

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

Διπλωματική Εργασία για το ΠΜΣ

Τάσεις φυγής
(<https://youtu.be/zc1remHMgu0>)

Μαρίνος Παυλίδης ana.ada2111

Επιβλέπων καθηγητής: Τηλιγάδης Κωνσταντίνος

Κέρκυρα

Φεβρουάριος 2023

Περιεχόμενα

1. Ευχαριστίες	03
2. Συνοπτική Περίληψη	04
3. Περίληψη	04
4. Εισαγωγή	05
5. Στόχος	05
6. Ιδέα	06
7. Μεθοδολογία	07
a. Βιβλιογραφική έρευνα	07
i. Θεματική και κεντρική ιδέα	07
ii. Κοινωνικός αποκλεισμός και φυλετικές διακρίσεις	07
iii. Ενδοοικογενειακή πίεση και ταυτότητα των φύλων	09
b. Θεωρία και μεθοδολογία του κινηματογράφου	11
i. Σύντομη ιστορία του κινηματογράφου	11
ii. Η Μεθοδολογία στον Κινηματογράφο	12
iii. Δημιουργία ισχυρών μηνυμάτων μέσω της σκηνοθεσίας των ταινιών	13
iv. Ο αντίκτυπος της τεχνολογίας στον κινηματογράφο	16
v. Αβάν-γκαρντ	18
c. Το Μονόπλανο	20
i. Η ιστορία του μονοπλάνου	20
ii. Οι χρήσεις του μονοπλάνου	21
iii. Ο αντίκτυπος του μονοπλάνου στη δημιουργία ταινιών	21
iv. Πιθανές χρήσεις του μονοπλάνου	22
v. Ανακεφαλαίωση	23
d. Συζήτηση/συνέντευξη με τον Στέφανο Νικολάου	24
e. Η ταινία	25
f. Τα πλάνα	26
g. Ήχος	26
8. Γραμμή παραγωγής	27
a. Προπαραγωγή	27
i. Κεντρική Ιδέα	27
ii. Σύνοψη Σεναρίου	27
iii. Ανάλυση Χαρακτήρων	28

iv.	Μονόλογος	30
v.	Σενάριο	32
vi.	Έρευνα και επιλογή τοποθεσιών	36
vii.	Ρούχα και εμφάνιση	36
viii.	Εύρεση Ηθοποιών	38
ix.	Storyboard	40
x.	Κάτοψη και κίνηση στο χώρο	48
xi.	Moodboard	53
b.	Παραγωγή.....	54
i.	Πρόβα	54
ii.	Γύρισμα	55
iii.	Εξοπλισμός Βίντεο	56
c.	Μεταπαραγωγή.....	58
i.	Μοντάζ	58
ii.	Ήχος	58
9.	Συμπεράσματα	59
10.	Βιβλιογραφία – Ταινιογραφία	60

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους γονείς, φίλους και κυρίως τον παππού μου Μαρίνο Χατζηγιάννη, που μου πρόσφεραν την ανιδιοτελή τους βοήθεια και υποστήριξη κατά την διάρκεια των σπουδών μου, αλλά και την κοπέλα μου Αθηνά Δουκάκη για την πολύτιμη στήριξη και συμμετοχή της.

Ευχαριστώ πολύ τον Στέφανο Νικολάου για την πολύτιμη συνεισφορά του γράφοντας τον μονόλογο και το σενάριο για την ταινία, όπως και τον Λεωνίδα Μπουρίκα για την επιστημονική επιμέλεια πάνω στην θεματική και στην αποδόμηση του σεναρίου.

Ακόμη, ευχαριστώ την Παρασκευή Μητσιάδη (Βένια) και τον Γεώργιο Μερκούρη για την πολύτιμη συμμετοχή τους στην ταινία ως ηθοποιοί καθώς χωρίς αυτούς δεν θα ήταν δυνατό να πραγματοποιηθεί αυτό το εγχείρημα σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα, αλλά και με τόση επιτυχία. Επίσης οφείλω να ευχαριστήσω τον Μιχάλη Λιντοβόη για την παραχώρηση του χώρου στο “Lido Paradise” όπου έλαβαν χώρα η πρόβα αλλά και το γύρισμα της ταινίας.

Τέλος, οφείλω για άλλη μια φορά, να ευχαριστήσω των επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Κωνσταντίνο Τηλιγάδης (GusTil), για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε για την επιλογή του παρόντος θέματος, για τις γνώσεις που αποκόμισα από αυτόν όλα τα σπουδαστικά μου έτη, καθώς και την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθεια καθ’ όλη την διάρκεια της εκπόνησης αυτής της εργασίας.

Συνοπτική Περίληψη

Μία νεαρή κοπέλα (η Ελευθερία), διαβάζει στις ειδήσεις για ένα νεαρό που αυτοκτόνησε με τον ίδιο τρόπο όπως και ο μικρός της αδερφός πριν λίγο καιρό. Το σοκ παρακινεί την πρωταγωνίστρια μας να βγει από την “ζώνη άνεσης” (comfort zone) που βρίσκεται, και αναγνωρίσει τα δεσμά που την βαραίνουν. Μετά από μια σειρά εξομολογήσεων και αναμνήσεων φτάνει στην λύτρωση και την απόλυτη ελευθερία.

Abstract

A young girl (Eleftheria) reads on the news a young man's suicide in a same way like her little brother did a while ago. The shock motivates our protagonist to get out of the "comfort zone" she is in, and she recognizes the shackles that weigh her down. After a series of confessions and memories he reaches redemption and absolute freedom.

Περίληψη

Η Ελευθερία διαβάζοντας τα email της, “πέφτει” σε μία είδηση ενός ανθρώπου που αυτοκτόνησε, πέφτοντας από τον τελευταίο όροφο μιας πολυκατοικίας, όπως έδωσε τέλος στην ζωή του και ο αδερφός της μόλις λίγους μήνες πριν. Αυτό της προκαλεί ένα τέτοιο σοκ ώστε να της ξυπνήσει την μνήμη του θανάτου του αδερφού της και να ξεκινήσει μια αλυσιδωτή συζήτηση με τον εαυτό της. Σαν να αναφέρεται στους ίδιους τους γονείς της, τους λέει όλα αυτά που δεν τολμούσε στο παρελθόν. Αναγνωρίζοντας, έμμεσα, με αυτόν τον τρόπο κάθε γεγονός που την έφτασε σε αυτό το σημείο της ζωής της αλλά και την απουσία του αδερφού της.

Εισαγωγή

Σε αυτό το κείμενο αναλύεται η έρευνα, η μεθοδολογία, οι τεχνικές, οι επιρροές και τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την σύνταξη της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Ζώντας μέσα σε μία κοινωνία που καθημερινά σου ζητάει περισσότερα για μικρότερο αντάλλαγμα, κάτω από πιεστικές συνθήκες, σταμάτησα και αναρωτήθηκα πως νιώθω. Πως νιώθω για μένα; Τι αισθήματα κουβαλώ κάθε μέρα, στον δρόμο, στην δουλειά, στη βόλτα; Προσωπικά, προσπαθώ να ευχαριστήσω τα άτομα που αγαπώ και είναι γύρω μου, κάνοντας καθημερινά όλο και μεγαλύτερο αγώνα. Αυτό βέβαια, με έφερε σε μία θέση να ζω μια καθημερινότητα που μόνο ευχάριστη δεν ήταν. Σε εκείνο το σημείο ήταν ξεκάθαρο το μήνυμα μέσα μου που περιγράφεται μόνο από δύο λέξεις, “Τάσεις φυγής”. Η σκέψη μου δεν άργησε να με οδηγήσει στους “υπαίτιους” της καθημερινότητας μου, ή τουλάχιστον όπως θα ήθελα απενοχοποιώντας τον εαυτό μου.

Η σκέψη μου ήταν να αποτυπώσω τους προβληματισμούς μου σχετικά με την κοινωνία και με τα λανθασμένα πρότυπα που καταπιέζουν τον άνθρωπο και την αρμονική συνύπαρξη του, αποδίδοντας τα μέσα σε μια ταινία μικρού μήκους, κάνοντας έτσι γνωστό το πρόβλημα στο ευρύ κοινό, μέσα από την ταινία που θα έφτιαχνα. Αυτό έδωσε έναν προσωπικό χαρακτήρα σε αυτή την, σχεδόν απευθυνόμενος σε πρώτο πρόσωπο.

Στόχος

Ο στόχος της δημιουργίας αυτού του έργου είναι η έκθεση του προβλήματος που παρουσιάζεται στην ταινία και η κινητοποίηση της κοινωνίας προς ένα καλύτερο-ελεύθερο μέλλον. Μία κοινωνία στην οποία θα υπάρχει προσωπική ελευθερία και έκφραση, που δεν καταπιέζει το κάθε τι διαφορετικό, δεσμεύοντας τα μέλη της να πάρουν προκαθορισμένο σχήμα και μορφή, χωρίς παιδιά που είναι καταδικασμένα σε ισόβια βασανιστήρια. Όπως λένε η αναγνώριση του προβλήματος είναι και η μισή λύση του. Για αυτόν τον λόγο η ταινία αυτή αναφέρεται σε μία κατάσταση όπου δύο αδέρφια καταπιεσμένα από το οικογενειακό αλλά και φιλικό περιβάλλον, καλούνται να αποδεχτούν ο ένας τον άλλον και να αλληλοβοηθηθούν. Κάτι που δεν συμβαίνει μέχρι ο μικρός και πιο ενεργητικός αδερφός της πρωταγωνίστριας να δώσει τέλος στην προσπάθεια του. Αυτή η κίνηση του θα αλλάξει την αδερφή του για πάντα και θα σημάνει το τέλος στην καταπίεση και των δύο.

Ιδέα

Η ιδέα μου αρχικά ήταν η δημιουργία μιας ταινίας μέσα από την οποία να αφηγούμαι την κατάσταση στην οποία βρίσκομαι, είναι μια βιοματική ταινία στην οποία αφήσουμε μια κατάσταση στην οποία εμφανίζεται ο προβληματισμός μου αλλά και μια επιλογή προσωπικής διεξόδου από την πραγματικότητα.

Η παρατήρηση του κόσμου και αυτό που συμβαίνει γύρω μου, βιοματικά μου δημιουργεί το ερώτημα το οποίο θέλω να αναδείξω μέσα από το περιεχόμενο της ταινίας μου στην κοινωνία και κυρίως στους ανθρώπους που βρίσκονται γύρω μου. Είναι ένας τρόπος για να μεταφέρω το μήμα μου μέσα από την δημιουργία.

Όλα ξεκίνησαν όταν με ρώτησε ο GusTil τι σκέφτομαι, η φράση που βγήκε αβίαστα από το στόμα μου ήταν “Τάσεις φυγής”. Αυτός ήταν ο τίτλος για την ταινία. Η επόμενη σκέψη, ήταν να πω όσα είχαν συσσωρευτεί από αυτά που είχα βιώσει, θεωρώντας υπαίτιους όλους τους άλλους για την κατάσταση που βρισκόμουν.

Η πρώτη μορφή του σεναρίου είχε ολοκληρωθεί. Μια μικρή περίληψη του είναι: Ένας νεαρός (χωρίς να έχει οριστεί φύλο ακόμα) μέσα σε ένα δωμάτιο (στο σαλόνι του σπιτιού), προσπαθεί να φύγει μα σε κάθε πόρτα/παράθυρο εμφανίζεται και ένας διαφορετικός χαρακτήρας που συνομιλεί και κάθε φορά λέει αυτό που συμβαίνει και αυτό που τον προβληματίζει.

Στην συνέχεια, μοιράστηκα τις σκέψεις μου με των αδελφικό μου φίλο τον Στέφανο ο οποίος μου εξέθεσε τους δικούς του προβληματισμούς και από τις κοινές μας σκέψεις και ανησυχίες προέκυψε αυτό το βιοματικό σενάριο της ταινίας.

Η σκηνοθετική μου απόφαση ως αναφορά την αφηγηματική δομή της ταινίας, για να βιωθεί ουσιαστικά ο μονόλογος από τον θεατή, γίνεται με την τεχνική της λήψης με μονοπλάνο. Αυτό για να αποτελέσει ένα συνθετικό αποτέλεσμα του κειμένου με τον πραγματικό χρόνο και να προσπαθήσει να εντάξει την αντίληψη του θεατή σε αυτό το κινηματογραφικό έργο.

Τέλος, όλοι μας έχουμε βιώσει περιόδους και καταστάσεις στην ζωή μας όπου ο χρόνος κυλούσε χωρίς μέτρο και ρυθμό, γρήγορα και ανυπόμονα. Έτσι ήθελα να αποτυπωθεί το συναίσθημα της ταινίας, σε πρώτο πρόσωπο και σε πραγματικό χρόνο ώστε να μεταδοθεί ακέραιο στον θεατή.

Μεθοδολογία

Βιβλιογραφική Έρευνα

Θεματική και κεντρική ιδέα

Η κεντρική ιδέα που εξετάζεται στο βίντεο είναι η ενδοοικογενειακή καταπίεση, ο κοινωνικός αποκλεισμός και ο διαχωρισμός των ανθρώπων βάση της ταυτότητας φύλου και της σεξουαλικής τους προτίμησης. Πριν την δόμηση του σεναρίου και στην συνέχεια της οπτικής αφήγησης, προέχουν τα στάδια της βιβλιογραφίας και της έρευνας τα οποία χρησιμοποιούνται ως εργαλείο της μεθοδολογίας για την ανάπτυξης της παραγωγής της κεντρικής ιδέας, καθώς η θεωρία του κινηματογράφου περιλαμβάνει μεγάλο φάσμα γνωστικών αντικειμένων, όπως η σημειολογία, η κοινωνιολογία, η ιστορία και άλλα.

Στις παρακάτω ενότητες αναλύονται η θεματική της ταινίας, σχετικά με τον κοινωνικό αποκλεισμό και τις φυλετικές διακρίσεις, την ενδοοικογενειακή πίεση και την ταυτότητα του φύλου. Από το πού μπορεί να προέρχονται έως το σε τι μπορεί να καταλήξουν. Στην συνέχεια γίνεται αναφορά στην ιστορία του κινηματογράφου για τον λόγο που επέλεξα αυτό το μέσο για να επικοινωνήσω τους προβληματισμούς μου, στο είδος με το οποίο δημιουργήθηκε αυτή η ταινία και ποιες ήταν οι επιρροές που συνέβαλλαν σε αυτό το αποτέλεσμα. Αλλά και στις τεχνικές που επέλεξα να χρησιμοποιήσω ώστε να ολοκληρωθεί η οπτική αφήγηση αυτού του έργου.

Κοινωνικός αποκλεισμός και φυλετικές διακρίσεις

Ένα από τα πιο σημαντικά αποτελέσματα του κοινωνικού αποκλεισμού είναι ο αντίκτυπός του στην ψυχική υγεία των παιδιών. Τα παιδιά που βιώνουν κοινωνικό αποκλεισμό διατρέχουν μεγαλύτερο κίνδυνο να αναπτύξουν άγχος, κατάθλιψη και άλλες διαταραχές ψυχικής υγείας (Hawker & Boulton, 2000)¹.

Ο κοινωνικός αποκλεισμός μπορεί να έχει βαθιές επιπτώσεις στην ηθική και ψυχολογική κατάσταση των παιδιών. Ο κοινωνικός αποκλεισμός ορίζεται ως η διαδικασία κατά την οποία άτομα ή ομάδες περιθωριοποιούνται ή αποκλείονται από την πλήρη συμμετοχή σε κοινωνικές δραστηριότητες, οικονομικές ευκαιρίες και λήψη πολιτικών αποφάσεων

¹ Hawker, D. S., & Boulton, M. J. (2000). Εικοσαετής έρευνα για τη θυματοποίηση των συνομηλίκων και την ψυχοκοινωνική δυσπροσαρμογή: Μια μετα-αναλυτική ανασκόπηση συγχρονικών μελετών. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 41(4), 441-455.

(Wetherell, 2012)². Τα παιδιά που βιώνουν κοινωνικό αποκλεισμό μπορεί να αισθάνονται απομονωμένα και αποσυνδεδεμένα από τους συνομηλίκους τους και την κοινωνία στο σύνολό της, κάτι που μπορεί να έχει αρνητικές συνέπειες στην αυτοεκτίμηση, την ψυχική υγεία και τις ακαδημαϊκές τους επιδόσεις (Baumeister & Leary, 1995)³.

Ο κοινωνικός αποκλεισμός μπορεί να λάβει πολλές μορφές, συμπεριλαμβανομένου του αποκλεισμού, του εκφοβισμού και των διακρίσεων. Ο αποκλεισμός αναφέρεται στην πράξη της αγνόησης κάποιου από τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, ενώ ο εκφοβισμός περιλαμβάνει σκόπιμη και επαναλαμβανόμενη βλάβη που προκαλείται σε άλλο άτομο μέσω σωματικών ή λεκτικών μέσων (Twemlow & Sacco, 2014)⁴. Η διάκριση περιλαμβάνει την άδικη μεταχείριση ενός ατόμου ή μιας ομάδας με βάση τη φυλή, το φύλο, τον σεξουαλικό προσανατολισμό ή άλλα χαρακτηριστικά του (Williams & Williams-Morris, 2000)⁵. Όλες αυτές οι μορφές κοινωνικού αποκλεισμού μπορούν να έχουν βαθύ αντίκτυπο στα παιδιά και στην ανάπτυξή τους.

Ο κοινωνικός αποκλεισμός μπορεί επίσης να έχει αντίκτυπο στις ακαδημαϊκές επιδόσεις των παιδιών. Τα παιδιά που βιώνουν κοινωνικό αποκλεισμό μπορεί να δυσκολεύονται να συγκεντρωθούν στο σχολείο, μπορεί να έχουν χαμηλότερους βαθμούς και μπορεί να είναι πιο πιθανό να εγκαταλείψουν το σχολείο (Baumeister & Leary, 1995)⁶. Αυτό μπορεί να έχει μακροπρόθεσμες συνέπειες για τη μελλοντική τους επιτυχία και τις ευκαιρίες απασχόλησης.

Ωστόσο, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι δεν θα έχουν αρνητικά αποτελέσματα όλα τα παιδιά που βιώνουν κοινωνικό αποκλεισμό. Μερικά παιδιά μπορεί να αναπτύξουν ανθεκτικότητα και στρατηγικές αντιμετώπισης που τους επιτρέπουν να ξεπεράσουν τις αρνητικές επιπτώσεις του κοινωνικού αποκλεισμού (Masten, 2001)⁷. Για παράδειγμα, τα παιδιά που έχουν υποστηρικτικές οικογένειες, φίλους ή δασκάλους μπορεί να είναι καλύτερα σε θέση να αντιμετωπίσουν τον κοινωνικό αποκλεισμό και να αναπτύξουν θετικά αποτελέσματα.

² Wetherell, M. (2012). *Επιρροή και συναίσθημα: Μια νέα κατανόηση της κοινωνικής επιστήμης*. Εκδόσεις Sage.

³ Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). Η ανάγκη να ανήκεις: Επιθυμία για διαπροσωπικές προσκολλήσεις ως θεμελιώδες ανθρώπινο κίνητρο. *Ψυχολογικό Δελτίο*, 117(3), 497-529.

⁴ Twemlow, S. W., & Sacco, F. C. (2014). Κοινωνικός αποκλεισμός: Μια ομαδική διαδικασία. *Περιοδικό ομαδικής θεραπείας παιδιών και εφήβων*, 24(1), 1-7.

⁵ Williams, C. L., & Williams-Morris, R. (2000). Nativity, social support, and maternal health behaviors: A comparison of African-American and Afro-Caribbean women. *Women's Health Issues*, 10(6), 286-295.

⁶ Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). Η ανάγκη να ανήκεις: Επιθυμία για διαπροσωπικές προσκολλήσεις ως θεμελιώδες ανθρώπινο κίνητρο. *Ψυχολογικό Δελτίο*, 117(3), 497-529.

⁷ Masten, A. S. (2001). Συνηθισμένη μαγεία: Διαδικασίες ανθεκτικότητας στην ανάπτυξη. *Αμερικανός ψυχολόγος*, 56(3), 227-238.

Εάν ο κοινωνικός αποκλεισμός βασίζεται στο φύλο και ξεκινά από την οικογένεια, ο αντίκτυπος στα παιδιά μπορεί να είναι ιδιαίτερα σημαντικός. Ο κοινωνικός αποκλεισμός με βάση το φύλο μπορεί να λάβει πολλές μορφές, συμπεριλαμβανομένων των στερεοτύπων φύλου, των διακρίσεων και της βίας με βάση το φύλο. Αυτά τα άτομα μπορεί επίσης να διατρέχουν μεγαλύτερο κίνδυνο να εμπλέκονται σε επικίνδυνες συμπεριφορές, όπως η κατάχρηση ουσιών και η πρώιμη σεξουαλική δραστηριότητα (Diaz et al., 2008; Gonzales et al., 2010)⁸⁹. Ένα πιθανό αποτέλεσμα του κοινωνικού αποκλεισμού με βάση το φύλο είναι η ανάπτυξη ζητημάτων ταυτότητας του φύλου. Τα παιδιά που βιώνουν διακρίσεις και κοινωνικό αποκλεισμό με βάση το φύλο τους μπορεί να δυσκολεύονται να αναπτύξουν μια θετική και υγιή αίσθηση της ταυτότητας φύλου τους. Μπορεί να αισθάνονται σύγχυση, ντροπή ή αποξένωση από το φύλο τους, κάτι που μπορεί να οδηγήσει σε μια σειρά ψυχολογικών και συναισθηματικών δυσκολιών (Kuvallanka et al., 2010)¹⁰. Επιπλέον, μπορεί επίσης να αντιμετωπίσουν πρόσθετους στρεσογόνους παράγοντες που σχετίζονται με το να εμφανίζονται ως λεσβίες, ομοφυλόφιλοι, αμφιφυλόφιλοι, τρανς ή queer (LGBTQ), που μπορεί να επιδεινώσουν περαιτέρω την αίσθηση του κοινωνικού αποκλεισμού τους (Meyer, 2003)¹¹.

Προκειμένου να αντιμετωπιστεί ο κοινωνικός αποκλεισμός με βάση το φύλο, είναι σημαντικό να προωθηθεί η ένταξη, η ανεκτικότητα και ο σεβασμός σε όλες τις πτυχές της ζωής των παιδιών. Αυτό μπορεί να γίνει μέσω της εκπαίδευσης, της κατάρτισης και των πρωτοβουλιών ευαισθητοποίησης που αμφισβητούν τα στερεότυπα των φύλων, προάγουν την ισότητα των φύλων και ενθαρρύνουν θετικές σχέσεις βασισμένες στον αμοιβαίο σεβασμό και κατανόηση. Είναι επίσης σημαντικό να παρέχουμε υποστήριξη και πόρους σε παιδιά που βιώνουν κοινωνικό αποκλεισμό με βάση το φύλο, όπως παροχή συμβουλών, ομάδες υποστήριξης συνομηλίκων και υπηρεσίες συνηγορίας.

Ένας από τους τρόπους αντιμετώπισης του κοινωνικού αποκλεισμού είναι η εφαρμογή προγραμμάτων και παρεμβάσεων που στοχεύουν στην προώθηση της ένταξης και των θετικών σχέσεων μεταξύ των παιδιών. Για παράδειγμα, τα προγράμματα καθοδήγησης, στα οποία οι μεγαλύτεροι μαθητές καθοδηγούν νεότερους μαθητές. Έχει παρατηρηθεί ότι είναι

⁸ Diaz, A., Simantov, E., & Rickert, V. I. (2008). Effect of abuse on health: Results of a national survey. *Archives of Pediatrics & Adolescent Medicine*, 162(7), 642-648.

⁹ Gonzales, N. A., Cauce, A. M., & Mason, C. A. (2010). Interpersonal violence in adolescence: Ecological correlates of self-reported perpetration. *Journal of Interpersonal Violence*, 25(3), 477-492.

¹⁰ Kuvallanka, K. A., Weiner, J. L., & Mahan, D. (2010). Child-parent attachment differences between children with gender identity disorder and their siblings and nonaffected controls. *Journal of Family Psychology*, 24(4), 445-454.

¹¹ Meyer, I. H. (2003). Prejudice, social stress, and mental health in lesbian, gay, and bisexual populations: Conceptual issues and research evidence. *Psychological Bulletin*, 129(5), 674-697.

αποτελεσματικά στη μείωση του κοινωνικού αποκλεισμού και στη βελτίωση των ακαδημαϊκών αποτελεσμάτων (Topping, 2014)¹². Ομοίως, προγράμματα κατά του εκφοβισμού σε όλο το σχολείο, τα οποία προωθούν μια κουλτούρα σεβασμού και ανεκτικότητας, έχουν αποδειχθεί ότι είναι αποτελεσματικά στη μείωση του εκφοβισμού και στην προώθηση θετικών σχέσεων μεταξύ των μαθητών (Gini & Pozzoli, 2009)¹³.

Εκτός από αυτά τα προγράμματα, είναι σημαντικό για τους γονείς και τους φροντιστές να παρέχουν συναισθηματική υποστήριξη και καθοδήγηση σε παιδιά που μπορεί να βιώνουν κοινωνικό αποκλεισμό. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει την ακρόαση των ανησυχιών τους, την παροχή επικύρωσης και τη βοήθεια τους να αναπτύξουν στρατηγικές αντιμετώπισης για να αντιμετωπίσουν δύσκολες καταστάσεις (Kliewer & Lepore, 2014)¹⁴.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο κοινωνικός αποκλεισμός με βάση το φύλο, μπορεί να έχει σημαντικό αντίκτυπο στην ηθική και ψυχολογική κατάσταση των παιδιών. Είναι σημαντικό για τους εκπαιδευτικούς, τους γονείς και τους φροντιστές να αναγνωρίσουν τον αντίκτυπο του κοινωνικού αποκλεισμού με βάση το φύλο και να εφαρμόσουν προγράμματα που προάγουν την ένταξη, το σεβασμό και την κατανόηση μεταξύ των παιδιών.

Ενδοοικογενειακή πίεση και ταυτότητα των φύλων

Η ενδοοικογενειακή πίεση και η ταυτότητα των φύλων είναι πολύπλοκα ζητήματα που έχουν βαθύ αντίκτυπο στα παιδιά. Η ταυτότητα των φύλων αναφέρεται στην αίσθηση του ατόμου ότι είναι άνδρας ή γυναίκα, ενώ η οικογενειακή πίεση περιλαμβάνει προσδοκίες, στάσεις και αξίες που επιβάλλονται στα άτομα από τις οικογένειές τους. Σε αυτό το κείμενο, θα αναλύσουμε πώς η ενδοοικογενειακή πίεση επηρεάζει την ταυτότητα των φύλων των παιδιών και θα συζητήσουμε πιθανά αποτελέσματα για την ηθική και ψυχολογική τους κατάσταση.

Αρχικά, είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τον λόγο που η ενδοοικογενειακή πίεση επηρεάζει την ταυτότητα του φύλου των παιδιών. Οι γονείς είναι συχνά η κύρια πηγή κοινωνικοποίησης για τα παιδιά και κατέχουν κρίσιμο ρόλο στη διαμόρφωση των πεποιθήσεων, των στάσεων και των συμπεριφορών τους. Όταν οι γονείς έχουν άκαμπτες προσδοκίες σχετικά με τους ρόλους των φύλων, όπως τα αγόρια να είναι σκληρά και τα

¹² Topping, K. J. (2014). Peer tutoring: From teacher support to school-wide programmes. Routledge.

¹³ Gini, G., & Pozzoli, T. (2009). Bullied students and mainstreamed aggressive students: Differences in coping strategies and styles. *School Psychology International*, 30(2), 201-218.

¹⁴ Kliewer, W., & Lepore, S. J. (2014). Exposure to violence and family stress as contributors to children's emotional and behavioral functioning: The importance of self-regulation. *Journal of Pediatric Psychology*, 39(7), 693-704.

κορίτσια να φροντίζουν, μπορεί άθελά τους να περιορίσουν την εξερεύνηση άλλων εκφράσεων του φύλου από τα παιδιά τους. Για παράδειγμα, ένας πατέρας που επιμένει ο γιος του να αθλείται και να αποφεύγει τις «γυναικείες» δραστηριότητες μπορεί να τον αποθαρρύνει από το να εξερευνήσει την καλλιτεχνική του πλευρά ή να αναπτύξει ενσυναίσθηση για τους άλλους. Ομοίως, μια μητέρα που ενισχύει τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων μπορεί να αποθαρρύνει την κόρη της από το να επιδιώξει ευκαιρίες σταδιοδρομίας. Επιπλέον, τα παιδιά μπορεί επίσης να βιώσουν πίεση από άλλα μέλη της οικογένειας, όπως οι παππούδες, οι γιαγιάδες, οι θείες και οι θείοι, που έχουν παραδοσιακές απόψεις για το φύλο. Για παράδειγμα, ένας παππούς ή γιαγιά που αποδοκιμάζει το ενδιαφέρον ενός εγγονού για τον χορό ή τη μόδα μπορεί να στείλει το μήνυμα ότι αυτές οι δραστηριότητες δεν είναι κατάλληλες για αγόρια. Αυτό μπορεί να δημιουργήσει σύγχυση και σύγκρουση στα παιδιά που μπορεί να αισθάνονται διχασμένα μεταξύ των φυσικών τους κλίσεων και της επιθυμίας τους να ευχαριστήσουν τα μέλη της οικογένειάς τους. Τα παιδιά που δεν μπορούν να εκφράσουν τον πραγματικό τους εαυτό μπορεί να βιώσουν συναισθήματα ντροπής, ενοχής ή ανεπάρκειας. Μπορεί επίσης να αναπτύξουν χαμηλή αυτοεκτίμηση, άγχος και κατάθλιψη. Σε κάποιες περιπτώσεις, τα παιδιά μπορεί να εμφανίσουν «δυσφορία φύλου», μια κατάσταση κατά την οποία αισθάνονται ότι η ταυτότητα φύλου τους δεν ταιριάζει με το βιολογικό τους φύλο. Οι επιπτώσεις της οικογενειακής πίεσης μπορούν επίσης να γίνουν αισθητές σε φυσιολογικό επίπεδο. Έρευνες έχουν δείξει ότι τα παιδιά που βιώνουν υψηλά επίπεδα στρες, όπως αυτό που προκαλείται από την πίεση της οικογένειας, μπορεί να έχουν αυξημένα επίπεδα κορτιζόλης, μιας ορμόνης που σχετίζεται με την αντίδραση του οργανισμού στο στρες. Αυτό μπορεί να οδηγήσει σε μια σειρά από προβλήματα υγείας, συμπεριλαμβανομένης της υψηλής αρτηριακής πίεσης, της μειωμένης ανοσοποιητικής λειτουργίας και της εξασθενημένης γνωστικής λειτουργίας. Παρά τις προκλήσεις που μπορεί να θέσει η οικογενειακή πίεση στα παιδιά, υπάρχουν επίσης πιθανά αποτελέσματα για την ηθική και φυσιολογική τους ευημερία. Όταν οι γονείς είναι σε θέση να δημιουργήσουν ένα υποστηρικτικό και αποδεκτό περιβάλλον για τα παιδιά τους, μπορούν να τα βοηθήσουν να αναπτύξουν μια υγιή αίσθηση του εαυτού τους και να περιηγηθούν στην πολυπλοκότητα της ταυτότητας φύλου. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει την ενθάρρυνση των παιδιών να εξερευνήσουν τα ενδιαφέροντά τους, ανεξάρτητα από τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων, και την παροχή θετικών προτύπων που αμφισβητούν τα στερεότυπα φύλου. Επιπλέον, τα παιδιά που είναι σε θέση να εκφράσουν τον πραγματικό τους εαυτό μπορεί να αναπτύξουν ισχυρότερες σχέσεις με τα μέλη της οικογένειας και τους συνομηλίκους τους, κάτι που μπορεί να προάγει τα συναισθήματα του ανήκειν και της αποδοχής. Όταν τα παιδιά

υποστηρίζονται στην ταυτότητα του φύλου τους, μπορεί επίσης να βιώσουν λιγότερο άγχος, κάτι που θα έχει θετικές επιπτώσεις στη φυσιολογική τους υγεία.

Συμπερασματικά, η οικογενειακή πίεση και η ταυτότητα του φύλου είναι σύνθετα ζητήματα που μπορούν να έχουν σημαντικό αντίκτυπο στην ηθική και ψυχολογική ευημερία των παιδιών. Οι γονείς και άλλα μέλη της οικογένειας διαδραματίζουν κρίσιμο ρόλο στη διαμόρφωση των πεποιθήσεων, των στάσεων και των συμπεριφορών των παιδιών. Όταν οι οικογένειες είναι σε θέση να δημιουργήσουν ένα υποστηρικτικό και αποδεκτό περιβάλλον, μπορούν να βοηθήσουν τα παιδιά να αναπτύξουν μια υγιή αίσθηση του εαυτού τους και να περιηγηθούν στην πολυπλοκότητα της ταυτότητας του φύλου τους.

Θεωρία και μεθοδολογία του κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος είναι μια μορφή τέχνης που εμφανίστηκε στις αρχές του 19ου αιώνα. Είναι σαν μια γλώσσα που επικοινωνεί και αφηγείται ιστορίες, συναισθήματα και μηνύματα. Σε αυτό το κείμενο αναλύεται η μεθοδολογία, η τέχνη και η τεχνική για την παραγωγή ταινιών, όπως και κάποιες ιστορικές αναφορές και παραδείγματα σε σημαντικά, για την υλοποίηση της παρούσας εργασίας, κινήματα και σε ταινίες «σταθμούς» για τον κινηματογράφο.

Σύντομη ιστορία του κινηματογράφου

Η ιστορία του κινηματογράφου¹⁵ ξεκινά στις αρχές του 19ου αιώνα, όταν εφευρέτες όπως ο Joseph Plateau και ο Simon von Stampfer δημιούργησαν για πρώτη φορά συσκευές που μπορούσαν να εμφανίσουν κινούμενες εικόνες. Στη δεκαετία του 1890, οι αδελφοί Lumière επινόησαν τον κινηματογράφο, μια συσκευή που μπορούσε να συλλάβει και να προβάλει κινούμενες εικόνες. Αυτό σηματοδότησε την αρχή του κινηματογράφου όπως τον ξέρουμε σήμερα. Με τα χρόνια, η κινηματογραφία εξελίχθηκε σε μια σύνθετη μορφή τέχνης. Οι πρώτοι κινηματογραφιστές χρησιμοποιούσαν απλές τεχνικές και εξοπλισμό, αλλά καθώς προχωρούσε η τεχνολογία, μπόρεσαν να πειραματιστούν με πιο περίπλοκες μεθόδους, όπως η

¹⁵ Thompson, K., & Bordwell, D. (2018). Film history: An introduction (4th ed.). McGraw-Hill Education.

κίνηση της κάμερας και στην συνέχεια τα ειδικά εφέ¹⁶. Η χρήση του χρώματος στις ταινίες ήταν επίσης μια σημαντική ανακάλυψη, καθώς επέτρεψε στους κινηματογραφιστές να δημιουργήσουν διάθεση και ατμόσφαιρα στις ταινίες τους.

Η Μεθοδολογία στον Κινηματογράφο

Ο κινηματογράφος¹⁷ και η παραγωγή ταινιών είναι μια σύνθετη μορφή τέχνης που απαιτεί μια ποικιλία τεχνικών και μεθόδων για να μεταδώσει τα νοήματα και τα συναισθήματα που επιθυμεί ο δημιουργός. Μία από τις πιο κρίσιμες πτυχές της κινηματογράφησης είναι η κίνηση της κάμερας. Πιο συγκεκριμένα, η κίνηση της κάμερας μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δημιουργήσει μια αίσθηση κίνησης, ενέργειας και συναισθήματος σε μια σκηνή. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν διάφοροι τύποι κινήσεων της κάμερας, όπως πανοραμική λήψη, κλίση, παρακολούθηση και λήψεις γερανού ή από αέρος, με χρήση drone, για τη δημιουργία δυναμικών και ελκυστικών λήψεων.

Στην συνέχεια ο φωτισμός είναι ένα ακόμη κρίσιμο στοιχείο. Οι κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν φωτισμό¹⁸ για να αποδώσουν την διάθεση του πρωταγωνιστή, ή την ατμόσφαιρα και το βάθος που επικρατεί σε μια σε μια σκηνή, κάνοντας έτσι το σκηνικό πιο ρεαλιστικό. Υπάρχουν διάφοροι τύποι φωτισμού, όπως φυσικό φως, τεχνητό φως και φωτισμός ειδικών πρακτικών εφέ, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να επιτευχθούν διαφορετικά εφέ και να τονιστούν διαφορετικά στοιχεία της σκηνής. Ο φωτισμός μπορεί να χειριστεί για να δημιουργήσει αντιθέσεις, σκιές ή και ανταύγειες, που βοηθούν στη μετάδοση του νοήματος και του συναισθήματος.

Η σύνθεση του κάδρου (ή αλλιώς η «φωτογραφία», ή σύνθεση) στον κινηματογράφο είναι ένα ακόμα κρίσιμο στοιχείο που χρησιμοποιείτε. Η φωτογραφία αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία είναι διατεταγμένα μέσα στο πλαίσιο του πλάνου, συμπεριλαμβανομένης της τοποθέτησης των ηθοποιών, της χρήσης του προσκηνίου και του φόντου και της ισορροπίας στο πλάνο. Ένας ικανός κινηματογραφιστής¹⁹ ξέρει πώς να χρησιμοποιεί τη σύνθεση του κάδρου για να δημιουργήσει οπτικό ενδιαφέρον και να καθοδηγήσει την προσοχή του κοινού στα σημαντικά στοιχεία της σκηνής. Διαφορετικές τεχνικές φωτογραφίας, όπως ο κανόνας των τρίτων, οι προπορευόμενες γραμμές και η

¹⁶ Monaco, J. (2010). *How to read a film: Movies, media, and beyond* (4th ed.). Oxford University Press.

¹⁷ Blain Brown, C. (2012). *Cinematography: Theory and practice* (2nd ed.). Focal Press.

¹⁸ Wheeler, D. (2009). *Practical cinematography* (2nd ed.). Focal Press.

¹⁹ Brown, B. (2015). *Understanding cinematography* (1st ed.). Bloomsbury Academic.

συμμετρία, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία ισορροπημένων και οπτικά ελκυστικών λήψεων.

Το χρώμα είναι ένα άλλο σημαντικό εργαλείο στον κινηματογράφο. Η χρήση του χρώματος μπορεί να δημιουργήσει διάθεση και ατμόσφαιρα, να μεταφέρει συναισθήματα και να βοηθήσει στην αφήγηση της ιστορίας. Η ταξινόμηση των χρωμάτων, η διαδικασία προσαρμογής τους σε μια λήψη στο post-production, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δημιουργήσει μια συνέπεια στην εμφάνιση και αισθητική της ταινίας. Διαφορετικές χρωματικές παλέτες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να δημιουργήσουν διαφορετικές διαθέσεις, όπως ζεστά χρώματα για μια ρομαντική σκηνή και ψυχρά χρώματα για μια σκηνή με αγωνία.

Δημιουργία ισχυρών μηνυμάτων μέσω της σκηνοθεσίας των ταινιών

Ένας καλλιτέχνης μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτά τα εργαλεία και τις τεχνικές για να δημιουργήσει μια ταινία που θα μεταφέρει με έντονο τρόπο τα νοήματα της δημιουργίας του. Σχεδιάζοντας προσεκτικά κάθε πλάνο, ένας διευθυντής φωτογραφίας μπορεί να βοηθήσει να ζωντανέψει μια ιστορία στην οθόνη. Για παράδειγμα, στην ταινία «The Godfather» (1972)²⁰, ο σκηνοθέτης Φράνσις Φορντ Κόπολα και ο διευθυντής φωτογραφίας Γκόρντον Γουίλις χρησιμοποίησαν μια ποικιλία τεχνικών για να μεταφέρουν τα συναισθηματικά και ψυχολογικά θέματα της ταινίας. Σε μια σκηνή, όταν ο Michael Corleone (που υποδύεται ο Al Pacino) αποφασίζει να σκοτώσει τον Sollozzo (τον υποδύεται ο Sterling Hayden), η κάμερα παραμένει στο πρόσωπό του σε ένα πολύ κοντινό πλάνο, δίνοντας έμφαση στην απόφασή του. Η χρήση του χαμηλού φωτισμού και των σκιών σε αυτή τη σκηνή δημιουργεί μια τεταμένη ατμόσφαιρα, υπογραμμίζοντας τη βαρύτητα της απόφασης του Michael. Ομοίως, στην ταινία «Schindler's List» (1993)²¹, ο σκηνοθέτης Στίβεν Σπίλμπεργκ και ο διευθυντής φωτογραφίας Janusz Kamiński χρησιμοποίησαν μια ποικιλία τεχνικών κινηματογράφησης για να μεταδώσουν το συναισθηματικό βάρος της ιστορίας. Σε μια σκηνή, όταν μια ομάδα Εβραίων κρατουμένων οδηγείται σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης, η κάμερα παρακολουθεί την πορεία τους με ένα μακρινό πλάνο, τονίζοντας την ευάλωτη κατάσταση που βρισκόνται και το τεράστιο μέγεθος της τραγωδίας που αντιμετωπίζουν. Η χρήση αχνών χρωμάτων και χαμηλού φωτισμού σε αυτή τη σκηνή δημιουργεί μια αίσθηση φόβου και απόγνωσης. Και στα δύο αυτά παραδείγματα, η φωτογραφία παίζει καθοριστικό ρόλο στη μετάδοση των συναισθηματικών και ψυχολογικών

²⁰ The Godfather, dir. Francis Ford Coppola (1972), IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0068646/>.

²¹ Schindler's List, directed by Steven Spielberg (1993; Universal Pictures), IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt0108052/>

θεμάτων της ταινίας. Χρησιμοποιώντας έναν συνδυασμό κινήσεων κάμερας, φωτισμού και χρώματος, οι σκηνοθέτες μπόρεσαν να δημιουργήσουν μια δυνατή και καθηλωτική εμπειρία για τους θεατές.

Κατανοώντας λοιπόν, τις αρχές της κινηματογραφίας και πειραματιζόμενοι με διάφορες τεχνικές, οι καλλιτέχνες μπορούν να δημιουργήσουν ταινίες που φέρουν ισχυρό νόημα και να αφήσουν μια διαρκή επίδραση στον θεατή. Για αυτόν τον λόγο, είναι σημαντικό για τους κινηματογραφιστές να προσέχουν τα πολιτιστικά και κοινωνικά πλαίσια μέσα στα οποία δημιουργούν τις ταινίες τους. Ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να διαμορφώσει τις αντιλήψεις μας για τον κόσμο γύρω μας και οι σκηνοθέτες έχουν την ευθύνη να χρησιμοποιούν αυτή τη δύναμη ηθικά και υπεύθυνα. Για παράδειγμα, η εκπροσώπηση ορισμένων ομάδων ανθρώπων στον κινηματογράφο ήταν ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα σε όλη την ιστορία του κινηματογράφου. Τα τελευταία χρόνια, υπήρξε μια ώθηση για πιο διαφοροποιημένη και περιεκτική εκπροσώπηση στην οθόνη, και οι κινηματογραφιστές πρέπει να γνωρίζουν τον ρόλο τους στην προώθηση της θετικής κοινωνικής αλλαγής μέσω της δουλειάς τους.

Η κατανόηση της κινηματογράφησης είναι απαραίτητη για τους καλλιτέχνες ώστε να συνεργάζονται αποτελεσματικά με άλλα τμήματα, όπως η καλλιτεχνική διεύθυνση, η ενδυματολογία και τα πρακτικά οπτικά εφέ. Δουλεύοντας μαζί για να δημιουργήσουν ένα συνεκτικό οπτικό στυλ, οι κινηματογραφιστές μπορούν να διασφαλίσουν το ότι κάθε στοιχείο της ταινίας υποστηρίζει την ιστορία που θέλει να αφηγηθεί ο σκηνοθέτης και να αποτυπωθεί αντίστοιχα. Αυτή η συνεργασία είναι ιδιαίτερα σημαντική σε είδη όπως σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας και φαντασίας, όπου η δημιουργία ενός νέου κόσμου και τα οπτικά εφέ παίζουν σημαντικό ρόλο στην αποτύπωση ενός πιστευτού και καθηλωτικού σύμπαντος.

Αξίζει επίσης να εξεταστεί ο αντίκτυπος της κινηματογραφικής διαδικασίας στο μάρκετινγκ και τη διανομή των ταινιών. Τα τρέιλερ και οι αφίσες είναι συχνά το πρώτο σημείο επαφής του κοινού με μια ταινία και η χρήση εντυπωσιακών εικαστικών εικόνων μπορεί να είναι καθοριστική για την πορεία της ταινίας. Επιπλέον, η άνοδος των μέσων κοινωνικής δικτύωσης έχει προσφέρει στους κινηματογραφιστές νέους δρόμους για την προώθηση της δουλειάς τους και τη σύνδεση με το κοινό. Πλατφόρμες όπως το Instagram και το Twitter επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να μοιράζονται παρασκήνια της διαδικασίας δημιουργίας ταινιών και να αλληλοεπιδρούν με τους θαυμαστές άμεσα, όπως ποτέ ξανά στο παρελθόν.

Η χρήση της διεύθυνσης της φωτογραφίας μπορεί να είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική στη μετάδοση συναισθημάτων και συμβολισμών. Ένα παράδειγμα αυτού μπορεί να βρεθεί στο «The Godfather» (1972) του Φράνσις Φορντ Κόπολα και στη συνέχεια του «The Godfather

Part II» (1974)²². Ο κινηματογραφιστής Γκόρντον Γουίλις χρησιμοποίησε βαθιές σκιές και φωτισμό υψηλής αντίθεσης για να δημιουργήσει μια δυσοίωνη ατμόσφαιρα που αντικατόπτριζε την ηθική ασάφεια των χαρακτήρων. Συγκεκριμένα, η χρήση χαμηλών τόνων φωτισμού για να κρύψει το πρόσωπο του Μάρλον Μπράντο στην εναρκτήρια σκηνή του «Νονού» δημιούργησε μια αίσθηση μυστηρίου και δύναμης που έδωσε τον τόνο για το υπόλοιπο της ταινίας. Ένα άλλο παράδειγμα μπορεί να βρεθεί στο «Πολίτης Κέιν»²³ του Όρσον Γουέλς (1941), που πρωτοστάτησε σε μια σειρά από καινοτόμες τεχνικές κινηματογράφησης, οι οποίες στην συνέχεια, θα γίνονταν βασικά στοιχεία του μέσου. Ο διευθυντής φωτογραφίας Γκρεγκ Τόλαντ χρησιμοποίησε τη λήψεις βαθιάς εστίασης για να διατηρήσει πολλά επίπεδα δράσης σε εστίαση ταυτόχρονα, δημιουργώντας μια αίσθηση οπτικής πολυπλοκότητας και βάθους. Επιπλέον, με την χρήση χαμηλών γωνιών, δημιούργησε μια αίσθηση απομόνωσης και δύναμης για τον χαρακτήρα του Charles Foster Kane. Στην «Καζαμπλάνκα» (1942)²⁴, ο κινηματογραφιστής Άρθουρ Έντεσον χρησιμοποίησε έναν συνδυασμό χαμηλών τόνων φωτισμού, βαθιών σκιών και δραματικών γωνιών της κάμερας για να μεταφέρει τον κίνδυνο του σκηνικού της εποχής του πολέμου. Ομοίως, στο «Psycho» του Άλφρεντ Χίτσκοκ (1960), ο κινηματογραφιστής Τζον Λ. Ράσελ χρησιμοποίησε έναν συνδυασμό χρήσης της κάμερας με το χέρι, πολύ κοντινών πλάνων και φωτισμό με υψηλές αντιθέσεις για να δημιουργήσει μια αίσθηση ανησυχίας και αποπροσανατολισμού που αντικατοπτρίζει την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων. Τέλος, στη «Λίστα του Σίντλερ» (1993) του Στίβεν Σπίλμπεργκ, ο κινηματογραφιστής Janusz Kamiński χρησιμοποίησε μια ξεθωριασμένη/αχνή χρωματική παλέτα με την κάμερα να χειρίζεται στο χέρι για να δημιουργήσει έναν ρεαλισμό σαν ντοκιμαντέρ που έκανε τη φρίκη του Ολοκαυτώματος να αισθάνεται ακόμη πιο άμεση και σπλαχνική.

Ακόμα μία ταινία που αποτελεί ορόσημο στην ιστορία του κινηματογράφου είναι η "The Cabinet of Dr. Caligari" (1920) της οποίας ο αντίκτυπος δεν μπορεί να παραλειφθεί. Σε σκηνοθεσία Robert Wiene, η ταινία είναι ένα αριστούργημα του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου και θεωρείται ευρέως ως μια από τις καλύτερες ταινίες που έγιναν ποτέ. Το οπτικό στυλ της ταινίας, που χαρακτηρίζεται από τη χρήση παραμορφωμένων σκηνικών και υπερβολικών, στυλιζαρισμένων ερμηνειών, πράγματα που είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου. Τα σκηνικά, σχεδιασμένα από τον

²² The Godfather, directed by Francis Ford Coppola (Paramount Pictures, 1972), <https://www.imdb.com/title/tt0068646/>.

²³ "Casablanca" IMDb, accessed May 9, 2023, <https://www.imdb.com/title/tt0033467/>.

²⁴ "Casablanca (1942)," IMDb, accessed May 9, 2023, <https://www.imdb.com/title/tt0034583/>.

Hermann Warm, είναι παραμορφωμένα και στυλιζαρισμένα ώστε να αντικατοπτρίζουν την εσωτερική κατάσταση των χαρακτήρων, δημιουργώντας μια αίσθηση ανησυχίας και αποπροσανατολισμού στον θεατή. Το «The Cabinet of Dr. Caligari»²⁵ ήταν μια πρωτοποριακή ταινία που είχε σημαντικό αντίκτυπο στην ανάπτυξη της μεθοδολογίας και της κινηματογραφικής ταινίας. Το οπτικό ύφος της ταινίας, που χρησιμοποιούσε αφηρημένα, υπερβολικά σκηνικά και στυλιζαρισμένες ερμηνείες, ήταν μια απόκλιση από το νατουραλιστικό στυλ των προηγούμενων ταινιών. Η χρήση εξπρεσιονιστικών εικόνων επέτρεψε στην ταινία να αποδώσει την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων με πιο σπλαχνικό και άμεσο τρόπο, δημιουργώντας μια αυξημένη αίσθηση συναισθήματος και έντασης. Ακόμη, η ταινία αυτή εισήγαγε και την ιδέα της μη-γραμμικής αφήγησης στον κινηματογράφο. Αυτή η τεχνική αργότερα θα γίνει βασικό στοιχείο του σύγχρονου κινηματογράφου. Τέλος, η χρήση στυλιζαρισμένων σκηνικών και παραμορφωμένων εικόνων από την ταινία θα συνεχίσει να επηρεάζει μεταγενέστερες ταινίες τρόμου, όπως το "Nosferatu" (1922)²⁶ και το "Frankenstein" (1931)²⁷.

Σε όλα αυτά τα παραδείγματα, η χρήση της κινηματογραφίας συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία μιας αίσθησης ατμόσφαιρας και συναισθήματος που βοήθησε να μεταδοθούν τα θέματα και τα μηνύματα των ταινιών. Είτε μέσω της χρήσης του φωτισμού, της κίνησης της κάμερας ή της σύνθεσης, η σκηνοθεσία έχει τη δύναμη να μεταμορφώσει μια ιστορία σε μια εικαστική πανδαισία που προσελκύει και βυθίζει το κοινό με τρόπους που άλλα μέσα δεν μπορούν.

Ωστόσο, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ενώ η σκηνοθεσία είναι ένα ισχυρό εργαλείο στα χέρια των ικανών δημιουργών, δεν είναι ο μόνος παράγοντας για τη παραγωγή μιας επιτυχημένης ταινίας. Ένα δυνατό σενάριο, συναρπαστικές ερμηνείες, αποτελεσματικό μοντάζ και ένα σωρό άλλα στοιχεία παίζουν σημαντικό ρόλο στην επιτυχία μιας ταινίας. Βέβαια, η σκηνοθεσία παραμένει βασικό συστατικό για τη δημιουργία ενός οπτικά εντυπωσιακού και συναισθηματικά εντυπωσιακού έργου τέχνης.

Ο αντίκτυπος της τεχνολογίας στον κινηματογράφο

Η τεχνολογία είχε σημαντικό αντίκτυπο στην ανάπτυξη του κινηματογράφου. Η έλευση των ψηφιακών φωτογραφικών μηχανών και των ειδικών διαστάσεων και

²⁵ "The Cabinet of Dr. Caligari (1920)," IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0010323/>.

²⁶ "Nosferatu the Vampire, directed by Werner Herzog (1979)," IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0079641/>

²⁷ "Frankenstein (1931)," IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0021884/>

τρισεδιάστατων γραφικών (CGI)²⁸ έχει φέρει επανάσταση στον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφιστές δημιουργούν και επεξεργάζονται τις ταινίες, καθώς η πρόοδος των ψηφιακών καμερών και του CGI έχει ανοίξει νέες δυνατότητες στους κινηματογραφιστές να ξεπεράσουν τα όρια του οπτικά εφικτού στην οθόνη. Οι ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές προσφέρουν μεγαλύτερη ευελιξία όσον αφορά τη λήψη και το μοντάζ. Έχουν την δυνατότητα λήψης σε συνθήκες χαμηλού φωτισμού, παρέχουν πολύ περισσότερες επιλογές, όσον αφορά τις ρυθμίσεις στην καταγραφή και προσφέρουν την επιλογή ο σκηνοθέτης να παρακολουθεί σε πραγματικό χρόνο την καταγραφή, κερδίζοντας χρόνο στο γύρισμα. Η χρήση των CGI επιτρέπει στους σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές να δημιουργούν περίτεχνα οπτικά εφέ που προηγουμένως ήταν αδύνατο να συμβούν, όπως η δημιουργία δεινοσαύρων με ρεαλιστική εμφάνιση ή διαστημικές μάχες και άλλα. Ωστόσο, είναι σημαντικό για τους κινηματογραφιστές να θυμούνται ότι αυτά τα εργαλεία πρέπει να χρησιμοποιούνται για να βελτιώσουν την εμπειρία αφήγησης και όχι να την αντικαταστήσουν. Οι πιο εντυπωσιακές ταινίες είναι εκείνες που χρησιμοποιούν τον κινηματογράφο στην υπηρεσία της ιστορίας, παρά ως βιτρίνα τεχνικής μαγείας. Επίσης θέσει κάποια ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο των παραδοσιακών τεχνικών κινηματογράφου. Ορισμένοι κριτικοί υποστηρίζουν ότι η υπερβολική χρήση του CGI μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση τεχνητότητας και να μειώσει τη συναισθηματική επίδραση της ιστορίας και άλλοι υποστηρίζουν ότι η εξάρτηση από τις ψηφιακές κάμερες και το λογισμικό επεξεργασίας μπορεί να οδηγήσει σε απώλεια της οργανικής, χειροποίητης ποιότητας που είναι χαρακτηριστική των παραδοσιακών ταινιών.

Τα τελευταία χρόνια βέβαια, ο κόσμος του κινηματογράφου έχει υποστεί σημαντικές αλλαγές καθώς η τεχνολογία συνεχίζει να προοδεύει με γοργούς ρυθμούς. Με την έλευση των ψηφιακών καμερών και των εφέ CGI, οι καλλιτέχνες έχουν πλέον πρόσβαση σε εργαλεία και τεχνικές που θα ήταν αδιανόητα πριν από μερικές δεκαετίες. Ενώ ορισμένοι, μπορεί να «θρηνούν» για την απομάκρυνση από το παραδοσιακό απόθεμα ταινιών και τα πρακτικά εφέ, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι αυτά τα νέα εργαλεία μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία νέων και συναρπαστικών ταινιών που προηγουμένως ήταν αδύνατες. Ένα παράδειγμα αυτού μπορεί να φανεί στο "Avatar" του James Cameron (2009)²⁹, το οποίο χρησιμοποίησε την τεχνολογία αιχμής για την εποχή, το CGI για να δημιουργήσει έναν πλήρως εξωγήινο κόσμο που φάνηκε απίστευτα καθηλωτικός και ζωντανός. Χρησιμοποιώντας τεχνολογίες καταγραφής κίνησης και πολύπλοκα λογισμικά απόδοσης των ηφών, οι

²⁸ CGI = Computer-generated imagery, Εικόνες που έχουν παραχθεί από υπολογιστή.

²⁹ "Avatar", James Cameron (2009), IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0499549/>

δημιουργοί ταινιών μπόρεσαν να δημιουργήσουν πλάσματα και τοπία που ήταν ταυτόχρονα εκπληκτικά όμορφα και τρομακτικά ρεαλιστικά. Αν και η ταινία μπορεί να μην ήταν δυνατή χωρίς αυτές τις νέες τεχνολογίες, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η ίδια η σκηνοθεσία ήταν ακόμα ένα κρίσιμο στοιχείο για τη δημιουργία του οπτικού αντίκτυπου της ταινίας.

Ένα άλλο παράδειγμα μπορεί να βρεθεί στο «Dunkirk» του Christopher Nolan (2017)³⁰, το οποίο γυρίστηκε χρησιμοποιώντας έναν συνδυασμό καμερών IMAX³¹ και φιλμ 65 χιλιοστών. Η χρήση αυτών των καμερών υψηλής ανάλυσης επέτρεψε στους κινηματογραφιστές να καταγράψουν απίστευτες λεπτομέρειες στην εικόνα, η οποία στη συνέχεια προβλήθηκε σε τεράστιες οθόνες IMAX. Χρησιμοποιώντας παράλληλα παλιές και νέες τεχνολογίες, οι κινηματογραφιστές μπόρεσαν να δημιουργήσουν μια ταινία που δημιουργούσε ανάμικτα συναισθήματα, του διαχρονικού και της τεχνολογίας αιχμής την ίδια στιγμή. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η άνοδος των πλατφορμών ροής (streaming) όπως το Netflix και το Amazon Prime είχε σημαντικό αντίκτυπο στον κόσμο του κινηματογράφου. Με αυτές τις πλατφόρμες να παράγουν και να διανέμουν το δικό τους πρωτότυπο περιεχόμενο, οι κινηματογραφιστές έχουν πλέον πρόσβαση σε νέους δρόμους χρηματοδότησης και διανομής που προηγουμένως δεν ήταν διαθέσιμοι. Ωστόσο, αυτή η αλλαγή έχει επίσης δημιουργήσει ερωτήματα σχετικά με το μέλλον του κινηματογράφου και εάν οι ταινίες που γίνονται για streaming θα έχουν ποτέ τον ίδιο αντίκτυπο με αυτές που προβάλλονται στη μεγάλη οθόνη.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η κινηματογράφιση δεν είναι μόνο ο τομέας των ταινιών μεγάλου μήκους και των υπερπαραγωγών του Χόλιγουντ. Με την άνοδο των πλατφορμών ψηφιακής διανομής όπως το YouTube και το Vimeo, υπήρξε εκδημοκρατισμός της διαδικασίας δημιουργίας ταινιών, επιτρέποντας σε όποιον έχει κάμερα και όραμα να δημιουργήσει και να διανείμει τις δικές του ταινίες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό ανεξάρτητων ταινιών και σειρών που προβάλλουν τη δημιουργικότητα και την εφευρετικότητα των αναδυόμενων νέων κινηματογραφιστών.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο κινηματογράφος είναι μια πλούσια και σύνθετη μορφή τέχνης που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του κινηματογράφου. Μέσω της χρήσης των κινήσεων της κάμερας, του φωτισμού, της σύνθεσης και του χρώματος, οι κινηματογραφιστές μπορούν να μεταφέρουν συναισθήματα, ατμόσφαιρα και νόημα με τρόπο που να εμπνέει και να βυθίζει το κοινό. Καθώς η τεχνολογία συνεχίζει να προοδεύει, είναι σημαντικό για τους

³⁰ “Dunkirk”, Christopher Nolan (2017), IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt5013056/>

³¹ IMAX: Το IMAX είναι ένα ιδιόκτητο σύστημα καμερών υψηλής ανάλυσης, φορμάτ ταινιών, προβολέων ταινιών και κινηματογραφικών αιθουσών που είναι γνωστό ότι έχουν πολύ μεγάλες οθόνες με ψηλή αναλογία διαστάσεων

κινηματογραφιστές να εξισορροπήσουν τη χρήση νέων ψηφιακών εργαλείων με τις παραδοσιακές τεχνικές κινηματογράφου για να δημιουργήσουν ταινίες που να είναι εντυπωσιακές οπτικά και συναισθηματικά. Μελετώντας τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε κλασικές και σύγχρονες ταινίες, οι επίδοξοι σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές μπορούν να μάθουν πώς να δημιουργούν ισχυρό νόημα μέσω των ταινιών τους και να αφήνουν μια διαρκή επίδραση στο κοινό. Τέλος, οι επίδοξοι κινηματογραφιστές και κινηματογραφιστές μπορούν να μάθουν πολλά μελετώντας τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε κλασικές ταινίες όπως το "Citizen Kane", "Casablanca" και "Psycho", καθώς και πιο πρόσφατες ταινίες όπως "The Godfather" και "Schindler's List".

Αβάν-γκαρντ

Η αβάν-γκαρντ³² (avant-garde, ή από εδώ και στο εξής: *πρωτοπορία*) στον κινηματογράφο είναι ένα κίνημα που εμφανίστηκε στις αρχές του 20ου αιώνα, επιδιώκοντας να ξεπεράσει τα όρια του παραδοσιακού κινηματογράφου και να πειραματιστεί με νέες μορφές έκφρασης. Το κίνημα χαρακτηριζόταν από την απόρριψη των παραδοσιακών αφηγηματικών δομών, όπως τη γραμμική αφήγηση και τις τεχνικές του «mainstream³³» κινηματογράφου, και από την τάση να προάγει αφηρημένες, αντισυμβατικές και συχνά σουρεαλιστικές μορφές ταινιών. Ο ρόλος της πρωτοπορίας στον κινηματογράφο ήταν να αμφισβητήσει τις κυρίαρχες κινηματογραφικές μορφές της εποχής της και να προσφέρει νέες δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης. Με αυτόν τον τρόπο, άνοιξε το δρόμο για νέες μορφές κινηματογραφικής δημιουργίας που θα έρχονταν να διαμορφώσουν το μέσο στις δεκαετίες που ακολούθησαν. Αμφισβητώντας το «καθεστώς» και καταρρίπτοντας τις συμβατικές κινηματογραφικές πρακτικές, η αβάν-γκαρντ έδωσε νέες δυνατότητες στους κινηματογραφιστές να εξερευνήσουν και να πειραματιστούν με το μέσο. Μία από τις βασικές πτυχές της πρωτοπορίας στον κινηματογράφο ήταν η εστίασή της στη φόρμα έναντι του περιεχομένου. Αντί να δίνουν προτεραιότητα στην αφήγηση ή την ιστορία που λέγεται, οι δημιουργοί της, ασχολούνταν περισσότερο με την εξερεύνηση των επίσημων στοιχείων του κινηματογράφου, όπως ο ήχος,

³² Η έκφραση αβάν-γκαρντ, που προέρχεται εκ της γαλλικής γλώσσας (*avant-garde*), αρχικά ήταν στρατιωτικός όρος που σήμαινε εμπροσθοφυλακή (βανγκάρντ). Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η έκφραση αυτή αποδίδεται κυρίως κάθε πρωτοποριακή ή και πειραματική ιδέα ή εφαρμογή σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας και κυρίως στους χώρους της τέχνης και του πνεύματος.

³³ Mainstream είναι ο όρος που αναφέρεται στο κοινό ρεύμα σκέψης που κατέχει η πλειοψηφία, σημαίνει δηλαδή ότι είναι αυτό που είναι προς το παρόν δημοφιλές στους περισσότερους ανθρώπους. Πιο συχνά εφαρμόζεται στις τέχνες.

η εικόνα και η κίνηση στο κάδρο ή και της κάμερας. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία πειραματικών ταινιών που αμφισβήτησαν τις προσδοκίες και την αντίληψη του θεατή για το τι θα μπορούσε να είναι ο κινηματογράφος. Μερικοί από τους πιο αξιόλογους σκηνοθέτες του κινήματος περιλαμβάνουν τους Maya Deren, Stan Brakhage και Jonas Mekas. Οι πειραματικές μικρού μήκους ταινίες του Deren, όπως το "Meshes of the Afternoon" (1943) και το "At Land" (1944), χρησιμοποίησαν ονειρικές εικόνες και μη συμβατικές τεχνικές μοντάζ για να εξερευνήσουν το υποσυνείδητο. Ο Brakhage, από την άλλη, ήταν γνωστός για τις αφηρημένες ταινίες του που έδιναν έμφαση στην υλικότητα του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου, όπως το "Window Water Baby Moving" (1959)³⁴. Ο Mekas, εν τω μεταξύ, ήταν ένα βασικό πρόσωπο στην αμερικανική underground κινηματογραφική σκηνή και οι ταινίες του, όπως το «Walden» (1969), πρόσφεραν μια προσωπική και οικεία ματιά στη ζωή και τις εμπειρίες του. Η πρωτοπορία στον κινηματογράφο έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη νέων κινηματογραφικών τεχνικών και μεθοδολογιών που αργότερα θα γίνουν πρότυπο στον mainstream κινηματογράφο. Για παράδειγμα, η χρήση των jump cuts³⁵, της μη γραμμικής αφήγησης και των πειραματικών τεχνικών μοντάζ ήταν όλα πρωτοπόρα από τους πρωτοποριακούς κινηματογραφιστές πριν υιοθετηθούν από τον mainstream κινηματογράφο. Ανακεφαλαιώνοντας, η πρωτοπορία στον κινηματογράφο έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διεύρυνση των δυνατοτήτων κινηματογραφικής έκφρασης. Καταρρίπτοντας τις παραδοσιακές αφηγηματικές δομές και πειραματιζόμενοι με νέες μορφές κινηματογραφικής δημιουργίας, η πρωτοπορία αμφισβήτησε τις κυρίαρχες κινηματογραφικές νόρμες της εποχής της και άνοιξε το δρόμο για την ανάδυση νέων μορφών κινηματογράφου. Η επιρροή του μπορεί ακόμα να φανεί στον σύγχρονο κινηματογράφο σήμερα, όπου ο πειραματισμός και η καινοτομία συνεχίζουν να εκτιμώνται.

Το Μονόπλανο

Στον κινηματογράφο, ο όρος «μονόπλανο» αναφέρεται σε ένα πλάνο που αποτυπώνεται σε μία μόνο συνεχή λήψη, χωρίς καμία περικοπή ή επεξεργασία. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται από τους κινηματογραφιστές εδώ και δεκαετίες και έχει γίνει όλο και πιο δημοφιλής τα τελευταία χρόνια.

³⁴ "Window Water Baby Moving" (1959), Stan Brakhage, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0138941/>

³⁵ Το jump cut είναι μια περικοπή στο μοντάζ ταινιών, στην οποία μια ενιαία λήψη χωρίζεται σε δύο μέρη, με ένα κομμάτι του πλάνου να αφαιρείται προκειμένου να αποδοθεί το αποτέλεσμα του «άλματος» προς τα εμπρός στο χρόνο.

Η ιστορία του μονοπλάνου

Η τεχνική του μονοπλάνου χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο από τις πρώτες μέρες του μέσου. Ένα από τα πιο διάσημα παραδείγματα είναι το "The Russian Ark" (2002)³⁶, μια ταινία σκηνοθετημένη από τον Alexander Sokurov που γυρίστηκε εξολοκλήρου σε μία λήψη που διήρκεσε πάνω από 90 λεπτά. Ωστόσο, οι ρίζες του μονοπλάνου μπορούν να αναζητηθούν ακόμη πιο πίσω, στο έργο πρώιμων κινηματογραφιστών όπως ο D.W. Γκρίφιθ και Σεργκέι Αϊζενστάιν. Ο Γκρίφιθ, ειδικότερα, ήταν γνωστός για την καινοτόμο χρήση της κάμερας, συμπεριλαμβανομένης της χρήσης μεγάλων λήψεων και περίτεχνων κινήσεων της κάμερας. Στην ταινία του «Intolerance» (1916)³⁷, χρησιμοποίησε ένα πλάνο που κράτησε πάνω από τρία λεπτά για να απαθανατίσει μια σκηνή μάχης που περιλάμβανε εκατοντάδες επιπλέον. Αυτό το πλάνο ήταν ένα τεχνικό επίτευγμα για την εποχή του καθώς άνοιξε το δρόμο στους μελλοντικούς κινηματογραφιστές στο να πειραματιστούν με την τεχνική αυτή. Τις δεκαετίες που ακολούθησαν, οι κινηματογραφιστές συνέχισαν να χρησιμοποιούν την τεχνική του μονοπλάνου με διάφορους τρόπους. Στο «Touch of Evil» (1958)³⁸ του Όρσον Γουέλς, το εναρκτήριο πλάνο της ταινίας διαρκεί πάνω από τρία λεπτά και περιλαμβάνει ένα περίπλοκο πλάνο παρακολούθησης που ακολουθεί μια βόμβα που τοποθετείται σε ένα αυτοκίνητο. Ομοίως, στο «Goodfellas» (1990)³⁹ του Μάρτιν Σκορτσέζε, ένα διάσημο πλάνο παρακολούθησης ακολουθεί τον κύριο χαρακτήρα από την πίσω είσοδο ενός νυχτερινού κέντρου και στο κεντρικό δωμάτιο, «βυθίζοντας» έτσι τον θεατή στον κόσμο της ταινίας.

Οι χρήσεις του μονοπλάνου

Μία από τις κύριες χρήσεις της τεχνικής του μονοπλάνου είναι η δημιουργία μιας αίσθησης ρεαλισμού και αμεσότητας σε μια ταινία. Αποτυπώνοντας μια σκηνή σε μία λήψη, χωρίς περικοπές ή επεξεργασίες, ο θεατής νιώθει σαν να παρακολουθεί τα γεγονότα της ταινίας σε πραγματικό χρόνο. Αυτό μπορεί να είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό σε ταινίες που πραγματεύονται γεγονότα του πραγματικού κόσμου, όπως ο πόλεμος ή το έγκλημα, καθώς δημιουργεί μια αίσθηση αυθεντικότητας που ελκύει τον θεατή. Μια άλλη χρήση της τεχνικής αυτής, είναι να δημιουργήσει μια αίσθηση έντασης ή αγωνίας σε μια ταινία. Χρησιμοποιώντας μία μόνο λήψη για να χτίσει ένα δραματικό γεγονός, όπως μια σκηνή καταδίωξης ή μια

³⁶ Aleksandr Sokurov, dir., Russian Ark, (Russia: The State Hermitage Museum, 2002), film.

³⁷ D.W. Griffith, dir., Intolerance, (United States: Triangle Film Corporation, 1916), film.

³⁸ Orson Welles, dir., Touch of Evil, (United States: Universal-International, 1958), film.

³⁹ Martin Scorsese, dir., Goodfellas, (United States: Warner Bros., 1990), film.

αντιπαράθεση, ο σκηνοθέτης μπορεί να αυξήσει την ένταση και να δημιουργήσει μια αίσθηση προσμονής στον θεατή. Αυτή η τεχνική μπορεί να φανεί σε ταινίες όπως το "Children of Men" (2006)⁴⁰, στην οποία ένα τεταμένο κυνηγητό με αυτοκίνητα αποτυπώνεται με μία μόνο λήψη, και στο "Birdman" (2014)⁴¹, όπου ολόκληρη η ταινία είναι γυρισμένη για να φαίνεται σαν να είναι μια ενιαία λήψη. Τέλος, η τεχνική του μονοπλάνου μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δημιουργήσει μια αίσθηση θαύματος ή μεγαλείου σε μια ταινία. Αποτυπώνοντας μια σκηνή σε μία μόνο λήψη, ο σκηνοθέτης μπορεί να επιδείξει την ομορφιά και την κλίμακα του περιβάλλοντος ή της δράσης στην οθόνη, επιτυγχάνοντας για τον θεατή, την μέγιστη εμβύθιση στον κόσμο της ταινίας. Αυτή η τεχνική μπορεί να φανεί σε ταινίες όπως το "The Revenant" (2015)⁴², στην οποία μια μακρά πορεία ακολουθεί τον κύριο χαρακτήρα καθώς παλεύει μέσα στην έρημο και το "1917" (2019)⁴³, στο οποίο ολόκληρη η ταινία φαίνεται να είναι γυρισμένη σε μία λήψη, βυθίζοντας τον θεατή στο χάος και τη φρίκη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο αντίκτυπος του μονοπλάνου στη δημιουργία ταινιών

Η τεχνική του μονοπλάνου είχε σημαντικό αντίκτυπο στη δημιουργία ταινιών, τόσο όσον αφορά τις τεχνικές προκλήσεις που παρουσιάζει όσο και τις δημιουργικές δυνατότητες που προσφέρει. Χρησιμοποιώντας μία μόνο λήψη για τη λήψη μιας σκηνής, ο σκηνοθέτης αναγκάζεται να σχεδιάσει και να εκτελέσει το πλάνο με ακρίβεια, λαμβάνοντας υπόψη τα πάντα, από την κίνηση της κάμερας και των ηθοποιών, μέχρι τον φωτισμό και τον ήχο. Αυτό απαιτεί υψηλό επίπεδο δεξιοτήτων και συντονισμού μεταξύ του καστ και του συνεργείου, καθώς και βαθιά κατανόηση της γλώσσας του κινηματογράφου. Επιπλέον, η τεχνική του μονοπλάνου έχει ανοίξει νέες δημιουργικές δυνατότητες στους κινηματογραφιστές, επιτρέποντάς τους να αφηγούνται ιστορίες με μοναδικούς και καινοτόμους τρόπους. Χρησιμοποιώντας μία μόνο λήψη για να συλλάβει μια σκηνή, ο σκηνοθέτης μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση ενότητας και συνοχής στην ταινία, ενώνοντας ανόμοια στοιχεία και δημιουργώντας ένα συνεκτικό σύνολο. Αυτό μπορεί να είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό σε ταινίες που πραγματεύονται πολύπλοκα ή συναισθηματικά φορτισμένα θέματα, καθώς επιτρέπει στον κινηματογραφιστή να εμβαθύνει στην ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων και να εξερευνήσει την εσωτερική τους ζωή. Τέλος, η τεχνική του μονοπλάνου έπαιξε σημαντικό

⁴⁰ Alfonso Cuarón, dir., Children of Men, (United States: Universal Pictures, 2006), film.

⁴¹ Alejandro González Iñárritu, dir., Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance), (United States: Fox Searchlight Pictures, 2014), film.

⁴² Alejandro González Iñárritu, dir., The Revenant, (United States: 20th Century Fox, 2015), film.

⁴³ Sam Mendes, dir., 1917, (United States: Universal Pictures, 2019), film.

ρόλο στην εξέλιξη του κινηματογράφου ως μορφής τέχνης. Προκαλώντας τους κινηματογραφιστές να ξεπεράσουν τα όρια του δυνατού με την κάμερα, βοήθησε στη διεύρυνση της γλώσσας του κινηματογράφου και στη δημιουργία νέων μορφών έκφρασης. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές τα τελευταία χρόνια, καθώς οι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες έχουν υιοθετήσει την τεχνική του μονοπλάνου ως μέσο εξερεύνησης νέων δημιουργικών συνόρων και αφήγησης ιστοριών με νέους και καινοτόμους τρόπους.

Πιθανές χρήσεις του μονοπλάνου

Για να δείξουμε τη σημασία της τεχνικής του μονοπλάνου στον κινηματογράφο, είναι χρήσιμο να εξετάσουμε μερικές ταινίες που έχουν χρησιμοποιήσει αυτή την τεχνική με μεγάλο αποτέλεσμα. Η πρώτη είναι το «Birdman» (2014), σε σκηνοθεσία Alejandro González Iñárritu. Ολόκληρη η ταινία είναι γυρισμένη για να φαίνεται σαν να ήταν μια ενιαία λήψη, ακολουθώντας τον κύριο χαρακτήρα καθώς περιηγείται σε μια σειρά προκλήσεων ενόψει της βραδιάς έναρξης του έργου του στο Μπρόντγουεϊ. Χρησιμοποιώντας μια μόνο λήψη για να καταγράψει τα γεγονότα της ταινίας, ο Iñárritu δημιουργεί μια αίσθηση αμεσότητας και οικειότητας που τραβά τον θεατή στον κόσμο της ταινίας. Η τεχνική μιας λήψης επιτρέπει επίσης στον σκηνοθέτη να εξερευνήσει τις εσωτερικές ζωές των χαρακτήρων σε μεγαλύτερο βάθος, καθώς η κάμερα παραμένει εστιασμένη σε αυτούς για μεγάλες χρονικές περιόδους, καταγράφοντας κάθε απόχρωση των ερμηνειών τους. Μια άλλη περίπτωση είναι το «1917» (2019), σε σκηνοθεσία Σαμ Μέντες. Η ταινία φαίνεται να γυρίζεται σε μία μόνο λήψη, ακολουθώντας δύο στρατιώτες καθώς περιηγούνται στα πεδία μάχης του Α' Παγκοσμίου Πολέμου σε μια προσπάθεια να παραδώσουν ένα μήνυμα που θα μπορούσε να σώσει τις ζωές χιλιάδων ανδρών. Χρησιμοποιώντας την τεχνική του μονοπλάνου, ο Mendes δημιουργεί μια αίσθηση βιασύνης και χάους που βυθίζει τον θεατή στη φρίκη του πολέμου. Η λήψη επιτρέπει επίσης στον σκηνοθέτη να επιδειξεί την κλίμακα και το θέαμα των σκηνών μάχης, τονίζοντας το τεράστιο μέγεθος της σύγκρουσης. Τέλος, το «Victoria» (2015)⁴⁴, σε σκηνοθεσία Σεμπάστιαν Σίπερ, είναι μια ταινία που γυρίστηκε εξ ολοκλήρου σε μία λήψη, χωρίς περικοπές ή μοντάζ. Η ταινία ακολουθεί μια νεαρή Ισπανίδα που συναντά μια ομάδα ανδρών σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης του Βερολίνου και εμπλέκεται σε μια σειρά εγκληματικών δραστηριοτήτων. Χρησιμοποιώντας μια και μόνο λήψη για να αποτυπώσει τα γεγονότα της ταινίας, ο Schipper δημιουργεί μια αίσθηση ρεαλισμού και αμεσότητας που παρασύρει τον θεατή στον κόσμο των χαρακτήρων. Η τεχνική του μονοπλάνου επιτρέπει επίσης στον

⁴⁴ Sebastian Schipper, dir., Victoria, (Germany: MonkeyBoy, 2015), film.

σκηνοθέτη να εξερευνήσει τις σύνθετες σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων σε μεγαλύτερο βάθος, καθώς η κάμερα τους ακολουθεί μέσα από μια σειρά από έντονες και συναισθηματικά φορτισμένες καταστάσεις.

Ανακεφαλαίωση

Συμπερασματικά, η τεχνική του μονοπλάνου είναι ένα σημαντικό και ισχυρό εργαλείο στην εργαλειοθήκη του κινηματογραφιστή, προσφέροντας ένα ευρύ φάσμα δημιουργικών δυνατοτήτων και τεχνικών προκλήσεων. Χρησιμοποιώντας μία μόνο λήψη για να συλλάβει μια σκηνή ή και μια ολόκληρη ταινία, ο σκηνοθέτης μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση ρεαλισμού, έντασης και θεάματος που τραβάει τον θεατή στον κόσμο της ταινίας, ενώ ταυτόχρονα προκαλεί τον σκηνοθέτη να ξεπεράσει τα όρια του τι είναι δυνατό με την κάμερα. Η τεχνική του μονοπλάνου έχει μακρά ιστορία στον κινηματογράφο, που χρονολογείται από τις πρώτες μέρες του μέσου, και έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως από κινηματογραφιστές σε όλο τον κόσμο. Αν και η τεχνική αυτή δεν είναι κατάλληλη για κάθε ταινία ή κάθε σκηνή, προσφέρει έναν μοναδικό και ισχυρό τρόπο αφήγησης ιστοριών και μετάδοσης νοήματος μέσω της ταινίας. Αφιερώνοντας χρόνο για να σχεδιάσει και να εκτελέσει με ακρίβεια και επιδεξιότητα μια σκηνή μιας λήψης, ένας σκηνοθέτης μπορεί να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης που είναι τεχνικά εντυπωσιακό και συναισθηματικά συναρπαστικό. Στον σημερινό κόσμο, όπου η κινηματογραφική βιομηχανία καθοδηγείται ολοένα και περισσότερο από το θέαμα και τα ειδικά εφέ, η τεχνική της μίας λήψης προσφέρει μια αναζωογονητική εναλλακτική, επιτρέποντας στους καλλιτέχνες να εστιάσουν στις βασικές αρχές της κινηματογραφικής δημιουργίας και να αφηγηθούν ιστορίες με τρόπο διαχρονικό και καινοτόμο. Ως εκ τούτου, είναι πιθανό ότι η τεχνική του μονοπλάνου θα συνεχίσει να είναι ένα σημαντικό κομμάτι του κινηματογράφου για πολλά ακόμα χρόνια.

Συζήτηση/συνέντευξη με τον Στέφανο Νικολάου

Στην συνέχεια, μοιραστικά με τον Στέφανο τις σκέψεις μου και τους προβληματισμούς μου επάνω στο θέμα, αλλά και την ιδέα που είχα για την δημιουργία της ταινίας. Στο παρακάτω κείμενο ακολουθεί η συνέντευξη του Στέφανο Νικολάου. Οι ερωτήσεις που έγιναν (όπως

αναφέρονται στην παρακάτω λίστα) επιλέχθηκαν για να γίνει πιο κατανοητή η συμμετοχή του, στο κομμάτι της δημιουργίας του μονολόγου και του σεναρίου, από τους αναγνώστες.

Ερωτήσεις:

- *Τι σου κίνησε το ενδιαφέρον πάνω στην κεντρική ιδέα και τι ήταν αυτό που σε έκανε να θες να λάβεις μέρος στο project;*
- *Ποιος ήταν ο λόγος που ήθελες/ προσφέρθηκες να γράψεις εσύ τον μονόλογο-σενάριο της ταινίας; Έχεις ξαναγράψει; Πώς θα περιέγραφες αυτήν την εμπειρία ;*
- *Συμβουλευτήκες κάποιον; Για ποιόν λόγο; Και ποια η συμβολή του;*

Ορισμός: Η συνέντευξη είναι ουσιαστικά μια δομημένη συνομιλία όπου ο ένας συμμετέχων κάνει ερωτήσεις και ο άλλος δίνει απαντήσεις. Στην κοινή ομιλία, η λέξη "συνέντευξη" αναφέρεται σε μια ατομική συνομιλία μεταξύ ενός συνεντευκτή και ενός συνεντευξιζόμενου.

Από ότι παρατηρούμε από αυτά που είπε ο Στέφανος οι λόγοι για τους οποίους θέλησε να λάβει μέρος ποικίλουν. Αρχικά, του κίνησε το ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ήθελα να προσεγγίσω την θεματική, χωρίς ακόμα να είναι ξεκάθαρη η κεντρική ιδέα, παρά μόνο του γεγονότος ότι θα έθιγε κοινωνικά προβλήματα, όπως οι γυναικοκτονίες ή το ότι οι νέοι φεύγουν στο εξωτερικό κυνηγώντας μια καλύτερη τύχη, καθώς το σκηνοθετικό προσχέδιο για την ταινία είχε ήδη αρκετά δυναμικά στοιχεία και για αυτόν τον λόγο χρειαζόταν και μία εξίσου δυνατή ιστορία.

Για την ολοκλήρωση της κεντρικής ιδέας η συζήτηση μας οδήγησε στο να περιορίσουμε τα θέματα που ήθελα να θίξω, για πρακτικούς λόγους, καθώς σε διαφορετική περίπτωση θα έπρεπε να γίνει ταινία κανονικού μήκους. Έτσι περιοριστήκαμε, στο να αναφερθούμε στην ενδοοικογενειακή πίεση, τον κοινωνικό αποκλεισμό και την ταυτότητα των φύλων, για τον λόγο ότι θεωρήσαμε πως ήταν το κοινωνικό φαινόμενο με την λιγότερη αναγνωσιμότητα ακόμα και από εμάς. Ακόμη, αναφέρθηκε στην σχέση μας, σαν κοινωνία, με το πρόβλημα και με το σύμπτωμα, καθώς η καταπίεση των γυναικών στον εργασιακό χώρο ή το σπίτι, μέχρι και τις γυναικοκτονίες είναι το αποτέλεσμα του προβλήματος, ενώ η ρίζα είναι η καταπίεση των φύλων.

Οι παράγοντες που τον επηρέασαν στο να ασχοληθεί με την συγγραφή του μονολόγου στην αρχή και κατ' επέκτασίν και του σεναρίου, ήταν ότι παρατηρεί το φαινόμενο να επηρεάζει ακόμη και γνώστες του, όπως ο ίδιος «...αν και λίγο εμένα προσωπικά, κατά κύριο λόγο με

επηρεάζει ιδεολογικά...», όπως είπε συγκεκριμένα. Συνεχίζοντας μας λέει ότι παρατηρεί να ακολουθούνται πατριαρχικά πρότυπα από άτομα που η ιδεολογία τους είναι φιλελεύθερη και υπέρ της ισότητας των φύλων, ακόμα και χωρίς να το γνωρίζουν σε κάποιες περιπτώσεις.

Η διαδικασία της συγγραφής του κειμένου ήταν αρκετά εύκολη καθώς ήταν ένα θέμα που τον απασχολούσε από καιρό και είχε εντυπώσει σε αυτό, βέβαια η μεταφορά του σε μονόλογο ήταν δύσκολη καθώς θα έπρεπε οι προτάσεις να έχουν ένα υπόβαθρο ώστε να διαδέχεται η μία την άλλη. Σε όλα τα στάδια της συγγραφής, μας αναφέρει την προσφορά του φίλου του και κλινικού ψυχολόγου, Λεωνίδα Μπουρίκα. Μετά την παρουσίαση του σε αυτόν σχετικά με τα ψυχολογικά προφίλ που ήθελε να ακολουθήσει, δηλαδή το κείμενο να αναφέρεται σε μία καθημερινή γυναίκα και όχι σε κάποια πολύ συγκεκριμένη περίπτωση ασθενή. Έτσι, μπόρεσε με την βοήθειά του να προσθέσει κομμάτια στο κείμενο που θα επιτύγχανε όποιος δει την ταινία να βρει κάτι κοινό με την πρωταγωνίστρια ώστε να δημιουργηθεί μεγαλύτερη ταύτιση με το κοινό και ως αποτέλεσμα να επηρεάσει περισσότερους ανθρώπους, αποσκοπώντας στην επικοινωνία του προβλήματος.

Η ταινία

Σε αυτή την ταινία συναντάμε το στοιχείο της ρεαλιστικής αφήγησης σε πραγματικό χρόνο. Σημαντικό στοιχείο στην δομή της ταινίας είναι η οφθαλμαπάτη. Είναι ένα οπτικό εφέ που δίνει έμφαση στην ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας. Μέσα από την γλώσσα του κινηματογράφου, η σύνταξη των πλάνων και η κίνηση της κάμερας αναδεικνύουν την ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας με σκοπό να μεταφερθεί στον θεατή.

Μια πρόκληση στην έρευνα, σε αυτήν την διπλωματική εργασία, είναι η χρήση εξειδικευμένων εργαλείων όπως είναι το gimbal, το οποίο είναι βασικό στοιχείο για την καταγραφή και της απόδοσης της αφήγησης μέσω της τεχνικής του μονοπλάνου.

Τα πλάνα (εικόνες)

Στην οπτική αντίληψη της ταινίας υπάρχουν στοιχεία που έχουν άμεση σχέση με την ψυχολογική κατάσταση της πρωταγωνίστριας, από τις εντάσεις μέχρι και τις σκέψεις της.

Ακόμα, μέσα στην ταινία υπάρχει πειραματισμός με την οπτική οφθαλμαπάτη (της εμφάνισης και εξαφάνισης του αδερφού της πρωταγωνίστριας) χωρίς τεχνητά μέσα.

Πιο συγκεκριμένα, αυτή η ταινία είναι γυρισμένη μονοπλάνο, ώστε ο θεατής να “ζήσει” την πλοκή σε πραγματικό χρόνο, με ο σκοπός να επιτευχθεί η νοηματική αφήγηση του περιεχομένου της ταινίας και ο δημιουργός να θέσει τους κοινωνικούς προβληματισμούς του στον θεατή.

Ακόμη ένα σημαντικό στοιχείο στη καταγραφή αυτής της ταινίας ήταν η χρήση υπερευρυγώνιου φακού. Οι ευρυγώνιοι φακοί, κατά την χρήση τους σε ένα γενικό πλάνο, έχουν την ιδιότητα να δώσουν πολλές πληροφορίες για τον χώρο όπου γίνεται η καταγραφή, κάτι που βοήθησε αρκετά στο να επιτευχθούν τα γενικά πλάνα σε έναν τόσο μικρό χώρο. Ταυτόχρονα οι ίδιοι φωτογραφικοί φακοί, όσο πιο κοντά πλησιάζουν σε κάτι (ένα αντικείμενο, ή πρόσωπο), έχουν την τάση να παραμορφώνουν το θέμα. Έτσι δίνεται η εντύπωση ότι ο χαρακτήρας είναι υπό την επήρεια ουσιών ή σε μια δύσκολη ψυχολογική κατάσταση, ή σε κάποια ονειρική κατάσταση. Παραδείγματα τέτοιων πλάνων συναντάμε σε ταινίες μεγάλων σκηνοθετών όπως στην ταινία “GoodFellas” του Martin Scorsese, ή την ταινία “Psycho” του Alfred Hitchcock. Χρησιμοποιώντας ένα τέτοιο φακό, μπόρεσε να αποδοθεί η ασταθής ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρισκόταν η Ελευθερία και ταυτόχρονα να γίνει αντιληπτό στον θεατή ότι ο αδερφός της δεν βρισκόταν στον χώρο αλλά ήταν ποίημα της φαντασίας της.

Ήχος

Ο ήχος που ακούγεται στην ταινία είναι φυσικός ήχος περιβάλλοντος και η ερμηνεία της ηθοποιού. Ο ήχος αυτός δεν έχει υποστεί καμία επεξεργασία ή παραμόρφωση, παρά μόνο διόρθωση κάποιων συχνοτήτων σε πολύ συγκεκριμένα σημεία, με σκοπό να αποδοθούν πλήρως οι διαφορές στις εντάσεις στο τελικό αποτέλεσμα χωρίς να υπάρχει ποιοτική απώλεια.

Γραμμή παραγωγής

Προπαραγωγή

Κεντρική Ιδέα

Η Ελευθερία μετά από το σοκ που παθαίνει όταν διαβάζει το τελευταίο email του αδερφού της προσπαθεί να φύγει από την πόρτα, αλλά εμφανίζεται εκεί ο αδερφός της και στην συνέχεια αφού βγάλει από μέσα της πράγματα που είχε κρατημένα, σε μια διαδικασία να λύσει τα δεσμά της, πλησιάζει την μπαλκονόπορτα με την σκέψη του να πάει να τον βρει, αλλά και πάλι εμφανίζεται εκεί ο αδερφός της, μέχρι που έρχεται η αποδοχή και η συνειδητοποίηση του χαρακτήρα και κάθεται πάλι στην θέση από όπου ξεκίνησε.

Με αυτόν τον τρόπο, θέλησα να αφήσω ανοιχτό το τέλος αυτής της ιστορίας, καθώς η στάση της στην ίδια θέση είναι ένα στοιχείο που οφείλει να το ερμηνεύσει και να απαντήσει ο θεατής με την δική του κρίση και σύμφωνα με τις δικές του εμπειρίες και τον δικό του χαρακτήρα, ο κάθε ένας από εμάς.

Η παραπάνω ταινία έχει την ιδιαιτερότητα ότι είναι ολόκληρη γυρισμένη με ένα μονοπλάνο. Τα μονοπλάνα χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο για να δώσουν μια αίσθηση ρεαλισμού στην ταινία, καθώς ο θεατής παρακολουθεί την δράση σε πραγματικό χρόνο. Σκεπτόμενος ότι το ύφος της ταινίας θέλω να θυμίζει θεατρικό έργο και ονειρικό περιβάλλον, πήρα την απόφαση ότι η ταινία πρέπει να γυριστεί όλη, από την αρχή έως το τέλος, σε μία λήψη, διατηρώντας έτσι το ρεαλιστικό του χρόνου δράσης, όπως και την ένταση που χτίζει η ηθοποιός την ώρα της ερμηνείας.

Σύνοψη σεναρίου

Η Ελευθερία (πρωταγωνιστικός χαρακτήρας), κάθεται στο τραπέζι του σαλονιού της όπου διαβάζει το email από τον αδερφό της. Σηκώνεται να φύγει αλλά η μορφή του μπροστά στην πόρτα την σταματά. Η Ελευθερία αρχίζει να διηγείται και να καταλαβαίνει πράγματα από την ζωή της. Στην συνέχεια, προσπαθεί να φύγει από την μπαλκονόπορτα και πάλι εμφανίζεται

εκεί ο αδερφός της. Ακολουθεί ένα ξέσπασμα της και αφού συνέλθει, έχει συνειδητοποιήσει τι έχει γίνει και κάθεται πάλι εκεί από όπου ξεκίνησε.

Ανάλυση χαρακτήρων

Ελευθερία:

Προσπαθεί να κρατάει ισορροπίες κάνοντας πίσω στα θέλω της. Πρόθυμη να αφήσει κάθε τι δικό της για το “γενικότερο καλό”. Αγαπάει τον αδερφό της αλλά η επιρροή της μητέρας της σε αυτήν, είναι αρκετή για να μην τον ακούει. Αγάπησε τον Κωστάκη, αλλά επειδή δεν κατάγοντας από ευκατάστατη οικογένεια οι δικοί της έκαναν τα πάντα για να την μεταπείσουν. Πλέον, μετά τον θάνατο του αδερφού της, ζει μόνη της στο Λονδίνο, σε ένα μικρό διαμέρισμα.

Αδερφός της Ελευθερίας:

Ομοφυλόφιλος, νέος και αντιδραστικός. Ο μικρός αδερφός της Ελευθερίας και παιδί του κυρ Παντελή και της Μαρίκας. Εκρηκτικός χαρακτήρας, κυνηγάει το δίκιο του και προσπαθεί να βοηθήσει όσους αγαπάει, μέσα στους οποίους πρωταγωνιστεί και η αδερφή του. Κοινωνικά απομακρυσμένος από τον κόσμο, καθώς δεν μπορεί να εκφράσει τους προβληματισμούς του ούτε όμως και τον χαρακτήρα του. Η οικογένειά του θεωρεί ότι η “κατάστασή” του είναι μία νεανική τρέλα και ότι “θα του περάσει”. Φίλους δεν έχει, τα παιδιά στο σχολείο τον εκφόβιζαν (κοινώς bullying) και στην συνέχεια, οι συνομήλικοί του τον αποφεύγουν.

Κυρ Παντελής:

Ο πατέρας της Ελευθερίας και του αδερφού της, άντρας της Μαρίκας, την οποία παντρεύτηκε από προξενίο και την οποία απατά συστηματικά σε οίκους ανοχής. Ιδιοκτήτης της εταιρείας μεταφορών που κληρονόμησε από τον θείο του. Δεν έχει μάθει να δουλεύει στην ζωή του, καθώς πάντα είχε κάποιον να κουβαλάει το φορτίο για αυτόν. Φανερά ενοχλημένος κάθε φορά που σκέφτεται ότι ο γιός του, το παιδί του, είναι ομοφυλόφιλος, ή όπως συνηθίζει να τον αποκαλεί “πούστης”. Όσο για το κορίτσι, ποτέ δεν έτρεφε κάποια εκτίμηση και τα πάνε καλά όσο κάνει τις δουλειές στο σπίτι και βοηθάει την μητέρα της.

Μαρίκα:

Παντρεύτηκε τον Παντελή από προξενιό, αλλά με τα χρόνια τον αγάπησε. Προσπαθεί να δικαιολογήσει την “στάση” που κρατάει ο γιός της και θεωρεί ότι “θα του περάσει”. Απορεί με την κόρη της που δεν σκέφτεται συμφεροντολογικά για το μέλλον της και προσπαθεί να την πείσει να “αγαπήσει” τον Σοφοκλή, όπως έκανε και η ίδια με τον Παντελή. Κάνει τις δουλειές του σπιτιού και μαθαίνει και στην κόρη της να κάνει το ίδιο.

Σοφοκλής:

Το δεξί χέρι του Παντελή και φίλος του, μέχρι να μεθύσουν στον οίκο ανοχής, να μαλώσουν και την επόμενη μέρα να μην τρέχει τίποτα. Κάνει όλη την δουλειά του Παντελή στα γραφεία της εταιρείας και έχει βλέψεις να γίνει συντάξιμος μετά τον γάμο του με την Ελευθερία. Το μόνο που τον νοιάζει είναι να βγάξει λεφτά χωρίς να κουράζεται σωματικά και να δίνει οδηγίες-διαταγές στους υφισταμένους του.

Κωστάκης:

Αγνός και ρομαντικός, αγαπήθηκαν με την Ελευθερία από το σχολείο και στην συνέχεια ξεκίνησε να δουλεύει στην εταιρεία του πατέρα της. Από φτωχή οικογένεια, κάνει δύο δουλειές για να μπορέσει να βοηθήσει και τους γονείς του που δεν έχουν σύνταξη και δεν μπορούν να δουλέψουν.

Μονόλογος (από τον Στέφανο Νικολάου)

Επιστημονική επιμέλεια του μονολόγου και του σεναρίου

από τον Λεωνίδα Μπουρίκα

Κλινικός Ψυχολόγος

Μου τα έλεγε ο αδερφός μου, ο καλός μου αδερφούλης, πρόσεχε γιατί παντρεύεται τον καθρέφτη του καταραμένου του πατέρα μας, του κυρ Παντελή όνομα και πράγμα. Μα εγώ δεν σε άκουσα. Είναι αργά τώρα για 'σένα και για μένα. Ίσως να ήταν αλλιώς τα πράγματα, άμα σε είχα ακούσει. Ναι ! ναι ! σίγουρα θα ήταν.

Αυτός ο κυρ Παντελή και η μάνας μας η Μαρίκα τα φταίνει όλα. Με το που αρχίσαμε να έχουμε δυσκολίες με τον παιδικό μου έρωτα, τον Κώστα μου, άρχισε η κυρά Μαρίκα να μου βάζει αέρα στο κεφάλι για να παντρευτώ κανένα σοβαρό άτομο με κύρος, όχι έναν εργάτη που δυσκολεύεται να μου δώσει και τα βασικά. Κάθε φορά που ήμουν στεναχωρημένη, η μάνα μου έλεγε: «είναι λογικό παιδάκι μου, είμαστε από διαφορετική κάστα!». Μετά από λίγο καιρό ενέδωσα και αμέσως η Μαρίκα και ο Παντελής βρήκαν αυτό το «σοβαρό» άτομο λες και ήταν προκαθορισμένο... ή μήπως ήταν? Η μάνα μου ξεκίνησε να μου προξενεύει τον Σοφοκλή λέγοντας: «Είναι καλό παιδί», «από καλή οικογένεια», «θα έχεις καλή ζωή», «Βασίλισσα θα σε έχει!». Όχι σαν τον μικρό, που δεν έχει ρούχο να αλλάξει. Ο κυρ Παντελής τον λάτρευε τον Σοφοκλή, (είχε και ρούχα), και πως να μην τον λατρεύει, αφού ήταν το δεξί του χέρι στην επιχείρηση, η μάλλον ο δεξής του βούρδουλας, ο γελοίος! έβγαζε τα εξουσιαστικά του κόμπλεξ στους καημένους τους υπαλλήλους του. Έπρεπε να το είχα καταλάβει από εκεί ότι και εγώ θα γινόμουν ένας από αυτούς! Εσώκλειστη ! μέσα σε τέσσερις τοίχους! Υπάλληλος...

Μόνο εσύ αδερφούλη μου ήσουν το ΦΩΣ μέσα στο κελί μου και αυτοί οι γελοίοι σε πήραν μακριά από μένα. Δε θα ξεχάσω την τελευταία φορά που ήμασταν όλοι μαζί στο χριστουγεννιάτικο τραπέζι, το μόνο που θα έλεγε ο κυρ Παντελής και το φερέφωνο του ήταν, "γυναίκα φέρε αυτό, γυναίκα φέρε εκείνο" και το τροπάριο μετά από κάνα δυο ποτά άλλαξε στο άμα εσύ κουνάς διάφορα δέντρα. Τι γελοίοι. Ποτέ δε σε είδαν γι' αυτό που ήσουν! ένας εξαιρετικός επιστήμονας ένα ανήσυχο πνεύμα χωρίς διέξοδο. Μέχρι που τη βρήκες.

Αυτό που έκανες δεν ελευθέρωσε μόνο εσένα, μας ελευθέρωσε όλους. Κάτι έσπασε. Κάτι μέσα μου έσπασε, έτσι έσπασα κι εγώ τα τοξικά οικογενειακά δεσμά μου και βρήκα την Ελευθερία, την πραγματική Ελευθερία, όχι εκείνο το κοριτσάκι που αυτοί είχαν υποχρεώσει να είναι υπάκουη. Σε ευχαριστώ. Συγγνώμη...Δε.... Δε γνώριζα καν ότι ήμουν δεσμευμένη σε αυτό τον καταστροφικό φαύλο κύκλο, δε έβλεπα καν τα δεσμά μου!

Η αλήθεια είναι ότι ούτε κανένας άλλος τα έβλεπε, εκτός από σένα... οι γύρω μου ήταν τυφλοί, από την κανονικότητα του γεγονότος, η γυναίκα και ο άντρας έχουν ρόλους! πρέπει να μπεις σε προκαθορισμένο καλούπι για να σε αποδεχτούν. Η καλή νοικοκυρά ή η κολόνα του σπιτιού. Ούτε εγώ ούτε εσύ ταιριάζαμε ποτέ σε αυτό. Πάντα ο κυρ Παντελής σου έλεγε κοίτα αυτός τι γυναικάρα έχει κοίτα τον άλλο με ποια βγαίνει! Και μετά ρωτούσε: Γαμάς ρε; Γαμάς; Ή μήπως είσαι πούστης ρε; Ο γιος μου αδερφή και η κόρη μου αγοροκόριτσο.

Νιώθοντας ότι απέτυχαν στις δικές τους κοινωνικές υποχρεώσεις, ξεδίνανε πάνω μας! Ποτέ δεν τους ένοιαζε ΑΝ είμαστε χαρούμενοι!

Και εμείς ακολουθώντας απλά ότι γινόταν γύρω μας, γίναμε υποχείρια των κοινωνικών πιέσεων της κυρά Μαρίκας και της κάθε κυρά Μαρίκας. Εγώ σαν υποχείριο του πατέρα μου και του άντρα μου. Και εσύ κοινωνικά απομακρυσμένος από τους γύρους σου ούτε οικογένεια, ούτε φίλοι.

Νισάφι ποια! μακάρι κάθε κοπέλα και αγόρι να νιώσει όπως νιώθω τώρα ελεύθερη. Χωρίς καμία κοινωνική υποχρέωση. Βαρέθηκα να βλέπω γυναίκες να πρέπει να είναι γλυκούλες, γαλουχήσιμες και κοριτσάκια. Και κάθε αγόρι να πρέπει να είναι κυνηγός και προστάτης.

Όσο για μένα, επιτέλους είμαι Ελεύθερη. Αν και εσύ αδερφούλη μου με κάλεσες η ηλιαχτίδα της ζωής σου, εσύ ήσουν η πραγματική ηλιαχτίδα και ο μόνος λόγος που εγώ βρήκα την ελευθερία μου. Μακάρι τα πράγματα να ήταν αλλιώς και να βλέπαμε μαζί τα κόκκινα λεωφορεία του Λονδίνου, παρέα όπως ονειρευόμασταν μαζί πίνοντας τσάι μέσα στο μικρό μας κάστρο από μαξιλάρια.

Σενάριο (από τον Στέφανο Νικολάου)

FADE IN.

1. INT. ΣΠΙΤΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ. ΜΕΡΑ.

Η Ελευθερία κοιτάζει με βλέμμα κενό προς το παράθυρο. Σηκώνεται και πηγαίνει προς τον καλόγερο κοντά στην εξώπορτα μονολογώντας :

“ Μου τα έλεγε ο αδερφός μου (εμφανίζεται σαν σκιά) ο καλός μου αδερφούλης, πρόσεχε γιατί παντρεύεται τον καθρέφτη του καταραμένου του πατέρα μας, του κυρ Παντελή όνομα και πράγμα ”

Γυρίζει προς την πόρτα και βλέπει την αχνή μορφή του αδερφού της μπροστά στην πόρτα, και συνεχίζει:

“ Μα εγώ δεν σε άκουσα. Είναι αργά τώρα για 'σένα (παύση) και για μένα. Ίσως να ήταν αλλιώς τα πράγματα, άμα σε είχα ακούσει. Ναι ! ναι ! σίγουρα θα ήταν..”

Η φιγούρα έχει εξαφανιστεί. Η Ελευθερία γυρίζει προς τον καναπέ του σαλονιού και με πιο δυνατή φωνή αυτή την φορά μονολογεί:

“ Αυτός ο κυρ Παντελή και η μάνας μας η Μαρίκα τα φταίνε όλα. Με το που αρχίσαμε να έχουμε δυσκολίες με τον παιδικό μου έρωτα, τον Κώστα μου, άρχισε η κυρά Μαρίκα να μου βάζει αέρα στο κεφάλι για να παντρευτώ κανένα σοβαρό άτομο με κύρος, όχι έναν εργάτη που δυσκολεύεται να μου δώσει και τα βασικά. Κάθε φορά που ήμουν στεναχωρημένη, η μάνα μου έλεγε: «είναι λογικό παιδάκι μου, είμαστε από διαφορετική κάστα!». Μετά από λίγο καιρό ενέδωσα και αμέσως η Μαρίκα και ο Παντελής βρήκαν αυτό το «σοβαρό» άτομο λες και ήταν προκαθορισμένο... ή μήπως ήταν? Η μάνα μου ξεκίνησε να μου προξενεύει τον Σοφοκλή λέγοντας: «Είναι καλό παιδί», «από καλή οικογένεια», «θα έχεις καλή ζωή», «Βασίλισσα θα σε έχει!». Όχι σαν τον μικρό, που δεν έχει ρούχο να αλλάξει. Ο κυρ Παντελής τον λάτρευε τον Σοφοκλή, (είχε και ρούχα), και πως να μην τον λατρέψει, αφού ήταν το δεξί του χέρι στην επιχείρηση, η μάλλον ο δεξής του

βούρδουλας, ο γελοίος! έβγαζε τα εξουσιαστικά του κόμπλεξ στους καημένους τους υπαλλήλους του. Έπρεπε να το είχα καταλάβει από εκεί ότι και εγώ θα γινόμουν ένας από αυτούς! Εσώκλειστη ! μέσα σε τέσσερις τοίχους! Υπάλληλος..."

Κάνει μερικά βήματα προς την μπαλκονόπορτα και εμφανίζεται ξανά η μορφή του αδερφού της. Συνεχίζει λέγοντας, σαν να απευθύνεται σε αυτόν :

" Μόνο εσύ αδερφούλη μου ήσουν το ΦΩΣ μέσα στο κελί μου και αυτοί οι γελοίοι σε πήραν μακριά από μένα!"

Ξεκινάει να περπατάει γύρω από το τραπέζι και λέει:

" Δε θα ξεχάσω την τελευταία φορά που ήμασταν όλοι μαζί στο χριστουγεννιάτικο τραπέζι, το μόνο που θα έλεγε ο κυρ Παντελής και το φερέφωνο του ήταν, "γυναίκα φέρε αυτό, γυναίκα φέρε εκείνο" και το τροπάριο μετά από κάνα δυο ποτά άλλαξε στο άμα εσύ 'κουνάς' διάφορα δέντρα. Τι γελοίοι..."

Η φιγούρα έχει εξαφανιστεί και η Ελευθερία περπατάει προς την μπαλκονόπορτα και κοιτάζει έξω λέγοντας:

" Ποτέ δε σε είδαν γι' αυτό που ήσουν! ένας εξαιρετικός επιστήμονας ένα ανήσυχο πνεύμα χωρίς διέξοδο. Μέχρι που τη βρήκες.. "

Κοιτάει προς τα πίσω της με απόγνωση και καθώς μονολογεί πέφτει στα γόνατα της :

" Αυτό που έκανες δεν ελευθέρωσε μόνο εσένα, μας ελευθέρωσε όλους. Κάτι έσπασε. Κάτι μέσα μου έσπασε, έτσι έσπασα κι εγώ τα τοξικά οικογενειακά δεσμά μου και βρήκα την Ελευθερία, την πραγματική Ελευθερία, όχι εκείνο το κοριτσάκι που αυτοί είχαν υποχρεώσει να είναι υπάκουη. "

Εξομολογητικά σιγανά, λέει:

" Σε ευχαριστώ! "

Σηκώνεται και κοιτάζει τριγύρω της ψάχνοντας τον αδερφό της και απευθυνόμενη σε αυτόν λέει:

“ Συγγνώμη..

Δε... Δε γνώριζα καν ότι ήμουν δεσμευμένη σε αυτό τον καταστροφικό φαύλο κύκλο.

Δε έβλεπα καν τα δεσμά μου! ”

Συνέρχεται και στρέφεται προς τον καναπέ σαν να βλέπει όλη την οικογένεια της και να τους μιμείται μονολογεί:

“ Η αλήθεια είναι ότι ούτε κανένας άλλος τα έβλεπε, εκτός από εμένα... οι γύρω μου ήταν τυφλοί, από την κανονικότητα του γεγονότος, η γυναίκα και ο άντρας έχουν ρόλους! πρέπει να μπεις σε προκαθορισμένο καλούπι για να σε αποδεχτούν. Η καλή νοικοκυρά ή η κολόνα του σπιτιού. Ούτε εγώ ούτε εσύ ταιριάξαμε ποτέ σε αυτό. Πάντα ο κυρ Παντελής σου έλεγε κοίτα αυτός τι γυναικάρα έχει κοίτα τον άλλο με ποια βγαίνει! Και μετά ρωτούσε: Γαμάς ρε; Γαμάς; Ή μήπως είσαι πούστης ρε; Ο γιος μου αδερφή και η κόρη μου αγοροκόριτσο. ”

Συνεχίζει να γυρίζει μέσα στο σπίτι λέγοντας, πλέον με φωνές και γεμάτη θυμό :

“ Νιώθοντας ότι απέτυχαν στις δικές τους κοινωνικές υποχρεώσεις, ξεδίναν πάνω μας! Ποτέ δεν τους ένοιαξε ΑΝ είμαστε χαρούμενοι!

Και εμείς ακολουθώντας απλά ότι γινόταν γύρω μας, γίναμε υποχείρια των κοινωνικών πιέσεων της κυρά Μαρίκας και της κάθε κυρά Μαρίκας. Εγώ σαν υποχείριο του πατέρα μου και του άντρα μου. Και εσύ κοινωνικά απομακρυσμένος από τους γύρους σου ούτε οικογένεια, ούτε φίλοι...”

Αποκορύφωμα των φωνών της:

“ Νισάφι ποια! ”

Με τόνο επεξηγηματικό σαν ομιλία:

“ Μακάρι κάθε κοπέλα και αγόρι να νιώσει όπως νιώθω τώρα ελεύθερη. Χωρίς καμία κοινωνική υποχρέωση. Βαρέθηκα να βλέπω γυναίκες να πρέπει να είναι γλυκούλες, γαλουχήσιμες και κοριτσάκια. Και κάθε αγόρι να πρέπει να είναι κυνηγός και προστάτης. ”

Η μορφή εμφανίζεται μια τελευταία φορά εκεί που καθόταν στην αρχή η Ελευθερία, η Ελευθερία σαν να συνομιλεί μαζί του:

" Όσο για μένα, επιτέλους είμαι Ελεύθερη. Αν και εσύ αδερφούλη μου με κάλεσες η ηλιαχτίδα της ζωής σου, εσύ ήσουν η πραγματική ηλιαχτίδα και ο μόνος λόγος που εγώ βρήκα την ελευθερία μου."

Η φιγούρα έχει σηκωθεί και με νεύμα δίνει την θέση του στην αδερφή του. Η ελευθερία συνεχίζει:

" Μακάρι τα πράγματα να ήταν αλλιώς και να βλέπαμε μαζί τα κόκκινα λεωφορεία του Λονδίνου, παρέα όπως ονειρευόμασταν μαζί πίνοντας τσάι μέσα στο μικρό μας κάστρο από μαξιλάρια..."

Η Ελευθερία κοιτάζει προς το παράθυρο και λέει:

" Η ηλιαχτίδα σου, Ελευθερία."

Πλάνο προς το παράθυρο.

FADE OUT.

Έρευνα και επιλογή τοποθεσίας

Για το δωμάτιο/σαλόνι που διαδραματίζεται η ιστορία, για τον χρειαζόμουν ένα “πρακτικό” δωμάτιο που να “βοηθάει” την πλοκή και την εξέλιξη της ταινίας. Αρχικά, το δωμάτιο ήθελα να είναι ένας ενδιάμεσος χώρος που να συνδυάζει και τον χώρο του καθιστικού σαλονιού, αλλά και της κουζίνας. Ακόμα, στον χώρο αυτό έπρεπε να έχει πρόσβαση η εξώπορτα, αλλά και η μπαλκονόπορτα ή παράθυρο.

Συγκεκριμένα, η ηρωίδα της ταινίας μας βρίσκεται στο τραπέζι του σπιτιού της μετά το απογευματινό της, όταν ξανά ζωντανεύει η μνήμη του αδελφού της, οπότε ο χώρος που βρίσκεται έπρεπε να θυμίζει σαλόνι ή τραπεζαρία. Στην συνέχεια, προσπαθεί να φύγει και κατευθύνεται προς την εξώπορτα. Αυτό για να μπορέσει να γυριστεί με μία λήψη δεν γινόταν να μεσολαβεί διάδρομος ή άλλο δωμάτιο πριν την εξώπορτα. Αμέσως μετά, κατευθύνεται προς τον καναπέ, ο οποίος επίσης έπρεπε να τοποθετηθεί κοντά ώστε να μην χαθεί τη φόρτιση της στιγμής (“momentum”). Λίγο αργότερα, αναφέρεται στους “ρόλους” της γυναίκας και του άντρα, δείχνοντας προς τις αντίστοιχες κατευθύνσεις. Για την γυναίκα (“...η καλή νοικοκυρά...”), δείχνει προς την κουζίνα και για τον άντρα (“...η κολόνα του σπιτιού...”), δείχνει προς τα έξω, αναφερόμενη στον ρόλο του άντρα να δουλεύει εκτός σπιτιού για να “φέρει” τα χρήματα στο σπίτι.

Τέλος, όλες οι παραπάνω παράμετροι έπρεπε να συνυπάρχουν σε έναν χώρο, αρκετά μεγάλο για να χωράν τα άτομα που θα βρίσκονταν εκεί. Πιο συγκεκριμένα, κατά την διάρκεια του γυρίσματος μέσα σε αυτόν τον χώρο θα κινούνταν τρία ή και τέσσερα άτομα: 1) η πρωταγωνίστρια, 2) cameraman, 3) ο σκηνοθέτης και 4) ο αδερφός. Βέβαια, λόγω του λιγοστού χρόνου που έμεινε για το γύρισμα εγώ ήμουν και σκηνοθέτης και cameraman, γεγονός που μας έδωσε λίγη περισσότερη άνεση μέσα στο δωμάτιο αλλά με επιπτώσεις σε άλλους τομείς, όπως η δυνατότητα του σκηνοθέτη να παρακολουθεί την δράση και το πλάνο, ενώ κάποιος άλλος χειρίζεται την κάμερα.

Ρούχα και εμφάνιση

Σχετικά με την αμφίεση των χαρακτήρων, σκοπός μου ήταν να μην “τραβάνε το μάτι” του θεατή, αλλά ταυτόχρονα το αποτέλεσμα να είναι όσο πιο ρεαλιστικό γινόταν. Το πρώτο πράγμα που έκανα ήταν να μιλήσω με τους ηθοποιούς και να τους ζητήσω να μου περιγράψουν

τι ρούχα φοράνε συνήθως και τι ρούχα έχουν στην ντουλάπα τους. Κατά αυτόν τον τρόπο είχα επιλογή πάνω στον ρουχισμό, συνδυάζοντας ρούχα που οι ηθοποιοί είχαν ήδη και δεν χρειάζεται να τα συνηθίσουν ή να προσαρμοστούν σε αυτά. Όπως επίσης, χωρίς να έχω τον περιορισμό του βεστιάριου ή το έξοδο σε χρόνο και σε χρήματα, αναζητώντας στα τοπικά μαγαζιά ρούχα που να ταιριάζουν θεωρητικά στους χαρακτήρες και ταυτόχρονα να τα “υποστηρίζουν” οι ηθοποιοί.

Η εμφάνιση της “Ελευθερίας” θεώρησα ότι έπρεπε να μοιάζει ενός κοριτσιού από την καθημερινότητα. Η εικόνα της πρέπει να μοιάζει μιας κοπέλας που δεν έχει “πειραματιστεί” με την εμφάνισή της. Για τους παραπάνω λόγους αρχικά έψαξα για μια κοπέλα με μεσογειακό δέρμα, καστανά μεσαία - μακριά μαλλιά, όχι πολύ ψιλή, με σχετικά αδύνατο σωματότυπο. Αντίστοιχα και για τον ρουχισμό ζήτησα από την Βένια να μου πει τι ρούχα φοράει καθημερινά, που να είναι σε σκούρες αποχρώσεις. Ιδανικά, όπως και έγινε, η “Ελευθερία” φοράει παντελόνι τζιν, όχι πολύ λευκό, αλλά ούτε μαύρο και για το πάνω μέρος κάποια μπλούζα σε σκούρα απόχρωση (σκούρο γκρι ή μπλε, καφέ, μωβ). Η μωβ ζιβάγκο μπλούζα της Βένιας όχι μόνο ταίριαξε στην περιγραφή, αλλά μας βοήθησε και πρακτικά στο να κρύψουμε το μικρόφωνο έτσι ώστε να μην φαίνεται πουθενά και στο να εξασφαλίσουμε καθαρό ήχο κατά την ηχογράφιση.

Ο αδερφός της “Ελευθερίας”, όντας νεκρός στο σενάριο, η θεωρητικά σωστή προσέγγιση για τον ρουχισμό με το οποίο θα εμφανιζόταν, σύμφωνα με την συμβουλή του Λεωνίδα, θα ήταν να ντυθεί με κουστούμι. Καθώς είναι, επί των πλείστων, η αμφίεση με την οποία θυμούνται τον άνθρωπο που έχασαν κάποιο αγαπημένο τους πρόσωπο συνήθως ή δεν θυμούνται τι φορούσαν, ή τους θυμούνται με το κουστούμι μέσα από το φέρετρο. Βέβαια, στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν θα ταίριαζε η επιλογή του κουστουμιού για δύο λόγους. Αρχικά, η Ελευθερία δεν έχει δει τον αδερφό της με κουστούμι, γιατί δεν φορούσε ο ίδιος στην καθημερινότητα του και η ίδια δεν τον είδε σε φέρετρο. Στην συνέχεια, γνωρίζοντας τον Γιώργο και μιλώντας μαζί του σχετικά με το τι ρούχα έχει και φοράει, το κουστούμι δεν ήταν επιλογή και αν επέμενα θεώρησα ότι αυτό θα φαινόταν ξένο στο μάτι του θεατή και με αυτόν τον τρόπο θα τον αφαιρούσε από την εμβύθιση. Για αυτόν τον λόγο αποφάσισα να μείνω στο γεγονός ότι οι άνθρωποι δεν θυμούνται ακριβώς τον ρουχισμό κάποιου ατόμου και να ζητήσω από τον Γιώργο να ετοιμάσει τρία διαφορετικά σύνολα, τα οποία στην συνέχεια “ανακατέψαμε”, ώστε να φανεί με ρούχα που η αδερφή του θα τον έχει δει, χωρίς όμως να είναι ρούχα που κάποιος θα συνδύαζε εύκολα, δεν είναι ιδιαίτερα περίεργα ή φανταχτερά για να “κλέψουν την παράσταση”, αλλά φαίνονται τόσο ώστε να μην «κάθονται καλά» στο μάτι

του θεατή και τέλος να είναι άνετα στον Γιώργο ώστε να τα υποστηρίξει και να μην του αποσπάσει την προσοχή κατά την διάρκεια του γυρίσματος.

Εύρεση ηθοποιών

Στην αρχή κάθε ιστορίας ή σεναρίου που σκέφτομαι να ξεκινήσω ο μόνιμος φόβος μου είναι το αν θα βρω τα κατάλληλα άτομα για να ενσαρκώνουν την ιστορία που θέλω να αφηγηθώ. Αυτή η φορά δεν αποτέλεσε εξαίρεση, καθώς μετά τον σχηματισμό της αρχικής ιδέας, πριν ακόμα γίνει σενάριο, το μυαλό μου συνεχώς γύριζε γύρω από το ερώτημα: ποια και ποιος είναι ο κατάλληλος; Το "πρόβλημα" βέβαια, μεγαλώνει από την στιγμή που η ταινία είναι μέρος διπλωματικής εργασίας, που συνεπάγεται ότι δεν είναι χρηματοδοτούμενη παραγωγή, άρα και η απαιτήσεις δεν θα μπορούσαν παρά να είναι χαμηλές.

Αφού το σενάριο είχε πάρει σχήμα και ήξερα ακριβώς τι ηθοποιούς έπρεπε να ψάξω, ξεκίνησα με το δύσκολο μέρος, του να βρω μια κοπέλα που να μοιάζει εξωτερικά με την "Ελευθερία" που είχα στο νου μου, αλλά και να μπορεί να αποδώσει εσωτερικά το κείμενο. Η πρώτη μου επιλογή ήταν μια κοπέλα που την γνωρίζω πολύ καιρό και θεωρώ ότι θα μπορούσε να δει το κείμενο όπως θα ήθελα. Δέχτηκε με χαρά την πρόταση μου, αλλά μετά από λίγες μέρες για επαγγελματικούς λόγους δεν μπόρεσε να συνεχίσει. Για αυτόν τον λόγο έπρεπε να συνεχίσω το ψάξιμο και μετά από σύσταση της γραμματείας του τμήματος μου προτάθηκαν τρεις κοπέλες από διάφορα τμήματα του Ιονίου Πανεπιστημίου, μία εκ των οποίων ταίριαζε περισσότερο στην "Ελευθερία", και για αυτό επικοινωνήσα πρώτα μαζί της. Ξεκινήσαμε πρόβες πάνω στο κείμενο, αλλά για άλλη μια φορά λόγω πιεσμένου χρονοδιαγράμματος και ταυτόχρονα μιας απρόσμενης ασθένειας της κοπέλας και αυτή δεν μπόρεσε να συνεχίσει.

Τέλος, αν και απογοητευμένος από τις μέχρι εκείνη την στιγμή εξελίξεις, σκεπτόμενος ότι ίσως δεν καταφέρω να γυρίσω την ταινία, θεώρησα ότι, μετά την στήριξη των γύρω μου, ήταν μόνο σωστό το να προσπαθήσω μέχρι "τελευταίας πνοής". Επιστρατεύοντας όλες μου τις δυνάμεις και την ακόρεστη όρεξη μου για δημιουργία, απευθύνθηκα για τον ρόλο, σε μία άλλη κοπέλα από αυτές που μου είχαν συστήσει από την γραμματεία του τμήματος, την Παρασκευή Μητσιάδη (ή όπως αναφέρω μέσα στο κείμενο, Βένια), φοιτήτρια του Τμήματος Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου. Αν και φυσιογνωμικά "αταίριαστη" συγκριτικά με τον χαρακτήρα, κυρίως για τον λόγο ότι η Βένια, σε αντίθεση με την "Ελευθερία", έχει κοντά καστανά μαλλιά που είχε βάψει κόκκινα στις άκρες τους, όπως και για το γεγονός ότι η Βένια είναι μόλις 22 ετών, δηλαδή περίπου δέκα χρόνια νεότερη απ' ότι "χρειαζόμουν" να

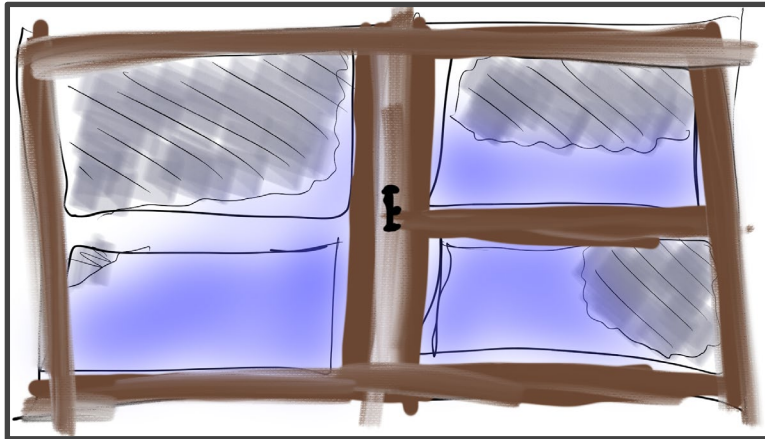
δείχνει, καθώς τα χαρακτηριστικά της προδίδουν την κανονική της ηλικία. Βέβαια, η θέληση μου να ολοκληρώσω την ταινία με έβαλε στην διαδικασία να σκεφτώ και τελικά να δοκιμάσω τις δυνατότητες της ηθοποιού, παρατηρώντας στην πορεία αν όντως το φυσιογνωμικό κομμάτι ήταν όντως πρόβλημα.

Από την πρώτη κιόλας συνάντησή μας, το αποτέλεσμα, μπορώ να πω ότι με εξέπληξε ευχάριστα. Με την Βένια όλη η συνεργασία μας κύλησε ομαλά, ήταν συγκεντρωμένη και αποδοτική. Μπόρεσε να ακολουθήσει και να τηρήσει τα χρονικά περιθώρια που της έδωσα, μαθαίνοντας το κείμενο πολύ γρήγορα. Άκουγε προσεκτικά κάθε οδηγία που της είπα και την εφάρμοζε. Εν τέλη, μπορώ να πω, ότι η ερμηνεία της ξεπέρασε το «εμπόδιο» του «λουκ» της δίνοντας, η ίδια, στην ταινία όλο της τον εαυτό και προσφέροντας έτσι, ένα διαφορετικό στοιχείο στο αποτέλεσμα της ταινίας.

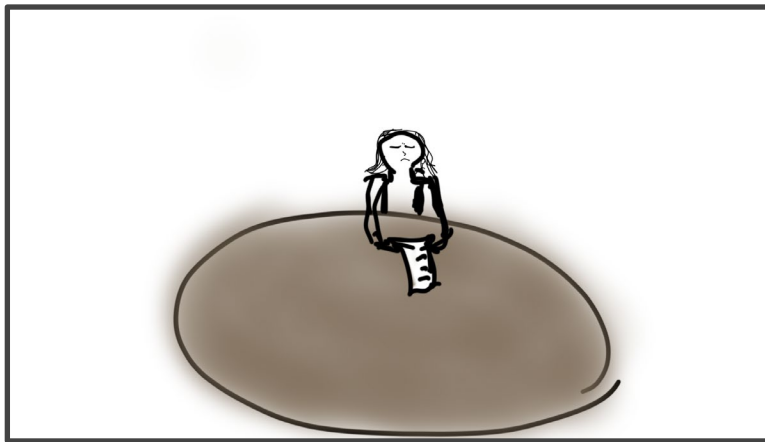
Για τον ρόλο του αδερφού της “Ελευθερίας” δεν ανησύχησα πολύ, καθώς δεν είχε λόγια οπότε η δυσκολία ήταν να βρω ένα άτομο που να μου ταιριάζει φυσιογνωμικά στον χαρακτήρα. Αρχικά, απευθύνθηκα σε έναν φίλο μου, ερασιτέχνη ηθοποιό, ο οποίος με έχει βοηθήσει με την παρουσία του σε προηγούμενη ταινία μου. Βέβαια, παρά το ενδιαφέρον που έδειξε, λόγω υποχρεώσεων από την κύρια εργασία του δεν μπόρεσε να συμμετάσχει. Στην συνέχεια απευθύνθηκα στην θεατρική ομάδα του Πανεπιστημίου όπου και βρέθηκε άτομο που να προτίθεται να βοηθήσει, όμως τα προγράμματά μας είχαν ελάχιστες κοινές ώρες, κάτι που μας οδήγησε να αποδεχτούμε το γεγονός ότι δεν θα μπορούσαμε να συνεργαστούμε.

Τέλος, απευθύνθηκα στον φίλο μου Γιώργο Μερκούρη, ο οποίος είχε εκφράσει πολύ νωρίς την επιθυμία του να λάβει μέρος σε κάποια ταινία μου. Δέχτηκε την πρότασή μου με χαρά και ξεκινήσαμε την πρόβα. Αρχικά, δεν είχαμε να κάνουμε πολλά με τον Γιώργο, καθώς δεν είχε να μάθει λόγια. Διαβάσαμε το κείμενο μαζί, ώστε να γνωρίζει πρώτα το κείμενο και στην συνέχεια σε ποια σημεία θα χρειαστεί να εμφανιστεί. Στην συνέχεια, του εξήγησα το συναισθηματικό υπόβαθρο των χαρακτήρων και μαζί βρήκαμε τις εκφράσεις που θα έκανε με το πρόσωπό του κάθε φορά που θα εμφανιζόταν στην κάμερα. Όταν πήγαμε στον χώρο του γυρίσματος για πρόβα χωρίς πολύ δυσκολία βρήκαμε τα σωστά “πατήματα” και τις κινήσεις που θα ακολουθούσε μέσα στα δωμάτια, κατά την εμφάνιση και εξαφάνιση του από το κάδρο.

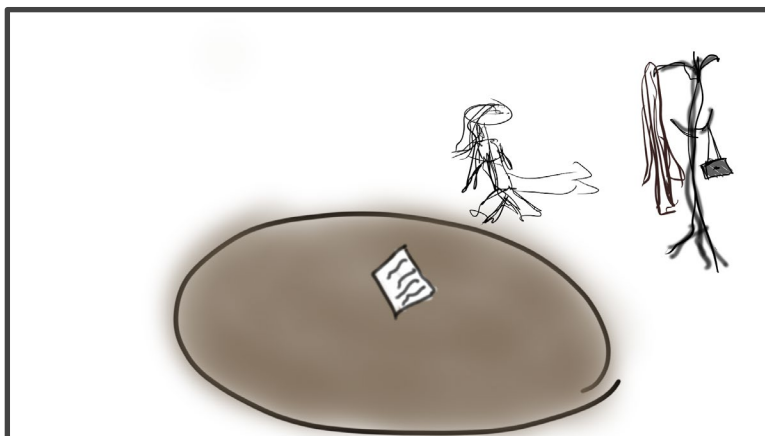
Storyboard (σε εικόνες)



01. Στην αρχή η ταινία ξεκινάει με ένα πλάνο από το παράθυρο σε σκοτεινιασμένο ουρανό, προμηνώντας την φορτισμένη ψυχολογική κατάσταση της πρωταγωνίστριας.



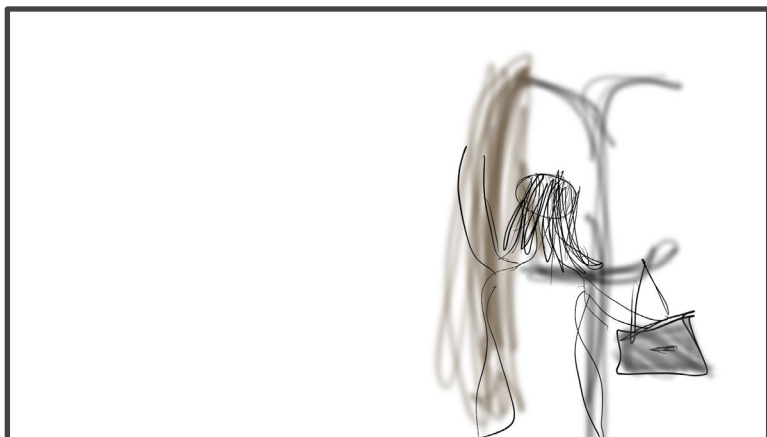
02. Στην συνέχεια το πλάνο μας καθώς η κάμερα γυρίζει από το παράθυρο προς το εσωτερικό του δωματίου, εμφανίζεται το δωμάτιο, θέτοντας έτσι τον χώρο, και καταλήγει αποκαλύπτοντας την πρωταγωνίστρια. Εισάγοντας μας, κατ αυτόν τον τρόπο, στην ταινία.



03. Η Ελευθερία σηκώνεται και κινείται προς την τον καλόγερο/κρεμάστρα για να πάρει το πανωφόρι της.



04. Το πλάνο από γενικό γίνεται κοντινό ώστε να μπορέσει ο αδερφός να πάρει θέση στην πόρτα. Η Ελευθερία πλησιάζει την κρεμάστρα.



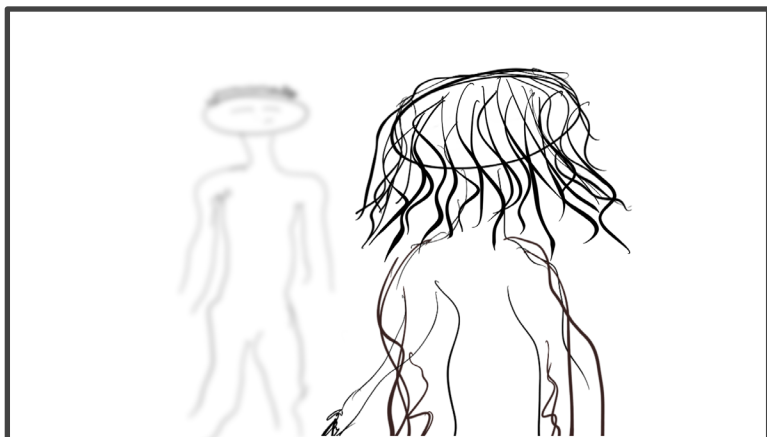
05. Η Ελευθερία παίρνει και βάσει την ζακέτα της.



06. Αφού φόρεσε την ζακέτα η Ελευθερία κινείται προς την πόρτα μουνιζοντας/ μονολογώντας.



07. Η Ελευθερία παγώνει και έχει το βλέμμα της καρφωμένο στην εξώπορτα του σπιτιού.



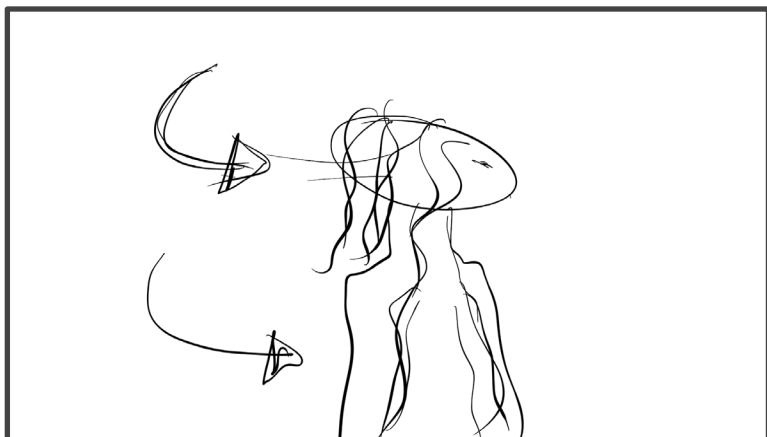
08. Η κάμερα σιγά - σιγά αποκαλύπτει τον αδερφό της που στέκεται μπροστά στην εξώπορτα και της εμποδίζει τον δρόμο.



09. Ξεκινάει να του μιλάει και να τον πλησιάζει αργά.



10. Την ώρα που του μιλάει σκύβει ελαφρώς, απο ενοχή και όταν σηκώνει το κεφάλι της, ο αδερφός της δεν είναι εκεί πια.



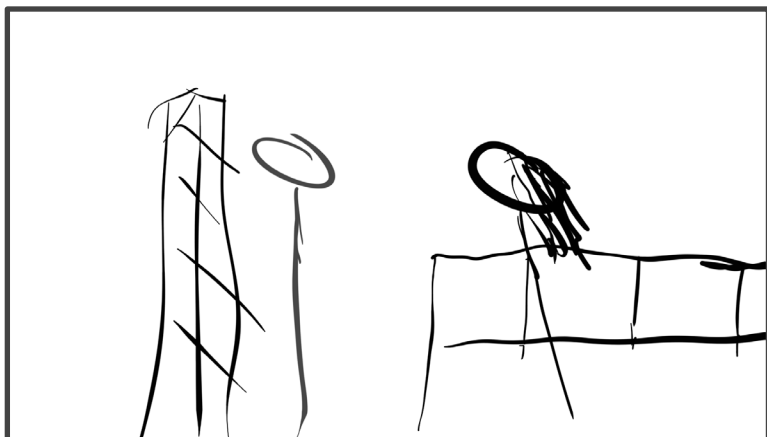
11. Γυρίζει πλάτης στην πόρτα και περπατάει προς τον καναπέ.



12. Το πλάνο γίνεται πάλι γενικό με την Ελευθερία να έχει πλάτη στην κάμερα και να μιλάει προς τον καναπέ. (σαν να υπάρχει κάποιος εκεί).



13. Μετά από τον μονόλογο της κινείται προς την μπαλκονόπορτα, που πάλι της “κόβει” τον δρόμο ο αδερφό της.



14. Πάλι παγώνει, η Ελευθερία, πλησιάζει αργά και του μιλάει.



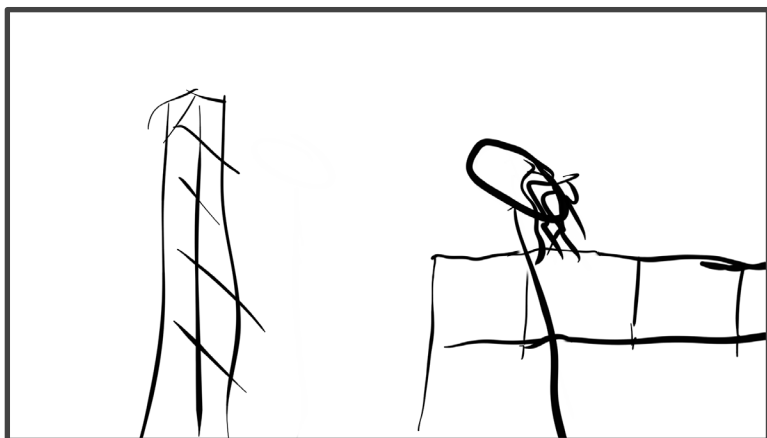
15. Σιγά - σιγά η Ελευθερία απομακρύνεται από τον αδερφό της και πηγαίνει προς το τραπέζι, καθώς του διηγείται μια μνήμη της.



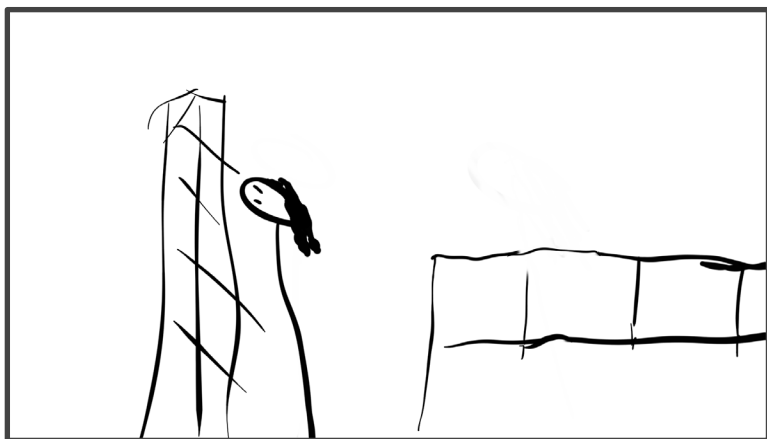
16. Κάνει τον γύρο του τραπέζιού μιλώντας για το τι γινόταν και κοιτάει τις καρέκλες σαν να ήταν εκεί τα άτομα.



17. Γυρίζει να κοιτάξει τον αδερφό της στην μπαλκονόπορτα, αλλά αυτός έχει εξαφανιστεί και αυτή παγώνει για λίγα δευτερόλεπτα.



18. Τρέχει ελαφρά προς το τζάμι της μπαλκονόπορτας (με άγχος) σαν να βλέπει κάποιον έξω.



19. Σταματάει. Είναι κολλημένη στο τζάμι κοιτώντας έξω ενώ σιγά - σιγά καταρρέει.



20. Η Ελευθερία έχει πέσει στο πάτωμα και κλαίει. Μέσα στα κλάσματα της ψελίζει μερικές κουβέντες.



21. Έντονα και με κινήσεις πανικού, σηκώνεται γρήγορα και ψάχνει στον χώρο τον αδερφό της φωνάζοντας.



22. Αφού εξομολογηθεί στον αδερφό της ξεκινάει και φωνάζει στον καναπέ σαν να είναι εκεί άτομα που την ακούνε.

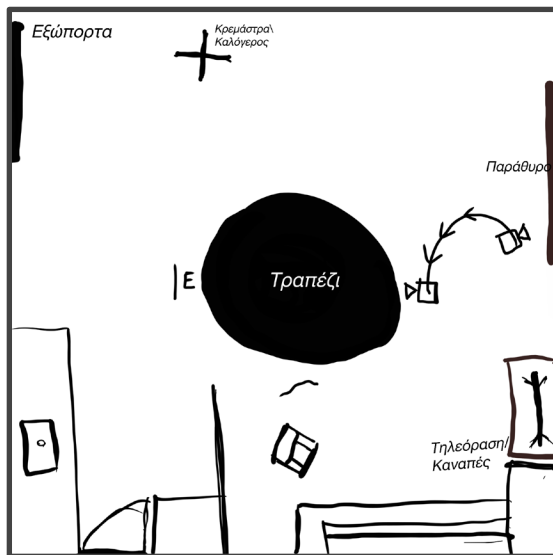


23. Τέλος, μετά την εξομολόγηση της στο κοινό γυρίζει και βλέπει στην θέση που καθόταν τον αδερφό της να της χαμογελάει.

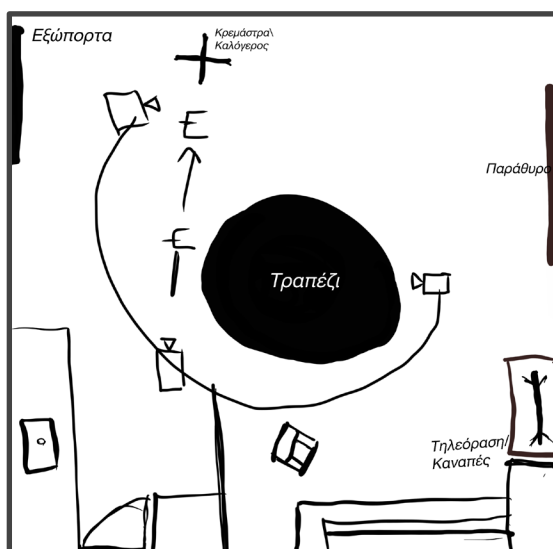


24. Τον πλησιάζει με αργό βήμα και ταυτόχρονα με ήρεμη φωνή του μιλάει. Κάθεται στην καρέκλα, ο αδερφός της εξαφανίζεται, και αυτή τελειώνει τον μονόλογο της και μένει στην στάση όπου ήταν στην αρχή της ταινίας.

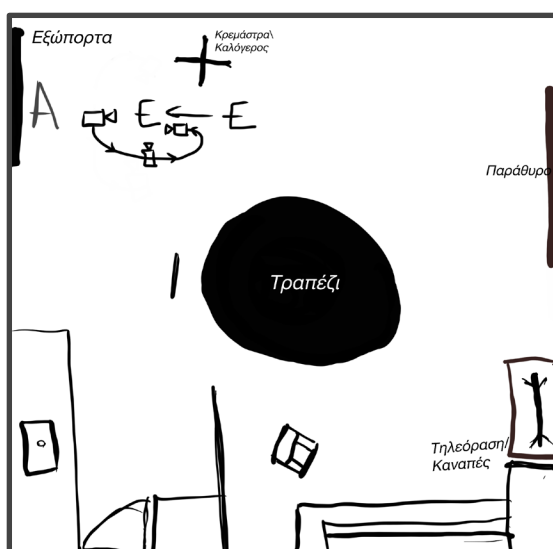
Κάτοψη και κίνηση στο χώρο



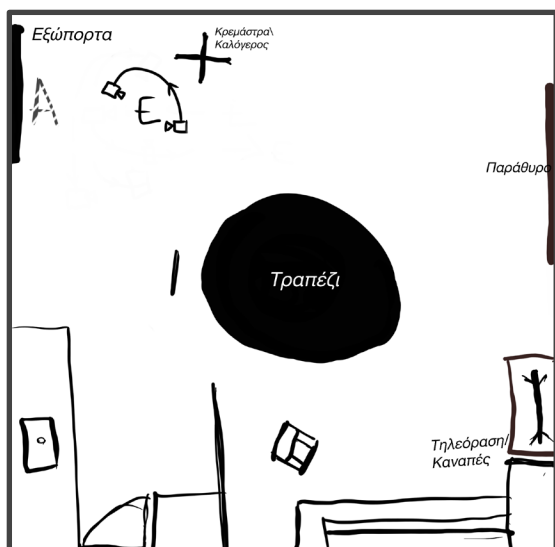
01. Εδώ φαίνεται η κίνηση της κάμερας που γυρίζει από το παράθυρο προς το τραπέζι σκανάροντας το σπίτι, θέτοντας έτσι την τοποθεσία και αποκαλύπτοντας τον χαρακτήρα.



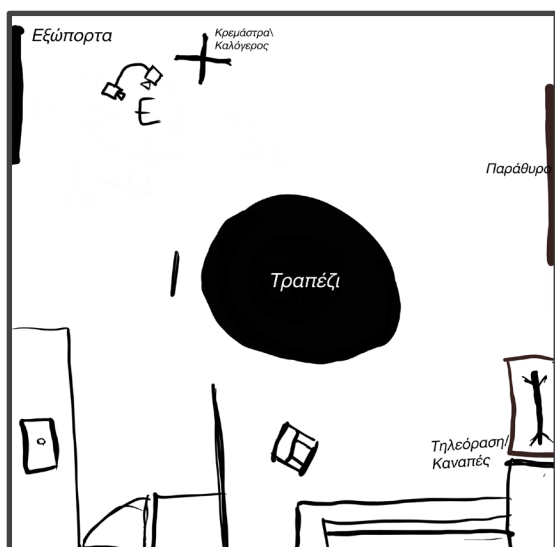
02. Την στιγμή που σηκώνεται η ηθοποιός, η κάμερα πλησιάζει κάνοντας τον γύρο του τραπεζιού και φτάνει μέχρι να δείχνει από το πλάι την πλάτη της, την ώρα που παίρνει και φοράει την ζακέτα της.



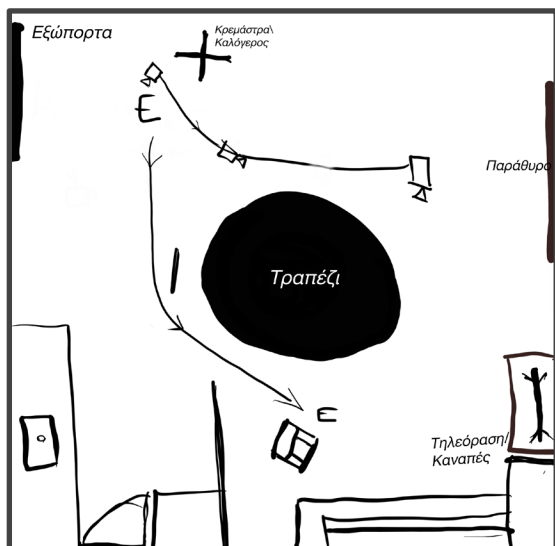
03. Η κάμερα κάνει περιστροφή 180 μοιρών γύρω από την ηθοποιό και τοποθετείται πίσω από αυτήν, αποκαλύπτοντας σιγά σιγά τον δεύτερο ηθοποιό.



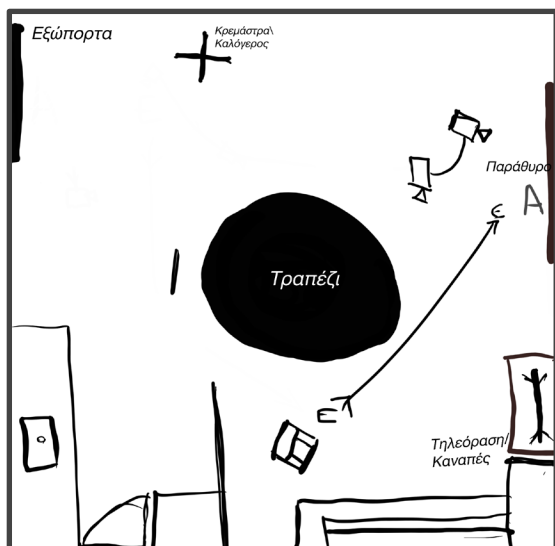
04. Στην ατάκα που η ηθοποιός σκύβει το κεφάλι η κάμερα περιστρέφεται μέχρι να βρεθεί μπροστά της και να μην φαίνεται στο κάδρο ο δευτερος ηθοποιός.



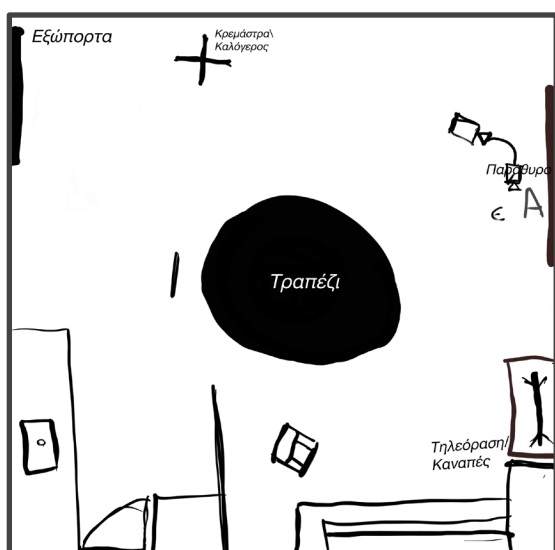
05. Στην επόμενη ατάκα η κάμερα κάνει την αντίστροφη από την τελευταία κίνηση και εμφανίζει την θέση που ήταν ο δευτερος ηθοποιός, άδεια.



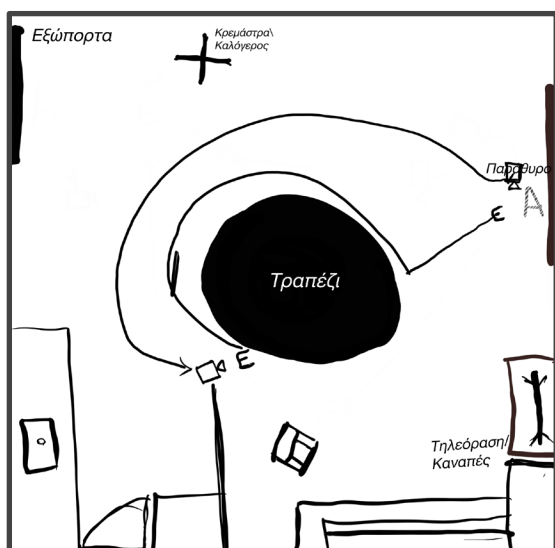
06. Η ηθοποιός περπατάει γρήγορα προς τον καναπέ του δωματίου. Η κάμερα κάνει παράλληλη κίνηση μέσα στο δωμάτιο από την αντίθετη πλευρά του καναπέ.



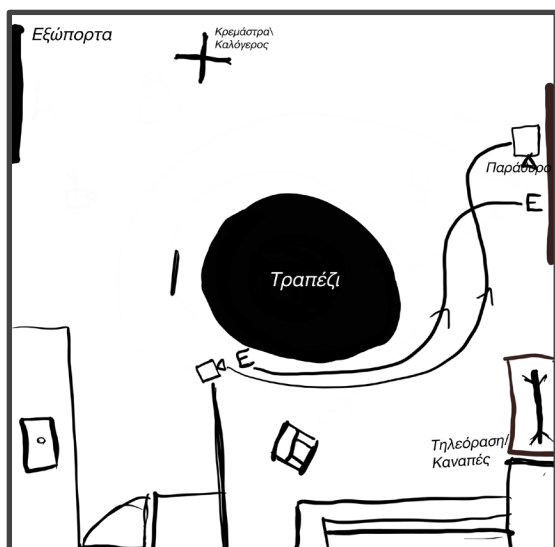
07. Η ηθοποιός πηγαίνει προς την μπαλκονόπορτα που είναι και ο δεύτερος ηθοποιός ενώ η κάμερα σχεδόν στατικά περιστρέφεται “κοιτώντας” την ηθοποιό και σιγά σιγά αποκαλύπτεται και ο δεύτερος ηθοποιός μέσα στο κάδρο.



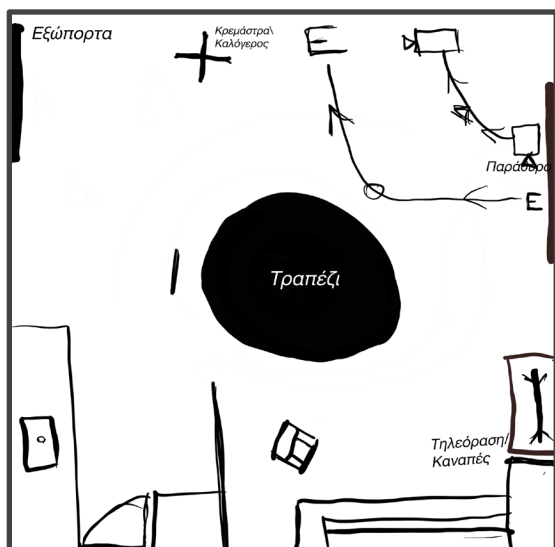
08. Η Ελευθερία μιλάει στον αδερφό της. Η κάμερα κάνει πλάνο από το πλάι, έχοντας και τους δύο χαρακτήρες προφίλ.



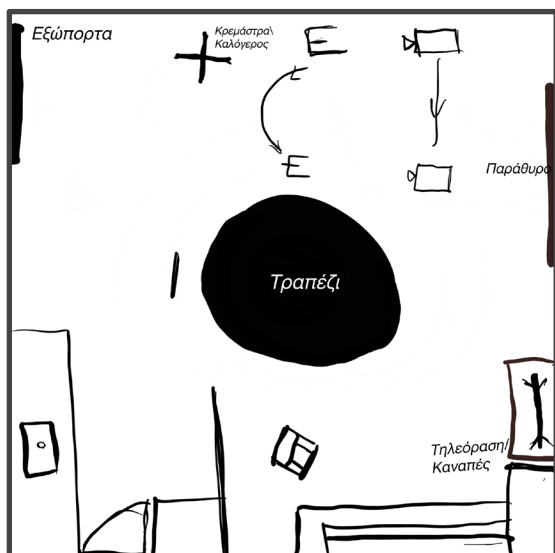
09. Με πίσω βήματα η Ελευθερία πλησιάζει το τραπέζι όσο ταυτόχρονα μιλάει στον αδερφό της. Η κάμερα περιστρέφεται για να βγει από το πλάνο ο αδερφός και στην συνέχεια ακολουθεί την Ελευθερία από πίσω μέχρι να κοιτάξει προς την μπαλκονόπορτα και να εμφανιστεί η θέση που καθόταν ο δεύτερος ηθοποιός. (λείπει από εκεί)



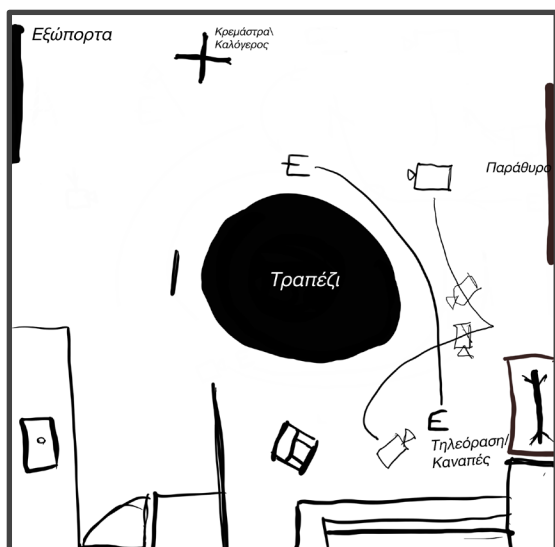
10. Η ηθοποιός μετά την ατάκα της κάνει γρήγορα βήματα προς την μπαλκονόπορτα σαν να θέλει να προλάβει να δει κάτι απ έξω και η κάμερα την ακολουθεί. Η ηθοποιός “κολλάει” στο τζάμι και η κάμερα σιγά σιγά περιστρέφεται γύρω της μέχρι να την δείχνει προφίλ κοντινό στο πρόσωπο.



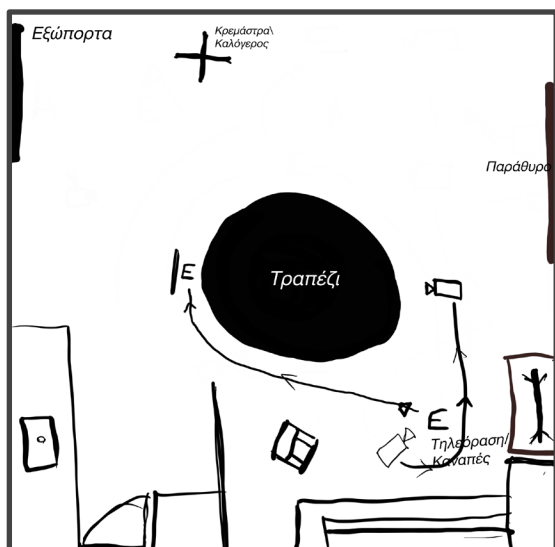
11. Μετά την παύση σηκώνεται πανικοβλητα και “ψάχνει” στον χώρο τον αδερφό της. Η κάμερα σχεδόν στατικά παρακολουθεί με ελαφρά περιστροφή του άξονά της.



12. Η ηθοποιός πάει προς το τραπέζι και ρίχνει ότι έχει πάνω. Η κάμερα κάνει παράλληλη κίνηση. μεσαίο πλάνο.



13. Η ηθοποιός πηγαίνει μια τελευταία φορά προς τον καναπέ και η κάμερα την ακολουθεί με πλάνο από γωνία (κάτω προς τα πάνω) και καταλήγει πίσω της. Ο δευτερος ηθοποιός παίρνει θέση.



14. Η ηθοποιός γυρίζει προς την καρέκλα και με πολύ αργά βήματα, σαν να αιωρείται πηγαίνει προς τον δευτερο ηθοποιό. Η κάμερα περιστρέφεται γύρω της, αποκαλύπτοντας τον δευτερο ηθοποιό και με κάθετη κίνηση έρχεται σε σημείο όπως το πρώτο κάδρο στην αρχή της ταινίας.

Moodboard (σε μία εικόνα)



Παραγωγή

Πρόβα

Η πρόβα για το συγκεκριμένο έργο ήταν από τα πιο σημαντικά στοιχεία, καθώς κατά την διάρκεια της και μέσα από αυτήν έγιναν οι διορθώσεις όπου χρειαζόντουσαν για να αποδοθεί σωστά η ιστορία. Αρχικά, η πρόβα χωρίστηκε σε δύο μέρη: 1) την πρόβα στο κείμενο με την πρωταγωνίστρια και 2) την πρόβα στον χώρο με τους ηθοποιούς. Χωρίζοντας έτσι την πρόβα και για τον λόγο ότι η τοποθεσία του γυρίσματος είναι δέκα χιλιόμετρα μακριά από την πόλη της Κέρκυρας, όπου βρισκόμασταν, κάνοντας πρόβες πάνω στο κείμενο, μέσα στην πόλη, γλιτώσαμε πολύτιμο χρόνο από τις μετακινήσεις.

Όταν εν τέλει κατέληξα σε ηθοποιό που θα μπορούσε να αποδώσει τον ρόλο αλλά ήταν και διαθέσιμη για τις ημέρες των γυρισμάτων, ξεκινήσαμε μαζί με την Βένια να διαβάζουμε το κείμενο και μέσα από το διάβασμα να της εξηγώ την σημαντικότητα του κάθε σημείου, τους χρωματισμούς και τις εντάσεις που θα έπρεπε να ακολουθήσει και το ύφος που περίμενα να αποδώσει μέσα από την εκτέλεσή της. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία η ηθοποιός έμαθε γρηγορότερα τα λόγια και ήρθε πιο κοντά στο κείμενο, με αποτέλεσμα να αποδώσει τον χαρακτήρα της “Ελευθερίας” όσο πιο αληθινό γινόταν. Στην συνέχεια, στην διάρκεια των προβών στον χώρο, οι ηθοποιοί μπήκαν στην διαδικασία να έρθουν πιο κοντά στο έργο και να μπορέσουν να “τοποθετηθούν” στον χώρο, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα την πιο πειστική τους ερμηνεία. Ακόμη, λόγω της διαφοράς του πραγματικού χώρου σε σχέση με αυτόν που είχα σχεδιάσει, οι πρόβες βοήθησαν στο να βρεθούν οι κινήσεις που θα έπρεπε να ακολουθήσουμε στο χώρο και οι χρόνοι που χρειάζονταν σε κάθε αλλαγή, ώστε να βγει ένα μονοκόμματο και αδιάσπαστο αποτέλεσμα.

Κατά την διάρκεια των προβών, είχα την ευκαιρία να δω, όντας σκηνοθέτης, αν το αποτέλεσμα είναι αυτό που θέλω ή αν έπρεπε να γίνουν διορθώσεις, είτε στο κείμενο, είτε στην σκηνοθεσία, για να δω εν τέλει αν αυτό που θα δει ο θεατής, του δίνει τις πληροφορίες αλλά και τα συναισθήματα που “χρειάζονται”, ώστε να πετύχει τον στόχο της ταινίας και να αποδώσει το μήνυμα σωστά. Τέλος, θεωρώ ότι η πρόβα ήταν από τα σημαντικότερα κομμάτια της διαδικασίας της παραγωγής της ταινίας, διότι χωρίς αυτήν οι ηθοποιοί δεν θα ήταν σε θέση ακόμη και γνωρίζοντας τα λόγια ή/και στην θεωρία τις κινήσεις που θα ακολουθούσαν στον χώρο, να αποδώσουν το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Γύρισμα

Την ημέρα του γυρίσματος ο καιρός ήταν συννεφιασμένος, αλλά χωρίς να βρέχει. Από την στιγμή που φτάσαμε στην τοποθεσία, έχοντας ήδη μια οικειότητα με τον χώρο, ξεκινήσαμε να ετοιμαζόμαστε για το γύρισμα. Ο Γιώργος ετοίμασε τα ρούχα που θα έβαζε ώστε να είναι έτοιμος για την κάθε αλλαγή που θα ακολουθούσε. Η Βένια έβαλε τα ρούχα της και ήρθε σε επαφή με τον χώρο και τέλος εγώ ξεκίνησα να συναρμολογώ την κάμερα με τα αξεσουάρ, ώστε στην συνέχεια να την ισορροπήσω επάνω στο gimbal και ετοίμασα τον χώρο αφαιρώντας και προσθέτοντας αντικείμενα για να είναι έτοιμο το “σκηνικό”.

Τα πράγματα δεν κύλησαν ομαλά, καθώς γνωρίζαμε ότι ήταν η μόνη μέρα που θα μπορούσαμε να κάνουμε το γύρισμα, άρα και η μόνη μας ευκαιρία. Αυτό, μας προκάλεσε κάποια προβλήματα που προκλήθηκαν από βιασύνη και άγχος, από λάθος ρυθμίσεις στην κάμερα, ή κάποιο αντικείμενο που ήταν σε λάθος σημείο, μέχρι την ψυχολογική πτώση της Βένιας. Βέβαια, δεν αφήσαμε τα προβλήματα να μας αποθαρρύνουν. Τα αντιμετωπίσαμε ένα προς ένα, με υπομονή. Διαβάσαμε ακόμα μία φορά τον μονόλογο, στην συνέχεια έκανα μερικές δοκιμές με τις ρυθμίσεις της κάμερας και έφτιαξα μια λίστα με τα αντικείμενα που θα έπρεπε να είναι στην θέση τους για να ξεκινήσει το γύρισμα.

Η ιδιαιτερότητα της ταινίας, στο να είναι μονοπλάνο, ήταν ένα κομμάτι που έθεσε ψηλά το επίπεδο δυσκολίας του γυρίσματος. Κάθε φορά που ξεκινούσαμε να γυρίσουμε την ταινία γνωρίζαμε ότι έπρεπε να φτάσει στο τέλος και ότι δεν υπάρχει περιθώριο λάθους καθώς θα χανόταν πολύτιμος χρόνος που δεν είχαμε στην διάθεσή μας.

Μετά από τις πρώτες προσπάθειες και αφού είχα λύσει όλα τα ζητήματα τεχνικής φύσεως, έδρασε ο “αστάθμητος παράγοντας” για να μας βάλει ένα τελευταίο εμπόδιο. Η πρωταγωνίστρια (Βένια) είναι καπνίστρια και της είχαν τελειώσει τα τσιγάρα πριν ακόμα ξεκινήσουμε το γύρισμα. Στο χωριό του Άγιου Γόρδιου, αν και υπάρχουν αρκετά καταστήματα και μίνι Μάρκετ, είναι τουριστικό χωριό, που σημαίνει ότι τον χειμώνα δεν υπάρχει κίνηση και τα περισσότερα καταστήματα κλείνουν για την περίοδο του χειμώνα. Ακόμη η μέρα ήταν Τετάρτη και η ώρα απογευματινή (Στην Κέρκυρα, Δευτέρα και Τετάρτη απόγευμα, τα καταστήματα είναι κλειστά). Για καλή μας τύχη υπήρξαν κάποιοι άνθρωποι που έκαναν εργασίες στις ιδιοκτησίες τους και έτυχε να έχουν αυτοί τσιγάρα για να προμηθευτούμε.

Τέλος, περνώντας και αυτό το εμπόδιο έγινε το γύρισμα. Γυρίσαμε στο χώρο του γυρίσματος και μετά από ένα πολύ σύντομο διάλειμμα, γυρίσαμε το τελικό βίντεο της ταινίας, με απόλυτη επιτυχία.

Εξοπλισμός Βίντεο



DJI OM4

εικόνα 1

Για τις ανάγκες του γυρίσματος ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε ήταν μια κάμερα, ένας σταθεροποιητής κάμερας (gimbal) και ένα μικρόφωνο.

Πιο συγκεκριμένα, για την πρόβα στον χώρο, χρησιμοποίησα ένα gimbal για κινητά τηλέφωνα, το “OM4” της “DJI” (βλ. εικόνα 1), το οποίο είχα ήδη στην κατοχή μου, για λόγους ψυχαγωγίας, όμως το έχω χρησιμοποιήσει και για επαγγελματικό λόγο. Πάνω

στο “OM4” συνδέθηκε το ‘iPhone 13 pro’ (βλ. εικόνα 2), το οποίο ήταν κινητό του Γιώργου (ηθοποιού) κατά την περίοδο των γυρισμάτων. Το συγκεκριμένο κινητό δίνει μεγάλη ευκολία στην κινηματογράφηση, καθώς έχει πολλές ρυθμίσεις για να πετύχεις το επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά και τρεις διαφορετικούς φακούς για να διαλέξεις. Ακόμα, η χρήση του στην πρόβα επιλέχθηκε για τους λόγους ότι ήταν ελαφρύ και εύκολο στην χρήση, κάτι που μας έκανε



iPhone 13 pro

εικόνα 2



Sony a6500

εικόνα 3

οικονομία χρόνου και έτσι μπορέσαμε να αφιερώσουμε περισσότερο και πιο ποιοτικό χρόνο στο αποτέλεσμα και την απόδοση του κειμένου. Αυτό βέβαια έγινε χωρίς να γίνουν “εκπτώσεις” στο βίντεο, καθώς πλέον η τεχνολογία στις κάμερες των κινητών τηλεφώνων έχει εξελιχθεί σε τέτοιο επίπεδο που το αποτέλεσμα που βγάζουν είναι υπεραρκετό για τον σκοπό που το θέλαμε.

Στο γύρισμα ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε ήταν διαφορετικός. Η κάμερα που χρησιμοποίησα ήταν η “a6500” της “Sony” (βλ. εικόνα 3), είναι μια mirrorless κάμερα μικρό καρέ (crop frame), την οποία δανείστηκα από τον φίλο και συνεργάτη Παύλο Κροκίδη (Φωτογραφείο Κροκίδης) και ο φακός που χρησιμοποιήθηκε ο “Crop 9mm f/2.8 Zero-D Fisheye” της



Laowa Crop 9mm f/2.8 Zero-D

εικόνα 4



Aputure Amaran AL-M9

εικόνα 5

“Laowa” (βλ. εικόνα 4), ο οποίος είναι ένας υπερευρυγώνιος φακός που έχω στην κατοχή μου και είχε αγοραστεί κυρίως για επαγγελματικές φωτογραφίες χώρων. Στο πλάι της κάμερας σύνδεσα ένα μικρό φως LED, το “Amaran AL-M9” της “Aputure” (βλ. εικόνα 5), ώστε να φωτίζει μπροστά στην κάμερα, δίνοντας έμφαση στο θέμα και το πλάνο. Τέλος, όλα τα παραπάνω ζυγίστηκαν και ισορροπήθηκαν στο gimbal της “DJI” το “Ronin-SC” (βλ. εικόνα 6), το οποίο επίσης είναι

δικό μου και το χρησιμοποιώ συχνά σε ποικίλες περιπτώσεις.

Η καταγραφή του ήχου αρχικά σκέφτηκα να γίνει απευθείας πάνω στην κάμερα, είτε μέσω των ενσωματωμένων μικροφώνων της κάμερα, είτε μέσω ενός μικρού κατευθυντικού μικροφώνου κουμπωμένο πάνω σε αυτήν. Βέβαια και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις ο ήχος που θα είχα θα ήταν λάθος, καθώς σε πολλά σημεία μέσα στην ταινία είναι ανάγκη η πρωταγωνίστρια να είναι γυρισμένη με την πλάτη της στην κάμερα, κάτι που θα είχε ως αποτέλεσμα την καταγραφή



DJI Ronin-SC

εικόνα 6



RODE Lavalier GO

εικόνα 7

ήχων από το περιβάλλον, δίνοντας ένα κακό ποιοτικά αποτέλεσμα. Για τους παραπάνω λόγους, χρησιμοποίησα ένα μικρόφωνο “ψείρα”, το “Lavalier GO” της “Rode” (βλ. εικόνα 7), το οποίο εφάρμοσε η Βένια (πρωταγωνίστρια) εσωτερικά του γιακά της, στην ζιβάγκο μπλούζα που φορούσε. Με αυτόν τον τρόπο το μικρόφωνο δεν φαινόταν και ο ήχος είναι όσο καθαρότερος γίνεται.

Μεταπαραγωγή

Μοντάζ

Σε αυτό το στάδιο της μεταπαραγωγής, οι ταινίες παίρνουν την πρώτη τελική τους μορφή. Είναι το σημείο όπου μέσα από ειδικά προγράμματα ψηφιακής επεξεργασίας βίντεο, όπως το “Premiere Pro”⁴⁵ της εταιρείας “Adobe” (το οποίο και χρησιμοποίησα για την επεξεργασία της συγκεκριμένης ταινίας), ή το “Davinci Resolve”⁴⁶ της εταιρείας “Blackmagic”, θα ενωθούν τα πλάνα, με την σειρά που πρέπει. Στην συνέχεια θα περάσει στον χρωματισμό, δηλαδή την διαδικασία της παραμετροποίησης των χρωμάτων ως το σημείο που αποδίδουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Έπειτα θα επεξεργαστεί για τα ειδικά εφέ για να περάσει στο επόμενο στάδιο που είναι η προσθήκη των τίτλων πριν ολοκληρωθεί μετά την επεξεργασία του ήχου και των ηχητικού σχεδιασμού. Σε αυτή τη ταινία το πρώτο στάδιο, του μοντάζ, παραλείφθηκε καθώς η ταινία είναι μονοπλάνο και δεν υπήρξε “κόψιμο” των πλάνων για να μπουν σε σειρά και να ενωθούν στην συνέχεια. Έπειτα στον χρωματισμό ήταν η κύρια χρονοβόρα διαδικασία της μεταπαραγωγής, όπου έπρεπε να αποδοθεί, με την χρήση των σωστών ρυθμίσεων, η χρωματική παλέτα της ταινίας, όπως και έγινε. Τέλος, στα ειδικά εφέ το μόνο που υπήρξε για να γίνει σε αυτήν την ταινία ήταν η εμφάνιση και η εξαφάνιση του αδερφού της Ελευθερίας, αλλά επειδή αυτό έγινε με πρακτικά εφέ, δηλαδή με την κάμερα να γυρίζει προς μια κατεύθυνση μέχρι ο ηθοποιός να πάρει θέση και στην συνέχεια να φαίνεται μέσα στο κάδρο, δεν υπήρξε η ανάγκη για ειδικά εφέ μέσα από τον υπολογιστή.

Ήχος

Έχοντας ήχο από δύο πηγές, η πρόκληση του υλικού σε αυτήν την περίπτωση ήταν να μπορέσω να το εκμεταλλευτώ στο μέγιστο, κερδίζοντας έτσι το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Για την επεξεργασία του ήχου της ταινίας, δούλεψα με δύο ψηφιακά προγράμματα επεξεργασίας ήχου. Αρχικά, πέρασα τον ήχο από το μικρόφωνο πέτου που φορούσε η Βένια στον γιακά της, στο “Reaper”⁴⁷ της εταιρείας “Cockos”, όπου έκανα μία βασική επεξεργασία στο υλικό. Στην συνέχεια πέρασα τον ήχο στο πρόγραμμα επεξεργασίας βίντεο, συγχρόνισα

⁴⁵ Adobe Inc., Adobe Premiere Pro CC, computer software, (San Jose: Adobe Inc., 2021).

⁴⁶ Blackmagic Design, DaVinci Resolve Studio, computer software, (Fremont: Blackmagic Design, 2021).

⁴⁷ Cockos Incorporated, Reaper, computer software, (Seattle: Cockos Incorporated, 2021).

τον ήχο με το βίντεο και μετά από πειραματισμό κράτησα τα κομμάτια, από το κάθε ηχητικό, που ακούγονταν πιο ορθά, σύμφωνα με το αποτέλεσμα που ήθελα να πετύχω, το οποίο δεν ήταν άλλο από την πιστή ακουστική, καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας.

Συμπεράσματα

Σε αυτή την διπλωματική εργασία παρουσιάστηκε και αναλύθηκε η μεθοδολογία και η παραγωγή της ταινίας μικρού μήκους με τίτλο “Τάσεις φυγής”. Μια ταινία μυθοπλασίας που θίγει τα θέματα της ενδοοικογενειακής καταπίεσης, της κοινωνικής αποδοχής και της ταυτότητας των φύλων, με στόχο την ευαισθητοποίηση του θεατή και κατ' επέκταση της κοινωνίας.

Μέσα από την έρευνα της ιστορίας και την δημιουργική διαδικασία της ταινίας, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι το “άτομο” μπορεί να αλλάξει συμπεριφορά και ψυχολογική κατάσταση όταν βρεθεί αντιμέτωπο με κάποιο συμβάν που του διαταράσσει την μέχρι τότε αντίληψη του σχετικά με τις κοινωνικές ισορροπίες.

Τέλος, μετά από την παρουσίαση της ταινίας σε ένα μικρό δείγμα ανθρώπων, φαίνεται η ταινία να πετυχαίνει τον σκοπό της, καθώς οι θεατές ταυτίστηκαν με την πρωταγωνίστρια και την κατάσταση που παρουσιάζεται.

Βιβλιογραφία

- Arnheim, Rudolf. "Gestalt and Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 2, No. 8 (Autumn, 1943): pp. 71-75. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/425947>.
- Anderson, Isobel. "Voice, Narrative, Place: Listening to Stories." *Journal of Sonic Studies* (2018). <https://www.researchcatalogue.net/view/228635/228636>.
- Bodewitz, Henk. "Pits, Pitfalls and the Underworld in the Veda." In *Vedic Cosmology and Ethics: Selected Studies*, edited by Dory Heilijgers, Jan Houben and Karel van Kooij. Leiden: Brill. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvrk42v.17>.
- Bolt, David. "Aesthetic Blindness: Symbolism, Realism, and Reality." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 46, No. 3, a special issue: BLINDNESS (September 2013): pp. 93-108. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44030343>.
- Bordwell, David. "The Avant-Garde." *The Wilson Quarterly* (1976-), Vol. 10, No. 3 (Summer, 1986): pp. 70-75. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40257025>.
- Bulfin, Ailise. "Popular culture and the "new human condition": Catastrophe narratives and climate change" *Global and Planetary Change*, 156 (March 2017). DOI: 10.1016/j.gloplacha.2017.03.002.
- Cardullo, Bert. "Art-House Cinema, Avant-Garde Film, and Dramatic Modernism." *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 45, No. 2 (Summer 2011): pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.45.2.0001>.
- Christie, Ian. "Histories of the Future: Mapping the Avant-Garde." *Film History*, Vol. 20, No. 1, Experiment in Film before World War II (2008): pp. 6-13. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25165455>.
- Cox, Christoph. *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2018.

- Crawford, Lawrence. "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization." *Comparative Literature*, Vol. 36, No. 3 (Summer, 1984): pp. 209- 219. DOI: <https://doi.org/10.2307/1770260>.
- David McCooey. *Outside Broadcast*. accessed May 8, 2021. <https://davidmccooey.bandcamp.com/track/another-dream>.
- Dimakis, Nikolas. "Ancient Greek Deathscapes", *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, Vol. 3, No. 1 (2015): pp. 27-41. DOI: <https://doi.org/10.5325/jeasmedarcherstu.3.1.0027>.
- Fawcett, Melanie. "The allegorical allusion: how new media and an ancient narrative technique can create films with social symbolism." *Screen Education*, no. 77 (2015): 82+. link.gale.com/apps/doc/A440821068/AONE?u=bsuc&sid=googleScholarFullText&xid=9faee117.
- Field, Syd. *Το σενάριο, η τέχνη και η τεχνική: Οι βάσεις της σεναριογραφίας*. Αθήνα: Κάλβος, 1986.
- Gunn, Daniel P. "Making Art Strange: A Commentary on Defamiliarization." *The Georgia Review*, Vol. 38, No. 1 (Spring 1984): pp. 25-33. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41398624>.
- Gomez Rodriguez, Amparo. "Postwar abandoned children: psychology and pedagogy at the service of the Franco Regime." *Paedagogica Historica*, Vol. 55, NO. 3 (2019): pp. 470–492. DOI: <https://doi.org/10.1080/00309230.2018.1560338>.
- Ikonen, Teemu. "Moving text in avant-garde poetry. Towards a poetics of textual motion", *dichtung – digital .de*, Newsletter 4/2003, 5.Jg. / Nr. 30 (2003). <https://www.ekac.org/ikonen.html>.
- James, Richard S. "Avant – Garde Sound-on-Film: Techniques and Their Relationship to Electro – Acoustic Music." *The Musical Quarterly*, 1986, Vol. 72, No. 1 (1986): pp. 74-89. Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/948107>.

- Jennifer Walshe & HYOID. A History of the Voice, excerpts. June 21, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=4kZ7CdCDjjw>.
- Kaufmann, Helen. "Virgil's Underworld in the Mind of Roman Late Antiquity." *Latomus*, T. 69, Fasc. 1 (Mars 2010): pp. 150-160. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41546411>.
- Kolesnikov, Anna. "The Geocultural Provenance of Narratives: The Case of the Kuleshov Effect." *Film History*, Vol. 32, No. 2 (Summer 2020): pp. 55-79. DOI: <https://doi.org/10.2979/filmhistory.32.2.03>.
- Kovacs, Steven. "Kuleshov's Aesthetics." *Film Quarterly*, Spring, 1976, Vol. 29, No. 3 (Spring, 1976): pp. 34-40. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1211711>.
- Kübler-Ross, Elizabeth, and David Kessler. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through*. UK: Simon & Schuster, 2005.
- MacDonald, Scott. "Avant-Garde Film: Cinema as Discourse." *Journal of Film and Video*, Spring 1988, Vol. 40, No. 2, Considering Theory (Spring 1988): pp. 33-42. DOI: <https://www.jstor.org/stable/20687819>.
- Mathews, Timothy. "How is Orpheus honoured? Procession, association and loss" In *The Modernist Bestiary: Translating Animals and the Arts through Guillaume Apollinaire*, Raoul Dufy and Graham Sutherland, edited by Sarah Kay, Timothy Mathews. London: UCL Press, 2020. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv13xps0z.13>.
- McCabe, Allyssa and Carole Peterson. *Developing Narrative Structure*. UK: Routledge, 1991.
- McCooey, David. "Fear of Music: Sounded Poetry and the 'poetry soundtrack'." *Axon* (2012) accessed 8/5/2021 <https://www.axonjournal.com.au/issue-2/fear-music-sounded-poetry-and-%E2%80%98poetry-soundtrack%E2%80%99>.
- Michael Pisaro. *fields have ears*. accessed May 8, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=7v2OKdWpHtw>.

- Munro, Thomas. "Suggestion and Symbolism in the Arts." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 2 (Dec.,1956): pp. 152-180. Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/427873>.
- Nichols, Bill. "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde." *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 2001): pp. 580-610. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1344315>.
- Pinel, Vincent. Το Μοντάζ. Επιμέλεια: Μπαλτά, Αναστασία, και Μαρία Γαβαλά. Αθήνα: Πατάκης, 2013.
- Pitetti, Connor. "Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes." *Science Fiction Studies*, Vol. 44, No. 3 (November 2017): pp. 437-454. DOI: 10.5621/sciefictstud.44.3.0437.
- Randall, James G. "Captured and Abandoned Property During the Civil War." *The American Historical Review*, Vol. 19, No. 1 (Oct., 1913): pp. 65-79. DOI: <https://doi.org/10.2307/1834807>.
- Rosenqvist, Dag. "Jennifer Walshe on Art, the Voice and ON ART, THE VOICE AND FICTIONAL HISTORY." Göteborg Art Sounds, accessed June 12, 2021, <https://gas-festival.com/jennifer-walshe-on-art-the-voice-and-fictional-history>.
- Ruers, Jamie. "The Uncanny". accessed June 17, 2021. <https://www.freud.org.uk/2019/09/18/the-uncanny>.
- Sell, Mike. "Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?"." *New Literary History*, Vol. 41, No. 4, What Is an Avant-Garde? (Autumn 2010): pp. 753-774. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23012705>.
- Shai, Aaron. "The Fate of Abandoned Arab Villages in Israel, 1965-1969." *History and Memory Special Issue: Home and Beyond: Sites of Palestinian Memory*, Vol. 18, No. 2, (Fall/Winter 2006): pp. 86-106. DOI: <https://doi.org/10.2979/his.2006.18.2.86>.
- TATE. "The Uncanny". accessed June 17, 2021. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/uncanny>.

- Wallace, Danielle and Schalliol, David. "Testing the temporal nature of social disorder through abandoned buildings and interstitial spaces." *Social Science Research*, 54 (2015): 177-194. DOI: 10.1016/j.ssresearch.2015.06.013.
- Walley, Jonathan. "Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion." *October*, Vol. 137 (Summer 2011), pp. 23-50. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23014886>.
- Walsh, Richard. "The common basis of narrative and music: somatic, social, and affective foundations." *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*(2011): pp. 49-71. Stable URL: <https://eprints.whiterose.ac.uk/103559>.
- Walshe, Jennifer. "The New Discipline". *Milker Corporation* (2016). <http://milker.org/the-new-discipline>.
- Walter, Martin. "Landscapes of loss: the semantics of empty spaces in contemporary post-apocalyptic fiction." In *Empty Spaces: Perspectives on emptiness in modern history*, edited by Courtney J. Campbell, Allegra Giovine and Jennifer Keating. London: University of London Press; Institute of Historical Research. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvp2n2r8.13>.
- Frost, D. M., Meyer, I. H., & Schwartz, S. (2016). Social support networks among different sexual minorities. *American Journal of Orthopsychiatry*, 86(1).
- Hatzenbuehler, M. L., Nolen-Hoeksema, S., & Dovidio, J. F. (2009). How does stigma "get under the skin"? The mediating role of emotion regulation. *Psychological Science*, 20(10).
- Ryan, C., Huebner, D., Diaz, R. M., & Sanchez, J. (2009). Family rejection as a predictor of negative health outcomes in White and Latina lesbian, gay, and bisexual young adults. *Pediatrics*, 123(1).
- Toomey, R. B., Ryan, C., Diaz, R. M., & Russell, S. T. (2018). High school Gay-Straight Alliances (GSAs) and young adults' well-being: An examination of GSA presence, participation, and perceived effectiveness. *Applied Developmental Science*, 22(1).
- Watson, R. J., Veale, J. F., & Saewyc, E. M. (2017). Disordered eating behaviors among transgender youth: Probability profiles by risk and protective factors. *International Journal of Eating Disorders*, 50(5).
- Zucker, K. J., Bradley, S. J., & Owen-Anderson, A. (2012). Εισαγωγή: Διαταραχή ταυτότητας φύλου στην παιδική ηλικία και την εφηβεία – συζήτηση σε πάνελ. *Journal of homosexuality*, 59(3).

- Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3).
- Brendgen, M., Vitaro, F., Tremblay, R. E., & Lavoie, F. (2001). Reactive and proactive aggression: Predictors of physical violence in different contexts and moderating effects of parental monitoring and caregiving behavior. *Journal of Abnormal Child Psychology*, 29(4).
- Eisenberg, N., & Fabes, R. A. (1998). Presocial development. *Handbook of child psychology*, 3.
- Hawker, D.S., & Boulton, M.J. (2000). Twenty years of research on peer victimization and psychosocial maladjustment: A meta-analytic review of cross-sectional studies. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 41(4).
- Masten, A.S. (2001). Ordinary Magic: Developmental Resilience Processes. *American Psychologist*, 56(3).
- Twemlow, S. W., & Sacco, F. C. (2014). Social exclusion: A group process. *Journal of Child and Adolescent Group Therapy*, 24(1).
- Wetherell, M. (2012). *Affect and emotion: A new social science understanding*. Sage Publications.
- Gini, G., & Pozzoli, T. (2009). Bullied students and psychosocial problems: A meta-analysis. *Journal of School Psychology*, 47(5).
- Kliewer, W., & Lepore, S. J. (2014). Exposure to violence and family stress as contributors to children's emotional and behavioral functioning: The importance of self-regulation. *Journal of Pediatric Psychology*, 39(7).
- Topping, K. (2014). *Peer tutoring in schools: Twelve key issues for practitioners*. Routledge.

Ταινιογραφία

- *Mirror*. Directed by Andrey Tarkovsky, Written by Andrey Tarkovsky and Aleksandr Misharin, 1975.
- *The Godfather*. Directed by Francis Ford Coppola. Paramount Pictures, 1972.
- *The Godfather: Part II*. Directed by Francis Ford Coppola. Paramount Pictures, 1974.
- *Citizen Kane*. Directed by Orson Welles. RKO Radio Pictures, 1941.
- *Casablanca*. Directed by Michael Curtiz. Warner Bros. Pictures, 1942.
- *Psycho*. Directed by Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1960.
- *Schindler's List*. Directed by Steven Spielberg. Universal Pictures, 1993.
- *Russian Ark*. Directed by Alexander Sokurov. Hermitage Bridge Studio, 2002.
- *Children of Men*. Directed by Alfonso Cuarón. Universal Pictures, 2006.

- Rope. Directed by Alfred Hitchcock. Warner Bros. Pictures, 1948.
- Touch of Evil. Directed by Orson Welles. Universal Pictures, 1958.
- The Shining. Directed by Stanley Kubrick. Warner Bros. Pictures, 1980.
- The Passenger. Directed by Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Mayer, 1975.