται για την καταγραφή ήχων από μακρινές πηγές.

Τέλος, η συμβολή ενός ηχολήπτη, κατά την διάρκεια των γυρισμάτων ενός ντοκιμαντέρ, ο οποίος θα χρησιμοποιήσει τον κατάλληλο εξοπλισμό και εξωτερικά μικρόφωνα, είναι ιδιαίτερα σημαντική για την εξασφάλιση της καλύτερης ποιότητας ήχου. Αργότερα, κατά το στάδιο της μετα-παραγωγής, μπορούν να προστεθούν καινούριοι ήχοι, από διάφορους θορύβους, και μουσική, όμως ο σύγχρονος ήχος της ομιλίας και της δράσης, θα αντληθεί κυρίως από το υλικό των γυρισμάτων (Καρακάσης, 2015).

- Βοηθητικός Εξοπλισμός

Με τον όρο βοηθητικό εξοπλισμό εννοούμε όλον εκείνο τον εξοπλισμό που χρησιμοποιείται, παράλληλα με τις ως άνω αναφερόμενες κατηγορίες, με σκοπό να διευκολύνει έναν κινηματογραφιστή και έναν ντοκιμαντερίστα, να πραγματοποιήσει τις λήψεις που επιθυμεί, καθώς επίσης, για να διευκολύνει γενικότερα, την αρτιότερη και πιο ολοκληρωμένη οπτικοακουστική παραγωγή.

Στον βοηθητικό εξοπλισμό περιλαμβάνονται τα στηρίγματα της κάμερας, τα οποία χρησιμοποιούνται και από επαγγελματίες και από ερασιτέχνες, για να είναι πιο σταθερές οι βιντεοσκοπήσεις. Τα πιο διαδεδομένα και ευρέως γνωστά στηρίγματα κάμερας αποτελούν τα τρίποδα, τα οποία προσφέρουν μεγάλη σταθερότητα στην κάμερα. Στην ίδια κατηγορία συναντάμε τα μονόποδα, τα οποία είναι περισσότερο σταθερά από το χέρι, τα στηρίγματα ώμου, τα οποία είναι απαραίτητα για βιντεοσκόπηση εν κινήσει, τις πλατφόρμες που επιτρέπουν την ομαλή κίνηση της κάμερας προς όλες τις κατευθύνσεις και τον γερανό, με τον οποίο η κάμερα κινείται ομαλά σε μεγάλο ύψος, για λήψεις που πραγματοποιούνται από ψηλά.

Άλλη μία κατηγορία βοηθητικού εξοπλισμού, αποτελούν οι φακοί της κάμερας. Υπάρχει μία μεγάλη κατηγορία φακών, οι οποίοι εκτελούν διαφορετικές λειτουργίες ως προς την λήψη. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο φακός αποτελεί το «μάτι» της κάμερας. Ανάλογα με τη σχέση εστιακής απόστασης και γωνίας ενός φακού, οι φακοί χωρίζονται σε κατηγορίες. Με έναν ευρυγώνιο, έχουμε τη σχέση ευρεία γωνία (φακός) και μικρή εστιακή απόσταση. Με τη χρήση ενός ευρυγώνιου φακού, απεικονίζεται μία μεγαλύτερη άποψη του θέματος, το οποίο κινηματογραφείται, μειώνοντας το μέγεθος του υποκειμένου στο κάδρο,

δίνεται η αίσθηση του βάθους και είναι ιδανικός για χρήση κάμερας στο χέρι για την κινηματογράφηση τοπίων και θεμάτων για ευρεία κάλυψη⁶¹.

Ένας κανονικός φακός έχει μέση εστιακή απόσταση, βρίσκεται πιο κοντά σε αυτό που βλέπει το ανθρώπινο μάτι και η αίσθηση του βάθους είναι μικρότερη. Ένας τηλεφακός έχει μεγάλη εστιακή απόσταση και απεικονίζει μία πιο μικρή άποψη του θέματος. Επιπρόσθετα, τα αντικείμενα, είτε βρίσκονται κοντά, είτε πιο μακριά, φαίνεται να βρίσκονται στην ίδια περίπου απόσταση. Ένας τηλεφακός χρησιμοποιείται κυρίως για αθλητικές μεταδόσεις, με σκοπό να αποδίδεται, από μακρινή απόσταση, η δράση πιο κοντά. Τέλος, μία ακόμα κατηγορία φακών, είναι οι φακοί zoom, οι οποίοι περιλαμβάνουν τα χαρακτηριστικά των προηγούμενων κατηγοριών και καλούνται και φακοί μεταβλητής εστιακής απόστασης. Οι φακοί zoom, είναι πολύ βολικοί και ευρέως χρησιμοποιούμενοι. Με τη χρήση ενός τέτοιου φακού, είναι σαν να χρησιμοποιούνται δύο οι περισσότεροι φακοί σταθερής εστιακής απόστασης. Το κυριότερο πλεονέκτημά τους είναι ότι, με τη χρήση ενός φακού zoom, ο κινηματογραφιστής μπορεί να αλλάζει εστιακή απόσταση, χωρίς να αλλάζει τον φακό⁶².

Στο βοηθητικό εξοπλισμό εντάσσονται επίσης οι μπαταρίες και τα μέσα τροφοδοσίας των τεχνικών μηχανημάτων. Όλες οι συσκευές, είτε εξοπλισμός εικονοληψίας, είτε εξοπλισμός ηχοληψίας, είτε εξοπλισμός φωτισμού, είναι απαραίτητο να τροφοδοτούνται με μπαταρίες ώστε να μην υπάρξει πιθανή διακοπή της λειτουργίας τους και να αποφευχθεί η διακοπή των γυρισμάτων και η απώλεια του υλικού των λήψεων.

Τέλος, ως βοηθητικός εξοπλισμός αποτελούν οι θήκες και οι τσάντες μεταφοράς του οπτικοακουστικού εξοπλισμού, με σκοπό τη σωστή φύλαξη και μεταφορά του, καθώς επίσης και διάφορα αξεσουάρ όπως, φίλτρα φακών, κάρτες μνήμης, μέσα αποθήκευσης αρχείων, καλώδια, διάφορα υλικά και ανταλλακτικά⁶³.

- Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε για το ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας

Για τους σκοπούς των γυρισμάτων του Ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας, ο προϋπολογισμός ήταν αρκετά χαμηλός και χρησιμοποιήθηκε ήδη υπάρχον εξοπλισμός.

Τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν, εξ ολοκλήρου, με τη χρήση ψηφιακής φωτογραφικής μηχανής και συγκεκριμένα με την κάμερα SONY a6500 Mirrorless.

⁶¹ Χρήστος Κάρλος, «Τηλεοπτική Παραγωγή», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

⁶² Ιορδάνης Σταυρίδης, «Είδη και Επιλογή Φακών. Ο Φακός είναι σημαντικότερος από τη μηχανή», τελευταία τροποποιημένη 8 Ιουνίου 2019, <https://www.gpeppas.gr/fotografia/lenses.pdf>.

⁶³ Χρήστος Κάρλος, «Τηλεοπτική Παραγωγή», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

Στο σημείο αυτό, βάσει της αναζήτησης που πραγματοποιήθηκε στο διαδίκτυο, είναι σημαντικό να γίνει μία σύντομη αναφορά για τις compact, της D-SLR και τις Mirrorless ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές, καθώς και τα χαρακτηριστικά τους.

Οι Compact μηχανές, χαρακτηρίζονται από την ευκολία στη χρήση τους, καθώς δεν απαιτούνται ιδιαίτερες γνώσεις φωτογραφίας, για να την χρησιμοποιήσει κάποιος, αφού η πλειονότητα των ενεργειών γίνεται αυτόματα. Είναι γνωστές και ως point and shoot cameras και αποτελούν μία οικονομική λύση, για κάποιον που έχει χόμπι την φωτογραφία. Οι δυνατότητές τους είναι αρκετές και τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά, αξιόλογα. Για παράδειγμα, διαθέτουν zoom, δυνατότητα ελέγχου της έκθεσης, της ισορροπίας του λευκού, της εστίασης κ.λπ.

Αντίθετα, οι D-SLR κάμερες, δηλαδή οι ψηφιακές μηχανές με σκόπευση μέσω φωτογραφικού φακού και καθρέφτη, αποτελούν απόγονους των επαγγελματικών αναλογικών φωτογραφικών μηχανών και έχουν εξαιρετικές δυνατότητες, δίνοντας την δυνατότητα στον χειριστή να δημιουργήσει και «παίξει» με την εστίαση. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτών των μηχανών, είναι το σκόπευτρο, μέσα από το οποίο, ένας φωτογράφος, μπορεί να βλέπει το θέμα που φωτογραφίζει. Όλες οι σύγχρονες DSLR διαθέτουν μεγάλη LCD οθόνη στο πίσω μέρος τους, μπορούν να δεχτούν διαφορετικούς φακούς, από ευρυγώνιους μέχρι τηλεφακούς με εξαιρετικό zoom, και περιλαμβάνουν μία ποικιλία ρυθμίσεων και αξεσουάρ, που ο καθένας μπορεί να επιλέξει ανάλογα με τις δημιουργικές του απαιτήσεις. Ωστόσο, πέρα από τα πλεονεκτήματα που προσφέρει, παρουσιάζει και ορισμένα μειονεκτήματα. Τα δύο πιο βασικά μειονεκτήματα είναι, πρώτον το υψηλό τους κόστος και δεύτερον, ο μεγάλος όγκος τους.

Για να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ των Compact και DSLR φωτογραφικών μηχανών, τα τελευταία χρόνια εμφανίστηκαν και οι Mirrorless. Αυτές οι φωτογραφικές μηχανές, διαθέτουν μικρό σώμα που τις κάνει να μοιάζουν με τις Compact, ωστόσο διαθέτουν περισσότερες δυνατότητες. Το χαρακτηριστικό που τις ξεχωρίζει από τις DSLR είναι η απουσία καθρέπτη, συνεπώς, συνεπώς και view finder, επομένως το καδράρισμα γίνεται απευθείας στην LCD οθόνη τους, στο πίσω μέρος. Για τον λόγο αυτό, είναι περισσότερο ελαφριές και πιο λεπτές από τις DSLR. Επιπλέον, το χαρακτηριστικό που τις κάνει να διαφέρουν από τις Compact είναι πως, παρόλο το μικρό τους μέγεθος, μπορούν να δεχτούν διαφορετικούς φακούς και επιπλέον, περιλαμβάνουν περισσότερες χειροκίνητες ρυθμίσεις και μεγαλύτερο αισθητήρα⁶⁴. Ο αισθητήρας αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό για την επιλογή

⁶⁴«Το αλφαβητάρι της φωτογραφικής μηχανής», 2016, τελευταία τροποποιημένη 8 Ιουνίου 2019, <https://www.insider.gr/hristika/symvoyles/11024/alfavitari-tis-fotografikis-mihanis>.

της μηχανής και αποτελεί εκείνο το εξάρτημα πάνω στο οποίο γίνεται η ψηφιακή απεικόνιση μίας λήψης. Όσο μεγαλύτερος είναι ο αισθητήρας, τόσο το καλύτερο, διότι επηρεάζει σημαντικά πολλές παραμέτρους της φωτογραφίας.

3.2 Η έννοια του Μοντάζ

i. Εισαγωγή-Ορισμός

Σύμφωνα με τον Pinel (2001)⁶⁵ στο βιβλίο του για το Μοντάζ, η λέξη μοντάζ έκανε την είσοδό της στο γαλλικό κινηματογραφικό λεξιλόγιο με σκοπό να ανταγωνιστεί τη λέξη *assenblange*, που σημαίνει συνένωση, με την έννοια της απλής συναρμολόγησης διάσπαρτων αποσπασμάτων ή μιας σειράς πινάκων. Με την εξέλιξη της κινηματογραφικής πρακτικής, η έννοια της λέξης μοντάζ, διευρύνθηκε. Επομένως, με τη χρήση του όρου μοντάζ, αναφερόμαστε στο τελευταίο στάδιο επεξεργασίας ενός φιλμ, κατά το οποίο πραγματοποιείται η σύνθεση των στοιχείων που συγκεντρώθηκαν κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, για τη δημιουργία μίας ταινίας και συνεπώς, ενός ντοκιμαντέρ. Η σύνθεση αυτή περιλαμβάνει τρεις, διαφορετικές μεταξύ τους, διαδικασίες. Πρώτη είναι το *cutting*, δηλαδή η υλική διαδικασία, δεύτερη το *editing*, δηλαδή η διευθέτηση των οπτικών και ηχητικών στοιχείων, τα οποία θα δώσουν στο φιλμ την οριστική του μορφή και τρίτη, είναι η διαδικασία του μοντάζ, δηλαδή η σχέση μεταξύ των πλάνων με μία αισθητική και σημειολογική πρακτική.

Στη θεωρία του κινηματογράφου, η έννοια του μοντάζ, ξεχωρίζει από την έννοια του ντεκουπάζ. Το ντεκουπάζ, όπως ήδη έχει προαναφερθεί, αποτελεί μία αναλυτική διαδικασία, η οποία πραγματοποιείται κυρίως πριν ή και συγχρόνως με τα γυρίσματα και αποτελεί μία διαδικασία προσχεδιασμένη ή μία διαδικασία αυτοσχεδιασμού. Το μοντάζ αποτελεί μία σύνθετη διαδικασία, η οποία πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της τελικής επεξεργασίας μιας ταινίας ή ενός ντοκιμαντέρ, και οργανώνεται με βάση τους ήχους και τις εικόνες, τα οποία αποτελούν το υλικό των γυρισμάτων. Με το ντεκουπάζ προβλέπεται η μορφική οργάνωση ενός φιλμ, τεμαχίζοντάς την σε κινηματογραφικές ενότητες, δηλαδή σε πλάνα. Η διαδικασία αυτή, ετοιμάζει το έδαφος για το μοντάζ.

Το μοντάζ στον κινηματογράφο αποτελεί μία ιδιαίτερα δημιουργική φάση, καθώς με αυτό διαμορφώνονται, σε μεγάλο βαθμό, η δομή- το περιεχόμενο και το ύφος μίας ταινίας

⁶⁵Vincent Pinel, «Le montage. L'espace et le temps du film», μτφ Α. Μπαλτά, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

ντοκιμαντέρ. Παρά την καθοδήγηση που προσφέρεται από το ντεκουπάζ και την πρωταρχική σύνοψη του σεναρίου, το υλικό των γυρισμάτων, τις περισσότερες φορές, μπορεί να παρουσιάσει απρόβλεπτες εκπλήξεις, νέες δυνατότητες, αλλά και αδυναμίες, τα οποία μπορεί να επηρεάσουν και να καθορίσουν το τελικό σενάριο.

Οι ταινίες ντοκιμαντέρ, σε σχέση με τα πολλά και διαφορετικά κινηματογραφικά έργα που θα φτάσουν στο στάδιο του μοντάζ, αποτελούν ειδική περίπτωση. Σε αντίθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες γυρίζονται με βάση ένα συγκεκριμένο σενάριο και με έναν ελεγχόμενο τρόπο ώστε στο μοντάζ να συναρμολογηθούν βάση του αρχικού τους σχεδιασμού, στα ντοκιμαντέρ σπάνια υπάρχει ένας τέτοιος λεπτομερής προσχεδιασμός. Η πραγματική ταυτότητα ενός ντοκιμαντέρ, ανακαλύπτεται και διαμορφώνεται στο στάδιο του μοντάζ. Η εργασία στο μοντάζ, κινείται πάντα σε δύο επίπεδα, σε μεγάλη κλίμακα και σε μικρή κλίμακα. Στη μεγάλη κλίμακα, το μοντάζ διαμορφώνει οριστικά τη δομή μίας ταινίας ντοκιμαντέρ, καθορίζει την ιστορία και την πλοκή και καθιερώνει το σενάριό της. Σε μικρή κλίμακα, το μοντάζ εστιάζει στη λεπτομέρεια, διαμορφώνει το ρυθμό και τις διακυμάνσεις και αναδεικνύει τα λεπτά χαρακτηριστικά της ερμηνείας σε κάθε σκηνή, παρέχοντας τη δυνατότητα μίας ιδιαίτερα δημιουργικής συμβολής και στο επίπεδο της μικρής κλίμακας, και στο επίπεδο της μεγάλης (Καρακάσης, Γούσιος, Κεφάλας, 2015)⁶⁶.

Η τέχνη του μοντάζ, αποτελείται από πολλές δραστηριότητες, όπως την ένωση, τη διακοπή, την επανατοποθέτηση και την διόρθωση της εικόνας και του ήχου (μιξάζ), τη βελτίωση του φωτισμού και την πρόσθεση ειδικών εφέ. Με λίγα λόγια, το μοντάζ αποτελεί την τέχνη της κίνησης στην εναλλαγή των πλάνων, της συναρμολόγησης των εικόνων και της ταύτισης του λόγου και της μουσικής, στα πλάνα. Επιπλέον, το μοντάζ αποβλέπει σε δύο σκοπούς, ταυτόχρονα. Ο πρώτος σκοπός είναι η οργάνωση της αφήγησης και ο δεύτερος, η προώθηση ενός ρυθμού μέσα στην ταινία. Μέσω του μοντάζ, ο μοντέρ και ο σκηνοθέτης συνεργάζονται, αναζητώντας την καταλληλότερη σύνδεση μεταξύ των πλάνων και των κομμάτων των σκηνών που γυρίστηκαν. Με το μοντάζ, αποδίδεται ατμόσφαιρα και αισθητική σε μία ταινία ντοκιμαντέρ (Κάρλος, 2010)⁶⁷.

Πιο συγκεκριμένα, το μοντάζ αποτελεί την τέχνη της κίνησης και του ρυθμού στην εναλλαγή των πλάνων, την τέχνη της συναρμολόγησης των εικόνων και της ταύτισης του λόγου και της μουσικής των πλάνων. Αποτελεί την επιλογή ορισμένων τμημάτων ενός

⁶⁶ Απόστολος Καρακάσης, Χρήστος Γούσιος και Κωνσταντίνος Κεφάλας, «Εφώδιο για νέους Ντοκιμενταρίστες», 2015, τελευταία τροποποιημένη 21 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3874/3/02_chapter_5.pdf, Κεφάλαιο 5^ο.

⁶⁷ Χρήστος Κάρλος, «Η τεχνική και η τέχνη του μοντάζ. Βίντεο μοντάζ: Τεχνολογία, τέχνη και τεχνική», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

γεγονότος και την τοποθέτησής τους στη σωστή σειρά. Μέσω του μοντάζ, τα πλάνα αποκτούν νόημα, ενότητα και διάρθρωση σε μία συντεταγμένη αλληλουχία ήχων και εικόνων. Πραγματοποιείται για να αποκτήσει το θέμα σαφήνεια και έτσι να επιδράσει στους θεατές. Θα μπορούσε κάποιος να πει πως το μοντάζ αποτελεί μία άλλου είδους σκηνοθεσία, εφόσον ο μοντέρ, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να ενώνει, διακόπτει, επανατοποθετεί, καταργεί και επαναδημιουργεί τη ροή που προκύπτει από το σενάριο και τη βιντεοσκόπηση. Με το μοντάζ, η αρχική μορφή του υλικού των γυρισμάτων, διαφοροποιείται μέσω κάποιας μικρής ή μεγάλης επεξεργασίας (Δαυλόπουλος, 2009)⁶⁸.

ii. Οι βασικές λειτουργίες του μοντάζ

Ο Pinel (2001)⁶⁹, στο βιβλίο του «Το Μοντάζ», υποστηρίζει ότι αν περιοριστούμε μόνο στις τεχνικές διαδικασίες, είναι δυνατό να σχηματοποιηθούν οι ιδιαίτερες επεμβάσεις του μοντάζ, όπως τις προστάζει η σκηνοθεσία. Επομένως, οι βασικές λειτουργίες του μοντάζ είναι:

- ❖ Η επιλογή των λήψεων, που θα κρατηθούν για το τελικό αποτέλεσμα του ντοκιμαντέρ που θα προκύψει.
- ❖ Η οργάνωση της αφήγησης, με διαφορετικό τρόπο από αυτήν που προτείνεται στο ντεκουπάζ, σε μία σειρά: σκηνή, σεκάνς, παράλληλο μοντάζ, διαδοχικό μοντάζ, αναδρομή στο παρελθόν(flash back), άλμα στο χρόνο προς τα εμπρός (flash forward).
- ❖ Η τοποθέτηση των πλάνων, το ένα σε σχέση με το άλλο, σύμφωνα με την πιο κατάλληλη σειρά.
- ❖ Ο προσδιορισμός των σημείων κοψίματος, στην αρχή και στο τέλος κάθε πλάνου, λαμβάνοντας υπόψη τα δραματουργικά, τα αφηγηματικά και τα εκφραστικά δεδομένα, καθώς επίσης και λαμβάνοντας υπόψη τα πλάνα που θα ακολουθήσουν.
- ❖ Η τελειοποίηση των συνδέσεων (ρακόρ) ανάμεσα στα πλάνα. Σε περίπτωση που η δράση είναι συνεχόμενη, ο μοντέρ μπορεί να συρράψει τα διαδοχικά πλάνα (π.χ. ρακόρ κίνησης), είτε να χρησιμοποιήσει μία σύντομη έλλειψη (οικονομία στην αφήγηση), είτε να χρησιμοποιήσει επίτηδες κακές συνδέσεις για λόγους εκφραστικότητας.

⁶⁸ Τάκης Δαυλόπουλος, «Χρόνος, Κινηματογράφος, Μοντάζ», (Αθήνα: Αιγόκερως, 2009).

⁶⁹ Vincent Pinel, «Le montage. L'espace et le temps du film», μτφ Α. Μπαλτά, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

- ❖ Ο καθορισμός του τρόπου μετάβασης από το ένα πλάνο στο άλλο, όπως για παράδειγμα τα απότομα κοψίματα, τα σβησίματα, το σβήσιμο μιας εικόνας μέσα στην άλλη.
- ❖ Η αναζήτηση του ρυθμού. Η αναζήτηση αυτή γίνεται, πρώτα, μέσα σε κάθε σκηνή, ύστερα μέσα σε κάθε σεκάνς και στο τέλος, μέσα σε ολόκληρη την ταινία.
- ❖ Η τοποθέτηση των διάφορων ήχων. Με την έννοια της τοποθέτησης των διαλόγων, σύγχρονων ήχων, των ηχητικών εφέ, ατμόσφαιρας, διάφορων μουσικών, σχολίων κ.λ.π.
- ❖ Η σύνθεση του ήχου, δηλαδή το τελικό μιξάζ.⁷⁰

iii. Τα είδη του μοντάζ

Υπάρχουν διάφορα είδη μοντάζ. Κάθε είδος, χρησιμοποιεί διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους, τα πλάνα θα ενωθούν μεταξύ τους, για να συνθέσουν τις σκηνές, οι οποίες με τη σειρά τους θα συνθέσουν τις σεκάνς, για να προκύψει τελικά το ολοκληρωμένο φιλμ. Μέσω του μοντάζ, μπορεί ο δημιουργός του φιλμ να εκφράσει ιδέες ακόμα και αφηρημένες. Οι τρεις λειτουργίες του μοντάζ, η αφηγηματική, η ρυθμική και η εκφραστική, είναι αυτές που καθορίζουν και τις τρεις βασικές κατηγορίες του.

Η πρώτη κατηγορία μοντάζ είναι το αφηγηματικό μοντάζ. Το αφηγηματικό μοντάζ έχει ως στόχο να αφηγηθεί μία δράση και να επιτρέψει στα γεγονότα να εκτυλιχθούν με μία λογική σειρά. Μέσω, λοιπόν, του αφηγηματικού μοντάζ, τα πλάνα συγκροτούνται με χρονολογική σειρά, έτσι ώστε να προκύψει μία λογική σειρά γεγονότων της ιστορίας, για να γίνει αυτή περισσότερο κατανοητή από τους θεατές. Το αφηγηματικό μοντάζ, αποτελεί απλά ένα μέσο αφήγησης, χωρίς να προσπαθεί να δημιουργήσει κάποια αίσθηση ή να εκφράσει κάποια ιδέα. Κάθε πλάνο τελειώνει και αρχίζει το επόμενο, κάθε πλάνο αποτελεί ένα στοιχείο, το οποίο βρίσκει την απάντησή του στο επόμενο πλάνο, με βάση τη σχέση του αίτιου-αιτιατού και την απόλυτη χωροχρονική συνέπεια.

Το αφηγηματικό μοντάζ χωρίζεται σε τέσσερις κατηγορίες: το γραμμικό μοντάζ, το αντίστροφο ή μη-γραμμικό μοντάζ, το διαδοχικό ή εναλλασσόμενο μοντάζ και το παράλληλο μοντάζ.

Το γραμμικό μοντάζ, το πρώτο είδος του αφηγηματικού, είναι και η πιο απλή μορφή. Εδώ, τα πλάνα τοποθετούνται με απόλυτη αφηγηματική συνέπεια και με φυσιολογική,

⁷⁰ Vincent Pinel, «Le montage. L'espace et le temps du film», μτφ Α. Μπαλτά, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004).

χρονική και χωρική σειρά. Οι σκηνές δημιουργούνται πάντα σύμφωνα με τις ανάγκες της δράσης και τα γεγονότα εκτυλίσσονται από την αρχή έως το τέλος με χρονική σειρά. Στο μη-γραμμικό μοντάζ, δεν υπάρχει αυτός ο απόλυτος σεβασμός για την χρονική σειρά των γεγονότων και εντάσσεται το στοιχείο της υποκειμενικότητας, μεταπηδώντας εύκολα από το παρόν στο παρελθόν, ή από το παρόν στο μέλλον και μετά, ξανά στο παρόν. Το διαδοχικό ή εναλλασσόμενο μοντάζ, είναι εκείνο το είδος μοντάζ, στο οποίο δύο ή περισσότερες σκηνές που ξετυλίγονται σε παράλληλη διάταξη και διαφορετικούς χώρους, παρουσιάζονται συγχρονισμένες με την εναλλαγή των πλάνων από την μία στην άλλη, με στόχο την τελική ένωσή τους. Με πιο απλά λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε πως, στο διαδοχικό ή εναλλασσόμενο μοντάζ παρουσιάζονται ταυτόχρονα δύο ή και περισσότερες δράσεις/σκηνές, οι οποίες τείνουν, στο τέλος, να ενωθούν. Αυτό το είδος μοντάζ, χρησιμοποιείται κυρίως στις ταινίες καταδίωξης. Τέλος, το παράλληλο μοντάζ, χρησιμοποιείται για την διαδοχική παρουσίαση πλάνων από διαφορετικές δράσεις, με στόχο όμως τον εννοιολογικό συσχετισμό τους. Η διαφορά του παράλληλου μοντάζ με την προηγούμενη κατηγορία του διαδοχικού μοντάζ είναι ότι στο παράλληλο μοντάζ δεν είναι απαραίτητο το «ταυτόχρονο» των δράσεων, ενώ στο διαδοχικό μοντάζ είναι.

Η δεύτερη κατηγορία μοντάζ είναι το εκφραστικό. Το εκφραστικό μοντάζ αποτελεί μέσο και εργαλείο για την έκφραση ιδεών. Θα μπορούσε να οριστεί ως προέκταση μίας εικόνας, μέσω της σύγκρουσής της με μία άλλη, η οποία, όμως, δεν ανήκει υποχρεωτικά στο ίδιο γεγονός. Σε κάθε συνδυασμό εικόνων, υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό, το οποίο καθορίζει και τον ρόλο του μοντάζ. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι η ανάγκη να προβληθεί μία έννοια, την οποία δεν μπορούν να δώσουν μόνο οι εικόνες. Αυτή η έννοια, προκύπτει από τη σχέση αυτών των εικόνων, μεταξύ τους. Για να επιτευχθεί το εκφραστικό μοντάζ, θα πρέπει να πληρούνται δύο προϋποθέσεις. Πρώτον, τα πλάνα θα πρέπει να είναι περισσότερα από ένα και τουλάχιστον δύο. Δεύτερον, το πρώτο από τα πλάνα αποτελεί μέρος της δράσης, ενώ το δεύτερο είναι ανεξάρτητο από αυτή και διαφέρει από άποψη χώρου και χρόνου, με σκοπό να λειτουργήσει σαν μέσο σύγκρισης και αναφοράς για τη δημιουργία μίας νέας ιδέας και μίας νέας έννοιας.

Το μοντάζ, εκτός από αφηγηματικό και εκφραστικό, δημιουργεί ρυθμό μέσα σε ένα φιλμ, το οποίο θα καθορίσει και την αισθητική του αξία. Το ρυθμικό μοντάζ δίνει στυλ, ταχύτητα και ρυθμό στο φιλμ. Γενικά, σκηνές που συνδέονται από μεγάλα γενικά πλάνα, δημιουργούν έναν αργό ρυθμό, δίνοντας έτσι την αίσθηση της απάθειας, και μία μονοτονία. Αντίθετα, το σύντομα πλάνα, δίνουν γρήγορο ρυθμό, νευρώδη και δυναμικό, για αυτό το λόγο χρησιμοποιούνται συνήθως, σε σκηνές με έντονο το στοιχείο της δράσης και της αναταραχής.

Όταν τα πλάνα είναι, όλο και περισσότερο, πιο σύντομα, ο ρυθμός είναι επιταχυνόμενος, δίνει την εντύπωση της έντασης, της δραματικής κορύφωσης και της αγωνίας, ενώ όταν τα πλάνα είναι πιο αργά, οδηγούν στην ηρεμία και στην χαλάρωση⁷¹.

Υπάρχουν και άλλα είδη μοντάζ, σύμφωνα με τη «θεωρία του μοντάζ» του Sergei Eisenstein. Ο Eisenstein ήταν ένας από τους σπουδαιότερους Ρώσους κινηματογραφιστές. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ήταν ένας νέος αφοσιωμένος σκηνοθέτης, ο οποίος αργότερα, έγραψε εκτενώς για την σημασία των ταινιών και δίδαξε μια ολόκληρη γενιά σκηνοθετών. Ο Eisenstein προσπάθησε να θεωρητικοποιήσει το μοντάζ ως σύγκρουση εικόνων και ιδεών. Στην προσπάθειά του αυτή, πέτυχε και αργότερα, ο ίδιος θεώρησε πως θα ήταν αρκετά χρήσιμο να παρουσιάσει τη θεωρία του και ύστερα να τη μελετήσει στη πράξη. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη θεωρία του Eisenstein, όπως αναφέρει ο Κάρλος (2010)⁷², το μοντάζ διακρίνεται σε πέντε κατηγορίες: το μετρικό μοντάζ, το ρυθμικό μοντάζ (βλ. παραπάνω), το τονικό μοντάζ, το υπερτονικό μοντάζ και το διανοητικό μοντάζ.

Το μετρικό μοντάζ αναφέρεται στο μειωμένο μήκος των πλάνων και στη χρονική σχέση μεταξύ τους. Οι λήψεις είναι σύντομες και ο χρόνος, στον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται τις πληροφορίες του κάθε πλάνου, είναι μειωμένος. Με τον τρόπο αυτό αυξάνεται η ένταση της κάθε σκηνής. Επιπλέον, στο μετρικό μοντάζ, χρησιμοποιούνται κοντινά και μικρά σε διάρκεια, πλάνα για να δημιουργείται μία πιο έντονη ακολουθία σκηνών.

Επιπρόσθετα με τα όσα προαναφέρθηκαν παραπάνω για το ρυθμικό μοντάζ, σύμφωνα με τη θεωρία του μοντάζ του Eisenstein, αυτό αναφέρεται στη συνέχεια που προκύπτει από το οπτικό μοτίβο μέσα στα πλάνα. Οι βάσεις στις οποίες στηρίζεται το ρυθμικό μοντάζ είναι η συνέχεια που βασίζεται στην αντιστοίχιση της δράσης και στην κατεύθυνση της οθόνης. Το ρυθμικό μοντάζ χρησιμοποιείται κυρίως στην απεικόνιση συγκρούσεων, σε ταινίες δράσης, διότι αντιτιθέμενες δυνάμεις μπορούν να παρουσιαστούν ως τμήματα του ίδιου πλάνου.

Το τονικό μοντάζ χρησιμοποιείται για να αποδοθεί ο συναισθηματικός χαρακτήρας μίας σκηνής, ο οποίος, όμως, μπορεί να αλλάξει κατά τη διάρκειά της. Οι κατευθυντήριες γραμμές του τονικού μοντάζ είναι ο τόνος και η διάθεση, οι οποίες δημιουργούν ένα παιχνίδι συναισθημάτων μεταξύ των διαφορετικών σκηνών. Όταν τα συναισθήματα αλλάζουν, αλλάζει και ο τόνος της σκηνής.

⁷¹ Τάκης Δαυλόπουλος, «Χρόνος, Κινηματογράφος, Μοντάζ», (Αθήνα: Αιγόκερως, 2009).

⁷² Χρήστος Κάρλος, «Η τεχνική και η τέχνη του μοντάζ. Βίντεο μοντάζ: Τεχνολογία, τέχνη και τεχνική», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

Σύμφωνα με τον Eisenstein, το υπερτονικό μοντάζ είναι η αλληλεπίδραση του μετρικού, του ρυθμικού και τονικού μοντάζ. Η αλλιώς είναι η αλληλεπίδραση του ρυθμού, των ιδεών και των συναισθημάτων, προκειμένου να δημιουργηθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα για το κοινό.

Τέλος το διανοητικό μοντάζ αναφέρεται στην εισαγωγή ιδεών, σε μία ιδιαίτερα φορτισμένη συναισθηματικά σκηνή.

iv. Οι βασικοί τρόποι σύνδεσης των πλάνων

Για να κατανοήσουμε τους βασικούς τρόπους σύνδεσης των πλάνων κατά την διαδικασία του μοντάζ, σημειώνεται ότι τα βασικά συστατικά στοιχεία του μοντάζ είναι τα πλάνα, τα κάδρα, οι σκηνές και οι σεκάνς (βλ. παραπάνω). Αυτά τα στοιχεία συνδέονται κατάλληλα, ώστε να δώσουν την τελική, αισθητικά και αφηγηματικά εικόνα. Τα πλάνα ενώνονται μεταξύ τους και δημιουργούν τις σκηνές, οι οποίες με τη σειρά τους ενώνονται και συνθέτουν τις σεκάνς, με αποτέλεσμα να προκύψει το ολοκληρωμένο έργο.

Οι τρόποι με τους οποίους συνδέονται τα παραπάνω, αποτελούν και τους βασικούς τρόπους σύνδεσης των πλάνων, κατά τη διαδικασία του μοντάζ και αναλύονται παρακάτω.

Πρώτος τρόπος σύνδεσης των πλάνων αποτελεί η απευθείας σύνδεση ή cut. Ο τρόπος αυτός βασίζεται στη συνέχεια της αφήγησης και έτσι ο θεατής δεν μπορεί να μπερδευτεί με την παρουσίαση της ταινίας και συνεπώς, ενός ντοκιμαντέρ. Το cut χρησιμοποιείται με σκοπό να δείξει ότι τα γεγονότα διαδραματίζονται την ίδια ώρα και επομένως έχουν μία χρονική συνέχεια. Ωστόσο, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως αναγωγή στο παρελθόν, όταν για παράδειγμα, ένα πλάνο απεικονίζει των πρωταγωνιστή σε ένα γεγονός στο παρόν και το επόμενο πλάνο, απεικονίζει τον πρωταγωνιστή στην παιδική του ηλικία (παρελθόν).

Ο δεύτερος τρόπος σύνδεσης των πλάνων είναι η σύνδεση με διάλυση ή dissolve. Σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο σύνδεσης έχουμε μείξη των πλάνων, καθώς η μετάβαση από το ένα πλάνο στο άλλο γίνεται ομαλά, με τέτοιον τρόπο ώστε, το ένα να σβήνει μέσα στην αρχή του επόμενου πλάνου. Αυτή η σύνδεση, χρησιμοποιείται για να δείξει την αλλαγή του χώρου και του χρόνου των σκηνών και, όσο πιο αργή είναι η διάλυση, τόσο πιο έντονη είναι η αίσθηση της αλλαγής αυτής. Πρόκειται για έναν εύχρηστο τρόπο σύνδεσης των πλάνων, για το λόγο του ότι μπορεί να συνδέσει πλάνα, τα οποία δεν θα μπορούσαν να ενωθούν με άλλον τρόπο.

Ο τρίτος τρόπος σύνδεσης πλάνων είναι το σβήσιμο ή fade out και το άναμα ή fade in. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εκπομπές, όπου στην αρχή τους έχουμε το fade in και στο τέλος το fade out. Αυτός ο τρόπος σύνδεσης χρησιμοποιείται για να δηλώσει την

αλλαγή του χώρου και του χρόνου και η μετάβαση από το ένα πλάνο στο άλλο γίνεται χωρίς καμία ανάμειξη, δηλαδή το ένα πλάνο σβήνει και αμέσως ξεκινάει το επόμενο⁷³.

3.3 Η σημασία του Ήχου – Η έννοια του Μιξάζ

Σύμφωνα με τους Καρακάση, Γούσια και Κεφάλια (2015), η μετα-παραγωγή του ήχου σε ένα ντοκιμαντέρ, αποτελεί έναν τρόπο ανάδειξης της αφήγησης και έναν τρόπο έντασης της συναισθηματικής συμμετοχής του θεατή σε αυτό. Ο ήχος, αποτελεί εκείνη την αθέατη πλευρά του ντοκιμαντέρ, η οποία επιδρά με καταλυτικό τρόπο στην εμπειρία του θεατή.

Συνήθως στα ντοκιμαντέρ, και ιδιαίτερα στα ντοκιμαντέρ χαμηλού κόστους, η μετα-παραγωγή του ήχου, συχνά παραβλέπεται, καθώς θεωρείται ως ένα καθαρά τεχνικό στάδιο και τις περισσότερες φορές περιορίζεται σε μια στοιχειώδη ισοστάθμιση και λείανση των σύγχρονων ήχων, λειτουργίες οι οποίες είναι ικανές να παράγουν ένα ευχάριστο και αποδεκτό αποτέλεσμα. Ωστόσο, γενικά στον κινηματογράφο αλλά και στα ντοκιμαντέρ, ο ήχος και η μετα-παραγωγή του, δεν αποτελούν μόνο τεχνικό ζήτημα, αλλά και καλλιτεχνικό. Η χρήση του ήχου συμβάλλει, πέραν της κατανόησης της πληροφορίας, στην διαμόρφωση μίας ισχυρής κινηματογραφικής εμπειρίας, καθώς ο θεατής περιβάλλεται από ήχους, οι οποίοι μπορούν να παρασύρουν συναισθηματικά κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Η χρήση του ήχου ενισχύει την αφηγηματική λειτουργία σε κάθε σκηνή, αναδεικνύει την οπτική γωνία κάθε χαρακτήρα ακόμα και του ίδιου του αφηγητή, εμπλουτίζει και σχολιάζει την δράση, προσδίδει μία ονειρική διάσταση και διεγείρει τη φαντασία και τις αισθήσεις.

Ο Κάρλος (2010)⁷⁴, στο βιβλίο του αναφέρει πως, ο ήχος είναι ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία μίας τηλεοπτικής παραγωγής, καθώς οι εικόνες από μόνες τους, δεν είναι αρκετό για να τραβήξουν την προσοχή του θεατή. Ο ήχος, είναι εκείνο το στοιχείο σε ένα ντοκιμαντέρ, το οποίο μπορεί να επηρεάσει και να δημιουργήσει συναισθήματα που μία εικόνα από μόνη της, δεν μπορεί να τα προκαλέσει.

Τα συστατικά του ήχου σε ένα ντοκιμαντέρ χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες, οι οποίες είναι φωνές, οι θόρυβοι, οι ατμόσφαιρες και η μουσική. Στην μετα-παραγωγή του ήχου, δηλαδή όταν ολοκληρωθεί το μιξάζ, όλα αυτά τα συστατικά θα συντεθούν σε ένα ενιαίο ηχητικό αρχείο, το οποίο θα αναδείξει την αφήγηση. Η δημιουργία του ήχου σε ένα ντοκιμαντέρ ξεκινάει από τα γυρίσματα, συνεχίζεται με το μοντάζ και φτάνει στην πιο γόνιμη φάση όταν πλέον, έχει ολοκληρωθεί το μοντάζ και έχει «κλειδώσει» η εικόνα. Ωστόσο, ο

⁷³ Χρήστος Κάρλος, «Η τεχνική και η τέχνη του μοντάζ. Βίντεο μοντάζ: Τεχνολογία, τέχνη και τεχνική», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

⁷⁴ Χρήστος Κάρλος, «Τηλεοπτική Παραγωγή», (Αθήνα: Έναστρον, 2010).

ηχητικός σχεδιασμός για ένα ντοκιμαντέρ, ξεκινάει πολύ νωρίτερα, έτσι ώστε ο δημιουργός να μπορέσει να αξιοπήσει, όσο το δυνατόν αποτελεσματικότερα, την δυνατότητα συλλογής ήχων στα γυρίσματα (Καρακάσης, Γούσιος, Κεφαλάς, 2015)⁷⁵.

Στο βιβλίο του, Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών όρων του κινηματογράφου, ο Διζικιρίδης (1998)⁷⁶ αναφέρει ορισμένα στοιχειώδη χαρακτηριστικά του ήχου, τα οποία συνδέονται άμεσα με την κινηματογραφική λειτουργία. Ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά είναι η ένταση του ήχου. Ένας ήχος είναι είτε δυνατός, είτε ασθενής. Η διάκριση αυτή του ήχου αποτελεί την ακουστότητα και μονάδα μέτρησης αυτής της ηχητικής ενέργειας, είναι το ντεσιμπέλ. Ο κινηματογραφικός ήχος εξαρτάται από την ένταση, και η ένταση σχετίζεται με την απόσταση όπως την αντιλαμβανόμαστε. Επιπλέον, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να αιφνιδιάσει τους θεατές, χρησιμοποιώντας απότομες και ακραίες μεταπτώσεις στην ένταση (π.χ. μία ήσυχη σκηνή διακόπτεται από έναν πολύ δυνατό θόρυβο).

Ένα δεύτερο στοιχειώδες χαρακτηριστικό του ήχου είναι το τονικό ύφος, δηλαδή ο αριθμός των ηχητικών κυμάτων που μπορεί να παράγει μία πηγή ήχου ανά ένα δευτερόλεπτο. Το ύφος του ήχου εξαρτάται από τη συχνότητά του. Οι περισσότεροι ήχοι, τόσο στη ζωή όσο και στον κινηματογράφο, είναι σύνθετοι ήχοι. Το τονικό ύφος διαφοροποιεί τους επιμέρους ήχους σε μία κινηματογραφική παραγωγή και με τον τρόπο αυτό, μπορεί να διακρίνει κάποιος τη μουσική και τον λόγο από τους άλλους ήχους, καθώς επίσης, κάνει πιο ευδιάκριτα τα αντικείμενα και τις επιφάνειες. Για παράδειγμα, ήχοι χαμηλού τόνου παραπέμπουν σε κούφια αντικείμενα, ενώ ήχοι υψηλότερου τόνου παραπέμπουν σε ομαλότερες ή σκληρότερες επιφάνειες και πυκνότερα αντικείμενα.

Τρίτο σημαντικό χαρακτηριστικό του ήχου είναι η χροιά. Ο ήχος λαμβάνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του από τον αριθμό των δευτερευόντων ήχων, οι οποίοι συνοδεύουν τον βασικό ήχο. Τα αρμονικά συστατικά του ήχου, του προσδίδουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα ή μία ποιότητα τόνου, δηλαδή μία ιδιαίτερη χροιά. Η χροιά είναι η ιδιότητα που έχουν δύο ήχοι να διακρίνονται μεταξύ τους, έστω και αν έχουν την ίδια ακουστότητα και το ίδιο τονικό ύφος (συχνότητα), και είναι απαραίτητη για την περιγραφή της υφής ή της αίσθησης ενός ήχου. Επομένως, λαμβάνοντας υπόψη τα τρία παραπάνω στοιχειώδη χαρακτηριστικά του ήχου, οι τρεις αυτοί ακουστικοί προάγοντες παρέχουν την δυνατότητα στους θεατές να διακρίνουν τους διάφορους ήχους και τις φωνές σε μία ταινία, και συνεπώς σε ένα

⁷⁵ Απόστολος Καρακάσης, Χρήστος Γούσιος και Κωνσταντίνος Κεφαλάς, «Εφώδιο για νέους Ντοκιμενταρίστες», 2015, τελευταία τροποποιημένη 21 Μαΐου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3876/3/02_chapter_6.pdf, Κεφάλαιο 6°.

⁷⁶ Γιώργος Διζικιρίδης, «Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου», (Αθήνα: Αιγόκερως, 1998).

ντοκιμαντέρ και επιπλέον, όταν αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, επαυξάνουν σημαντικά την εμπειρία που προσφέρει στους θεατές μία ταινία ή ένα ντοκιμαντέρ.

i. Η έννοια του Μιξάζ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στα προηγούμενα κεφάλαια της παρούσας πτυχιακής εργασίας, η διαδικασία παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, χωρίζεται σε τρία στάδια, την προ-παραγωγή, την παραγωγή και την μετα-παραγωγή. Παράλληλα με αυτά τα τρία στάδια, πραγματοποιείται και η παραγωγή του ήχου, με μία σειρά διαδικασιών, τεχνικών και αισθητικών διεργασιών. Στο στάδιο της προ-παραγωγής και κατά τη συγγραφή του σεναρίου, πραγματοποιείται το ηχητικό ρεπεράζ⁷⁷. Στο στάδιο της παραγωγής, η ηχητική διαδικασία πραγματοποιείται με δύο τρόπους. Πρώτον, ως σύγχρονο γύρισμα⁷⁸ και δεύτερον ως μετα-ηχογράφηση⁷⁹. Και οι δύο αυτοί τρόποι εφαρμόζονται για λόγους τεχνικούς και αισθητικούς. Τέλος, στο στάδιο της μετα-παραγωγής και του μοντάζ, ολοκληρώνεται η ηχητική διαδικασία με το μιξάζ του ήχου⁸⁰.

Κατά την μετα-παραγωγή και τη διαδικασία του μοντάζ, επιλέγονται όλοι οι ήχοι, οι οποίοι θα αποτελέσουν την ηχητική μπάντα και το ηχητικό σκηνικό του ντοκιμαντέρ. Οι ήχοι αυτοί προέρχονται από αυτούς που καταγράφηκαν κατά τη διαδικασία των γυρισμάτων, από αυτούς που θα προκύψουν στην μεταηχογράφιση και από αυτούς που θα δημιουργηθούν ή θα προέρχονται από σχετικές βιβλιοθήκες ήχων. Στη διαδικασία του μοντάζ, πραγματοποιείται ο συγχρονισμός του ήχου και της εικόνας. Στη φάση αυτή, οι ήχοι που έχουν επιλεγεί και συγκροτούν το ηχητικό σκηνικό του ντοκιμαντέρ, υπόκεινται σε μια σειρά από λεπτομερείς, δημιουργικές και τεχνικές επεξεργασίας, ώστε να δώσουν ένα ποιητικό και ομοιογενές αποτέλεσμα. Η διαδικασία αυτή, ονομάζεται μιξάζ, δηλαδή την εξισορρόπηση όλων των ήχων του ντοκιμαντέρ, σε σχέση με την εικόνα και η εγγραφή τους σε ένα ή δύο ή και ακόμα περισσότερα κανάλια. Στη διαδικασία του μιξάζ, ο ήχος υπόκειται σε πολλές, ποικίλες τεχνικές επεξεργασίας, όπως για παράδειγμα σε συμπίεση, σε

⁷⁷ Το ηχητικό ρεπεράζ πραγματοποιείται παράλληλα με το ρεπεράζ της εικόνας, κατά τη διαδικασία ανεύρεσης των κατάλληλων χώρων για τα γυρίσματα. Κατά τη διαδικασία του ηχητικού ρεπεράζ, επισκέπτονται και αξιολογούνται ηχητικά οι χώροι που έχουν επιλεγεί: ο φυσικός περίγυρος, οι συνθήκες, η περιοδικότητα όλων των ήχων που παρεμβαίνουν στους χώρους αυτούς, οι φωνές και οι ήχοι (Διζικιρίδης, 1998).

⁷⁸ Με τον όρο σύγχρονο γύρισμα νοείται η ταυτόχρονη εγγραφή ήχου και εικόνας στο στάδιο της παραγωγής μίας ταινίας (Διζικιρίδης, 1998). Στην πραγματικότητα, αναφέρεται κυρίως στις φωνές των ηθοποιών.

⁷⁹ Κατά τη διαδικασία της μεταηχογράφησης, εντάσσονται όλες οι εκ των υστέρων καταγραφές των ήχων, οι οποίες δεν καταγράφονται κατά τη διαδικασία των γυρισμάτων. Η μεταηχογράφιση πραγματοποιείται δε κατάλληλα εξοπλισμένα στούντιο ηχοληψίας, με μικρόφωνα, ειδικές συσκευές ηχογράφησης και επεξεργασίας ήχου και με δυνατότητα προβολής της ταινίας (Διζικιρίδης, 1998).

⁸⁰ Γιώργος Διζικιρίδης, «Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου», (Αθήνα: Αιγόκερως, 1998).

ισοστάθμιση, σε φιλτράρισμα ώστε να λάβει τα τελικά τεχνικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του. Έτσι, με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται ο ηχητικός σχεδιασμός, ο οποίος είναι κατάλληλα προσαρμοσμένος στις ιδιαίτερες απαιτήσεις κάθε ντοκιμαντέρ.

Το μιξάζ πραγματοποιείται σε ειδικά διαμορφωμένους, κατάλληλα εξοπλισμένους και πιστοποιημένους χώρους, οι οποίοι ονομάζονται *mixing stages*. Είναι μικρές κινηματογραφικές αίθουσες, οι οποίες διαθέτουν τις κατάλληλες συνθήκες ακουστικής, προβολής και τα κατάλληλα ηχοσυστήματα, αντίστοιχα με αυτά των κινηματογραφικών αιθουσών. Στα πρώτα βήματα του μιξάζ φανερώνονται πολλές λεπτομέρειες και ατέλειες στον ήχο και τη μουσική, οι οποίες δεν έγιναν αντιληπτές κατά τις προηγούμενες διαδικασίες παραγωγής και επεξεργασίας του ήχου.

Σύμφωνα με τους Καρακάση, Γούσια και Κεφάλα (2015), το κύριο αντικείμενο του μιξάζ είναι η εξισορρόπηση και ρύθμιση των διάφορων διαφορετικών στοιχείων του ηχητικού σκηνικού σε μία παραγωγή. Στο μιξάζ υπογραμμίζεται η σημαντική σχέση των μουσικών ήχων με την εικόνα, ισορροπείται η ένταση του λόγου και η ενότητα της ηχητικής εμπειρίας, επεξεργάζονται τα στοιχεία που επηρεάζουν την ακουστική προοπτική, τη διάταξη των ήχων στο χώρο και πολλά άλλα.

3.4 Η Αφήγηση ή Σπικάζ στο Ντοκιμαντέρ

i. Εισαγωγή στην Κινηματογραφική Αφήγηση

Σύμφωνα με τους Κυριακουλάκο και Καλαμπάκα (2015)⁸¹, η κινηματογραφική αφήγηση ορίζεται ως μία αλληλουχία εικόνων και ήχων, την οποία ο θεατής μπορεί να ερμηνεύσει ως μία ιστορία, η οποία έχει συγκεκριμένη πλοκή, εξέλιξη και κατάληξη. Το πρώτο πράγμα με το οποίο μπορεί ένας θεατής να γοητευτεί από τον κινηματογράφο είναι το γεγονός ότι, ο κινηματογράφος μπορεί να καταγράφει και να αναπαράγει κινούμενες εικόνες. Το αμέσως επόμενο, είναι η δυνατότητα του κινηματογράφου να αφηγείται ιστορίες, βουβές στην αρχή (βωβός κινηματογράφος), ομιλούσες αργότερα (σύγχρονος κινηματογράφος). Η μετάβαση από τον βωβό κινηματογράφο, στον σύγχρονο κινηματογράφο, δηλαδή η μετουσίωση του γραπτού ή προφορικού λόγου σε οπτικό ή οπτικοακουστικό κείμενο, δεν ήταν απλή υπόθεση. Για το λόγο αυτό θεσπίστηκαν νέοι κανόνες, εξελίχθηκε η γραμματική και το συντακτικό, με σκοπό η αλληλουχία των εικόνων και των ήχων να γίνει κατανοητή

⁸¹ Παναγιώτης Κυριακουλάκος και Ευάγγελος Καλαμπάκας, «Η οπτικοακουστική κατασκευή», 2015, τελευταία τροποποιημένη 5 Σεπτεμβρίου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5708/3/02_chapter_1.pdf

από τους θεατές, ως αφηγηματική δομή. Ο τρόπος της αφήγησης στον κινηματογράφο, αποτέλεσε βασικό πεδίο έρευνας, αλλά και αντιπαράθεσης διαφορετικών σχολών και ιδιωμάτων ύφους στην ιστορία του κινηματογράφου και πλέον, αποτελεί μία από τις κυριότερες διαδικασίες κατά την κατασκευή και παραγωγή μιας ταινίας.

Η αφήγηση μίας ιστορίας είναι καθοριστικής σημασίας για τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ο θεατής. Βασικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης αποτελούν η αντικειμενικότητα ή υποκειμενικότητα της εξιστόρησης, η πιθανή επιδίωξη ταύτισης του θεατή με τους χαρακτήρες της ταινίας, ο τρόπος που δομείται ο χρόνος, η κορύφωση του τέλους.

Σε μία αφηγηματική ταινία, το πρόσωπο του αφηγητή μπορεί να είναι φανταστικό ή υπαρκτό. Πάντως, το ποιο είναι αυτό το πρόσωπο, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο θεατής την ιστορία. Έτσι, ο αφηγητής μπορεί να είναι ένας από τους χαρακτήρες του έργου ή ένας εξωτερικός παρατηρητής.

Η αφήγηση σε μία κινηματογραφική ταινία προκύπτει από το σενάριο, δηλαδή το γραπτό κείμενο, στο οποίο περιγράφεται λεπτομερώς η πλοκή και η δομή της ιστορίας. Το σενάριο, αναπτύσσεται με βάση μία αρχική ιδέα και πάνω σε αυτό βασίζεται και θεμελιώνεται η οπτικοακουστική κατασκευή. Η συγγραφή του σεναρίου πραγματοποιείται από τον σεναριογράφο, ο οποίος πολλές φορές ταυτίζεται με τον σκηνοθέτη. Κατά τη διάρκεια της συγγραφής ενός σεναρίου, πραγματοποιούνται αρκετές αναθεωρήσεις, βελτιώσεις και διορθώσεις μέχρι το τελικό κείμενο του σεναρίου, πάντα με γνώμονα την καλλιτεχνική φύση και τις ιδιαιτερότητες της παραγωγής. Με βάση το τελικό σενάριο, προκύπτει το «σενάριο γυρίσματος» στο στάδιο της προπαραγωγής μίας ταινίας.

Αξίζει να σημειωθεί, πως ένα κινηματογραφικό σενάριο, δεν αποτελεί λογοτεχνικό έργο. Το κινηματογραφικό σενάριο αποτελεί ένα κατασκευαστικό έργο, το οποίο χρησιμοποιεί τη γραπτή γλώσσα, με στόχο να περιγράψει αποτελεσματικότερα και με ακρίβεια ένα οπτικοακουστικό έργο, το οποίο θα προσφέρει στον θεατή μία ολοκληρωμένη αίσθηση της τελικής κινηματογραφικής εμπειρίας.

ii. Η έννοια του Σπικάζ στο Ντοκιμαντέρ

Μία δημοφιλής τεχνική, η οποία είναι εξαιρετικά προσφιλής και χρήσιμη, με πολλές πρωτότυπες προσεγγίσεις στο περιεχόμενο και το ύφος ενός ντοκιμαντέρ, αποτελεί η προφορική αφήγηση ή σπικάζ. Το σπικάζ ή αλλιώς, η αφήγηση σε voice over, αποτελεί ένα από τα κύρια δομικά συστατικά πολλών ντοκιμαντέρ. Ορισμένοι δημιουργοί ντοκιμαντέρ

αμφισβήτησαν έντονα την τεχνική της προφορικής αφήγησης, διότι υποστήριζαν πως η αφήγηση θα νόθευε την νέα τέχνη του κινηματογράφου και ιδιαίτερα του μοντάζ, με στοιχεία παλαιότερων τεχνών. Βέβαια, δικαιολογήθηκαν απόλυτα, καθώς η τέχνη της προφορικής αφήγησης, καθιερώθηκε και προτιμάται έως και σήμερα, με τη μορφή του σπικάζ, τόσο στον κινηματογράφο και της ταινίες μυθοπλασίας, όσο και στα ντοκιμαντέρ. Σήμερα τα περισσότερα ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζονται από την κυριαρχία του σπικάζ, όπως για παράδειγμα τα διάφορα είδη επιστημονικών ντοκιμαντέρ, τα ντοκιμαντέρ με θέματα ιστορικά και πολιτικής επικαιρότητας, τα ντοκιμαντέρ που πραγματεύονται πτυχές της καθημερινής ζωής των ανθρώπων, τα δημοσιογραφικά ρεπορτάζ κ.α..

Οι λειτουργίες του σπικάζ συνίστανται στη γρήγορη έκθεση πληροφοριών, στην κάλυψη αφηγηματικών κενών, στην ανάπτυξη επιχειρηματολογίας, στην ερμηνεία της εικόνας, στην ενίσχυση της υποκειμενικότητας, σε έναν εσωτερικό μονόλογο, στην αναβίωση φωνών από το παρελθόν, στην εξοικονόμηση χρόνου και μέσων, στην εστίαση του βλέμματος και στην διευκόλυνση της μεταφοράς σε άλλη γλώσσα. Εξετάζοντας τις λειτουργίες του σπικάζ, εξάγουμε τα ακόλουθα συμπεράσματα, με τα οποία τονίζεται η σπουδαιότητα και η σημασία αυτής της τεχνικής:

- ❖ Το σπικάζ χρησιμοποιείται περισσότερο σε ταινίες και σκηνές, οι οποίες επικεντρώνονται στη μετάδοση πληροφορίας. Η προφορική αφήγηση πληροφορεί και εξηγεί με σαφήνεια, περιγράφει και μεταφέρει γνώσεις, καθώς συνδυάζει το λόγο με επεξηγηματικές εικόνες, παρουσιάζοντας κάτι ανάλογο με μία διάλεξη με πλούσια οπτική τεκμηρίωση. Με τον τρόπο αυτό, πληροφορίες, οι οποίες είναι περίπλοκες, μπορούν να απλουστευτούν και σημαντικές δυσκολίες στην κατανόηση του θέματος, μπορούν να ξεπεραστούν. Με το σπικάζ, η πληροφορία, η πλοκή και η ιστορία του ντοκιμαντέρ ή μίας ταινίας, αποδίδεται με σαφήνεια και πυκνότητα.
- ❖ Σε αντίθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας, σε ένα ντοκιμαντέρ μπορεί κάποιος να κινηματογραφήσει μόνο ότι του επιτρέπεται, καθώς πολλές σκηνές είναι αδύνατο να τις αποκτήσει, είτε γιατί έχουν συμβεί στο παρελθόν, είτε διότι δεν μπορεί να εξασφαλίσει την απαραίτητη πρόσβαση. Εφόσον αυτή η πληροφορία είναι σημαντική, θα πρέπει με κάποιον τρόπο να την αποκτήσει. Ο πιο σαφής και σύντομος τρόπος είναι το σπικάζ. Έτσι, τα οποιαδήποτε αφηγηματικά κενά που θα προκύψουν λόγω έλλειψης εικόνων ή σκηνών, αυτά μπορούν να καλυφθούν μέσω του σπικάζ.
- ❖ Με την τεχνική του σπικάζ ερμηνεύεται πληρέστερα η εικόνα. Μέσω της προφορικής αφήγησης, ο αφηγητής είτε με ύφος διδακτικό, είτε με ύφος επεξηγηματικό, ποιητικό,

παιγνιώδες και ορισμένες φορές ουδέτερο, οδηγεί τον θεατή στο να μπορέσει να ερμηνεύσει τις εικόνες.

- ❖ Η αφήγηση σε voice over αποτελεί προφορικό λόγο, τον οποίο ο θεατής δεν βλέπει την ώρα που αρθρώνεται. Για το λόγο αυτό, ο θεατής τον αντιλαμβάνεται ως εσωτερικό μονόλογο, με τον οποίο μπορεί και ακούει τις σκέψεις των χαρακτήρων.
- ❖ Το σπικάζ περιγράφει όλα όσα βλέπει ο θεατής, την ώρα που τα βλέπει. Με την περιγραφή αυτή δίνεται έμφαση, αναδεικνύονται οι λεπτομέρειες που μπορεί να διέφυγαν από την ματιά του θεατή και ζωντανεύει δραματικά το θέαμα. Με τον τρόπο αυτό, καθοδηγείται το βλέμμα του θεατή, ώστε να εστιάσει πέρα από το προφανές και να αξιοποιήσει όλο τον πλούτο των πληροφοριών που μπορεί να κρύβει ένα ντοκιμαντέρ.
- ❖ Η χρήση της προφορικής αφήγησης εξοικονομεί πόρους και χρόνο στην παραγωγή, διότι οι απαιτήσεις της κινηματογραφικής κάλυψης μειώνονται σημαντικά. Το σπικάζ οδηγεί την εικόνα και έτσι ο ρόλος των λήψεων υποβαθμίζεται σε μία συνοδευτική και επεξηγηματική λειτουργία. Μία παραγωγή η οποία βασίζεται στο σπικάζ, μπορεί να αποφύγει πολυδάπανα γυρίσματα. Ωστόσο, δεν είναι σωστή η άποψη ότι μέσω του σπικάζ, ένα ντοκιμαντέρ έχει μικρότερο κόστος. Η συμπύκνωση της πληροφορίας μέσω του σπικάζ μπορεί να οδηγήσει σε πολλαπλασιασμό του αριθμού των σκηνών, των χώρων και των δράσεων στα γυρίσματα κ.α..

Η προφορική αφήγηση πραγματοποιείται με τρεις μορφές, ανάλογα με το είδος και την προσέγγιση του ντοκιμαντέρ. Η πρώτη αφορά στο σπικάζ σε γ' πρόσωπο που αποτελεί την πιο συνηθισμένη μορφή προφορικής αφήγησης και προτιμάται κυρίως για ντοκιμαντέρ που έχουν στόχο να πληροφορήσουν, να εκπαιδεύσουν ή να τεκμηριώσουν ένα θέμα. Με τη χρήση γ' προσώπου τονίζεται η αντικειμενικότητα και η ιστορική βεβαιότητα των όσων λέγονται στο ντοκιμαντέρ, με τρόπο ουδέτερο και διακριτικό. Η δεύτερη μορφή είναι το σπικάζ σε β' πρόσωπο, η οποία χρησιμοποιείται σπάνια, ωστόσο μπορεί να προσφέρει ιδιαίτερα δυνατές σκηνές. Με τη χρήση του β' προσώπου, επιτυγχάνεται ή μέγιστη αμεσότητα, καθώς ο αφηγητής απευθύνεται σε έναν θεατή απευθείας. Τρίτη μορφή αποτελεί το σπικάζ σε α' πρόσωπο, με το οποίο ο αφηγητής καλλιεργεί μία σχέση αβίαστης αμεσότητας με τους θεατές, καθώς δημιουργείτε η εντύπωση ότι ο αφηγητής βρίσκεται ανάμεσά τους και σχολιάζει τις εικόνες. Ο λόγος σε α' πρόσωπο χαρακτηρίζεται από προφορικότητα και οικειότητα, ενώ ο τόνος είναι λιγότερο επίσημος, αντικειμενικός και σίγουρος.

Τέλος, σημειώνεται ότι, το σπικάζ γράφεται πρώτα σε κείμενο και στη συνέχεια διαβάζεται σε στούντιο ηχογράφησης. Δεν πρόκειται για κείμενο με σημαντική λογοτεχνική αξία, αλλά για ένα σεναριακό στοιχείο, το οποίο ερμηνεύεται και εντάσσεται στο ντοκιμαντέρ. Το σπικάζ γράφεται σε κάθε στάδιο παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ, από την ανάπτυξη τις ιδέας έως και το τέλος του μοντάζ. Πολλές φορές, το σπικάζ γράφεται εκ των υστέρων με σκοπό να εμπλουτίζει τις εικόνες, είτε η συγγραφή του προηγείται με σκοπό οι εικόνες να επιλεγθούν βάσει αυτού. Οι βασικές αρχές του σπικάζ έγκεινται στην απλότητα του λόγου, στην αμεσότητα, στην εκφραστική λιτότητα, στην συσχέτιση με την εικόνα και στις αλεπάλληλες γραφές. (Καρακάσης, Γούσιας και Κεφαλάς,2015)⁸².

⁸² Παναγιώτης Κυριακουλάκος και Ευάγγελος Καλαμπάκας, «Η οπτικοακουστική κατασκευή», 2015, τελευταία τροποποιημένη 5 Σεπτεμβρίου 2019, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5708/3/02_chapter_1.pdf

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο : Η Τέχνη της Καμπανοποιείας

4.1 Μια σύντομη ιστορική αναδρομή

Η καμπάνα είναι ένα ιδιόφωνο μουσικό όργανο, το οποίο είναι γνωστό από την αρχαιότητα. Με τον όρο ιδιόφωνο, σύμφωνα με την ορολογία της μουσικολογίας και ειδικότερα τον κλάδο της οργανολογίας, εννοούμε εκείνο το μουσικό όργανο, το οποίο παράγει ήχο και μουσική που οφείλεται στη δόνηση του σώματός του αυτού καθεαυτού. Η καμπάνα, αποτελεί μία θολωτή κατασκευή, τις περισσότερες φορές από μπρούτζο, η οποία όταν δονείται παράγει ήχο.

Οι πρώτες αναφορές για τις καμπάνες και την κατασκευή τους προέρχονται από την Κίνα, όπου η χρήση της καμπάνας είναι γνωστή πολύ πριν από το 1000 π.Χ.. Επιπλέον, υπάρχουν αναφορές για την καμπάνα και από την αρχαία εποχή και τους λαούς της Μεσογείου. Σύμφωνα με ευρήματα, οι λαοί αυτοί χρησιμοποιούσαν κομμάτια από μέταλλα, τα οποία έκρουαν με μεταλλική ή ξύλινη ράβδο κατά τη διάρκεια διάφορων τελετών και συναθροίσεων, με σκοπό τη συγκέντρωση του λαού. Θα μπορούσε κάποιος να παρομοιάσει αυτή τη χρήση με την γνωστή σήμερα χρήση ενός σήμαντρου. Η χρήση των καμπανών για λειτουργική χρήση στην Δυτική Εκκλησία, εισήχθη επί Πάπα Ρώμης Σοβινιανού στο 604 μ.Χ.. Από τον 6^ο αιώνα και κατά την εποχή του Βυζαντίου, η καμπάνα χρησιμοποιήθηκε σε Χριστιανικούς ναούς, ως μία χονδροειδής κατασκευή (τύπου καμπάνας), η οποία παρήγαγε ήχο με την κρούση.

Αιώνες τώρα, η καμπάνα αναγνωρίζεται από την εκκλησία ως το πιο πρόσφορο μέσο, το οποίο συντελεί στην πρόσληψη του μηνυμάτων της από τους πιστούς και στην μετάδοση των μηνυμάτων της προς αυτούς. Η ονομασία “καμπάνα” προέρχεται από την περιοχή της Καμπανίας στην Ιταλία, όπου ευρίσκονταν τα κατάλληλα μέταλλα για την κατασκευή των καμπανών. Όπως προαναφέρθηκε, πρωτοεμφανίστηκαν τον 6^ο αιώνα μ.Χ. και λίγο αργότερα έκαναν και την εμφάνισή τους στην Ανατολή. Σήμερα, σε κάθε ορθόδοξο ναό συναντάμε καμπάνες, ως απαραίτητο και αναπόσπαστο τμήμα της λατρείας⁸³.

Πριν τις καμπάνες είχαν καθιερωθεί τα σήμαντρα, το κάλεσμα των οποίων είναι γνωστό από την αρχαιότητα. Επρόκειτο για μεγάλα τεμάχια μετάλλου, κρεμασμένα σε

⁸³ Βασίλειος Κοκολάκης, «Η Θεολογική σημασία της καμπάνας», 2013, τελευταία τροποποιημένη 5 Σεπτεμβρίου 2019, <http://www.diakonima.gr/2013/09/20/%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%BC%CF%80%CE%AC%CE%BD%CE%B1%CF%82/>.

σχοινιά, τα οποία τα έκρουαν με μεταλλικές ή ξύλινες ράβδους, με σκοπό να προσκαλέσουν το λαό σε τελετές και συναθροίσεις. Η κρούση του σήμαντρου είναι συμβολική. Το μικρό σήμαντρο χρησιμοποιείται στον Όρθο και συμβολίζει το κήρυγμα του Ευαγγελίου. Η κρούση ενός σιδερένιου σήμαντρου θυμίζει τη σάλπιγγα του Αγγέλου.

Αργότερα, η καμπάνα καθιερώθηκε και κυριάρχησε κυρίως στις μεγαλύτερες και πολυπληθείς πόλεις, ως το δυνατότερο σε εμβέλεια μέσο κλήσης των πιστών στους ιερούς ναούς. Ωστόσο, η χρήση των σήμαντρων επανήλθε κατά τα χρόνια της τουρκοκρατίας, κυρίως λόγω της ανάγκης για μυστικές και κρυφές συναντήσεις των πιστών, χωρίς κωδωνοκρουσίες. Μάλιστα, πολλά μοναστήρια εκείνης της εποχής χρησιμοποιούνταν και ως “κρυφά σχολεία”, επομένως η κρούση του σήμαντρου εξυπηρετούσε και εκπαιδευτικούς σκοπούς, χωρίς να το αντιλαμβάνονται οι εχθροί. Σήμερα, τα ξύλινα και τα σιδερένια σήμαντρα χρησιμοποιούνται ακόμα στις ιερές μονές, ενώ το καθένα από αυτά κρούεται σε ορισμένο χρόνο, σύμφωνα με τα όσα ορίζει το κάθε μοναστήρι.

Γενικά, ο ήχος των σήμαντρων και της καμπάνας, που κοσμούν τις εκκλησίες και τα μοναστήρια, προκαλούν εύρος συναισθημάτων: από το κάλεσμα των πιστών στις ιερές ακολουθίες και την επισήμανση των ιερών στιγμών, έως και ειδοποίηση για χαρμόσυνα ή δυσάρεστα γεγονότα⁸⁴.

Οι παλαιότερες αναφορές για τις καμπάνες καταγράφονται τον 8^ο αιώνα. Εκείνη την εποχή, η κατασκευή των καμπανών ήταν χονδροειδής και αποτελούνταν από μεταλλικές πλάκες, οι οποίες ήταν συναρμολογημένες με σφυρηλατημένα καρφιά. Αργότερα, οι μεγάλες καμπάνες χρησιμοποιήθηκαν για την πρόσκληση του λαού στις ιερές ακολουθίες στην Δυτική Εκκλησία και η κατασκευή του γίνονταν από χυτό ορείχαλκο αρίστης ποιότητας. Η κατασκευή τους, αποτελούσε τέχνη, η οποία πρώτα αναπτύχθηκε στα μοναστήρια. Μάλιστα, στη Δύση πραγματοποιούνταν ειδικές τελετές για την εγκαινιάσή τους, το βάπτισμά τους με αγιασμένο ύδωρ και έλαιο και το στόλισμά του με επιγραφές και άλλα διακοσμητικά στοιχεία.

Αξίζει να αναφερθεί πως, στην Ελλάδα, κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας, είχε απαγορευτεί η χρήση τους για να «μην ταρασσεται ο ύπνος των νεκρών μουσουλμάνων», σύμφωνα με τη δική τους θρησκεία. Εξάιρεση μόνο αποτέλεσαν το Άγιο Όρος, τα Ιωάννινα και ορισμένα νησιά, στα οποία επιτρεπόταν η χρήση της καμπάνας ως ειδικό προνόμιο. Οι καλύτεροι τεχνίτες για την κατασκευή της καμπανών ήταν τεχνίτες από το Βέλγιο και την

⁸⁴ Βάλια Νικολάου, «Ιστορίες και μυστικά της τέχνης κατασκευής καμπανών από το χυτήριο της Παραμυθιάς», 2017, τελευταία τροποποιημένη 5 Σεπτεμβρίου 2019, <https://www.eleftherostypos.gr/istories/84291-imerat-tis-gynaikas-160-xronia-apo-tin-8i-martioy-toy-1857/>.

Ολλανδία. Τέλος, η πλέον μεγαλύτερη καμπάνα βρίσκεται στη Μόσχα και κατασκευάστηκε κατά τα έτη 1733 έως 1735, ωστόσο το 1737, στη διάρκεια μιας πυρκαγιάς, έσπασε και δεν ήχησε ποτέ.

4.2 Η χρήση της Καμπάνας

Σήμερα, σε κάθε χριστιανική εκκλησία, συναντάμε το καμπαναριό με την καμπάνα της, ως αναπόσπαστο τμήμα της λατρείας.

Πρόδρομο των καμπάνων αποτελούσαν τα σήμαντρα. Τα σήμαντρα, όπως και οι καμπάνες, είναι ιδιόφωνα μουσικά όργανα, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία των κρουστών. Τα σήμαντρα χρησιμοποιήθηκαν από όλα τα χριστιανικά μοναστήρια του κόσμου, σε διάφορες παραλλαγές. Αρχικά, ήταν ξύλινα ή σιδερένια και ονομάζονταν “αγιοσίδερα”. Υπάρχουν τρεις κατηγορίες σήμαντρων, ανάλογα με το μέγεθός τους και με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται.

Πρώτη κατηγορία αποτελεί το τάλαντο ή αλλιώς χειροσήμαντρο. Πρόκειται για μια ελαφριά, μακρόστενη και καλά πλανισμένη σανίδα, με μήκος περίπου τρία μέτρα, η οποία στις άκρες της έχει τρεις ή πέντε οπές. Οι τρεις οπές συμβολίζουν τον τριαδικό θεό, ενώ οι πέντε οπές σε σχήμα σταυρού συμβολίζουν τις πέντε ανθρώπινες αισθήσεις, που πρέπει να είναι σε εγρήγορση. Το τάλαντο ήταν φορητό και το κρατούσαν οι περιφερόμενοι μοναχοί με το ένα τους χέρι, ενώ με το άλλο, το έκρουαν ρυθμικά με ένα ξύλινο σφυρί, το οποίο ονομαζόταν κόπανος.

Δεύτερη κατηγορία αποτελεί το μεγασήμαντρο. Το μεγασήμαντρο είναι το μεγαλύτερο σε μήκος σήμαντρο (έως και τέσσερα μέτρα), το οποίο ονομάζεται κόπανος. Πρόκειται για μία κρεμαστή, χοντρή και μακρόστενη σανίδα, η οποία έχει και αυτή στις άκρες της τρεις ή πέντε οπές. Το μεγασήμαντρο το έκρουαν με αυξομειούμενη δύναμη με έναν κόπανο κατασκευασμένο από το ίδιο υλικό, ώστε να μπορεί να παράγει διαφορετικούς ήχους με κάποιου είδους ρυθμό. Και το μεγασήμαντρο και το τάλαντο, αποτελούν χαρακτηριστικά σύμβολα της μοναστικής ζωής, στις μονές του Αγίου Όρους, και χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα για τη σύναξη των μοναχών και για να προμηνύσουν τη χαρά ή τη λύπη μέσα στο κατανυκτικό κλίμα της ιερής πολιτείας.

Η Τρίτη κατηγορία είναι το αγιοσίδερο, ένα μικρότερο τεμάχιο κατασκευασμένο από σίδερο ή ορείχαλκο, το οποίο έκρουαν με ένα σφυρί, κατασκευασμένο με το ίδιο υλικό. Ο ήχος από την κρούση του παρομοιάζει με τον ήχο της καμπάνας και συμβολίζει τον ήχο από την σάλπιγγα των αγγέλων.

Τα σήμαντρα χρησιμοποιούνται και σήμερα. Μαζί με τις καμπάνες, χτυπούν σε ορισμένο χρόνο, ανάλογα με την τάξη κάθε μοναστηριού. Το χτύπημά τους καθορίζει τη ζωή και τις δραστηριότητες των μοναχών στα μοναστήρια, με σκοπό να τους αφυπνίσουν ή να τους συνάξουν για την τέλεση των ιερών καθηκόντων τους.

Σήμερα, περισσότερο διαδεδομένη είναι η χρήση της καμπάνας. Η οποία όμως είναι γνωστή από την αρχαιότητα, ενώ παίζουν σημαντικό ρόλο ακόμα και σήμερα στον ινδικό πολιτισμό. Η καμπάνα είναι ένα κρουστό ηχητικό όργανο με σχήμα αναποδογυρισμένου κυπέλλου, φτιαγμένο από μπρούτζο. Πρόκειται για ένα κοίλο ακουστικό αντηχείο, το οποίο κατατάσσεται στα ιδιόφωνα μουσικά όργανα. Το αντικείμενο με το οποίο κρούεται η καμπάνα και αποδίδει αυτόν τον χαρακτηριστικό ήχο, είναι το γλωσσίδι, το οποίο κρέμεται στο εσωτερικό της. Οι παλαιότερες καμπάνες ήταν χονδροειδείς κατασκευές από μεταλλικές πλάκες, συναρμολογημένες με σφυρηλατημένα καρφιά. Αργότερα έως και σήμερα, οι καμπάνες κατασκευάζονται από χυτό ορείχαλκο, δηλαδή κράμα χαλκού και κασσίτερου, αρίστης ποιότητας, με τη μέθοδο της μεταλλοχύτευσης και τη χρήση διαφόρων μεγεθών καλουπιών, ανάλογα με το επιθυμητό μέγεθος.

Κατά την Τουρκοκρατία στην Ελλάδα οι καμπάνες απαγορεύτηκαν, και με την ελευθέρωση των ελλήνων, οι καμπάνες επανήλθαν στα κωδωνοστάσια των εκκλησιών, τόσο στα χωριά όσο και στις πολυπληθείς πόλεις, ως το δυνατότερο σε εμβέλεια μέσο πρόσκλησης των πιστών, στους ιερούς ναούς. Στα χωριά ιδιαίτερα, είναι ένα κύριο μέσο ειδοποίησης, όχι μόνο για τα θρησκευτικά καθήκοντα, αλλά και για κάθε σημαντικό γεγονός, που απασχολεί την τοπική κοινότητα.

Οι καμπάνες στην εκκλησία χρησιμοποιούνται κυρίως για εκκλησιαστικούς λόγους, για να σημάνουν την έναρξη κάποιας τακτικής ιερής ακολουθίας, όπως ο εσπερινός, ο όρθρος, η ιερά αγρυπνία κ.λπ. Την ημέρα μίας μεγάλης εορτής, καθώς και την παραμονή της, όταν εορτάζει ο άγιος της ενορίας, όταν ψάλλετε η δοξολογία κ.α., οι καμπάνες ηχούν χαρμόσινα. Κατά τη διάρκεια της θείας λειτουργίας, υπάρχουν τρεις κωδωνοκρουσίες. Η πρώτη στην αρχή του όρθρου, η δεύτερη στο μέσο του όρθρου αμέσως μετά την ανάγνωση του συναξαρίου και πριν των καταβασιών, και η τρίτη κατά τη διάρκεια της δοξολογίας. Ανάλογα με την περιοχή ή την ενορία, η κωδωνοκρουσία της καμπάνας μπορεί να πραγματοποιείται με διάφορες παραλλαγές. Επιπρόσθετα, οι καμπάνες ηχούν και για κοσμικά γεγονότα, όπως για παράδειγμα εθνικές εορτές, έκτατα περιστατικά όπως η φωτιά, η αναγγελία ενός θανάτου, οι φυσικές καταστροφές κ.λπ. Ο ήχος είναι διαφορετικός για τις χαρές και διαφορετικός για τις λύπες. Όταν η καμπάνα χτυπά λίγες φορές σημαίνει χαρούμενες ειδήσεις. Όταν η καμπάνα χτυπάει πολλές φορές, οι ειδήσεις δεν είναι για καλό. Ενώ, ο μονότονος, αργός και λυπητερός

ήχος που επαναλαμβάνεται, πρόκειται για αναγγελία κάποιου θανάτου και με τον τρόπο αυτό καλείται ο κόσμος για συμμετοχή και συμπαράσταση στο πένθος. Αξίζει να αναφερθεί πως, παλαιότερα οι καμπάνες στα χωριά χτυπούσαν και για το σχολείο ή το κατηχητικό, για να καλέσουν τους κατοίκους σε συγκέντρωση κ.λπ.

Οι καμπάνες τοποθετούνται στα καμπαναριά, πρόκειται για μικρούς πύργους, στην οροφή των οποίων μπορούν να τοποθετηθούν μία ή και περισσότερες καμπάνες, κρεμασμένες. Η συνήθης θέση ενός καμπαναριού, ή αλλιώς κωδωνοστασίου, είναι στην πορεία της εισόδου των πιστών στην εκκλησία. Σε άλλες περιπτώσεις, το καμπαναριό μπορεί να είναι ενσωματωμένο στον ναό ή να είναι ξεχωριστό κτίσμα, κατασκευασμένο από πέτρα, μάρμαρο ή, σπανιότερα βέβαια, από σίδηρο. Ο τρόπος κατασκευής του είναι τέτοιος ώστε να ενισχύει τον ήχο της καμπάνας και να τον μεταφέρει, όσο το δυνατόν, μακρύτερα (Τότσικας, 2017)⁸⁵.

4.3 Τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή μίας καμπάνας

Το υλικό από το οποίο κατασκευάζονται οι καμπάνες είναι ένα κράμα από χαλκό και κασσίτερο. Για να μπορεί μία καμπάνα να παράγει τον κατάλληλο και πλέον χαρακτηριστικό ήχο, που όλοι αναγνωρίζουμε, χρειάζεται το κατάλληλο καλούπι, τις σωστές αναλογίες στο πάχος του μετάλλου, αλλά και τέχνη στο κράμα των υλικών της. Οι τεχνίτες καμπανοποιόι τονίζουν πως, για να είναι μία καμπάνα «αξιόπιστη», πρέπει να έχει καλή αρμονία και να ακούγεται πολύ μακριά⁸⁶.

Με την λέξη κράμα, ορίζεται η ανάμειξη και συνένωση διαφορετικών, συχνά αντιφατικών, στοιχείων και το προϊόν που προκύπτει από τη συνένωση μετάλλων σε μείγμα, έτσι ώστε το μείγμα αυτό να έχει συγκεκριμένες ιδιότητες, οι οποίες θα είναι οι πιο επιθυμητές για τους κατασκευαστές του.

Η κατασκευή των καμπανών πραγματοποιείται από χυτό ορείχαλκο, δηλαδή από ένα κράμα χαλκού και κασσίτερου, τις περισσότερες φορές κατά αναλογία 80% και 20% αντίστοιχα. Η σωστή αναλογία των μετάλλων, καθώς και το πάχος της καμπάνας, καθορίζουν και τον ήχο της. Οι σύγχρονες καμπάνες κατασκευάζονται με τη μέθοδο της μεταλλοχύτευσης- χύτευσης, σε διάφορα μεγέθη, από μικρές διακοσμητικές, έως και μεγάλες,

⁸⁵ Αλέξης Τότσικας, «Τα σήμαντρα και οι καμπάνες», 2019, τελευταία τροποποιημένη 5 Σεπτεμβρίου 2019, <https://argolikiivivliothiki.gr/2019/04/04/bells/>.

⁸⁶ «Ένα εργαστήρι κατασκευής καμπάνας στην Παραμυθιά που αντέχει στον χρόνο», 2018, τελευταία τροποποιημένη 5 Σεπτεμβρίου 2019, <https://www.amna.gr/ota/article/228438/Ena-ergastiri-kataskueis-kampanas-ston-kampo-tis-Paramuthias--pou-antechei-ston-chrono>.

οι οποίες ζυγίζουν τόνους. Το κράμα μετάλλων χύνεται σε καλούπια, όσο είναι ακόμα ρευστό, παραμένει μέσα σε αυτό για μία ημέρα ώσπου να στεγνώσει και στη συνέχεια είναι έτοιμο να τροχιστεί και να γυαλιστεί, ώστε να ολοκληρωθεί η όλη διαδικασία. Εάν στο τέλος δοκιμαστεί και ο ήχος της δεν είναι ο επιθυμητός, καταστρέφεται και φτιάχνεται από την αρχή. Ο κατάλληλος συνδυασμός χαλκός και κασσίτερου είναι αυτός που δίνει την δυνατότητα στους κατασκευαστές καμπανών, να επιτύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα, όσον αφορά τον ήχο μίας καμπάνας όταν αυτή κρούεται.

4.4 Το επάγγελμα του καμπανά- Η διαδικασία παραγωγής των καμπάνων

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, μέσω της βοήθειας του ντοκιμαντέρ, γίνεται μία προσπάθεια να αναδειχθεί το επάγγελμα του καμπανά. Πρόκειται για ένα επάγγελμα, το οποίο προέρχεται από τα παλαιά, ωστόσο σήμερα, μόνο ελάχιστοι στην Ελλάδα το έχουν διασώσει και μπορούν να το ακολουθήσουν. Πρόκειται για ένα επάγγελμα διαφορετικό από όλα τα άλλα, ιδιαίτερα δύσκολο και απαιτητικό. Τις περισσότερες φορές, οι γνώσεις και η τεχνική αυτού του επαγγέλματος, δεν μπορούν να διδαχθούν από κάποιο σχολείο ή από κάποιο πανεπιστήμιο, αλλά κληρονομούνται και μεταλαμπαδεύονται από γενιά σε γενιά, σύμφωνα πάντα με τις οικογενειακές παραδόσεις.

Με την βοήθεια της οικογένειας Γαλανόπουλου, η οποία διατηρεί χυτήριο για την κατασκευή καμπανών στην περιοχή της Παραμυθιάς του Νομού Θεσπρωτίας, μου δόθηκε η ευκαιρία να παρακολουθήσω από κοντά την διαδικασία της κατασκευής. Μου δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσω από κοντά τα θετικά στοιχεία, αλλά και τις δυσκολίες που έχει το επάγγελμα ενός καμπανοποιού σήμερα. Ένα επάγγελμα με το οποίο αναδεικνύεται μία τέχνη, η τέχνη της καμπανοποιίας.

Η διαδικασία κατασκευής μίας καμπάνας, διέρχεται από διάφορα στάδια. Το πρώτο στάδιο της κατασκευής, το οποίο είναι και από τα σημαντικότερα, είναι το τύπωμα της καμπάνας. Στο στάδιο αυτό κατασκευάζεται η μήτρα, με την οποία θα βγει το σχέδιο για τη δημιουργία της καμπάνας. Ανάλογα με το μέγεθος της καμπάνας που θα κατασκευαστεί, επιλέγεται και το κατάλληλο μέγεθος καλουπιού. Τα καλούπια υπάρχουν σε διάφορα μεγέθη, κατασκευάζονται από αλουμίνιο και αποτελούν ένα «αντίγραφο» της καμπάνας.

Αρχικά τυπώνεται η εξωτερική επιφάνεια της καμπάνας και στη συνέχεια η εσωτερική. Τα καλούπια τοποθετούνται μέσα σε ένα σιδερένιο αντικείμενο, το οποίο ονομάζεται παντεύτι. Μέσα στο παντεύτι χύνεται χαλαζιακή άμμος, η οποία αγκαλιάζει το καλούπι.

Μόλις η άμμος στεγνώσει και το εσωτερικό της γίνει σκληρό και συμπαγές, το παντεύτι ανοίγει και τα καλούπια απομακρύνονται. Στο σημείο αυτό, έχει δημιουργηθεί το μέρος, το οποίο αργότερα θα γεμίσει με μέταλλο.

Παράλληλα με την διαδικασία του τυπώματος, ετοιμάζεται ο φούρνος, όπου τοποθετείται το κράμα χαλκού και κασσίτερου, έτσι ώστε να επιτευχθεί η τήξη του στους 1100 βαθμούς Κελσίου. Μόλις τα μέταλλα λιώσουν, και αφού έχει ελεγχθεί ένα ο συνδυασμός τους είναι ο κατάλληλος για να επιτευχθεί ο επιθυμητός ήχος της καμπάνας, ξεκινάει η χύτευση. Το μείγμα των μετάλλων χύνεται στα παντεύτια, ώσπου να κρυώσει. Μόλις είναι έτοιμο, τα παντεύτια ανοίγουν και φανερώνουν τις καμπάνες.

Στη συνέχεια, οι καμπάνες καθαρίζονται με τη βοήθεια ενός θαλάμου αμμοβολής, όπου μέσω της προώθησης πολύ μικρών κόκκων άμμου, απομακρύνονται όλα τα υπολείμματα. Τέλος, οι καμπάνες είναι έτοιμες για την τοποθέτησή τους στο καμπαναριό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο: Η βασική ιδέα για την δημιουργία του ντοκιμαντέρ : Η Τέχνη της Καμπανοποιείας

Γεννήθηκα και μεγάλωσα σε μία μικρή κωμόπολη που ονομάζεται Παραμυθιά, ανήκει στον Δήμο Σουλίου της περιφερειακής ενότητας Θεσπρωτίας, της Ηπείρου. Από μικρή ηλικία γνώριζα ότι στην περιοχή εδρεύει μία μικρή επιχείρηση που ασχολείται με την δημιουργία και κατασκευή της καμπάνας. Στα πλαίσια μια εκπαιδευτικής εκδρομής, κατά την διάρκεια της φοίτησης μου στο Δημοτικό Σχολείο Παραμυθιάς ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με το ασυνήθιστο αυτό επάγγελμα. Ο χώρος και η διαδικασία μου κέντρισαν το ενδιαφέρον, και από τότε ήθελα να μάθω όσα περισσότερα μπορούσα για αυτό το επάγγελμα.

Στα πλαίσια της εκπόνησης της Πτυχιακής μου εργασίας, του τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας, του Ιονίου Πανεπιστημίου, αναζητώντας θέμα το οποίο θα αφορά οπτικοακουστική καταγραφή, καθώς αποτελεί τον τομέα που μου κέντρισε το ενδιαφέρον κατά την διάρκεια της φοίτησης μου στην σχολή, η ιδέα της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ που θα αφορά την αποτύπωση μίας πτυχής της ανθρώπινης δραστηριότητας, και πιο συγκεκριμένα το επάγγελμα του Καμπανοποιού. Αφού ήρθα σε επαφή με τον επιβλέπων καθηγητή κ. Κωνσταντίνο Τηλιγάδη, συζήτησα την προοπτική δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ μικρού μήκους , το οποίο θα εστιάζει στην διαδικασία παραγωγής και δημιουργίας της Καμπάνας, και πιο συγκεκριμένα, στόχος μου ήταν η καταγραφή της διαδικασίας αυτής από τις πρώτες ύλες μέχρι και την τελική τοποθέτησής της Καμπάνας.

5.1 Η προ-παραγωγή

Η διαδικασία για την δημιουργία του ντοκιμαντέρ μου ξεκίνησε στις αρχές Μαρτίου του 2019, όταν για πρώτη φορά ήρθα σε επαφή με την οικογένεια Γαλανόπουλου. Αρχικά, για ένα διάστημα περίπου μίας εβδομάδας επισκεπτόμουν τον χώρο που εδρεύει η επιχείρηση της οικογένειας Γαλανόπουλου. Το Χυτήριο της οικογένειας βρίσκεται σε ένα μικρό πεδινό χωριό κοντά στην κωμόπολη της Παραμυθιάς (περίπου 1,5 χιλιόμετρο) και ονομάζεται Καρυώτι.

Στα πλαίσια της προ-παραγωγής του ντοκιμαντέρ, έπρεπε να ανιχνεύσω τους χώρους (ρεπεράζ), και να δω από κοντά τις συνθήκες που επικρατούν στο εσωτερικό του, έτσι ώστε να μπορέσω να επιλέξω τον κατάλληλο αναγκαίο εξοπλισμό για την καταγραφή της διαδικασίας, αλλά και να φτιάξω ένα χρονοδιάγραμμα με το οποίο θα μπορέσω να καλύψω

επαρκώς την όλη διαδικασία. Την πρώτη αυτή εβδομάδα της παρουσίας μου στο χώρο ήρθα σε επαφή με το προσωπικό που εργάζεται εκεί αντλώντας πληροφορίες για την διαδικασία που απαιτείται. Περιληπτικά, μου εξήγησαν την διαδικασία και τους χρόνους που απαιτούνται από την διαδικασία παραγωγής μέχρι και το τελικό αποτέλεσμα.

Λίγες μέρες μετά, άρχισα να δημιουργώ το σενάριό μου, οργανώνοντας τον τρόπο που θα προσεγγίσω και θα καλύψω την όλη διαδικασία. Παράλληλα με την δημιουργία του σεναρίου αναζητούσα και τον αναγκαίο εξοπλισμό για την λήψη των πλάνων μου. Απευθύνθηκα σε ένα τοπικό φωτογραφείο, στην Παραμυθιά, και ζήτησα τον αναγκαίο εξοπλισμό που μπορούσαν να μου διαθέσουν για τα γυρίσματα που θα πραγματοποιούσα. Η επιλογή του εξοπλισμού περιελάμβανε την φωτογραφική μηχανή Sony a6500 mirrorless με προσαρμοσμένο τον φακό Sony 18-105mm f/4 Mid-Range Zoom Lens καθώς και ένα μικρόφωνο Rode VideoMicro. Για να μπορέσω να έχω σταθερά πλάνα, δανείστηκα επίσης ένα μονόποδο τύπου Benro Aluminum A48FD, ένα τρίποδο τύπου HAMA Star 61 4161, καθώς και μία ράγα (slider) τύπου Walimex Pro Cineast 120cm 19653 την οποία προσάρμοσα πάνω στο προαναφερθέν τρίποδο.

5.2 Η παραγωγή

Αφού συνέλεξα τον αναγκαίο εξοπλισμό, και δημιούργησα ένα υποτυπώδες σενάριο το οποίο θα με κατεύθυνε για την δημιουργία του ντοκιμαντέρ, στα μέσα Μαρτίου και για ένα διάστημα δύο εβδομάδων ακολούθησαν τα γυρίσματα στον χώρο του Χυτηρίου, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά.

Η κάμερα ρυθμίστηκε να καταγράφει σε πλάτος καρέ 1920 και ύψος καρέ 1080 ενώ ο ρυθμός καρέ ορίστηκε στα 50 καρέ/ανά δευτερόλεπτο, ως τύπος αποθήκευσης του αρχείου ορίστηκε το MP4 Video file. Κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά επιλέχτηκε σταθερό διάφραγμα της φωτογραφικής μηχανής f/4. Στα εσωτερικά γυρίσματα στο χώρο του Χυτηρίου επιλέχτηκε μία σταθερή ταχύτητα κλείστρου 1/100, ενώ ανάλογα με το διαθέσιμο φως που υπήρχε στον χώρο, το οποίο ποίκιλε από σημείο σε σημείο, επιλέχτηκαν τιμές ISO (ευαισθησία φωτός), από 800 ISO μέχρι και 4000 ISO. Όσο αφορά τα εξωτερικά γυρίσματα, ενώ αρχικά θα διατηρούνται η χαμηλή ταχύτητα κλείστρου 1/100 και χαμηλή ευαισθησία ISO (κάτω από 500 ISO), και θα ρυθμίζονταν το κλείστρο σε ένα εύρος από f/8 μέχρι και f/22 (ανάλογα με την ένταση του ήλιου), κάτι τέτοιο δεν κατέστη δυνατό διότι κατά την διάρκεια των γυρισμάτων εξωτερικά εντοπίστηκε πρόβλημα καθώς μικροσκοπικά «σκουπιδάκια», είχαν διεισδύσει στον αισθητήρα της μηχανής και όσο το

διάφραγμα έπαιρνε τιμές από f/5.6 και άνω το πρόβλημα ήταν ιδιαίτερα ορατό στην τελική εικόνα. Επειδή ο χρόνος ήταν ιδιαίτερα περιορισμένος και δεν επέτρεπε τον καθορισμό του αισθητήρα, αποφασίστηκε το διάφραγμα να παραμείνει εξωτερικά στο f/4 (στον ορισμό αυτού του διαφράγματος δεν υπήρξε πρόβλημα στην εικόνα), και αυξήθηκε η ταχύτητα κλείστρου παίρνοντας τιμές από 1/200 μέχρι και 1/4000.

Τα γυρίσματα ξεκινούσαν νωρίς το πρωί, και δύο-τρεις φορές, έφτασα στο χώρο νωρίτερα από το προσωπικό για να αποτυπώσω με την κάμερα την άφιξή τους, και διαρκούσαν περίπου 8-10 ώρες ανάλογα με την διαδικασία που θα κατέγραφα την κάθε φορά. Για την καλύτερη αποτύπωση της διαδικασίας χρησιμοποιήθηκε ένα μεγάλο εύρος πλάνων όπως: το μακρινό πλάνο, το μεσαίο πλάνο και το πολύ κοντινό πλάνο κ.α.

Παράλληλα με την αποτύπωση της διαδικασίας, και με την πολύωρη παρουσία μου στο χώρο άρχιζα σιγά σιγά να αντιλαμβάνομαι καλύτερα την διαδικασία και να μαθαίνω λεπτομέρειες σχετικά με αυτήν, οργανώνοντας στο μυαλό μου τον τρόπο με τον οποίο θα προσεγγίσω το θέμα καλύτερα έτσι ώστε να αποδώσω με τον καλύτερο τρόπο την διαδικασία κατά την διάρκεια της μετα-παραγωγής (μοντάζ). Ενώ αρχικά υπήρχε η ιδέα των συνεντεύξεων για την διαδικασία της παραγωγής σε συνδυασμό με αφήγηση, επειδή κάτι τέτοιο δεν κατέστη τελικά δυνατό, το ντοκιμαντέρ θα γινόταν εξολοκλήρου με αφήγηση.

Μετά το τέλος των γυρισμάτων στο χώρο του Χυτηρίου, σειρά είχε το γύρισμα της τοποθέτησης της καμπάνας το οποίο πραγματοποιήθηκε στην πόλη της Καστοριάς. Ολοκληρώνοντας τα γυρίσματα είχα στην κατοχή μου ένα υλικό αποτελούμενο από 944 πλάνα χρονικής διάρκειας από 5 δευτερόλεπτα μέχρι 2 λεπτά, ενώ η χωρητικότητα στο σκληρό δίσκο του υπολογιστή καταλάμβανε περίπου 120 Terabytes.

Σειρά είχε το γράψιμο της αφήγησης το οποίο αποτέλεσε την μεγαλύτερη πρόκληση για μένα καθώς έπρεπε να είναι κατανοητή και αρκετά περιγραφική. Η δημιουργία της αφήγησης ήταν αρκετά δύσκολη, και αποδείχτηκε ιδιαίτερα χρονοβόρα καθώς έπρεπε να συνεργαστώ με τα μέλη της οικογένειας Γαλανόπουλου, καθώς μου ζητήθηκε η απόκρυψη κάποιων λεπτομερειών της διαδικασίας, έτσι ώστε να διασφαλιστούν ορισμένα «μυστικά» του επαγγέλματος. Αφού έγιναν οι απαραίτητες αλλαγές στην αφήγηση το τελικό κείμενο οριστικοποιήθηκε και δόθηκε στο Χατζησταυράκη Μανούσο ο οποίος ήταν ο υπεύθυνος του σπικάζ.

5.3 Η αφήγηση του Ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας

- Παντεύτι, χαλαζιακή άμμος, θηλιά, τύπωμα, βάψιμο, χαλκός, κασσίτερος, φούρνος
- Λέξεις και εικόνες που σε κάποιους φαίνονται γνώριμες, άλλες πάλι κάποιους τις ακούν και τις βλέπουν για πρώτη φορά.
- Όλοι όμως γνωρίζουν και έχουν ακούσει αυτό τον ήχο.
- Είναι ένα επάγγελμα διαφορετικό από όλα τα άλλα. Ένα επάγγελμα δύσκολο και ιδιαίτερα απαιτητικό. Οι γνώσεις και οι τεχνικές που εφαρμόζονται, περνούν από γενιά σε γενιά, κρατώντας ζωντανή μια οικογενειακή παράδοση για πάνω από δύο αιώνες.
- Η οικογένεια Γαλανόπουλου μας ανοίγει τις πόρτες της οικογενειακής επιχείρησης, βάζοντας μας μέσα σε ένα κόσμο διαφορετικό, εκεί που το επάγγελμα γίνεται τέχνη.
- Αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στάδια. Όλα ξεκινάνε από αυτό το σημείο. Εδώ θα κατασκευαστεί η μήτρα για την δημιουργία της καμπάνας. Η διαδικασία αυτή ονομάζεται τύπωμα, και αποτελεί το πρώτο στάδιο κατασκευής .
- Ανάλογα με το μέγεθος που θέλουμε να τυπώσουμε θα επιλέξουμε και το αντίστοιχο καλούπι. Τα καλούπια είναι κατασκευασμένα από αλουμίνιο, και αποτελούν ουσιαστικά ένα ‘αντίγραφο’ της καμπάνας.
- Σημαντικό ρόλο στην διαδικασία έχει ένα σιδερένιο αντικείμενο, το οποίο στην γλώσσα των καμπανοποιών ονομάζεται παντεύτι. Μέσα σε αυτό θα τοποθετήσουμε το καλούπι μας, ξεκινώντας έτσι την διαδικασία του τυπώματος.
- Αρχικά θα τυπώσουμε την εξωτερική επιφάνεια της καμπάνας χρησιμοποιώντας ένα υλικό που ονομάζεται χαλαζιακή άμμος. Μέσω ενός ειδικού μίξερ η άμμος πέφτει στο παντεύτι, αγκαλιάζοντας τις εξωτερικές επιφάνειες του καλουπιού. Αφού γεμίσει ομοιόμορφα θα τοποθετήσουμε το πάνω μέρος από το παντεύτι , το οποίο θα λειτουργήσει ως χωνί για να διοχετευτεί αργότερα το μέταλλο.
- Αφού η άμμος στεγνώσει και το περίβλημα σκληρύνει, σειρά έχει η τύπωση του εσωτερικού της καμπάνας. Αρχικά θα τοποθετηθεί μία σιδερένια θηλιά από την οποία θα στηριχτεί αργότερα ο μηχανισμός κρούσης. Θα ακολουθήσει η ίδια διαδικασία, το εσωτερικό από το καλούπι θα γεμίσει ομοιόμορφα με άμμο, ενώ στο κέντρο θα δημιουργηθεί ένας μικρός κρατήρας που θα λειτουργήσει αργότερα ως μέσω διαφυγής αερίων κατά την χύτευση.
- Αφού η άμμος κρυώσει και το εσωτερικό γίνει συμπαγές και σκληρό ,το παντεύτι θα ανοίξει και θα χωριστεί, το αλουμινένιο καλούπι θα αφαιρεθεί καθώς και τα επιμέρους τμήματά του. Δημιουργώντας το κενό εκείνο που αργότερα θα γεμίσει με καυτό μέταλλο.

-Το επόμενο βήμα είναι το βάψιμο , χρησιμοποιώντας ένα ειδικό χρώμα οι επιφάνειες της άμμου θα καλυφθούν, κλείνοντας έτσι τους πόρους της άμμου, κάνοντας την επιφάνεια λεία και σκληρή.

-Η διαδικασία του βαψίματος είναι ιδιαίτερα σημαντική και επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, καθώς υπάρχει ο κίνδυνος το καυτό μέταλλο να διαπεράσει την άμμο και να την καταστρέψει.

-Στην συνέχεια βάζοντας φωτιά στο χρώμα η υγρασία και οι αναθυμιάσεις απομακρύνονται.

-Παράλληλα με την διαδικασία του τυπώματος ετοιμάζεται και ο φούρνος.

-Ένας συνδυασμός χαλκού και κασσίτερου είναι αυτός που δίνει τον χαρακτηριστικό ήχο στις καμπάνες.

-Ο φούρνος αρχίζει σιγά σιγά να γεμίζει.

-Οι θερμοκρασίες που απαιτούνται για την τήξη των μετάλλων ανέρχονται στους 1100 βαθμούς. Γύρο από τον φούρνο η θερμοκρασία που αναπτύσσεται είναι ιδιαίτερα ψηλή και σε συνδυασμό με τον καπνό η ατμόσφαιρα γίνεται αποπνικτική.

-Σιγά σιγά τα μέταλλα λιώνουν, αφήνοντας στην επιφάνεια διάφορα υπολείμματα, όπως σκουριά, τα οποία θα αφαιρεθούν από την επιφάνεια, αφήνοντας πίσω καθαρό χαλκό και κασσίτερο.

-Παράλληλα με τον φούρνο ετοιμάζονται και τα παντεύτια. Είτε μεγάλα είτε μικρά, τα παντεύτια κλείνουν προσεχτικά το ένα μετά το άλλο .

-Ένα δείγμα μετάλλου θα ληφθεί από τον φούρνο. Αφού κρυώσει θα σπάσει σε δύο κομμάτια ώστε να ελεγχτεί αν το μέταλλο έχει την σωστή αναλογία χαλκού και κασσίτερου. Εδώ η εμπειρία έχει τον πρώτο λόγο.

-Τα παντεύτια αρχίζουν να μεταφέρονται και να τοποθετούνται στον χώρο. Το ένα μετά το άλλο παρατάσσονται στην σειρά.

- Όλα είναι έτοιμα, η διαδικασία της χύτευσης ξεκινάει, ο φούρνος ανασηκώνεται και ο κάδος γεμίζει με το καυτό μέταλλο.

-Το ένα μετά το άλλο δέχονται στο εσωτερικό τους το πολύτιμο κράμα μετάλλων.

-Ο κάδος αδειάζει και ξαναγεμίζει .

- Η διαδικασία αυτή φτάνει στο τέλος αυτό που απομένει είναι το μέταλλο να κρυώσει τα παντεύτια να ανοίξουν, και να μας φανερώσουν τις καμπάνες.

-Την επόμενη μέρα, με το πρώτο φως του ήλιου η διαδικασία συνεχίζεται, τα παντεύτια έχουν κρυώσει και είναι έτοιμα να ανοίξουν.

-Πάνω σε μια ειδική πλατφόρμα που δονείται τοποθετείτε ξεχωριστά το κάθε παντεύτι. Το παντεύτι ανοίγει, τα σιδερένια τμήματά του αφαιρούνται καθώς και η άμμος , φανερώνοντας μας την καμπάνα

-Το ένα μετά το άλλο τα παντεύτια ανοίγουν ,μικρές και μεγάλες καμπάνες κάνουν την εμφάνισή τους.

-Αφού αφαιρεθούν τμήματα της καμπάνας που δημιουργήθηκαν κατά την χύτευση, σειρά έχει καθαρισμός της. Η άμμος πρέπει να αφαιρεθεί από την εξωτερική επιφάνεια της καμπάνας με προσοχή, για να μην χαραχτούν οι διάφορες απεικονίσεις που υπάρχουν.

-Εξωτερική και εσωτερική επιφάνεια καθαρίζονται σχολαστικά.

-Στην συνέχεια η κάθε καμπάνα ξεχωριστά, θα μπει μέσα σε έναν ειδικό θάλαμο αμμοβολής. Η Αμμοβολή χρησιμοποιείται για να καθαρίσουν οι επιφάνειές της καμπάνας από οτιδήποτε μπορεί να παραμένει προσκολλημένο σε αυτήν. Μέσω της προώθησης πολύ μικρών κόκκων άμμου με υψηλή ταχύτητα όλα τα υπολείμματα της χαλαζιακή άμμου θα απομακρυνθούν.

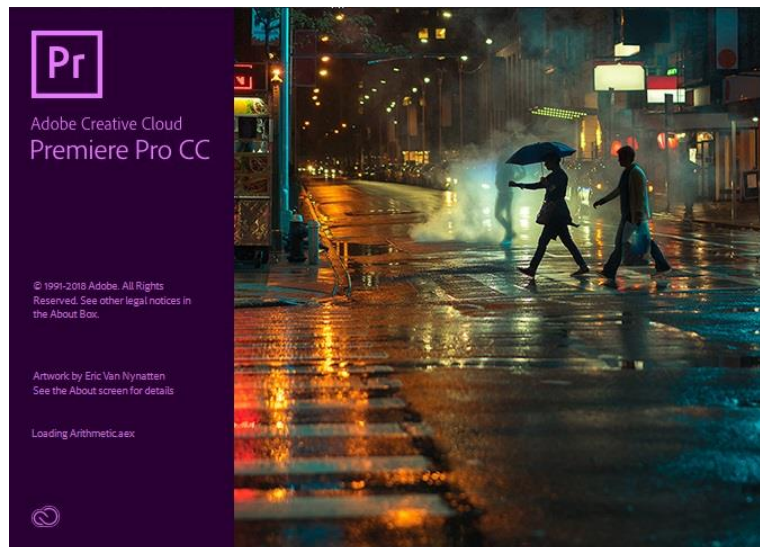
- Θα παραμείνει μέσα στο θάλαμο για 5 λεπτά, και όταν βγει θα φανερώσει το αστραφερό χρώμα που δημιούργησε ο συνδυασμός χαλκού και κασσίτερου, αλλά και την εκκωφαντική φωνή της.

-Αυτή είναι η διαδικασία που ακολουθείτε για να φτάσει αυτός μοναδικός ήχος στα αυτιά μας , μια διαδικασία δύσκολη και απαιτητική, αλλά ταυτόχρονα δημιουργική, γεμάτο από μέταλλα, φωτιά και ήχους. Από το πρώτο στάδιο δημιουργίας μέχρι το τελευταίο η εμπειρία παίζει τον πιο βασικό ρόλο, γνώσεις, υλικά και τεχνικές συνδυάζονται, δημιουργώντας αυτό τον τόσο χαρακτηριστικό ήχο..

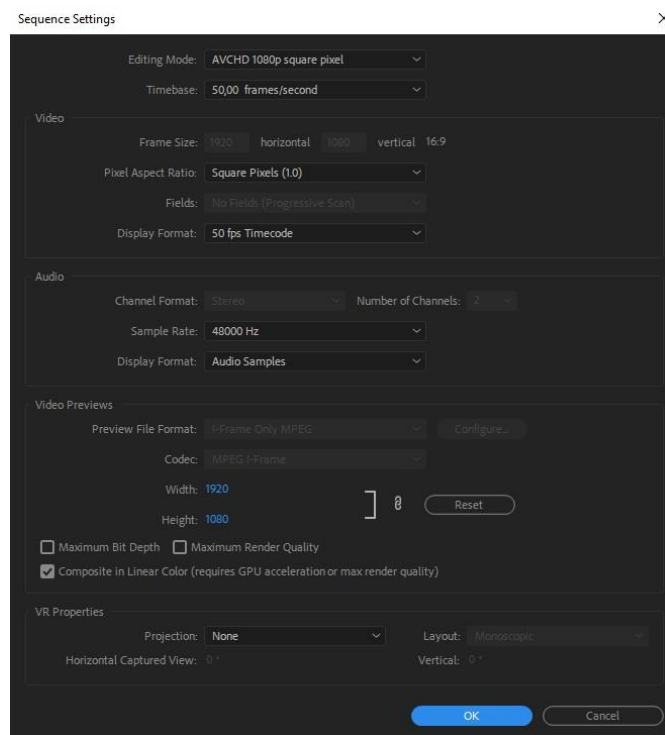
-Το μόνο που απομένει πλέον είναι η τοποθέτηση της.

5.4 Η μετα-παραγωγή του Ντοκιμαντέρ: Η Τέχνη της Καμπανοποιείας

Το λογισμικό που χρησιμοποιήθηκε για το μοντάζ του ντοκιμαντέρ είναι το Adobe Premiere και πιο συγκεκριμένα η έκδοση Pro CC.



Αρχικά δημιουργήθηκε ένα καινούριο Project με τα παρακάτω χαρακτηριστικά



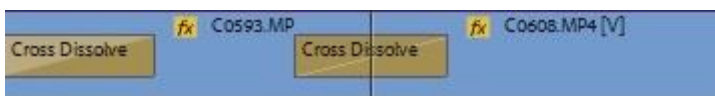
Αφού έκανα import όλο το σχετικό υλικό που είχα συγκεντρώσει, το επόμενο βήμα που ακολούθησα ήταν η διαλογή του υλικού που θα χρησιμοποιούσα. Τοποθετώντας όλα τα πλάνα στο timeline του προγράμματος, ξεκίνησα την διαδικασία επιλογής των πλάνων μου. Από τα 944 πλάνα που έκανα import χρησιμοποίησα περίπου τα 200 από αυτά για την

δημιουργία του ντοκιμαντέρ μου. Όσο αφορά την μουσική, χρησιμοποίησα το μουσικό κομμάτι Νuona του Rannar Sillard, το οποίο αποτελεί και το soundtrack ντοκιμαντέρ μου. Η αρχική αφήγηση, η οποία έχει διάρκεια 8 λεπτά και 30 δευτερόλεπτα, κατακερματίστηκε σε 61 αυτοτελή κομμάτια (εικόνα 1).



(εικόνα 1)

Τα ρακόρ που χρησιμοποίησα για να ενώσω τα πλάνα μου είναι δύο: cross dissolve (εικόνα 2) και deep in black (εικόνα 3), ενώ στο μεγαλύτερο μέρος τα πλάνα συνδέονται απευθείας μεταξύ τους χωρίς την χρήση κάποιου ρακόρ (εικόνα 4). Όσο αφορά τον φυσικό ήχο, αλλά και το soundtrack, τα πλάνα συνδέονται μεταξύ τους με το εφέ constant power (εικόνα 5).



(εικόνα 2)



(εικόνα 3)



(εικόνα 4)

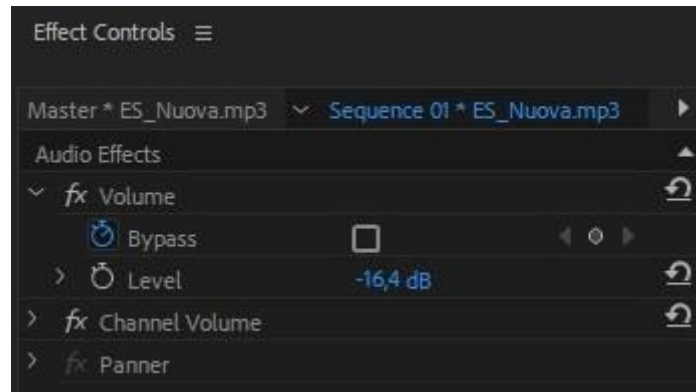


(εικόνα 5)

Ο φυσικός ήχος, από την διαδικασία αυξομειώνεται σε διάφορα στάδια του ντοκιμαντέρ (εικόνα 6), ανάλογα με το που χρειάζεται να δοθεί έμφαση όσο αφορά την διαδικασία. Όσον αφορά το soundtrack του ντοκιμαντέρ, η ένταση του ήχου μειώθηκε αισθητά έναντι της αφήγησης (εικόνα 7).

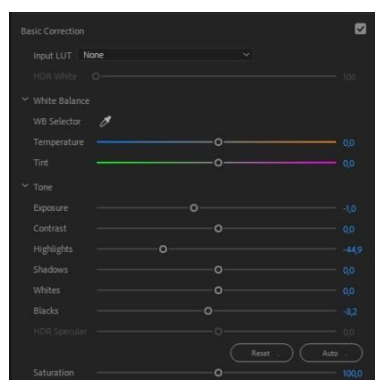


(εικόνα 6)



(εικόνα 7)

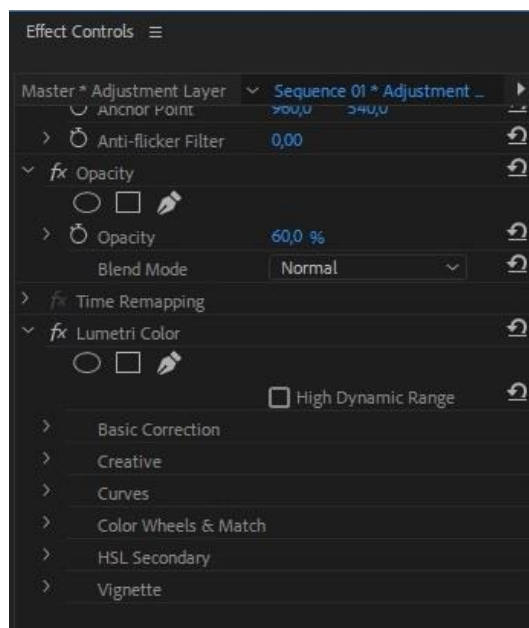
Όσον αφορά το χρωματισμό (colour correction), αφού έγιναν οι απαραίτητες διορθώσεις σε πλάνα που ήταν είτε υπό-φωτισμένα, είτε υπέρ-φωτισμένα (εικόνα 8), δημιουργήθηκε ένα Adjustment Layer (εικόνα 9) μέσα στο οποίο επιλέχθηκε ένας χρωματισμός από τις διάφορες επιλογές που διέθετε το πρόγραμμα, ενώ στην συνέχεια η ένταση του χρώματος (opacity) έπεσε στο 60% (εικόνα 10).



(εικόνα 8)

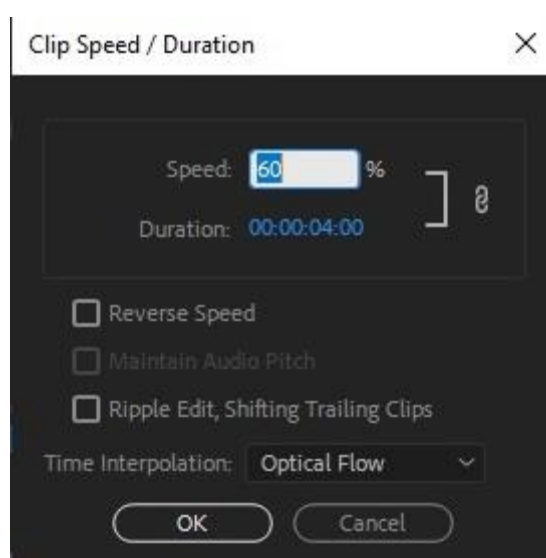


(εικόνα 9)

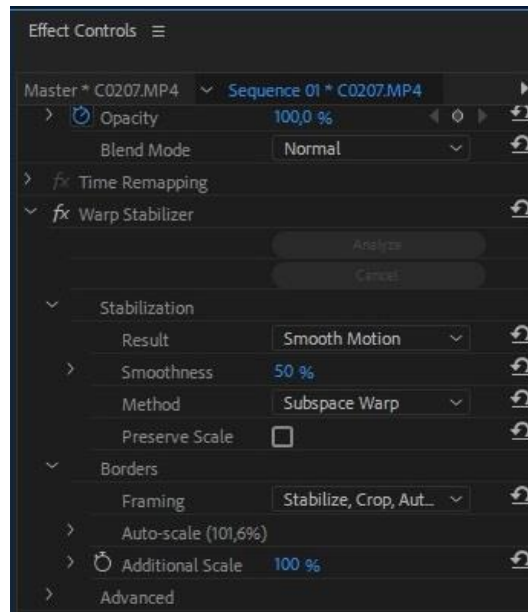


(εικόνα 10)

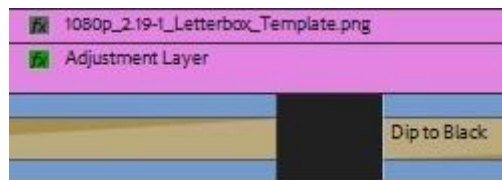
Σε αρκετά πλάνα του ντοκιμαντέρ, χρησιμοποίησα την επιλογή speed/duration (εικόνα 11), έτσι ώστε να κάνω κάποια πλάνα μου πιο αργά, ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες του ντοκιμαντέρ. Επίσης επειδή είχα πλάνα αρκετά χρήσιμα και έπρεπε να τα χρησιμοποιήσω, αλλά κατά την διάρκεια της λήψης υπήρχε κάποιο κούνημα της μηχανής χρησιμοποίησα ένα εφέ που ονομάζεται Warp Stabilizer (εικόνα 12) το οποίο σταθεροποιεί την εικόνα, και δεν κάνει εμφανές το κούνημα της εικόνας, δίνοντας με αυτό τον τρόπο σταθερότητα στην εικόνα. Όσο αφορά την εικόνα, για να δώσω μια περισσότερο κινηματογραφική χροιά στο ντοκιμαντέρ μου, χρησιμοποίησα μαύρα πλαίσια (Letterbox Black Bars) (εικόνα 13) στο πάνω και στο κάτω μέρος από την κύρια εικόνα.



(εικόνα 11)

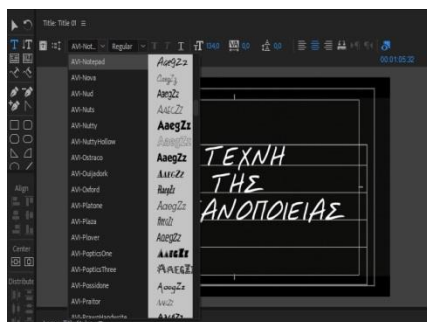


(εικόνα 12)

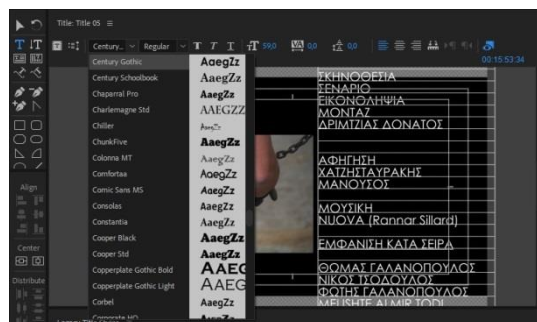


(εικόνα 13)

Η γραμματοσειρά που επιλέχθηκε για τον τίτλο του ντοκιμαντέρ όπως επίσης και για το κλείσιμο είναι η AVI-Notepad (εικόνα 14), ενώ για τους τίτλους τέλους η γραμματοσειρά Century Gothic (εικόνα 15).



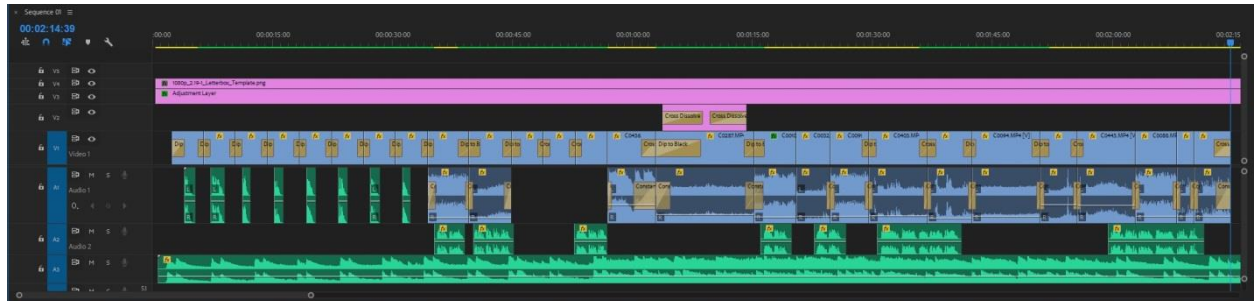
(εικόνα 14)



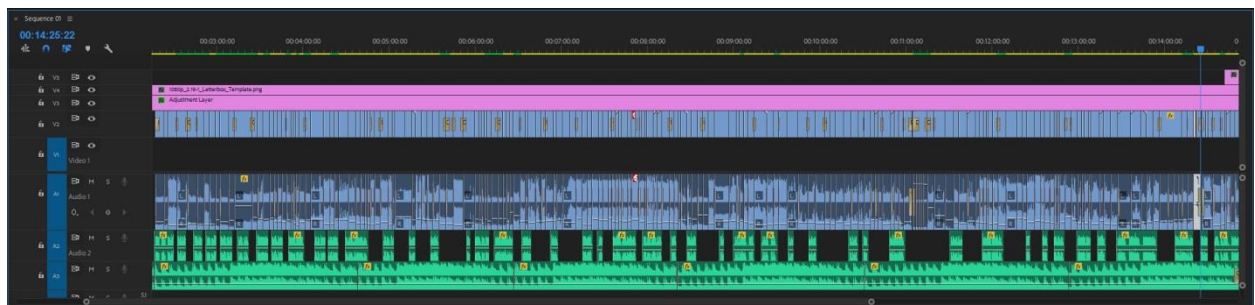
(εικόνα 15)

Συνοψίζοντας, το τελικό αποτέλεσμα του μοντάζ έχεις ως εξής:

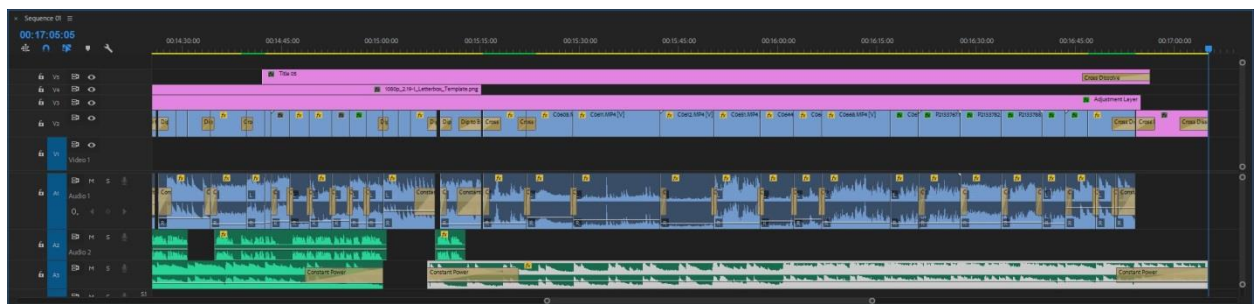
Εισαγωγή



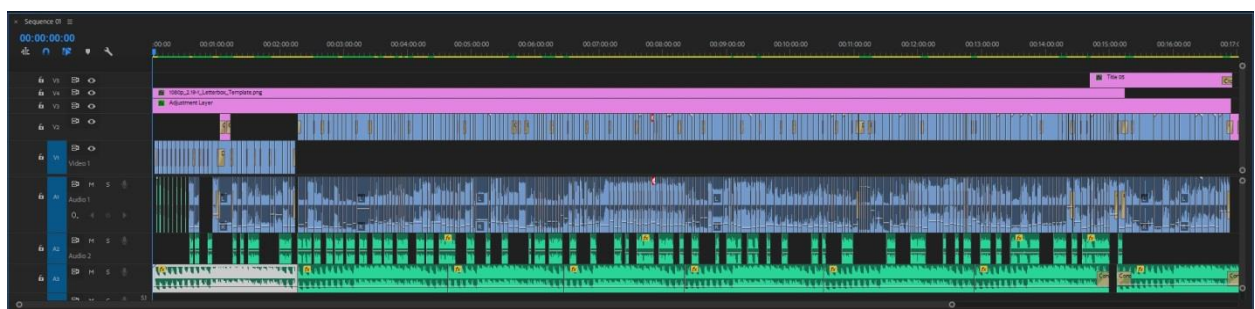
Κύριο μέρος



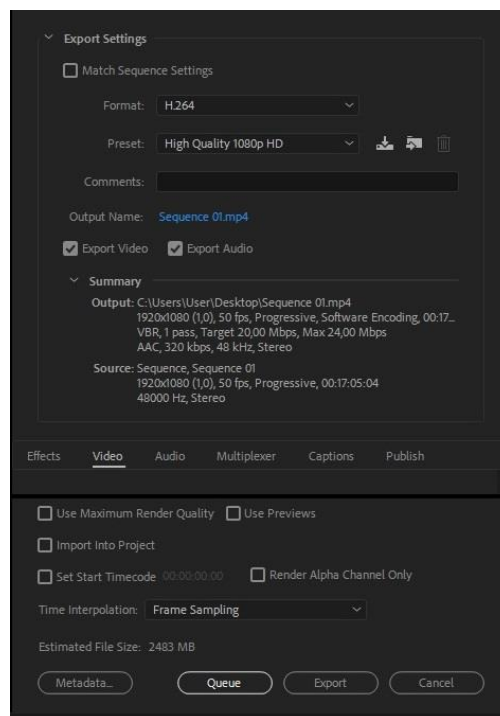
Επίλογος



Ολόκληρο το timeline του μοντάζ



Τέλος, το export του τελικού βίντεο περιλαμβάνει τα παρακάτω χαρακτηριστικά. (εικόνα 16).



(εικόνα 16)

Το βίντεο είναι διαθέσιμο για προβολή στην πλατφόρμα youtube, στον σύνδεσμο: https://www.youtube.com/watch?v=2_89YBa10Mo&list=UUkd3bzI9qFQG6rySV1ESZRw&index=1 , ενώ έχουν προστεθεί και αγγλικοί υπότιτλοι.

Επίλογος-Συμπεράσματα

Κλείνοντας αυτή την πτυχιακή εργασία, γίνεται αντιληπτό το εννοιολογικό υπόβαθρο και η σημασία της ταινίας τεκμηρίωσης, του ντοκιμαντέρ. Μελετώντας την έννοιά του, τον χαρακτήρα του, τα είδη του, τα στάδια της παραγωγής του και όλα όσα χρειάζονται για τη δημιουργία του, καταλήγω σε ορισμένα συμπεράσματα.

Πρώτα από όλα, ένα ντοκιμαντέρ, είτε αφορά το παρελθόν, είτε το παρόν, είτε το μέλλον, είναι πάντα επίκαιρο! Ανάλογα με το αντικείμενο που μας παρουσιάζει και έχοντας πάντα ως στόχο την τεκμηρίωσή του με αιτιολογημένα επιχειρήματα, μπορεί να αποτελέσει έναν τρόπο για να διευρύνουμε τους πνευματικούς μας ορίζοντες και να εξοπλιστούμε με γνώσεις σφαιρικές. Στις μέρες μας, αυτό το κινηματογραφικό είδος γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Πλέον, τα μέσα τα οποία έχει στη διάθεσή του ένας ντοκιμενταρίστας, είναι πολλά. Λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας, ο εξοπλισμός που χρησιμοποιείται μπορεί να κάνει την διαδικασία ευκολότερη και το τελικό αποτέλεσμα, αριστούργημα. Πάντα βέβαια, λαμβάνουμε υπόψη και τις γνώσεις, το μεράκι, την όρεξη, τις ικανότητες και τις συγκυρίες κάτω από τις οποίες μπορεί, ένας δημιουργός ντοκιμαντέρ, να αποδώσει το όραμά του στην οθόνη.

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, ο προϋπολογισμός ήταν χαμηλός. Τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν σε επαγγελματικό χώρο, κάτω από πραγματικές συνθήκες εργασίας. Είναι κατανοητό πως αυτή μου η προσπάθεια, δεν ήταν ιδιαίτερα εύκολη. Χρειάστηκαν αρκετές μέρες γυρισμάτων προκειμένου να εξασφαλίσω τα απαραίτητα πλάνα, ώστε να μην ενοχλώ τους επαγγελματίες. Επομένως προσάρμοσα το χρόνο μου κατάλληλα με το πρόγραμμα τους. Ταυτόχρονα με τα γυρίσματα, η μελέτη μου πάνω στην βιβλιογραφία και της δημοσιεύσεις για το ντοκιμαντέρ, πραγματικά με βοήθησαν ώστε να μπορέσω να διαχειριστώ καλύτερα τις πληροφορίες που αντλούσα κάθε ημέρα. Το αποτέλεσμα με δικαίωσε. Όλα πήγαν έτσι όπως τα είχα σχεδιάσει.

Ο στόχος αυτής της πτυχιακής εργασίας ήταν η παραγωγή του ντοκιμαντέρ με τίτλο «Η Τέχνη της Καμπανοποιείας». Όπως για όλα τα ντοκιμαντέρ, έτσι και για αυτό, σημαντικό ρόλο έπαιξε η έρευνα που πραγματοποίησα. Έρευνα, ώστε να έχω ένα άρτιο αποτέλεσμα, ώστε η συγγραφή του σεναρίου να είναι σωστή, για να με βοηθήσει στην οπτικοποίηση της παραγωγής και τέλος, ώστε ο εξοπλισμός που θα χρησιμοποιούσα, να είναι ο κατάλληλος για να ανταπεξέλθω κατά τη διάρκεια της παραγωγής του ντοκιμαντέρ μου.

Βιβλιογραφία

1. Βαλούκος, Στάθης. «Ιστορία του Κινηματογράφου». Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003.
2. Δαυλόπουλος Τάκης. «Χρόνος, Κινηματογράφος, Μοντάζ». Αθήνα: Αιγόκερως, 2009.
3. Δημητρακόπουλος, Γεώργιος . «Η Ψηφιακή Λογική-Περιθώρια Θορύβου». 2010.
<http://utopia.duth.gr/~dimitrak/ic-web/L02.pdf>. Τελευταία τροποποίηση 21 Μαΐου 2019.
4. Διζικιρίδης, Γιώργος. «Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου». Αθήνα: Αιγόκερως, 1998.
5. «Ένα εργαστήρι κατασκευής καμπάνας στην Παραμυθιά που αντέχει στον χρόνο». Αθηναϊκό-Μακεδονικό Πρακτορείο ειδήσεων. 2018.
<https://www.amna.gr/ota/article/228438/Ena-ergastiri-kataskeuis-kampanas-ston-kampo-tis-Paramuthias--pou-antechei-ston-chronon>. Τελευταία τροποποίηση 5 Σεπτεμβρίου 2019.
6. Καβάγιας, Γεώργιος. «Ο Κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η τέχνη του οπερατέρ». Αθήνα: Καστανιώτη. 2005.
7. Καλογρίδου, Έλενα. «Σημειώσεις βασικών αρχών σεναριογραφίας, σκηνοθεσίας και μοντάζ». 2014.
https://drasischioub.weebly.com/uploads/1/2/6/6/12667431/bas_arxes_senariographias.pdf. Τελευταία τροποποίηση 19 Μαΐου 2019.
8. Καρακάσης, Απόστολος, Γούσιος, Χρήστος και Κεφάλας, Κωνσταντίνος. «Εφόδιο για νέους Ντοκιμενταρίστες». 2015.
https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3869/3/02_chapter_2.pdf. Τελευταία τροποποίηση 21 Μαΐου 2019.
9. Κάρλος, Χρήστος, «Η τεχνική και η τέχνη του μοντάζ. Βίντεο μοντάζ: Τεχνολογία, τέχνη και τεχνική». Αθήνα: Έναστρον. 2010.
10. Κάρλος, Χρήστος, «Τηλεοπτική Παραγωγή». Αθήνα: Έναστρον. 2010.
11. Κατσουνάκη, Μαρία. «Ντοκιμαντέρ, η τέχνη των καιρών». 2016.
<https://www.kathimerini.gr/853876/article/politismos/kinhmatografos/ntokimanter-h-texnh-twn-kairwn/> /. Τελευταία τροποποίηση 14 Μαΐου 2019.
12. Κοκολάκης, Βασίλειος. «Η Θεολογική σημασία της καμπάνας». diakonima.gr. 2013.
<http://www.diakonima.gr/2013/09/20/%CE%B7->

[%CE%B8%CE%B5%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%BC%CF%80%CE%AC%CE%BD%CE%B1%CF%82/](#).

Τελευταία τροποποίηση 5 Σεπτεμβρίου 2019.

13. Κορίνης, Τζίμμυς .«Ο Πεντάλογος του Σεναρίου». <https://senariografoi.gr/gr/news/members-posts/i511/>. Τελευταία τροποποίηση 15 Μαΐου 2019.
14. Κορμικιάρης, Γιώργος . «Το Καδράρισμα». 2010. http://anima3dproductions-posts.blogspot.com/2010/07/blog-post_7848.html. Τελευταία τροποποίηση 19 Μαΐου 2019.
15. Κυριακουλάκος, Παναγιώτης και Καλαμπάκας, Ευάγγελος. «Η οπτικοακουστική κατασκευή: «Η Κατασκευή μιας ταινίας- Στάδια και Καλλιτεχνικοί Συντελεστές». 2015. https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5710/3/02_Parartima1.pdf. Τελευταία τροποποίηση 15 Μαΐου 2019.
16. Μόσχοβος, Νίκος. «Η Τέχνη του Ντοκιμαντέρ». 2019. <https://www.typologos.com/h-techni-tou-documentary-1-nikos-moschovos/>. Τελευταία τροποποίηση 14 Μαΐου 2019.
17. Μπαρτζιώκας, Νίκος. «Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών». http://www.aiia.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf. Τελευταία τροποποίηση 18 Μαΐου 2019.
18. Νικολάου, Βάλια. «Ιστορίες και μυστικά της τέχνης κατασκευής καμπανών από το χυτήριο της Παραμυθιάς». eleftherostypos.gr. 2017. <https://www.eleftherostypos.gr/istories/84291-imer-tis-gynaikas-160-xronia-apo-tin-8i-martioy-toy-1857/>. Τελευταία τροποποίηση 5 Σεπτεμβρίου 2019.
19. Σταυρίδης, Ιορδάνης. «Είδη και Επιλογή Φακών. Ο Φακός είναι σημαντικότερος από τη μηχανή». <https://www.gpeppas.gr/fotografia/lenses.pdf>. Τελευταία τροποποίηση 8 Ιουνίου 2019.
20. «Το αλφαβητάρι της φωτογραφικής μηχανής». 2016. <https://www.insider.gr/hristika/symvoyles/11024/alfavitari-tis-fotografikis-mihanis>. Τελευταία τροποποίηση 8 Ιουνίου 2019.

21. Τόλιος, Δημήτριος. «Εισαγωγή στην Ψηφιακή Φωτογραφία». 2002.
<http://www.lefkk.gr/files/FotoArtMagazine-Digital-Photography.pdf>. Τελευταία τροποποίηση 21 Μαΐου 2019.
22. Τότσικας, Αλέξης. «Τα σήμαντρα και οι καμπάνες». Αργολική Αρχαική Βιβλιοθήκη Ιστορίας & Πολιτισμού. 2019. <https://argolikivivliothiki.gr/2019/04/04/bells/>. Τελευταία τροποποίηση 5 Σεπτεμβρίου 2019.
23. Τσακωνιάτης, Μίμης. «Μαθήματα Αισθητικής Κινηματογράφου(ι): Είδη Πλάνων και Γωνίες Λήψης. 2008.
https://camerastyloonline.wordpress.com/2008/06/19/mathimata_aistitikis_kinfou_ii_by_mimis_tsakoniatis/. Τελευταία τροποποίηση 20 Μαΐου 2019.
24. Φραγκουλάκης, Γιάννης. «Βασικές Αρχές Σκηνοθεσίας-Didactic materials of seminars in directing 2017». 2017.
<https://www.scribd.com/document/365228379/ΒΑΣΙΚΕΣ-ΑΡΧΕΣ-ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ-Didactic-materials-of-seminars-in-directing-2017>. Τελευταία τροποποίηση 19 Μαΐου 2019.
25. Φραγκούλης, Γιάννης. «Ντοκιμαντέρ: Ένας πρώτος ορισμός». http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/kinimatografikontokimanter/ntokimanterena_sprotosrismos/index.html. Τελευταία τροποποίηση στις 13 Μαΐου 2019.
26. Χούρσογλου, Περικλής. «Στάδια Ταινίας». 2005.
http://www.theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Yliko_Drast/HOURSOGLOU-StadiaTainias.pdf. Τελευταία τροποποίηση 15 Μαΐου 2019.
27. Aitken, Ian. “The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film”. New York: Taylor & Francis Group, 2013.
28. Beattie, K. “Documentary Screens: Non Fiction Film and Television.” Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2004.
29. Breschand, Jan. Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου. Μετάφραση από την Δ. Θυμιοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004.
30. Candeloro, Jean-Pierre. “Docu-fiction: convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation”, Lugano: USI, 2000.
31. McCullagh, John Francis. «Pre-Production Tips: The Basics of Breaking Down a Script». 2019. <https://www.premiumbeat.com/blog/basics-breaking-down-film-script/>. Τελευταία τροποποίηση 18 Μαΐου 2019.

32. McLane, Betsy. "A New History of Documentary Film". New York: Continuum International Publishing Group, 2012.
33. Nichols, Bill. "Introduction to Documentary." Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
34. Nowell-Smith, Geoffrey. "The Oxford History of World Cinema". OXFORD UNIVERSITY PRESS 34, no.8. 1997.
35. Pinel, Vincent. «Le montage. L'espace et le temps du film». μτφ Α. Μπαλτά. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης, 2004.
36. Plantinga, Carl. "What a Documentary Is, After All". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 63, no. 2 (Spring 2005): 105-117. [https:// www.jstor.org/stable/3700465](https://www.jstor.org/stable/3700465).
37. Phuong Le. "Documentary vs Fiction". 2013.
<http://cinematicgloom.blogspot.gr/2013/06/documentary-vs-fiction.html>. Τελευταία τροποποίηση 14 Μαΐου 2019.
38. Sadoul, Georges. Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, Μετάφραση από τον Α. Μοσχοβάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Δαμιανός, 1990.
39. Sklar, Robert. ""A World History of Film". New York: Harry N. Abrams Inc, 2002.
40. Thompson, Kristin and Bordwell, David. " Film History: An Introduction". New York: McGraw- Hill companies, 2003.
41. Zettl, Herbert. «Video Basics 2». Company Wadsworth Publishing. Αθήνα: "ΕΛΛΗΝ".1998