

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Πειραματική ταινία μικρού μήκους
“Fragments of life from the place I call home”

Ανδρέας Λαζίδης
TX2015070

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Μαρία Χάλκου

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2024

Συνοπτική Περίληψη

Το παρόν κείμενο αποτελεί την θεωρητική ανάλυση της πτυχιακής μου εργασίας η οποία αφορά τη δημιουργία μίας μικρού μήκους πειραματικής ταινίας. Η ανάλυση αυτή έχει δύο ξεχωριστά σκέλη. Το πρώτο αφορά μια θεωρητική εξέταση και αναδρομή στην ιστορία του πειραματικού κινηματογράφου, προσπαθώντας από τη μία να δοθεί ένας ορισμός του, που να εξυπηρετεί και δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό της ταινίας ως «πειραματική», κι από την άλλη να αποσαφηνίσει τα είδη και τους καλλιτέχνες που αποτέλεσαν βασικές επιρροές στη δημιουργία αυτής της ταινίας. Το δεύτερο σκέλος αφορά τη διαδικασία υλοποίησης της ταινίας κατά το οποίο γίνεται μια λεπτομερής ανάλυση θεωρητικών και πρακτικών ζητημάτων και αποφάσεων που πάρθηκαν σε σχέση τους παρακάτω άξονες: Τη σκηνοθεσία, την αφήγηση, το μοντάζ και τον ήχο της ταινίας.

Abstract

The present text is the theoretical analysis of my thesis which is the creation of a short experimental film. This analysis has two separate parts. The first is a theoretical examination and a short overview of the history of experimental cinema, attempting, on the one hand, to provide a definition of experimental cinema that serves and justifies the characterization of the film as "experimental", and, on the other, to clarify the genres and artists that are the key influences in the creation of this film. The second part concerns the process of the realization of the film, providing a detailed analysis of theoretical and practical issues and decisions taken in relation to the following major parameters: The direction, narration, editing and sound of the film.

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία περιλαμβάνει τη θεωρητική επεξεργασία και την περιγραφή των σταδίων υλοποίησης μιας πειραματικής ταινίας μικρού μήκους. Όπως επίσης και την μελέτη διαφόρων κινημάτων, καλλιτεχνικών ρευμάτων και δημιουργών που επηρέασαν και συνέθεσαν με την συμβολή τους την ιστορία του αποκαλούμενου πλέον πειραματικού κινηματογράφου. Η ανάδειξη των παραπάνω, μέσω των ιδιαιτεροτήτων και των ξεχωριστών χαρακτηριστικών τους, έγινε αφενός στην προσπάθεια να σκιαγραφήσω μια συνολική εικόνα αυτού του κινηματογραφικού είδους και αφετέρου να αποσαφηνίσω ποια ήταν τα χαρακτηριστικά και οι καλλιτέχνες που επηρέασαν με σημαντικό τρόπο τη δημιουργία του δικού μου έργου, εντάσσοντάς το στο φάσμα του πειραματικού κινηματογράφου. Τέλος αναλύεται η δική μου ταινία ως προς τα στάδια υλοποίησής της και τα μέσα που επιλέχθηκαν για να εξυπηρετηθεί ο σκοπός της. Συμπερασματικά η εργασία αποτελείται από δύο μέρη: Ένα θεωρητικό και ένα πρακτικό.

Στο θεωρητικό μέρος υπάρχουν δύο ξεχωριστά σκέλη. Στο πρώτο γίνεται μια ιστορική αναδρομή σε δύο πολύ σημαντικές περιόδους δημιουργίας «πειραματικού» κινηματογράφου. Η μία αφορά την εμφάνιση των πρώτων πειραματικών ταινιών την δεκαετία του 1920 και η δεύτερη είναι η μεταπολεμική εποχή μέχρι και τη δεκαετία του 1970. Στόχος μου είναι να διερευνήσω διαφορετικές ορολογίες, τρόπους σκέψης και έκφρασης που έχουν χαρακτηριστεί ως πειραματικοί, ώστε να δομήσω, εάν γίνεται, έναν όσο πιο σαφή προσδιορισμό για ένα καλλιτεχνικό ρεύμα με αρκετά μεγάλο φάσμα δημιουργικών έργων, καταλήγοντας έτσι στον ρόλο που επιτελεί αυτό το είδος στη σύγχρονη εποχή του κινηματογράφου.

Στο δεύτερο σκέλος αναλύονται συγκεκριμένοι καλλιτέχνες και έργα που έχουν επηρεάσει στον μεγαλύτερο βαθμό τη δική μου ταινία, εμβαθύνοντας ουσιαστικά στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τους που μπορούν να δώσουν σε αυτήν τον χαρακτηρισμό της πειραματικής ταινίας. Οι αναφορές αυτές αφορούν τον Jonas Mekas και το είδος της ταινίας-ημερολόγιο, το ιδιαίτερο καθημερινό σινεμά της Chantal Akerman, καλλιτέχνες του ποιητικού/πειραματικού κινηματογράφου όπως ο Joseph Cornell, ο Slavko Vorkapich και ο John Hoffman, την ταινία *Tren De Sombras/ Train of Shadows* (1997) του Jose Luis Guerin και την ταινία *Ημερολόγια Αμνησίας* (2012) της Στέλλας Θεοδωράκη.

Στη συνέχεια ακολουθεί η ανάλυση των σταδίων που χρειάστηκαν για την υλοποίηση αυτής της πειραματικής ταινίας μαζί με διάφορες καλλιτεχνικές επιλογές που έκανα για να εξυπηρετήσω καλύτερα αυτό που θα ήθελα να εκφράζει. Σε αυτό το πλαίσιο αναλύονται σκηνοθετικές επιλογές με κύριους άξονες την δομή της ταινίας, την κινηματογράφιση, και

τη χρήση του αρχειακού οικογενειακού υλικού. Κατόπιν δίνεται έμφαση στο σενάριο και την αφήγηση της ταινίας, μελετώντας έννοιες όπως ο μη-αφηγηματικός κινηματογράφος και η μη-γραμμική αφήγηση. Το επόμενο στάδιο είναι αυτό του ηχητικού σχεδιασμού, στο οποίο εξετάζεται η δουλειά μου με τον ήχο της ταινίας, τη μουσική επένδυση αλλά και τη voice-over αφήγηση. Τέλος υπάρχει το στάδιο του μοντάζ και της μετα-παραγωγής κατά το οποίο αναλύονται οι επιλογές σε σχέση με τον ρυθμό της ταινίας, τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν, όπως το freeze-frame και το slow-motion, και τι σκοπούς είχαν αλλά και το τελικό color-correction που χρειάστηκε να γίνει.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	10
2.1. Avant-garde: Η πρωτοπορία του μεσοπολέμου	10
2.2. Ο πειραματικός κινηματογράφος στη μεταπολεμική Αμερική	14
2.3. Η ανάδειξη του πειραματικού ως το τρίτο μείζον κινηματογραφικό είδος	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ	21
3.1. Ο αμερικανικός ποιητικός κινηματογράφος και η σχέση με το πραγματικό	21
3.2. Η καθημερινή ζωή στο επίκεντρο του “προσωπικού σινεμά”	24
3.2.1. Jonas Mekas : Η ταινία Ημερολόγιο	24
3.2.2. Chantal Akerman : Δομή, Επανάληψη και Χρόνος	26
3.3 Στις σκιές του άδειου σπιτιού Jose Luis Guerin: <i>Train of Shadows</i>	28
3.4. Στέλλα Θεωδωράκη: <i>Ημερολόγια Αμνησίας</i> «Η χρήση του οικογενειακού υλικού»	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ	31
4.1. Σκηνοθεσία	31
4.1.1. Κινηματογράφηση	31
4.1.2. Αρχειακό Υλικό	39
4.2. Αφήγηση-Σενάριο	42
4.3. Ηχητικός Σχεδιασμός και Μουσική Επένδυση	46
4.4. Μοντάζ και Μεταπαραγωγή	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	51
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	53

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο πειραματικός κινηματογράφος αποτελεί ένα ιδιαίτερο και ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία της 7ης τέχνης. Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό είδος που χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο φάσμα διαφορετικών καλλιτεχνικών τάσεων, έργων, αντιλήψεων και άρα ορισμών. Σκοπός μου είναι να εξερευνήσω αυτά τα χαρακτηριστικά αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τα κοινά τους σημεία. Ξεκινώντας από έναν βασικό ορισμό, θα χρησιμοποιήσουμε αυτόν του Bordwell ως κοινή παραδοχή, πως μια πειραματική ταινία είναι αντικομορμιστική, με την έννοια ότι «οι δημιουργοί τους αμφισβητούν τις συνήθεις αντιλήψεις για το τι μπορεί να δείξει μια ταινία και πώς μπορεί να το δείξει».¹ Συμπληρώνοντας πως συνήθως δουλεύουν εκτός της εμπορικής παραγωγής, της διανομής και της προβολής, και συχνά εργάζονται μόνοι τους. Ο Scott McDonald κάνει μία εύστοχη παρατήρηση σε σχέση με τον πειραματικό κινηματογράφο τον οποίο ταυτίζει με το όρο *avant-garde*, και σύμφωνα με τον οποίο – αν και η σημερινή αξία του όρου είναι η συμπεριληπτικότητα του παρά ο προσδιορισμός κάποιας συγκεκριμένης προσέγγισης – το κοινό στοιχείο αυτών ταινιών είναι η κριτική στο εμπορικό σινεμά και επίσης το κοινό στο οποίο απευθύνονται.² Έτσι με βάση αυτούς του δύο ισχυρισμούς μπορούν να γίνουν αντιληπτά κάποια βασικά στοιχεία αυτών των ταινιών παρά το πολύ ευρύ φάσμα τους.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία επιχειρεί να μελετήσει και να αναδείξει αυτά τα χαρακτηριστικά τόσο σε ένα θεωρητικό πλαίσιο, όσο και να τα συνδέσει με την πραγμάτωση του δικού μου κινηματογραφικού έργου. Η ανάλυση των επιμέρους χαρακτηριστικών της ταινίας μου και των κινηματογραφικών αναφορών από τις οποίες αντλεί στοιχεία αποτελούν τη βάση ώστε να γίνει μια συνολική περιγραφή των σταδίων που ακολούθησα για την υλοποίηση μίας ταινίας πειραματικής μορφής.

Η εργασία περιλαμβάνει, εκτός της εισαγωγής, τέσσερα ακόμη κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί τη θεωρητική μελέτη του πειραματικού κινηματογράφου ως είδους, εμβαθύνοντας σε διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης, χαρακτηριστικών, αντιλήψεων και όρων με βάση την ανάλυση δύο ξεχωριστών περιόδων καλλιτεχνικής δημιουργίας πειραματικών έργων. Το κεφάλαιο αυτό αποτελείται από τρεις ενότητες. Στην πρώτη μελετώ τον όρο *avant-garde*, που έχει χαρακτηρίσει κυρίως τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα του μεσοπολέμου, όπως τον σουρεαλισμό και το νταντά, αλλά και ειδικότερα στον κινηματογράφο του σοβιετικού μοντάζ, βρίσκοντας εκεί τις ρίζες του πειραματικού

¹ David Bordwell, *Film Art: An introduction*, (New York: McGraw-Hill Education, 2017), σελ. 369.

² Scott McDonald, *Avant-Doc: Intersection of documentary and avant-garde cinema*, (Oxford: Oxford University Press, 2015), σελ. 10-11.

κινηματογράφου. Στην δεύτερη ενότητα εξετάζω την εμφάνιση του όρου «πειραματικός κινηματογράφος» στη μεταπολεμική Αμερική, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τα χαρακτηριστικά του, όπως επίσης και άλλα σχετικά ρεύματα, ορολογίες, ή είδη του πειραματικού κινηματογράφου όπως ο ποιητικός κινηματογράφος, το αμερικάνικο underground και ο στρουκτουραλισμός. Στην τρίτη και τελευταία ενότητα με βάση την ανάλυση που έγινε στις προηγούμενες δύο ενότητες, δίνεται έμφαση στα κοινά χαρακτηριστικά που συγκροτούν τον πειραματικό κινηματογράφο αλλά και πώς πλέον μέσω των φεστιβάλ, των ανεξάρτητων εταιριών παραγωγής και των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων και άλλων οργανισμών έχει εδραιωθεί ο πειραματικός κινηματογράφος ως το τρίτο μείζον κινηματογραφικό είδος.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται οι κινηματογραφικές επιρροές από έργα και σκηνοθέτες του πειραματικού κινηματογράφου και οι τρόποι που αυτό αντανακλάται στο δικό μου έργο. Το κεφάλαιο αυτό έχει τέσσερις επιμέρους ενότητες. Στην πρώτη αναφέρομαι στον αμερικάνικο ποιητικό κινηματογράφο της μεταπολεμικής εποχής και πώς διαμόρφωσε μια ξεχωριστή αντίληψη για την ίδια τη φύση του μέσου. Στη δεύτερη ενότητα αναλύεται το «προσωπικό σινεμά», δηλαδή εκείνο που θέτει την ίδια τη ζωή του δημιουργού στην επιφάνεια της ταινίας με χαρακτηριστικά παραδείγματα το είδος της ταινίας-ημερολογίου του Jonas Mekas και τον αποδομητικό κινηματογράφο της Chantal Akerman. Στις ενότητες 3 και 4 αντίστοιχα, εξετάζονται τα κοινά υφολογικά και περιεχομενικά χαρακτηριστικά με τις ταινίες *The train of shadows* (1997) του Jose-Luis Guerrin και το *Ημερολόγιο Αμνησίας* (2012) της Στέλλας Θεοδωράκη.

Στο τέταρτο κεφάλαιο ακολουθεί η ανάλυση του δικού μου κινηματογραφικού έργου ή οποία χωρίζεται σε τέσσερις διαφορετικές ενότητες. Πρώτη είναι εκείνη που αφορά τη σκηνοθεσία της ταινίας με βάση τις επιλογές που έκανα σε σχέση με την κινηματογράφιση και τη χρήση του παλιού οικογενειακού αρχειακού υλικού. Στη δεύτερη ενότητα γίνεται ανάλυση της επιλογής για την απουσία σεναρίου και το πώς επηρεάζει αυτό τη δημιουργία μιας τέτοιας μορφής ταινίας αλλά και την αφήγηση που δημιούργησα μέσω voice-over. Στην τρίτη ενότητα αναφέρομαι στον σχεδιασμό του ήχου και της μουσικής επένδυσης της ταινίας, ενώ στην τέταρτη στη διαδικασία του μοντάζ και της μεταπαραγωγής και το πώς διαμορφώθηκε το τελικό αποτέλεσμα μέσω μιας σειράς επιλογών σε σχέση με τον ρυθμό και τη δομή της.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο καταγράφονται τα συμπεράσματα τα οποία εξάγω από τη μελέτη και την ανάλυση τόσο του θεωρητικού πλαισίου όσο και του πρακτικού ζητήματος της υλοποίησης μιας πειραματικής ταινίας.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφέρω πως η αρχική ιδέα της ταινίας μου ήταν πολύ διαφορετική ως προς το περιεχόμενό της, αφού βασιζόταν απλώς και μόνο στην αποτύπωση μιας κατάστασης που βρίσκεται ένα σπίτι υπό την απουσία των ανθρώπων που μένουν σε αυτό. Έτσι ξεκίνησα πριν τέσσερα χρόνια να κινηματογραφώ το πατρικό μου σπίτι που τότε μόλις είχα επιστρέψει σε αυτό λόγω της κατάστασης με την πανδημία του Covid-19. Το περιεχόμενο της ταινίας ως αυτό που τελικά διαμορφώθηκε και η νοηματοδότησή της με όλο αυτό το προσωπικό βάρος του παρελθόντος δόθηκαν τρία χρόνια αργότερα όταν αποφάσισα να συμπεριλάβω το αρχειακό υλικό και ταυτόχρονα να δώσω μιας πιο προσωπική ματιά στην ταινία μέσω της χρήσης του voice-over. Όλα αυτά τα αναφέρω για να αναδείξω τη δυσκολία που αντιμετώπισα κατά την διαδικασία υλοποίησης αυτής της ταινίας, ακόμα και στο πιο βασικό της επίπεδο, δηλαδή το νόημά της, όπως επίσης και για να εξηγήσω γιατί μία τέτοιου είδους ταινία που θα μπορούσα να πω πως είναι κοντά σε μια μορφή κινηματογραφικού ημερολογίου, απαιτεί χρόνο για να υλοποιηθεί και ταυτόχρονα όσο μεταβάλλεται, αλλάζει και ο ίδιος ο δημιουργός του. Το βασικό μειονέκτημα με αυτού του είδους τη διαδικασία είναι πως διάφορες επιλογές που έκανα στο παρελθόν και για τις οποίες μπορεί μετέπειτα είτε να μην είμαι ευχαριστημένος είτε να ήθελα έναν άλλον τρόπο προσέγγισης, πλέον δεν μπορώ να τις αλλάξω και θα πρέπει να πορευτώ με αυτές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Ο ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

2.1. *Avant-Garde: Η πρωτοπορία του μεσοπολέμου*

Οι πρώτες πειραματικές ταινίες που έχουν καταγραφεί ως τέτοιες ήταν στη δεκαετία του 1920. Εκείνη την εποχή στην Ευρώπη και με το πέρας του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου αναπτύχθηκαν διάφορα ριζοσπαστικά κινήματα με καλλιτεχνικές απολήξεις που είχαν ταυτόχρονη επιρροή και στη νέα τέχνη του κινηματογράφου. Λόγω αυτής της ταυτόχρονης συνύπαρξης ο πειραματικός κινηματογράφος πήρε την ονομασία που χαρακτήριζαν αυτά τα κινήματα, δηλαδή “avant-garde” κινηματογράφος, δηλώνοντας κατά μία έννοια την πρωτοποριακή τους μορφή. Ο όρος avant-garde άρχισε να χρησιμοποιείται για την τέχνη για να περιγράψει τη γαλλική ζωγραφική που αναπτύχθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα, η οποία αντιπροσώπευε μια αισθητική και πολιτική επίθεση στην παραδοσιακή τέχνη και τις αξίες της.³ Ουσιαστικά όμως είναι δανεισμένη από τα κοινωνικό-πολιτικά ρεύματα τις ίδιες περιόδου και πιο συγκεκριμένα ήταν στρατιωτικός όρος που σήμαινε την «εμπροσθοφυλακή», δηλαδή μια ομάδα που προπορευόταν του κύριου στρατεύματος για να επιτεθεί πρώτο στον αντίπαλο. Τοποθετώντας τον κινηματογράφο στο κέντρο αυτού του ορισμού ο Michael O’Pray θέτει κάποια ενδιαφέροντα ερωτήματα σε σχέση με το ποιος θα μπορούσε να είναι ο κύριος στρατός και ποιος ο αντίπαλος. Απαντώντας ο ίδιος πως «ο κύριος στρατός θα μπορούσε να είναι η "αληθινή" ιδέα του κινηματογράφου και της ίδιας της ταινίας και ο εχθρός, ο κυρίαρχος παραδοσιακός κινηματογράφος. Ή σε μία διαφορετική ερμηνεία ο κύριος στρατός θα μπορούσε να είναι ο mainstream κινηματογράφος και η πρωτοπορία να είναι η προηγμένη ομάδα που αναζητά νέες τεχνικές, μορφές έκφρασης και θέματα.»⁴

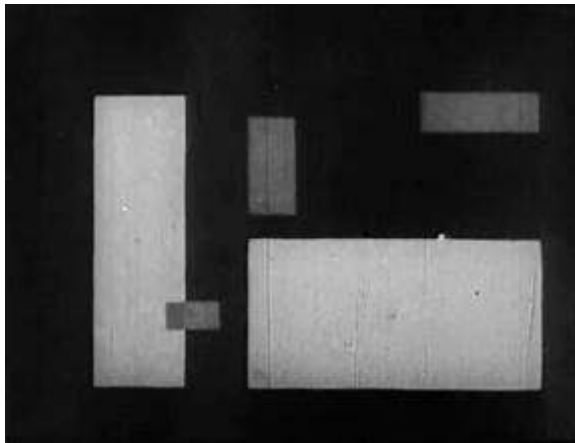
Οι πρώτες πειραματικές ταινίες εκείνης της περιόδου ήταν συνήθως μικρού μήκους που παραγόntonταν εκτός της εμπορικής βιομηχανίας και είχαν ως κοινό χαρακτηριστικό πως αποτελούσαν συχνά μια προσπάθεια υπονόμησης των συμβάσεων του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου.⁵ Αυτό είναι και το χαρακτηριστικό που τις διαχωρίζει από τις ταινίες του λεγόμενου «κινηματογράφου τέχνης» που αν και χρησιμοποιήθηκε για να ξεχωρίζει τις ταινίες του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού και του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού από τον εμπορικό κινηματογράφο, δεν υπήρξαν με τον ίδιο τρόπο ριζοσπαστικές ούτε ως προς τον τρόπο αφήγησής τους, ούτε και ως προς την αντιεμπορικότητά τους. Η Thompson και ο Bordwell διακρίνουν τις πειραματικές ταινίες εκείνης της περιόδου σε έξι βασικές τάσεις: ⁶

3 Michael O’Pray, *Avant-Garde Film, Forms, Themes and Passions* (London, Wallflower Press, 2003), σελ. 3.

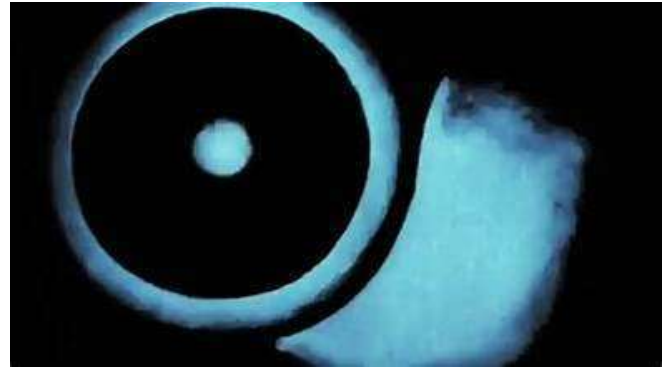
4 O’Pray, *Avant-Garde* σελ. 3.

5 Kristin Thompson και David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου, επιμ. Εύα Στεφανή* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2011) σελ.17.

1) Τις αφηρημένες ταινίες εμφύχωσης, δηλαδή ταινίες που ακολούθησαν το παράδειγμα της αφαίρεσης της μοντερνιστικής ζωγραφικής, και είχαν έναν μη-αναπαραστατικό χαρακτήρα, περιέχοντας σχήματα και χρώματα αλλά χωρίς να απεικονίζουν κάτι συγκεκριμένο. Αυτές οι ταινίες γυρίστηκαν κυρίως στην Γερμανία με σημαντικότερους σκηνοθέτες τον Hans Richter και τον Walter Ruttmann, και αργότερα επηρέασαν και τον εμπορικό κινηματογράφο καθώς αποτέλεσαν προάγγελο των ταινιών animation και κινουμένων σχεδίων.



Εικόνα 1: *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1921)



Εικόνα 2: *Opus II* (Walter Ruttmann, 1922)

2) Τις ταινίες σχετικές με τον Ντανταϊσμό. Ο ντανταϊσμός ως ένα από τα πιο ριζοσπαστικά κινήματα της εποχής επηρέασε όλες τις εικαστικές τέχνες με διάφορους καλλιτέχνες όπως ο Marcel Duchamp και ο Man Ray να εκδηλώνουν την δημιουργικότητά τους και μέσω του κινηματογράφου. Στον πυρήνα αυτού του κινήματος υπήρξε το ενδιαφέρον για το τυχαίο και τη φαντασία με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την ταινία *Entr'acte/Διόλειμμα* (1924) του Rene Clair.



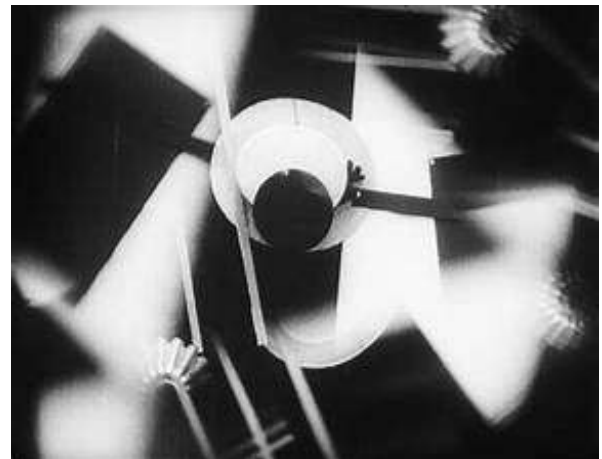
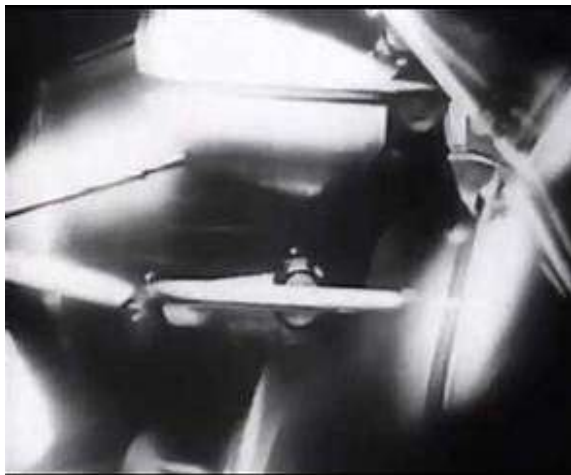
Εικόνα 3: *Το διόλειμμα* (Rene Clair, 1924)

3) Τον Σουρεαλισμό. Ένα κίνημα που προήλθε από τη διάσπαση του ντανταϊσμού και έχει πολλά κοινά στοιχεία, όπως την περιφρόνηση για τις ορθόδοξες αισθητικές απόψεις και τις απρόβλεπτες συνθέσεις που μπορούσαν να σοκάρουν. Η διαφορά τους έγκειται στην απομάκρυνση από το τυχαίο ως συστατικό έργου τέχνης και στην έμπνευσή τους από το ασυνείδητο και το όνειρο. Η πιο σημαντική ταινία αυτού του κινήματος ήταν το *Un Chien Andalou/Ανδαλουσιανός Σκύλος* (1929) των Luis Bunuel και Salvador Dali.



Εικόνες 4, 5: Ανδαλουσιανός Σκύλος (Luis Bunuel και Salvador Dali, 1929)

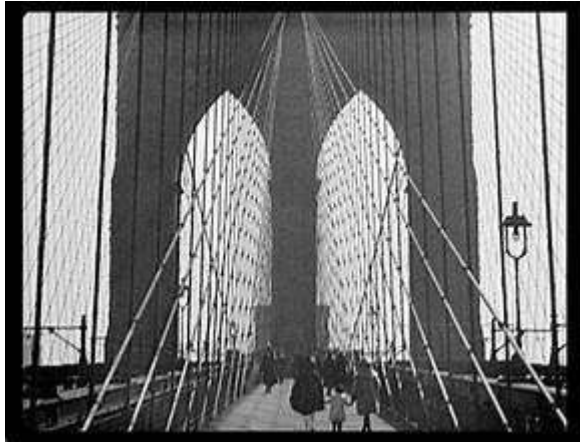
4) Ο καθαρός κινηματογράφος. Το 1924 μια πρόσκαιρη συνεργασία αρκετών καλλιτεχνών οδήγησε στην δημιουργία της ταινίας *Ballet Mécanique/Μηχανικό Μπαλέτο* (1924) , μια ταινία εμπύχωσης για την οποία δεν είχαν χρησιμοποιηθεί κινούμενα σχέδια αλλά αντικείμενα καθημερινής χρήσης σε συνδυασμό με ένα ρυθμικό μοντάζ. Αυτή η ταινία έστρεψε κάποιους σκηνοθέτες προς την κατεύθυνση ενός μη- αφηγηματικού κινηματογράφου που θα αποτύπωνε τα αφηρημένα εικαστικά χαρακτηριστικά του υλικού κόσμου σε αντίθεση με την αφήγηση του εμπορικού κινηματογράφου. Αυτή η τάση άσκησε μεγάλη επιρροή στους καλλιτέχνες του πειραματικού κινηματογράφου από την δεκαετία του 1920 και μετά.



Εικόνες 6,7: Μηχανικό Μπαλέτο (Fernand Leger και Dudley Murphy, 1924)

5) Τα λυρικά ντοκιμαντέρ: το είδος της συμφωνίας πόλης. Πρόκειται για ένα είδος που γεννήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και μπορεί να οριστεί ως ένα ποιητικό, πειραματικό ντοκιμαντέρ που αφηγείται το πορτραίτο της καθημερινής ζωής μίας πόλης για να αναδείξει μια πτυχή της ή το συνολικό πνεύμα της. Τέτοιες ταινίες ήταν το *Manhatta* (1921) των Paul Strand και Charles Sheerer, το *Rien que les heures/ Nothing but Time* (1926) του Alberto Calvacanti και το *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt / Βερολίνο: Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης* (1927) του Walter Ruttmann. Η πιο γνωστή βέβαια και αυτή

που άφησε το μεγαλύτερο αποτύπωμα ήταν και η πιο πειραματική, *Chelovek s kino-apparatom/O άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) του Dziga Vertov. Τα λυρικά ντοκιμαντέρ επηρέασαν ιδιαίτερα τους ντοκιμαντερίστες και τους σκηνοθέτες του πειραματικού κινηματογράφου.



Εικόνα 8: *Manhatta* (Paul Strand, 1921)



Εικόνα 9: *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (Dziga Vertov, 1929)

6) Τις πειραματικές αφηγηματικές ταινίες. Αυτή η τάση αναπτύχθηκε κυρίως στις ΗΠΑ με διάφορους σκηνοθέτες να παίρνουν στοιχεία του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού και του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού προσπαθώντας να δημιουργήσουν αφηγήσεις αντισυμβατικές και χαμηλού κόστους που έρχονται σε ρήξη με τον κυρίαρχο εμπορικό κινηματογράφο. Μία από τις πιο γνωστές του είδους είναι το *Life and Death of 9413, a Hollywood extra* (1928) του Robert Florey. Αντίστοιχα στην Ευρώπη με ανάλογους πειραματισμούς γυρίστηκαν το *Borderline* (1930) της ομάδας Close-up αλλά και κάποιες ταινίες του Charles Deukeleire.



Εικόνα 10: *Life and death of 9413, a Hollywood extra* (Robert Florey, 1928)

Μία ακόμη σημαντική σχέση ανάμεσα στον avant-garde κινηματογράφο και τα κινήματα εκείνης της περιόδου μπορεί να αναζητηθεί και στους πειραματισμούς της Σοβιετικής σχολής του μοντάζ. Αν και οι συγκεκριμένες ταινίες συνήθως δεν συγκαταλέγονται στις πειραματικές γιατί πρόκειται για αφηγηματικές ταινίες μυθοπλασίας, έχουν ρίζες πειραματικές, τόσο με την έννοια της ανάπτυξης νέων μέσων και τρόπων αφήγησης πέραν του κλασικού (με τη θεωρία και την πρακτική του μοντάζ και του μοντάζ-κολάζ), όσο και της πρωτοπορίας με το επαναστατικό περιεχόμενό τους. Επίσης επανερχόμενοι στον στρατιωτικό ορισμό της avant-garde, η έννοια της πρωτοπορίας προϋποθέτει και ένα κύριο σώμα που ακολουθεί τα ίχνη της. Στην ιστορία του κινηματογράφου, ο Αϊζενστάιν μπορεί να ισχυριστεί ότι είναι ένας καλλιτέχνης της πρωτοπορίας του mainstream και του εμπορικού καλλιτεχνικού κινηματογράφου, καθώς το έργο του αναγνωρίζεται ως τέτοιο από το Χόλιγουντ, έχοντας ασκήσει μεγάλη επιρροή σε αυτό.⁷ Οι πειραματισμοί του σοβιετικού μοντάζ έφτασαν σύντομα στο τέλος τους όταν εγκαθιδρύθηκε στη Σοβιετική Ένωση το είδος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, το οποίο όλοι οι καλλιτέχνες έπρεπε να ακολουθήσουν.

2.2. Ο πειραματικός κινηματογράφος την μεταπολεμική περίοδο: Πρώιμη φάση, *Undrerground* και Στρουκτουραλισμός

Ο avant-garde κινηματογράφος της περιόδου του μεσοπολέμου αποτέλεσε τη βάση του πειραματικού κινηματογράφου. Ενός κινηματογράφου που προσπαθεί διαρκώς να έρθει σε ρήξη με το παλιό τόσο από άποψη φόρμας, μέσων και τεχνικής, όσο και περιεχομένου. Η συνέχειά του όσον αφορά τη δημιουργικότητα και την επιδραστικότητά του στην τέχνη λαμβάνει χώρα τη δεκαετία του 1950, με κύριο τόπο παραγωγής την Αμερική. Ο όρος πειραματικός κινηματογράφος, αν και χρησιμοποιούταν ήδη από την δεκαετία του 1930, με ένα από τα σημαντικότερα περιοδικά κινηματογράφου της εποχής του Jacob Lewis να έχει το ίδιο όνομα *Experimental Cinema*, καθιερώθηκε σύμφωνα με την Pati Gaal-Holmes τη δεκαετία του 1950, για να περιγράψει ακριβώς εκείνες τις ταινίες που πειραματίζονταν εξίσου ως προς το περιεχόμενο και τα μέσα που χρησιμοποιούσαν.⁸ Μία από τις αιτίες αυτής της άνθησης του πειραματικού κινηματογράφου αποτέλεσε η δημιουργία κινηματογραφικών λεσχών και φεστιβάλ για την προβολή τους αλλά και η χρηματοδότηση τέτοιων ταινιών είτε από την κυβέρνηση είτε από πανεπιστημιακά ιδρύματα.

7) O'Pray, *Avant-Garde* σελ. 28.

8) Patti Gaal-Holmes, *A History of 1970s Experimental Film: Britain's Decade of Diversity* (London: Palgrave-McMillan, 2015) σελ.5.

Η σημαντικότερη δημιουργός εκείνης της πρώιμης περιόδου ήταν η Maya Deren με την εμβληματική ταινία *Meshes of the afternoon/Βρόχοι του Απογεύματος* (1943). Ταινία που μαζί με άλλες χαρακτηρίστηκε ως ψυχόδραμα, μία αποτύπωση εσωτερικών αναζητήσεων, όπως της σεξουαλικής ταυτότητας. Ένας άλλος εμβληματικός σκηνοθέτης της περιόδου ο Keneth Anger, σχολίασε επιθετικά το 1951 τις διαδικασίες παραγωγής του εμπορικού σινεμά αποκαλώντας τις «παγωμένες πραγματικότητες». Αντιθέτως

διακήρυξε ένα είδος «προσωπικού σινεμά» στο οποίο η έκφραση, ο αυτοσχεδιασμός και ο αυθορμητισμός θα ήταν υψίστης σημασίας, μια ποίηση των ιδιωτικών παθών.⁹ Πολλοί δημιουργοί συμμαρρίζονταν σε μικρό ή μεγάλο βαθμό την ιδέα του, δημιουργώντας μια κυρίαρχη τάση πειραματικού αφηγηματικού κινηματογράφου, με εξαίρεση τον αφαιρετικό κινηματογράφο των αδερφών Whitney και του Harris Smith.



Εικόνα 11: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943)

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 εμφανίστηκε ένας άλλος εμβληματικός σκηνοθέτης, ο Stan Brakhage, που έμελλε να αλλάξει τη μέχρι τότε κυρίαρχη τάση του πειραματικού κινηματογράφου όπως είχε διαμορφωθεί, προς μια διαφορετική κατεύθυνση. Ο Brakhage, από τη μία, αποδέχτηκε τον αφαιρετικό χαρακτήρα του κινηματογράφου σε αντίθεση με την Deren και τους υπόλοιπους, και από την άλλη, πρόσθεσε νέα ποιητικά στοιχεία εμπνευσμένα από τον Ρομαντισμό, εξερευνώντας ταυτόχρονα διαρκώς τη φόρμα και τα μέσα του ίδιου του κινηματογράφου. Η ταινία του *Anticipation of the Night* (1958) αποτέλεσε την πρώτη απομάκρυνση από το είδος του ψυχολογικού αφαιρώντας ουσιαστικά από το επίκεντρο της ταινίας το «δράμα». Σε αυτό το πλαίσιο ο Brakhage μπορεί να θεωρηθεί, εκ των υστέρων, ως ο κινηματογραφιστής που συμμετείχε στη διαμόρφωση ενός αμερικανικού εικαστικού στυλ μέσω της επίδρασης του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού στη μεταπολεμική Αμερική.¹⁰



Εικόνα 12: *Anticipation of the night* (Stan Brakhage, 1958)

9) Michael O'Pray, *Avant-Garde*, σελ 49.

10) Michael O'Pray, *Avant-Garde*, σελ 59.

Η δεκαετία το 1960 είναι μέχρι και σήμερα ίσως η σημαντικότερη και επιδραστικότερη στην ιστορία του κινηματογράφου με ρεύματα όπως η Γαλλική *Nouvelle Vague* να αφήνουν ανεξίτηλα το στίγμα τους. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τον πειραματικό κινηματογράφο. Στην Αμερική εκείνη την εποχή αναπτύχθηκε ένα ρεύμα πειραματισμού που κατόρθωσε να εγκολπώσει όλες τις μέχρι τότε τάσεις αμφισβήτησης μέσα από το πρίσμα μιας αντι-κουλτούρας απέναντι στο όλο και αναπτυσσόμενο Hollywood, που ονομάστηκε underground κινηματογράφος. Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1961 από τον Stan Vanderbeek για να περιγράψει μια ευρεία ομάδα κινηματογραφιστών (Brakhage, Clark, Mekas, Hugo, Breer και άλλους). Σύντομα όμως σχεδόν όλες οι πειραματικές ταινίες ονομάστηκαν underground καθώς έφερναν στο φως όψεις ενός κόσμου που αγνοούσε το Hollywood.

Στην κρίσιμη μετατόπιση αυτή από τον όρο avant-garde στον όρο underground ενυπάρχει και μια ξεκάθαρη πολιτική θέση αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος στον απόηχο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Σύμφωνα με τον A. L. Rees «ένας στρατιωτικός όρος που αναφέρεται σε μια "εμπροσθοφυλακή" που ανιχνεύει μπροστά από το βασικό στράτευμα – αντικαθίσταται από έναν άλλον που αντικατοπτρίζει τη μυστική αντίσταση, με τούνελ αντί για επίθεση, για να απηχήσει μια μεταπολεμική ταύτιση με τους αντάρτες και τους αιχμαλώτους.»¹² Το underground ως ρεύμα είχε έντονες επιρροές από τη Beat γενιά ποιητών και τη ροκ μουσική δημιουργώντας μια υποκουλτούρα με έντονα τα στοιχεία της δραστήριας σεξουαλικής ζωής και των ναρκωτικών, χωρίς όμως αυτά να γίνονται απαραίτητα κυρίαρχα.

Ταινίες με τελείως διαφορετικούς σκοπούς αφομοιώθηκαν ουσιαστικά στην underground αισθητική: Ταινίες αφηρημένες, αρχειακού υλικού, ποιητικές, πειραματικής αφήγησης, ταινίες με έντονο ερωτισμό, όπως μία από τις πιο σημαντικές που ήταν το *Flaming Creatures/ Φλεγόμενα Πλάσματα* (1963) του Jack Smith.

Στο επίκεντρο αυτού του ρεύματος ήταν η πόλη της Νέας Υόρκης και ένας από τους πιο σημαντικούς ανθρώπους που το επηρέασαν και το διαμόρφωσαν ήταν ο λιθουανικής καταγωγής Jonas Mekas. Ο Mekas, δημιουργός ταινιών και ο ίδιος, ίδρυσε το 1955 το ιδιαίτερα επιδραστικό περιοδικό *Film Culture* μέσα από το οποίο ως κριτικός κινηματογράφου, προσπάθησε να δομήσει ένα Νέο Αμερικάνικο Σινεμά. Αργότερα μαζί με κάποιους ακόμα ακτιβιστές δημιουργήσανε το New American Cinema Group, μια ομάδα από σκηνοθέτες, ντοκιμαντερίστες και πειραματικούς κινηματογραφιστές, που δούλευαν με χαμηλούς προϋπολογισμούς, και που είχε ως σκοπό την ανεξάρτητη παραγωγή, διανομή και προβολή ταινιών. Μάλιστα το 1961 εξέδωσαν το μανιφέστο τους στο περιοδικό *Film Culture*,

11) Bordwell και Thompson, *Ιστορία του κινηματογράφου*, σελ. 502.

12) A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (London, British Film Institute, 2011, 2nd ed), σελ. 57.

στο οποίο διακήρυξαν την ηθική και αισθητική αντίθεσή τους με τον εμπορικό κινηματογράφο και τη δέσμευσή τους για ένα προσωπικό σινεμά ελευθερίας και έκφρασης, με low budget παραγωγή και συλλογική οργάνωση. Στάθηκαν επίσης κριτικά απέναντι στον κλασικισμό και την καθαρότητα της avant-garde, λέγοντας συγκεκριμένα: «Είμαστε για την τέχνη αλλά όχι εις βάρος της ζωής. Δεν θέλουμε ψευδείς, γυαλισμένες και επιδέξιες ταινίες - τις προτιμάμε ωμές και μη γυαλισμένες, αλλά αληθινές. Δεν θέλουμε ροδαλές ταινίες - τις θέλουμε να έχουν το χρώμα του αίματος».¹³ Έτσι ο Mekas έγινε ο βασικός συντονιστής ενός μεγάλου δικτύου καλλιτεχνών και προσπαθούσε συνεχώς να προωθήσει τον Αμερικάνικο πειραματικό κινηματογράφο από τη δεκαετία του 1960 και μετά.

Τη δεκαετία του 1960, και ενώ η δημοτικότητα του underground συνεχώς αυξανόταν, εμφανίστηκε μια ακόμη πολύ σημαντική τάση πειραματικού κινηματογράφου με πιο διανοουμενίστικα χαρακτηριστικά, αυτή του Στρουκτουραλισμού. Οι ταινίες αυτής της τάσης ήταν επηρεασμένες από μινιμαλιστικές προσεγγίσεις άλλων τεχνών της εποχής και τοποθέτησαν ουσιαστικά στο κέντρο της προσοχής τους τη μορφή της ταινίας και όχι το περιεχόμενο. Προσπάθησαν να στρέψουν το



Εικόνα 13: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

ενδιαφέρον του θεατή σε ένα δομικό σύστημα με βάση το οποίο ξεδιπλωνόταν η ταινία και απαιτούσε την απόλυτη προσοχή του στις λεπτομέρειες. Ο Sitney, ο οποίος ήταν και αυτός που χρησιμοποίησε πρώτη φορά τον όρο για να περιγράψει αυτές τις ταινίες, τούς δίνει τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά:

- 1) Η σταθερή θέση της κάμερας (σταθερό καρέ από την οπτική γωνία του θεατή).
- 2) Flicker effect
- 3) Loop printing.
- 4) Η επαναφωτογράφιση της οθόνης.

Πολύ σπάνια θα βρει κανείς και τα τέσσερα χαρακτηριστικά σε ένα μόνο φιλμ, ενώ υπάρχουν και στρουκτουραλιστικές ταινίες που τροποποιούν αυτά τα συνήθη στοιχεία.¹⁴ Οι πιο σημαντικοί σκηνοθέτες



Εικόνα 14 : *Lemon* (Hollis Frampton, 1969)

13) Duncun Reekie, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (London, Wallflower Press, 2007) σελ 141.

14) Sitney Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000* (Oxford University Press, 2002, 2nd ed.) σελ. 348.

τέτοιων ταινιών ήταν ο Michael Snow, ο Hollis Frampton και ο George Landow και η ταινία με την μεγαλύτερη ίσως επιρροή αυτή του Snow, το *Wavelength* (1967).

2.3. Η ανάδειξη του πειραματικού κινηματογράφου ως το μείζον τρίτο είδος

Αφού εξετάσαμε τις δύο πιο καθοριστικές περιόδους δημιουργίας ταινιών πειραματικού κινηματογράφου, μένει να εντοπίσουμε τα κοινά τους σημεία που είναι και αυτά που ανέδειξαν τον κινηματογράφο αυτού του είδους ως συνεκτικό. Παρά την ουσιαστική διαφορά της avant-garde περιόδου του μεσοπολέμου και της underground σκηνης στη μεταπολεμική Αμερική, τόσο σε πλαίσιο ορισμού, όσο και τάσεων και αντιλήψεων ως προς την ίδια την τέχνη του κινηματογράφου που πρεσβεύουν, υπάρχει και μία πολύ βασική ταύτιση των δύο, που αφορά ακριβώς το επίπεδο του πειραματισμού. Δηλαδή μια συνεχή αναζήτηση των δημιουργών για νέους τρόπους έκφρασης και περιεχομένων που έρχονται σε ρήξη σε ένα βαθμό με το σύνολο του συμβατικού, εμπορικού κινηματογράφου της εκάστοτε εποχής. Είτε θεωρούν από την μία πλευρά τον εαυτό τους πρωτοπορία του κινηματογράφου, είτε από την άλλη πως η δουλειά τους γίνεται «υπόγεια» σε ένα πλαίσιο αντι-κουλτούρας, και οι δύο προσεγγίσεις φαίνεται να εκκινούν από κάποια κοινά στοιχεία στους λόγους δημιουργίας μιας τέτοιας ταινίας.

Ο Bordwell, αν και οι παραπάνω λόγοι μπορεί να είναι πολλοί και διαφορετικοί, ξεχωρίζει δύο ως πιο βασικούς:¹⁵

1) Ο δημιουργός θέλει να εκφράσει κάποιες προσωπικές εμπειρίες και αντιλήψεις ή εναλλακτικά να επιδιώξει να μεταδώσει μια διάθεση ή μια φυσική ποιότητα με τρόπους που φαίνονται εκκεντρικοί για τον κυρίαρχο κινηματογράφο.

2) Ο δημιουργός θέλει να εξερευνήσει τις δυνατότητες του ίδιου του μέσου.

Όπως γίνεται αντιληπτό οι δύο αυτοί λόγοι δημιουργίας συμπίπτουν και με τις δύο παραπάνω περιπτώσεις που ταυτόχρονα μοιράζονται και αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Μια ενδιαφέρουσα ταξινόμηση των χαρακτηριστικών μια πειραματικής ταινίας επιχείρησε ο Edward Small και έχεις ως εξής:¹⁶

1) Η πειραματική ταινία δεν παράγεται συλλογικά, όπως τα υπόλοιπα κινηματογραφικά έργα, αλλά είναι δουλειά ενός μόνο καλλιτέχνη. Αυτό δεν παραπέμπει στη «θεωρία του δημιουργού» (auteur theory), δηλαδή τη θεωρία ενός καλλιτέχνη που έχει τον έλεγχο της δημιουργίας του, αλλά μια πραγματικά προσωπική δουλειά σε όλα τα στάδια της παραγωγής, από τη σύλληψη της ιδέας, το σενάριο, τα γυρίσματα και το μοντάζ, μέχρι και τη διανομή του έργου.

15) Bordwell, *Film Art*, σελ. 369.

16) Edward S. Small, *Direct theory: Experimental film/video as major genre* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994). σελ.17-22.

- 2) Είναι έργα που γίνονται έξω από την υποστήριξη και τους περιορισμούς της βιομηχανικής οικονομίας του κινηματογράφου.
- 3) Οι πειραματικές ταινίες έχουν συνήθως μικρή διάρκεια σε σχέση με τις ταινίες μυθοπλασίας ή τα ντοκιμαντέρ
- 4) Στον πειραματικό κινηματογράφο υπάρχει διαρκής εξερεύνηση του μέσου που οδηγεί στην προτίμηση τους για τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις όπως το animation, τα special effect ή ακόμα και τη video τεχνολογία και τα γραφικά.
- 5) Η σύνδεση με την τεχνολογία σχετίζεται και με το ενδιαφέρον τους για την αποτύπωση νοητικών εικόνων. Η πειραματική ταινία προσφέρει την ευκαιρία σε έναν καλλιτέχνη να εξερευνήσει τα όνειρα και τις ονειροπολήσεις του, τις παραισθήσεις, και τις φανταστικές εικόνες.
- 6) Η πειραματική ταινία ελαχιστοποιεί τους διαλόγους και τη λεκτική έκφραση.
- 7) Μία πειραματική ταινία εξερευνά μη-αφηγηματικές δομές σε αντίθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας.
- 8) Τέλος οι πειραματικές ταινίες διέπονται από το στοιχείο της αναστοχαστικότητας. Είναι εκείνο το χαρακτηριστικό που ενώνει όλα τα υπόλοιπα μεταξύ τους και αναφέρεται σε αυτή τη φορμαλιστική αισθητική στρατηγική που στρέφει την προσοχή του κοινού στην κατασκευή του έργου τέχνης, η οποία καθιστά το ίδιο το έργο τέχνης δικό του υποκείμενο.

Όπως γίνεται φανερό, τα περισσότερα, αν όχι όλα αυτά τα χαρακτηριστικά μπορούν να εντοπιστούν στις πειραματικές ταινίες των δύο διακριτών περιόδων. Ο όρος πειραματικός κινηματογράφος έμελλε να χρησιμοποιηθεί ευρέως σε αυτό το πλαίσιο, αν και δεν έβρισκε πάντοτε σύμφωνους όλους τους δημιουργούς ή θεωρητικούς της τέχνης ως προς τα κοινά στοιχεία και χαρακτηριστικά που φέρουν οι πειραματικές ταινίες. Ο John Cage, που αποτέλεσε κεντρική φιγούρα για τον χώρο των πειραματικών τεχνών, είχε κάνει μια χαρακτηριστική δήλωση για το ζήτημα του (μη) ορισμού του «πειραματικού» στην τέχνη, με τη μορφή μιας ερώτησης: «Ποια είναι η φύση μια πειραματικής πράξης;» ρώτησε το 1959. Ο ίδιος απάντησε: «Είναι απλώς μια πράξη της οποίας το αποτέλεσμα δεν προβλέπεται.»¹⁷

Ο πειραματικός κινηματογράφος απέκτησε με τα χρόνια μία ξεχωριστή θέση ως το τρίτο μείζον κινηματογραφικό είδος στον χώρο της 7ης τέχνης. Στην εδραίωσή του ως τέτοιο υπήρξαν καταλύτες όπως η δημιουργία Φεστιβάλ Πειραματικού Κινηματογράφου, που βοήθησαν στη διεύρυνση της προβολής και στην προώθηση τέτοιων ταινιών, ή ακόμα και η ενσωμάτωση τμημάτων πειραματικού κινηματογράφου σε φεστιβάλ άλλου χαρακτήρα.

17) A.L. Rees, *A history of experimental film and video*, σελ. 143.

Καθοριστική ήταν επίσης και η συνεχής και αλληλένδετη ανατροφοδότηση αυτής της μορφής κινηματογράφου με τα πανεπιστημιακά ιδρύματα, τα οποία στηρίζουν τη δημιουργία αντισυμβατικών έργων τέχνης που εξερευνούν τα όρια του μέσου. Στον αντίποδα, ένας από τους κυριότερους λόγους της μειωμένης προβολής και διανομής ταινιών αυτού του είδους παραμένει ο οικονομικός παράγοντας. Η Στέλλα Θεοδωράκη ισχυρίζεται πως «επειδή οι κινηματογραφιστές της πρωτοπορίας διανέμουν οι ίδιοι τα έργα τους, αναγκαστικά οι ταινίες τους θα έχουν περιορισμένο κοινό, συνήθως κινηματογραφόφιλων. Καταλήγουν δηλαδή να είναι το προϊόν μιας ελίτ που απευθύνεται σε μία άλλη ελίτ. Κι αυτό όχι επειδή οι δημιουργοί των έργων δεν θέλουν να πλησιάσουν ένα μεγαλύτερο κοινό, ούτε επειδή τα έργα δεν είναι κατανοητά, αλλά επειδή η κυρίαρχη διανομή της κουλτούρας δεν ενδιαφέρεται να προωθήσει έργα χωρίς οικονομικό κέρδος, όταν μάλιστα είναι φορείς μιας επαναστατικής ιδεολογίας.»¹⁸

Αν και η ανάλυση της Θεοδωράκη έγινε με βάση την πρώιμη φάση του πειραματικού κινηματογράφου, δηλαδή την avant-garde της δεκαετίας του 1920, μπορούμε με μεγάλη ευκολία να παρατηρήσουμε τον συσχετισμό με τον πειραματικό κινηματογράφο στο σήμερα. Φυσικά αν και η θέση αυτού του είδους πλέον είναι σταθερή, ποτέ στην ιστορία του κινηματογράφου δεν απέκτησε αρκετή δημοτικότητα όπως τα είδη της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ. Παραμένει ωστόσο το πιο αντισυμβατικό είδος.

18) Στέλλα Θεοδωράκη, *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες* (Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1990) σελ 143.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 : ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ

3.1. Ο αμερικάνικος ποιητικός κινηματογράφος και η σχέση του με το «πραγματικό»

Η πρώτη κύρια επιρροή που είχε η ταινία μου δεν προέρχεται από ένα ξεκάθαρο κινηματογραφικό είδος αλλά από μια αντίληψη ως προς τη φύση του κινηματογράφου που μπορεί να ονομαστεί «ποιητικός κινηματογράφος». Η αντίληψη αυτή βασίζεται στην ιδέα πως ο κινηματογράφος έχει τη δική του ξεχωριστή γλώσσα ως τέχνη που βρίσκεται πιο κοντά σε κείνη της ποίησης. Αυτή η ιδέα βρήκε χώρο σε όλα τα κινηματογραφικά είδη, φυσικά με διαφορετικές απολήξεις, όπως στις ταινίες μυθοπλασίας και στα ντοκιμαντέρ.

Βασικό παράδειγμα τέτοιου δημιουργού στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο είναι ο Andrei Tarkovsky, ο οποίος θεωρούσε πως «ο ποιητικός συλλογισμός είναι πιο κοντά στους νόμους με τους οποίους αναπτύσσεται η σκέψη, επομένως πιο κοντά στην ίδια τη ζωή, από τη λογική του παραδοσιακού δράματος».¹⁹ Αντίστοιχα στο ντοκιμαντέρ, όπως έχω αναφέρει και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ήδη από τη δεκαετία του 1920 δημιουργήθηκε η τάση της «συμφωνίας πόλης», ενός είδους ποιητικού πειραματικού ντοκιμαντέρ. Φυσικά, αν ένα κινηματογραφικό είδος είχε τη μεγαλύτερη δυνατότητα να διεισδύσει στην ιδέα του κινηματογράφου-ποίησης, αυτό θα ήταν ο πειραματικός κινηματογράφος, αφενός λόγω της αντισυμβατικότητάς του αλλά και λόγω της μη-αφηγηματικής φύσης του. Ένα τέτοιο κινηματογραφικό είδος προέκυψε και στην Αμερική κατά τη μεταπολεμική περίοδο που εξετάσαμε πριν θέτοντας στο προσκήνιο τα λυρικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου. Σε εκείνες τις ταινίες, στις οποίες συγκαταλέγεται ως δημιουργός και ο Stan Barkhage, «ο κινηματογραφιστής επιδιώκει να συλλάβει και να αποδώσει μια προσωπική αντίληψη ή ένα συναίσθημα, όπως ένας ποιητής προσφέρει μια αναλαμπή με έναν ολιγόλογο στίχο. Η λυρική ταινία αποσκοπεί να εκφράσει άμεσα μια αίσθηση ή μια διάθεση, με ελάχιστη ή και καθόλου προσφυγή στην αφηγηματική δομή».²⁰

Αντλώντας συμπεράσματα από τον παραπάνω ορισμό των Bordwell και Thompson για τη λυρική ταινία, μπορούμε να αντιληφθούμε τους λόγους που η πειραματική ποιητική ταινία μπορεί να επιτελέσει καλύτερα τον σκοπό της σε σχέση με τη μυθοπλαστική ή ακόμα και το ντοκιμαντέρ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της σχέσης του ποιητικού στοιχείου με τον πειραματικό κινηματογράφο είναι πως ο Jonas Mekas στις πρώτες του δημοσιεύσεις τη δεκαετία του 1950, άρχισε να χρησιμοποιεί τον όρο film-poem για να περιγράψει όλες τις πειραματικές ταινίες της εποχής ανεξαρτήτου τάσης, ουσιαστικά για να τις διαχωρίσει από

19) Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τον χρόνο, μετ. Σεραφείμ Βελέτζας* (Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1987) σελ. 26.

20) Bordwell και Thompson, *Ιστορία του κινηματογράφου*, σελ. 498.

τον αφηγηματικό κινηματογράφο, δίνοντας έμφαση στον ποιητικό τους χαρακτήρα και αρνούμενος να τις δει ως πειράματα.²¹ Επίσης μία από τις πιο σημαντικές και ανεπτυγμένες συζητήσεις για τη σχέση μεταξύ πρωτοποριακού κινηματογράφου και ποίησης έλαβε χώρα στο συμπόσιο "Poetry and the Film" που διοργανώθηκε από το Cinema 16 το 1953, στο οποίο συμμετείχαν η Maya Deren, ο Willard Maas, ο Arthur Miller, ο Dylan Thomas, και ο Parker Tyler.

Εκτός όμως από το θεωρητικό ζήτημα της σχέσης της ποίησης με τον πειραματικό κινηματογράφο, δεν θα μπορούσα να μην αναφερθώ σε εκείνους τους καλλιτέχνες που με τις ταινίες τους θεωρώ πως εμβάθυναν στη σχέση αυτή, και μάλιστα προς μία κατεύθυνση που με ενδιαφέρει περισσότερο, εκείνη που η ποιητική ματιά αντλεί περιεχόμενο από τον πραγματικό κόσμο. Η πρώτη αναφορά λοιπόν που πρέπει να γίνει είναι σε δύο ταινίες της πρώιμης φάσης του αμερικάνικου πειραματικού κινηματογράφου που προέκυψαν από τη συνεργασία του Slavko Vorkapich και του John Hoffman, δύο καλλιτεχνών που κύρια ασχολία τους ήταν το μοντάζ. Μαζί λοιπόν δημιούργησαν τις ταινίες *Moods of the Sea* (1942) και *Forest Murmurs* (1947), που μοιράζονται αρκετά κοινά χαρακτηριστικά και αισθητική.

Κινηματογραφώντας τον πραγματικό κόσμο και πιο συγκεκριμένα τη φύση, και συνδυάζοντας το οπτικό υλικό με ρυθμικό μοντάζ και μουσική, προσπάθησαν να αναδείξουν κάτι εσωτερικό, μία αίσθηση, ένα

συναίσθημα ή μία ατμόσφαιρα που βρίσκεται στην καρδιά του κόσμου. Η μόνη διαφορά των δύο ταινιών είναι το βασικό θέμα γύρω από το οποίο δημιουργούνται. Στην πρώτη αυτό είναι η θάλασσα ενώ στη δεύτερη το δάσος. Από τη μία νερά που κυλάνε και κύματα που σκάνε στα βράχια και από την άλλη φυλλωσιές δέντρων που κυριεύονται από την ομίχλη και το φως του ήλιου. Και στις δύο ταινίες η αίσθηση που αφήνουν είναι πως παρατηρούμε κάτι ζωντανό. Δεν έχουμε μια απλή καταγραφή των φυσικών φαινομένων, αλλά μια



Εικόνα 15: *Moods of the sea* (Slavko Vorkapich και John Hoffman, 1943)



Εικόνα 16: *Forest Murmurs* (Slavko Vorkapich και John Hoffman, 1947)

21) Jonas Mekas, *Movie Journal: the rise of the new American cinema, 1959-1971* (New York: Columbia University Press, 2016) σελ. XVII.

δημιουργία που αποκαλύπτει την ποιητική τους ατμόσφαιρα. Ένα περιβάλλον που αναπνέει και έχει την δική του ζωή. Καθοριστικό σε αυτές τις δημιουργίες ήταν ο ρυθμικός τρόπος που μεταχειρίστηκαν το οπτικό υλικό στο μοντάζ και η σχέση του με τη μουσική, ώστε να προκύψει η τελική αίσθηση.

Η δεύτερη αναφορά στο είδος του πειραματικού ποιητικού κινηματογράφου αφορά τις μικρού μήκους ταινίες του αμερικάνου καλλιτέχνη Joseph Cornell. Ο Cornell υπήρξε πρωτοποριακός καλλιτέχνης στην τεχνική της assemblage, δημιουργώντας έργα τέχνης από αντικείμενα που έβρισκε στον δρόμο, και αντίστοιχα είναι υπεύθυνος για μία από τις πιο σημαντικές πειραματικές ταινίες που δημιουργήθηκαν εξ ολοκλήρου από αρχειακό υλικό, την ταινία *Rose Hobart* (1936).²² Οι ταινίες του όμως που είχαν μια πιο ποιητική κατεύθυνση και ατμόσφαιρα γυρίστηκαν αργότερα στην καριέρα του, κατά την διάρκεια των δεκαετιών του 1950 και του 1960, εποχή έντονης ανάπτυξης αυτών των ταινιών όπως έχω ήδη αναφέρει. Κάποιες από αυτές τις ταινίες είναι το *The Aviary* (1955) και το *The Angel* (1957), το *Gnir Rednow* (1956) και *Centuries of June* (1965) που έκανε σε συνεργασία με τον Stan Brakhage και το *Flushing Meadows* (1965) σε συνεργασία με τον Larry Jordan. Όλες αυτές οι μικρού μήκους ταινίες του είναι βουβές και αντανakλούν την ποιητική ματιά του Cornell σε σχέση με κάποιο τόπο ή αντικείμενο και σε συνάρτηση ίσως με τον χρόνο που κυλάει. Στις παραπάνω ταινίες που ανέφερα επίκεντρο της ματιάς του αποτελούν μία διαδρομή με το τρένο, ένα σπίτι την περίοδο του Ιουνίου και ένα μνήμα σε ένα νεκροταφείο, μέσα από τα οποία αναδύεται μια αίσθηση ή ένα συναίσθημα. Χαρακτηριστικότερο όλων αυτών ίσως είναι η μόλις 3 λεπτών ταινία του *The Angel* στην οποία

κινηματογραφεί το άγαλμα ενός αγγέλου και το συντριβάνι που βρίσκεται από κάτω του. Η κινηματογράφιση από διαφορετικές γωνίες και συνθήκες φωτισμού, σε συνδυασμό με το πέρασμα του χρόνου και το νερό που υπάρχει τριγύρω, προσδίδουν την αίσθηση ενός ζωντανού πλάσματος. Θεωρώ πως αυτό είναι η μεγαλύτερη υπέρβαση που μπορεί να προσφέρει μια ποιητική κινηματογραφική



Εικόνα 17: *The Angel* (1957)

ματιά σε συνάρτηση με τον πραγματικό υλικό κόσμο. Αν και ο Cornell έζησε όλη του τη ζωή ως ένας σχετικά άσημος καλλιτέχνης η προσφορά του στην τέχνη έχει αφήσει το στίγμα της.

22) Bordwell και Thompson, *Ιστορία του Κινηματογράφου* σελ. 498.

3.2. Η καθημερινή ζωή στο επίκεντρο του προσωπικού σινεμά

3.2.1. Η ταινία-ημερολόγιο του Jonas Mekas

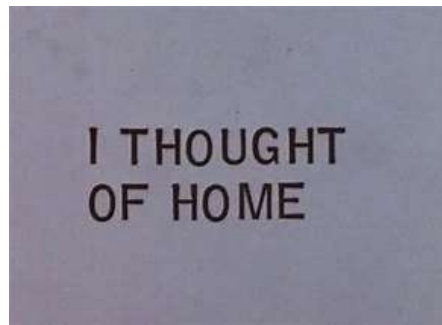
Η ποιητική προσέγγιση στον κινηματογράφο άνοιξε τον δρόμο σε πολλούς καλλιτέχνες να δημιουργήσουν ταινίες εντελώς προσωπικές, τοποθετώντας στο επίκεντρό τους την ίδια τους τη ζωή. Αυτό συμβαίνει είτε με την εστίαση σε κάποιο ιδιαίτερο γεγονός για τους ίδιους, όπως για παράδειγμα στην ταινία του Stan Brakhage *Window Water Baby Moving* (1959) στην οποία κινηματογραφεί τη γέννηση του παιδιού του, είτε δίνοντας έμφαση στην καθημερινή ζωή τους. Η δεύτερη προσέγγιση συμπυκνώνει αναφορικά με τον Jonas Mekas ολόκληρη τη φιλοσοφία του σε σχέση με τις ταινίες του. Η αντίληψη αυτή σχετικά με την καθημερινή ζωή, στην οποία δεν συμβαίνει τίποτα και ταυτόχρονα εμπεριέχει τα πάντα, τον οδήγησε να δημιουργήσει ένα δικό του προσωπικό κινηματογραφικό υπο-είδος το οποίο ονόμασε «ταινία-ημερολόγιο». Ο Mekas ήταν ο πρώτος που υπέδειξε την ανάγκη να ανταποκριθεί άμεσα με την κάμερα στο παρόν, και την ανάγκη αυτή η καταγραφή να υποκειμενοποιηθεί, ως τις βασικές προϋποθέσεις μιας «ταινίας-ημερολογίου», και ο πρώτος που τις χρησιμοποίησε πλήρως προς όφελός του, ώστε τελικά να στρέψει την κινηματογραφική προσοχή στην καθημερινή ζωή.²³ Το *Walden: Diarries, Notes and Sketches* του 1968 αποτελεί την πρώτη ταινία τέτοιου είδους, ένα κινηματογραφικό ημερολόγιο του ίδιου από τη ζωή του την περίοδο 1964-1968. Ο Mekas κινηματογραφεί ασταμάτητα τον εαυτό του, την οικογένειά του, διάφορες κοινωνικές συναντήσεις ή εκδηλώσεις, όπως για παράδειγμα γάμους φίλων του ή κάποιες σχολικές γιορτές των παιδιών του, εκδρομές, συνομιλίες με φίλους, ακόμα και τον ίδιο να στέκεται απλώς απέναντι από την κάμερά του ή να τρώει πρωινό. Σύμφωνα με τον ίδιο «Το να κρατάς ημερολόγιο με κινηματογραφική κάμερα, σημαίνει να αντιδράς (με την κάμερα σου) άμεσα, τώρα, αυτή τη στιγμή: είτε το καταγράφεις τώρα, είτε δεν το καταγράφεις καθόλου. Το να γυρίσεις πίσω και να το τραβήξεις αργότερα, θα σήμαινε αναπαράσταση, είτε πρόκειται για γεγονότα είτε για συναισθήματα. Το να το πετύχεις τώρα, όπως συμβαίνει, απαιτεί την απόλυτη κυριαρχία επί των εργαλείων σου (στην προκειμένη περίπτωση, της Bolex): πρέπει να καταγράψει την πραγματικότητα στην οποία αντιδρώ και επίσης πρέπει να καταγράψει την κατάσταση των συναισθημάτων μου (και όλες τις αναμνήσεις) καθώς αντιδρώ.»²⁴ Αν και η παραπάνω δήλωση μπορεί να είναι λίγο παραπλανητική ως προς την τελική δημιουργία της ταινίας του, η οποία σαφώς και έχει υποστεί επεξεργασία στο μοντάζ, μπορούμε να κατανοήσουμε τη φιλοσοφία του σε σχέση με την «ταινία-ημερολόγιο» και γιατί την ονομάζει έτσι.

23) David E. James (editor), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (New Jersey, Princeton University Press, 2020) σελ. 154.

24) Film-makers Cooperative Catalogue (New York, Film-makers Cooperative, 1989) σελ 362.

Το *Walden* συνδυάζει όλο το παραπάνω κινηματογραφημένο υλικό που τράβηξε ο Mekas με διάτιτλους που περιγράφουν συνήθως τον τόπο και τον χρόνο αυτού που παρακολουθούμε, μουσική που είτε παίζει ο ίδιος είτε έχει δανειστεί, ηχοτοπία αλλά και αφήγηση του ίδιου που περιγράφει διάσπαρτες σκέψεις του σε σχέση με τη ζωή, τη μνήμη, τις ταινίες του και την τέχνη. Όλο το υλικό που παρακολουθούμε είναι τοποθετημένο με αυστηρή χρονολογική σειρά, ακριβώς όπως και ένα ημερολόγιο. Αυτή είναι και η κύρια διαφορά με τη μετέπειτα αριστουργηματική του ταινία *As I was moving forward, occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), στην οποία επανακατασκευάζει τη ζωή του από υλικό που έχει κινηματογραφήσει για μια περίοδο 30 χρόνων, μοντάροντάς το με τυχαία χρονολογική σειρά.

Κατά μία έννοια, όπως συνοψίζει και ο David James, « η καταγραφή μιας ζωής που είδαμε και ζήσαμε συνειδητά, το κινηματογραφικό ημερολόγιο γίνεται όχημα αυτής της εσκεμμένης θέασης και βιώματος της ζωής, και τελικά η ζωή-πράξη της κινηματογράφησης λειτουργεί υπερβατικά ως μέσο λύτρωσης της ίδιας της ζωής.»²⁵ Αυτές οι δύο ταινίες του Mekas μπορώ να πω πως είχαν τη μεγαλύτερη επιρροή στη δική μου ταινία, μιας που σκοπός μου ήταν να διεισδύσω στην καθημερινή ζωή μου, να την καταγράψω και να την εμπλουτίσω με όλο το υπαρξιακό της βάρος υπό την μορφή μίας ταινίας ημερολογίου.



Εικόνες 18-21: *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (Jonas Mekas: 1969)

25) David E. James, *To Free the Cinema*, σελ. 155.

3.2.2. Chantal Akerman: Δομή, Επανάληψη, Χρόνος

Η δεύτερη εξίσου μεγάλη επιρροή που είχα προέρχεται από τη Chantal Akerman, μια καλλιτέχνη που από τη μία ακολουθεί την τάση του προσωπικού σινεμά, μιας που οι αφηγήσεις της είναι ως συνήθως βαθιά προσωπικές, ωστόσο διαφοροποιείται ως προς την κινηματογραφική της προσέγγιση από τον ποιητικό κινηματογράφο, έχοντας επηρεαστεί αρκετά και η ίδια από τον στρουκτουραλισμό. Ο συνδυασμός αυτός της προσωπικής αφήγησης με μια αυστηρή δομή και φόρμα είναι αυτό που με ενδιαφέρει στη συγκεκριμένη καλλιτέχνη, αφού είναι ο τρόπος που επέλεξα και εγώ να προσεγγίσω το έργο μου. Οι ταινίες της Akerman συγκαταλέγονται στο φάσμα του «αποδομητικού κινηματογράφου», ένα είδος αυτοαναφορικού πειραματικού κινηματογράφου που προέκυψε την δεκαετία του 1970 ως εξέλιξη του στρουκτουραλισμού και έθεσε στο στόχαστρο τον συμβατικό κινηματογράφο.²⁶ Στο παρόν κείμενο θα ασχοληθώ με τις πρώτες ταινίες της που ανήκουν περισσότερο στο φάσμα του πειραματικού κινηματογράφου, και όχι με τις μετέπειτα πιο γνωστές και επιτυχημένες ταινίες της που, αν και πειραματικές, ανήκουν στο κόσμο της μυθοπλασίας. Οι ταινίες που αναφέρομαι είναι οι μικρού μήκους *La Charnbre 1* και *2* (1969) και το avant-garde ντοκιμαντέρ της *Hotel Monterey* (1970). Εκείνες οι πρώτες της ταινίες φέρουν ήδη όλα τα χαρακτηριστικά που θα την ακολουθήσουν στην πορεία της και θα δημιουργήσουν τη δική της αισθητική, όπως η αυστηρή φόρμα και δομή της ταινίας, η σταθερή θέση της κάμερας και ο μινιμαλιστικός τρόπος που επιλέγει να κινείται, οι επαναλήψεις στις εικόνες της όπως και ο παρατεταμένος χρόνος λήψης των πλάνων. Αυτές οι ταινίες της αντλούν από τον στρουκτουραλισμό και τον (Michael) Snow – όσον αφορά την κινηματογραφική εικόνα που αμφιταλαντεύεται μεταξύ της «συγκεκριμένης/υλιστικής» και της «νατουραλιστικής/αναπαραστατικής» ιδιότητάς της. Η παρατεταμένη διάρκεια γίνεται ο κινηματογραφικός μετασχηματιστής για ένα πήγαινε έλα μεταξύ αφαίρεσης και απεικόνισης.²⁷ Η αισθητική των ταινιών της Akerman γίνεται με αυτόν τον τρόπο καθοριστική ως προς την ίδια την ουσία των τινιών, καθώς αμφισβητεί, κατά μία έννοια, τις συμβάσεις ενός αφηγηματικού κινηματογράφου τόσο στο ζήτημα του θέματος όσο και της απεικόνισής του. Η Akerman επικεντρώνει το ενδιαφέρον της σε εκείνα τα σημεία της καθημερινής ζωής που δεν δίνει κανείς άλλος σημασία. Θέλει να αποτυπώσει τις εικόνες της ζωής που ο κινηματογράφος αφήνει έξω από το κάδρο του. Κατά μία έννοια σε αυτή την παραδοχή βρίσκω και εγώ το δικό μου πρωταρχικό ενδιαφέρον για τη δημιουργία της

26) Bordwell και Thompson, *Ιστορία του κινηματογράφου*, σελ. 594.

27) Ivone Marguiles, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealistic Everyday*, (Duke University Press, 1996) σελ 3.

συγκεκριμένης ταινίας, δηλαδή στην αποτύπωση εκείνης τη κατάστασης που συνήθως δεν τραβάει την προσοχή και το ενδιαφέρον, την κατάσταση του σπιτιού μου υπό την απουσία όσων μένουνε εκεί. Σε ένα δεύτερο επίπεδο που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το πρώτο, δηλαδή το θέμα της ταινίας, η Akerman χρησιμοποιεί στατικά πλάνα ενός κενού χώρου με μία παρατεταμένη διάρκεια, στην προσπάθειά της να τους προσδώσει εκείνο το ενδιαφέρον που τους λείπει.

Η ίδια έχει δηλώσει σχετικά με αυτές τις αισθητικές επιλογές της για το *Hotel Monterey*, μια βουβή ταινία στην οποία επικεντρώνει το βλέμμα της στους διαδρόμους και τους χώρους ενός ξενοδοχείου: «Όταν κοιτάξεις μια εικόνα, αν κοιτάξεις μόνο ένα δευτερόλεπτο παίρνεις την πληροφορία, "αυτό είναι ένα διάδρομος". Αλλά μετά από λίγο ξεχνάς ότι είναι διάδρομος, απλά βλέπεις ότι είναι κίτρινο, κόκκινο, γραμμές: και μετά επανέρχεται ως διάδρομος.»²⁸ Ακριβώς σε αυτή τη σύνδεση θέματος και αισθητικής βρίσκω την επιρροή μου από την Akerman, και στον τρόπο που προσπάθησα να δημιουργήσω την ταινία μου.



Εικόνες 22-23: *Hotel Monterey*
(Chantal Akerman, 1970)



Εικόνες 24-25: *La chambre/ Το δωμάτιο* (Chantal Akerman, 1969)

28) Ivone Marguiles, *Nothing Happens*, σελ 43.

3.3. Στις σκιές του άδειου σπιτιού, Jose Luis Guerin: *Το τραίνο των σκιών* / *The train of shadows* (1997)

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσω τη σχέση της ταινίας μου με αυτή του Jose Luis Guerin, *Το τραίνο των σκιών* (1997). Πρόκειται για μία μεγάλου μήκους πειραματική ταινία που ανακατασκευάζει, κατά μία έννοια, τη μυστηριώδη εξαφάνιση ενός Γάλλου φωτογράφου πριν από 70 χρόνια. Η ταινία ακολουθεί μία πειραματική αφήγηση που δεν περιέχει καθόλου διαλόγους. Σε αυτή ο σκηνοθέτης επιλέγει να συνδυάσει το αρχαιακό υλικό από φιλμ που έχει τραβήξει ο ίδιος ο φωτογράφος και εμπεριέχει οικογενειακές στιγμές του ίδιου, με υλικό που κινηματογράφησε αυτός 70 χρόνια μετά την

εξαφάνισή του στο άδειο σπίτι που ζούσε με την οικογένειά του. Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας βλέπουμε το άδειο σπίτι και αναγνωρίζουμε τα πρόσωπα της οικογένειας από τις φωτογραφίες που υπάρχουν σε αυτό. Το πιο αξιοσημείωτο

χαρακτηριστικό της ταινίας είναι πως το άδειο σπίτι δημιουργεί μια έντονη ατμόσφαιρα μυστηρίου σε τέτοιο βαθμό που ο θεατής αντιλαμβάνεται πως με έναν μεταφυσικό τρόπο κάτι από τους ανθρώπους που λείπουν ζει ακόμη σε αυτό το σπίτι. Αυτή η

υπερβατικότητα που υπάρχει υπό την απουσία των ανθρώπων και δημιουργείται από τις σκιές

του άδειου σπιτιού, είναι η σύνδεση με τη δική μου ταινία. Αν και στην περίπτωση του δικού μου έργου λείπει το στοιχείο του μυστηρίου με τον τρόπο που υπάρχει στην ταινία του Guerin, αφού φυσικά δεν αφηγούμαι την ιστορία κάποιων ανθρώπων που έχουν εξαφανιστεί αλλά απλώς λείπουν από το σπίτι, η υπερβατικότητα βρίσκεται στην απουσία τους. Η αίσθηση ότι το άδειο σπίτι μπορεί να αποκαλύψει ή να εμπεριέχει με κάποιο μεταφυσικό τρόπο τη ζωή των

ανθρώπων που λείπουν είναι ένας από τους βασικούς υλικό)

άξονες της ταινίας μου. Αν σε αυτό συμπεριλάβουμε και το στοιχείο του παλιού αρχαιακού υλικού, το οποίο είναι το μόνο στοιχείο μαζί με τις φωτογραφίες που υπάρχουν στο σπίτι στο οποίο ο θεατής βλέπει τους ανθρώπους που ζούνε ή ζούσαν σε αυτό, και είναι ένα στοιχείο που και στην δική μου ταινία παίζει καταλυτικό ρόλο, τότε μπορούμε εύκολα να



Εικόνα 26: *Το τραίνο των σκιών* (το άδειο σπίτι)



Εικόνα 27: *Το τραίνο των σκιών* (αρχαιακό υλικό)

αναγνωρίσουμε την σύνδεση μεταξύ των δύο ταινιών και σε αυτό το επίπεδο. Φυσικά η διαφορά ανάμεσα στην ταινία του Guerin και τη δική μου είναι πως τα πάντα στη δική του ταινία, ακόμα και το αρχειακό υλικό, είναι μυθοπλαστικά στοιχεία, ενώ εγώ έχω αντλήσει από τον πραγματικό κόσμο.

3.4. Στέλλα Θεοδωράκη : Ημερολόγια Αμνησίας (Η χρήση του οικογενειακού υλικού)

Άξια αναφοράς ως προς τις κινηματογραφικές επιρροές μου είναι και η ταινία της Στέλλας Θεοδωράκη, *Ημερολόγια Αμνησίας* (2012). Πρόκειται για ένα πειραματικό ντοκιμαντέρ που δημιουργεί μια παράλληλη αφήγηση μεταξύ του παρελθόντος της δημιουργού, αναφερόμενη στις μνήμες ενός χαμένου έρωτα την δεκαετία του 1980, και στην κοινωνική πραγματικότητα της Ελλάδας της οικονομικής κρίσης του 2011-2012. Η Θεοδωράκη ανακαλύπτει κάποια ξεχασμένα φιλμ Super 8 που είχε γυρίσει η ίδια την εποχή που σπούδαζε στη Γαλλία και μέσα από αυτά ανακαλεί τον έρωτά της για έναν άνθρωπο που δεν έχει πια στην ζωή της, όπως και άλλες σχέσεις της με φίλους και την οικογένειά της, ενώ ταυτόχρονα κινηματογραφεί τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα εκείνης της εποχής. Η ταινία ακολουθεί τα χνάρια των ταινιών του Jonas Mekas, προσπαθώντας ουσιαστικά να δημιουργήσει μια ταινία-ημερολόγιο στην οποία η δημιουργός αποτυπώνει τις σκέψεις και τις μνήμες της σε σχέση με το παρελθόν και το παρόν. Εκτός όμως από τον κοινό ημερολογιακό τους χαρακτήρα και τη σχέση των ταινιών με τον πραγματικό κόσμο ως στοιχείο δόμησής τους, υπάρχει και μια βαθύτερη σύνδεση στο επίπεδο της παράλληλης αφήγησης παρελθόντος και παρόντος. Αυτή η σύνδεση συμβαίνει και στις δύο ταινίες με τη χρήση του παλιού αρχειακού υλικού, το οποίο μοντάρεται και ανακατασκευάζεται με τον προσωπικό σχολιασμό του δημιουργού. Ιδιαίτερο και στις δύο περιπτώσεις είναι πως το αρχειακό υλικό δεν έχει γυριστεί με καλλιτεχνικούς σκοπούς αλλά είναι απλώς μία καταγραφή της προσωπικής ζωής τους, η οποία μετατρέπεται από τους ίδιους σε κάτι διαφορετικό, έχοντας πια μια διαφορετική ματιά πάνω στο υλικό. Η διαφορά των δύο είναι πως στην ταινία της Θεοδωράκη το υλικό έχει γυριστεί από την ίδια ενώ στη δική μου από διάφορα μέλη της οικογένειάς μου. Είτε όμως πρόκειται για τα φιλμ super 8 που γύρισε η ίδια, είτε για τις VHS βιντεοκασέτες των οικογενειακών μας τραπεζιών, η διαφορά τους δεν παύει να καθιστά και τα δύο ξεχασμένα αρχειακά υλικά, η διαχείριση των οποίων μέσα στην ταινία συνδέει τις ζωές των δημιουργών με το παρελθόν τους.



Εικόνα 28: Ημερολόγια Αμνησίας: Ένας παλιός σύντροφος της σκηνοθέτριας



Εικόνα 29: Ημερολόγια Αμνησίας: Ο πατέρας της σκηνοθέτριας



Εικόνα 30: Ημερολόγια Αμνησίας: Μία φίλη της σκηνοθέτριας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 : ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

FRAGMENTS OF LIFE FROM THE PLACE I CALL HOME

Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει η ανάλυση του κινηματογραφικού έργου *Fragments of life from the place I call home* με βάση τις σκηνοθετικές επιλογές της οποίες έκανα, τα κινηματογραφικά χαρακτηριστικά του και τις επιμέρους διαδικασίες που πραγματοποιήθηκαν για τη δημιουργία του όπως η κινηματογράφιση, το μοντάζ και ο ηχητικός σχεδιασμός. Το *Fragments of life from the place I call home* είναι μία μικρού μήκους πειραματική ταινία η οποία αποτελεί κατά έναν τρόπο ένα προσωπικό κινηματογραφικό ημερολόγιο που δημιούργησα την περίοδο που ζούσα στο πατρικό μου σπίτι αφού επέστρεψα από τις σπουδές μου στην Κέρκυρα. Η αφηρημένη αφήγησή της συμβαίνει παράλληλα σε δύο χρόνους. Ο ένας είναι το παρόν, στο οποίο βλέπουμε το σπίτι το οποίο ζούμε με την οικογένειά μου, και ο δεύτερος είναι το παρελθόν, πάνω στο οποίο γίνεται ένας αναστοχασμός με βάση κάποιες βιντεοκασέτες που διατηρούσαμε ως οικογενειακό αρχείο από Πρωτοχρονιές που είχαμε περάσει σε εκείνο το σπίτι όταν ακόμα εκεί έμεναν ο παππούς με τη γιαγιά μου. Το βασικό χαρακτηριστικό στοιχείο της είναι πως κατά τη διάρκεια του παροντικού χρόνου βλέπουμε το σπίτι σε μια κατάσταση κατά την οποία απουσιάζουμε. Αυτό από τη μία αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης της ταινίας ως την βασική της ιδέα, την αποτύπωση δηλαδή μιας ποιητικής κατάστασης η οποία υπάρχει μόνο κατά την απουσία μας, και από την άλλη δημιούργησε μια αντίθεση με το αρχειακό υλικό στο οποίο βλέπουμε όλους του ανθρώπους που αναφέρονται στην ταινία να υπάρχουν σε έναν παρελθοντικό χρόνο μέσα στο ίδιο σπίτι. Τους δύο αυτούς χρόνους συνενώνει σε αφηγηματικό επίπεδο ένα voice-over, στο οποίο ο ίδιος αφηγούμαι γεγονότα και καταστάσεις που συνδέονται με το σπίτι και τους ανθρώπους που ζούσαν ή ζουν σε αυτό, και παράλληλα στοχάζομαι πάνω στη σχέση του παρόντος με το παρελθόν και το αποτύπωμα που αφήνει ο χρόνος στις ζωές μας.

4.1. Σκηνοθεσία

4.1.1. Κινηματογράφιση

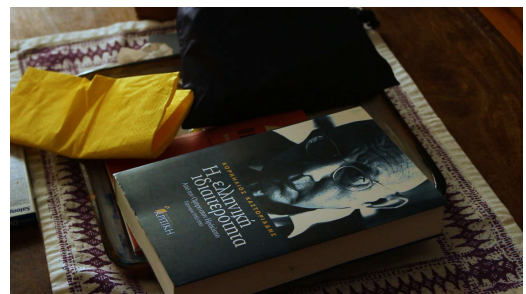
Η βασική ιδέα της ταινίας από την οποία ξεκίνησα ήταν η αποτύπωση αυτής της κατάστασης στην οποία υπάρχει το σπίτι κατά την απουσία μας. Σκοπός μου ήταν να διεισδύσω σε εκείνη την πλευρά της ζωής που υπάρχει μόνο όταν εμείς απουσιάζουμε και συνεπώς αποτελεί μία κατάσταση αβίωτη. Αυτήν ακριβώς την επιθυμία να προσδώσω ένα νόημα σε μία κατάσταση, που το νόημά της, αν υπάρχει, είναι αδύνατον να το γνωρίζω, θα χαρακτηρίζα παράλογη με την έννοια που της έχει δώσει ο Καμύ. Σύμφωνα με εκείνον «το παράλογο γεννιέται από την αντιπαράθεση του ανθρώπινου καλέσματος και της

παράλογης σιωπής του κόσμου.»²⁹ Ανάμεσα σε αυτά τα δύο στοιχεία βρίσκεται η ζωή που ήθελα να αποδώσω μέσα από την ταινία μου ή οποία με τη σειρά κάνει εμφανή τα δύο πρώτα κύρια χαρακτηριστικά της: την απουσία και τη σιωπή. Όλη η ουσία της ταινίας είναι ιδωμένη μέσα από το πρίσμα αυτών των δύο χαρακτηριστικών και αντλεί στοιχεία από αυτά.

Καταλήγοντας λοιπόν στην ανάγκη να κινηματογραφήσω το σπίτι μας σε αυτή τη σιωπηρή κατάσταση απουσίας, θα έπρεπε να γίνω πιο συγκεκριμένος στο τι ακριβώς είναι αυτό που επιθυμώ να καταγράψω και τι είναι αυτό που με ενδιαφέρει να αποδώσω σε σχέση με αυτή την κατάσταση.

Εμβαθύνοντας έτσι στις επιλογές της διαδικασίας κινηματογράφησης που θα ακολουθούσα κατέληξα πως αυτές μπορούν ουσιαστικά να χωριστούν σε τρεις βασικές κατηγορίες με βάση τη νοηματική ή αισθητική τους απόδοση. Αυτές οι κατηγορίες δεν είναι αυστηρά οριοθετημένες μεταξύ τους, και σε πολλές περιπτώσεις αλληλοκαλύπτονται, ωστόσο δείχνουν με έναν ξεκάθαρο τρόπο τι είναι αυτό που με ενδιέφερε να απεικονίσω ως κατάσταση.

Η πρώτη κατηγορία, η οποία έχει και πιο αφηγηματικό χαρακτήρα από τις άλλες, είναι η καταγραφή του αποτυπώματος που υπάρχει μέσα στο άδειο σπίτι από τους ανθρώπους που ζουν σε αυτό. Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτουν όλες οι κινηματογραφημένες εικόνες στοιχείων που είτε αποπνέουν μια αίσθηση είτε αποδίδουν τον χαρακτήρα των ανθρώπων εκείνων που απουσιάζουν. Πρόκειται δηλαδή για όλα τα προσωπικά αντικείμενά τους που υπάρχουν μέσα στους διάφορους χώρους του σπιτιού όπως για παράδειγμα τα βιβλία που διαβάζουν (εικ 31) ή τους μουσικούς δίσκους που ακούν, ρούχα, αξεσουάρ, ακόμα και τη συνολική αισθητική του σπιτιού που αντικατοπτρίζεται μέσα από την διακόσμηση των χώρων. Εκτός όμως από τα προσωπικά αντικείμενα υπάρχουν και τα στοιχεία εκείνα που δείχνουν με έναν πιο απροσδόκητο τρόπο την ύπαρξη ζωής σε αυτό το σπίτι όπως τα απλωμένα ρούχα ή τα ξεχασμένα άπλυτα στην κουζίνα (εικ 32). Τέλος ίσως ο πιο εμφανής τρόπος για αυτή την αποτύπωση αποτελεί



Εικόνα 31: Το βιβλίο



Εικόνα 32: Τα άπλυτα στον νεροχύτη

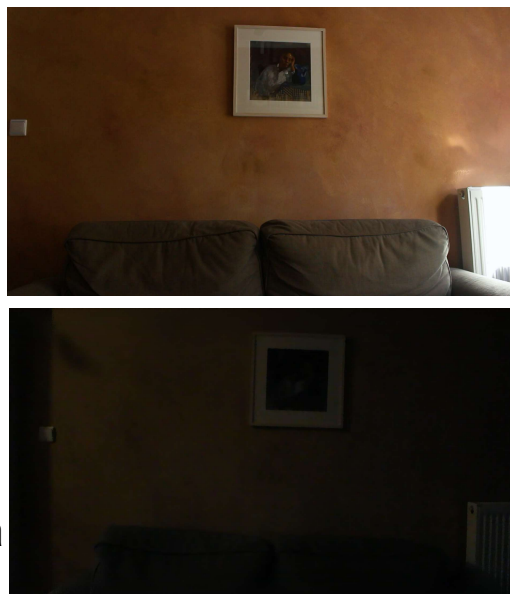


Εικόνα 33: Πορτραίτα

29) Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου* μετ. Καρακίτσου-Ντούζε Νίκη (Εκδόσεις Καστανιώτη, 2010) σελ 47.

η κινηματογράφηση των πορτραίτων που υπάρχουν σε χώρους του σπιτιού, και απεικονίζουν τους ανθρώπους που μένουν ή έμεναν εδώ (εικ 33). Είναι ένα στοιχείο που υπάρχει καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας και μάλιστα δίνεται ιδιαίτερο βάρος σε μία συγκεκριμένη σκηνή που εμπεριέχει όλες τις φωτογραφίες που βρίσκονται στο σαλόνι του σπιτιού. Με τους παραπάνω τρόπους θεωρώ πως επιτυγχάνω μία σκιαγράφιση του χαρακτήρα, της ζωής και των προσώπων αυτών των ανθρώπων.

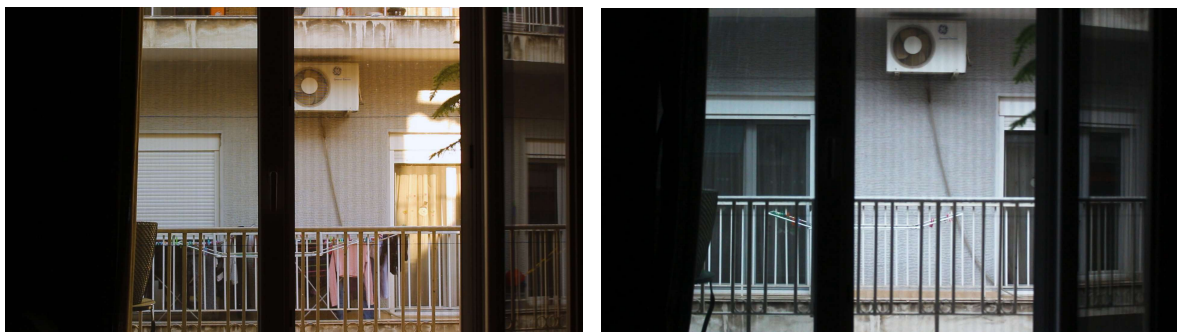
Η δεύτερη κατηγορία στην οποία εμπίπτει το κινηματογραφημένο υλικό είναι η αποτύπωση του χρόνου. Κατά μία έννοια ο μόνος τρόπος για να καταγράψω τη ζωή που υπάρχει σε ένα σπίτι που απουσιάζει η ανθρώπινη παρουσία είναι να αποδώσω τον χρόνο ο οποίος κυλάει και συνεπώς την μεταβολή που υφίσταται το σπίτι ακόμα και χωρίς εμάς. Αυτή η αποτύπωση μπορεί να εκφραστεί με δύο κύριους τρόπους. Ο πρώτος αφορά τα εξωτερικά ερεθίσματα και τις αντιληπτές αλλαγές που συμβαίνουν σε έναν χώρο. Σε αυτές τις εικόνες συγκαταλέγονται κινήσεις που διαφαίνονται από εξωτερικούς παράγοντες του σπιτιού όπως οι κινήσεις των ανθρώπων του απέναντι μπαλκονιού, ένα καιρικό φαινόμενο που κάνει αντιληπτή την παρουσία του, ή το αποτύπωμα των αλλαγών που μπορούν να συμβούν μέσα στο σπίτι. Τέτοιο παράδειγμα είναι η αλλαγή των αντικειμένων ή της διακόσμησης σε έναν χώρο του σπιτιού ή ακόμα πιο ξεκάθαρα η μεταβολή του φωτός. Χαρακτηριστική σκηνή αυτής της αποτύπωσης είναι ή ακριβής επανάληψη των πλάνων μίας σκηνής του σαλονιού που συμβαίνει υπό το φως της μέρας, με μία ίδια που συμβαίνει στο σκοτάδι της νύχτας (εικ 34-35). Η επανάληψη σε αυτή την περίπτωση μαζί με την αλλαγή που έχει επιφέρει ο χρόνος και μπορεί να αποτυπωθεί με έναν διαφορετικό φυσικό



Εικόνες 34-35 : Μεταβολή φωτός

φωτισμό, λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για την ύπαρξη της ζωής στο άδειο σπίτι. Ο δεύτερος τρόπος έκφρασής του αποτελεί τον εσωτερικό χρόνο των πλάνων. Αυτό που διαχωρίζει άλλωστε μια φωτογραφία από τον κινηματογράφο είναι η κίνηση. Αν όμως η κίνηση στο εσωτερικό ενός κάδρου απουσιάζει σε μεγάλο βαθμό λόγω της φύσης της ταινίας, τότε πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη σημασία στη διάρκεια του κάθε πλάνου και στην κίνηση της κάμερας όπου αυτή έχει κάποιο σκοπό. Η βαρύτητα αυτή δίνεται αναλόγως με το πόσος χρόνος χρειάζεται για να περάσει η κατάλληλη πληροφορία στον θεατή. «Μ' άλλα λόγια η διάρκεια του πλάνου εξαρτάται αφενός από το περιεχόμενο της λήψης και την

ολοκλήρωσή του, και αφετέρου από τον εσωτερικό ρυθμό που είναι αναγκαίος για να βιώσει ο θεατής τα εικονιζόμενα, καθώς και τον χρόνο που χρειάζεται για να αντιδράσει με τον επιδιωκόμενο τρόπο.»³⁰ Σε εκείνον το εσωτερικό χρόνο της ταινίας αναφέρεται και ο Tarkovsky όταν λέει πως «η ουσία της δουλειάς ενός σκηνοθέτη είναι το σμίλημα του χρόνου».³¹ Χαρακτηριστική σκηνή αυτής της έκφρασης στην ταινία μου αποτελεί ένα μεγάλο μονοπλάνο της κουζίνας που ουσιαστικά αποσκοπεί ακριβώς σε αυτή την αποτύπωση του χρόνου μέσα στο άδειο σπίτι. Επίσης υπάρχει μία άλλη σκηνή που συνδυάζει τους δύο παραπάνω τρόπους, κατά την οποία κινηματογραφώ τα δύο μπαλκόνια του σπιτιού σε διαφορετικές μέρες και εποχές αποτυπώνοντας τόσο την αλλαγή στις σχέσεις μεταξύ των πλάνων, όσο δίνοντας και ιδιαίτερη σημασία στον χρόνο του κάθε πλάνου ξεχωριστά.



Εικόνες 36-37 : Η αλλαγή των εποχών

Η τρίτη και τελευταία κατηγορία κινηματογράφησης συμβαίνει με άξονα την ποιητική πλευρά της εικόνας. Πρόκειται δηλαδή για την απόδοση μίας αίσθησης, μιας ατμόσφαιρας ή ενός συναισθήματος που παράγεται από την εικόνα την ίδια. Μπορώ επίσης να πω πως εξ αρχής, μια αίσθηση ποιητικότητας που βρίσκεται σε αυτή την συνθήκη απουσίας ήταν και αυτή που με οδήγησε στην υλοποίηση αυτής της ταινίας. Σύμφωνα με αυτή την ιδέα προσπάθησα να κινηματογραφήσω τη ζωή που υπάρχει στο άδειο σπίτι. Εκτός όμως από την γενική αισθητική υπήρχαν και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του σπιτιού και της κινηματογράφησης που με οδήγησαν προς αυτή την κατεύθυνση. Το ένα είναι πως λόγω της αρχιτεκτονικής του σπιτιού, υπάρχει λίγο φως και μόνο σε συγκεκριμένες ώρες της μέρας, και ανάλογα με την εποχή. Αυτό ως συνθήκη δημιουργεί μια έντονη κατάσταση σκοτεινότητας η οποία από την μία φέρνει ένα στοιχείο μελαγχολίας και από την άλλη δημιουργεί μία πολύ ωραία αντίθεση με τις αχτίδες φωτός που μπαίνουν σε αυτό. Η Α. Μαλακασιώτη συνδέει αυτή την σκοτεινότητα και τις σκιάσεις ενός αρχιτεκτονικού κτίσματος με την μελαγχολία. «Η σκιαγράφηση του μελαγχολικού χώρου λαμβάνει χώρα

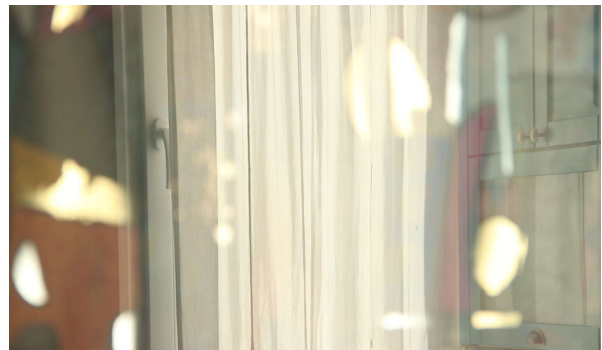
30) Ιωάννης Σκοπετέας, *Κάμερα, Φως και Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή* (Αθήνα, Εκδοτικός Ομίλος Ίων, 2016) σελ 257.

31) Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, σελ. 87.

μέσα από μνήμες, φορείς νοημάτων, χειρονομίες ατμοσφαιρικού σχεδιασμού. Η σκιερότητα συνδέεται ενίοτε με την ιεροτελεστία, την εσωτερικότητα, την ησυχία, την ακινησία, με ένα σύνολο χαρακτηριστικών τα οποία σε ένα ευρύτερο πλαίσιο συνδιαλέγονται με τη μελαγχολική συνθήκη».³² Με τη σειρά μου προσπάθησα να εμβαθύνω σε αυτή τη σχέση που δημιουργείται στο εσωτερικό του σπιτιού, κινηματογραφώντας τις διαφορετικές συνθήκες φυσικού φωτισμού και δίνοντας έμφαση σε στοιχεία που δημιουργούν έντονες σκιάσεις και φωτισμούς. Παράδειγμα τέτοιων πλάνων είναι μία πολυθρόνα ή ένα βάζο που πέφτει πάνω του μια δέσμη φωτός από το παράθυρο. Το δεύτερο χαρακτηριστικό της ποιητικής εικόνας είναι οι καθρεπτισμοί που συμβαίνουν μέσα από διάφορα αντικείμενα σε αυτό. Οι αντανakλάσεις δημιουργούν μια αίσθηση εσωτερικότητας και μυστηρίου. «Ένα οικοδόμημα με πλήθος ανακλαστικών επιφανειών γεννάει αναμφίβολα την αίσθηση του ανοίκειου κι ένα παράδοξο συναίσθημα παρουσίας μια απουσίας, που δεν είναι άλλο από μια περιπέτεια αναζήτησης μιας ουσιώδους και ακίνητης, πηγαίας μορφής του».³³ Σύμφωνα με αυτή τη λογική κινηματογράφησα διάφορες επιφάνειες μέσα από τις οποίες μπορούμε να δούμε ανακλάσεις της εξωτερικής ζωής του σπιτιού και κινήσεις που λείπουν από το εσωτερικό του σπιτιού. Αυτό συμβαίνει γιατί μέσα σε αυτές καθρεπτίζονται εικόνες του έξω κόσμου. Τέτοιες επιφάνειες ήταν οι διάφοροι πίνακες ζωγραφικής και τα πορτραίτα, οι τηλεοράσεις, τα τζάμια της κουζίνας και οι μπαλκονόπορτες.



Εικόνα 38: Σκιά και φως



Εικόνα 39: Καθρεπτισμός

Σε σχέση με την ανάδειξη της ποιητικής αξίας ενός αντικειμένου υπό το πρίσμα του κινηματογραφικού φακού, ο Λουί Αραγκόν είχε γράψει το μακρινό 1918 στο *Le Film* : «Οι ποιητές χωρίς να είναι καλλιτέχνες, σαν παιδιά μερικές φορές, συγκεντρώνουν την προσοχή τους σ' ένα αντικείμενο μέχρι το σημείο που το μεγεθύνουν τόσο πολύ, ώστε αυτό πιάνει όλο τον χώρο του οπτικού μας πεδίου, παίρνει μια μυστηριώδη μορφή και χάνει κάθε σχέση με

32) Αγγελική Μαλαकाσιώτη, *Η ποιητική του μελαγχολικού χώρου* (Αθήνα, Εκδόσεις Ο Μωβ Σκίουρος, 2020) σελ. 33-34.

33) Αγγελική Μαλακασιώτη, *Η ποιητική του μελαγχολικού χώρου*, σελ. 63.

τον αρχικό του σκοπό. Ή πάλι επαναλαμβάνουν μία λέξη ατελείωτα, τόσο συχνά που αυτή απογυμνώνεται από κάθε σημασία και γίνεται ένας αμβλύς και οξύς ήχος που τους κάνει να κλαίνει. Κατά όμοιο τρόπο, πάνω στην οθόνη, αντικείμενα που μέχρι πριν μερικούς μήνες ήταν έπιπλα ή βιβλία, τώρα μεταμορφώνονται στον βαθμό που προσλαμβάνουν τρομερές ή αιγισματικές σημασίες. Όταν μιλάμε για μία τέτοια συγκινησιακή συγκέντρωση της προσοχής, το θέατρο είναι ανίσχυρο.»³⁴ Η ουσία αυτού του σχολιασμού νομίζω πως καθρεπτίζει όλο το νόημα της κινηματογράφησης μου.

Συμπυκνώνοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία και με βάση τις επιλογές που έγιναν για την αποτύπωσή τους, ακολούθησε η κινηματογράφηση του άδειου σπιτιού. Η διαδικασία της κινηματογράφησης κράτησε σχεδόν τέσσερα χρόνια, μεταξύ άλλων συνθηκών, λόγω του ημερολογιακού χαρακτήρα της ταινίας. Τα πρώτα γυρίσματα έγιναν το φθινόπωρο του 2020, κινηματογραφώντας εκείνη την περίοδο το πρώτο μέρος της ταινίας, και το τελευταίο έγινε την πρωτοχρονιά του 2024. Φυσικά μέσα σε αυτά τα τέσσερα χρόνια δεν κινηματογραφήσαμε ανελλιπώς, παρά μόνο σε κάποιες περιόδους που εξυπηρετούσαν καλύτερα τις ανάγκες της ταινίας. Σε κάποιες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα η σκηνή που ανέφερα με το πέρασμα του χρόνου και τα παρόμοια πλάνα του μπαλκονιού, ήταν αναγκαίο να περάσει καιρός ώστε να καταγράψω διαφορετικές συνθήκες όπως μία έντονη βροχή ή το φως του καλοκαιρινού ήλιου. Επίσης ένα στοιχείο είναι πως, αν και στις περισσότερες σκηνές, οι άνθρωποι όντως λείπουν από το σπίτι, αυτό δεν συμβαίνει σε όλες. Ειδικά στο πρώτο μέρος της ταινίας που έχει γυριστεί την περίοδο της καραντίνας λόγω του covid-19, οι γονείς μου πολλές φορές βρίσκονται στο σπίτι αλλά σε διαφορετικούς χώρους από αυτούς που κινηματογραφώ. Αν και πρόκειται δηλαδή για την αποτύπωση μιας απουσίας, αυτή δεν είναι κατά μία έννοια αληθινή, αλλά μία κατασκευή της. Όπως έλεγε ο Flaherty, για να εξηγήσει κάποιες από τις πρακτικές κινηματογράφησης του, «καμιά φορά, για να φτάσεις στην αλήθεια πρέπει να πεις και ψέμματα»³⁵, χωρίς βέβαια να ασπάζομαι τη λογική του στην ολότητά της αλλά ούτε και στο έργο του. Στη δική μου περίπτωση όμως βρίσκω μία μερική συσχέτιση καθώς όπως είπα σε μερικές περιπτώσεις κατασκευάζω μία κατάσταση που θέλω να αποτυπώσω χωρίς αυτή να είναι η πραγματικότητα στην ολότητά της. Σε αντίθεση βέβαια με τις πρακτικές του Flaherty ο οποίος έβαζε ανθρώπους να αναπαραστήσουν στιγμές της ζωής τους ώστε να τις κινηματογραφήσει, η δική μου φιλοσοφία κινηματογράφησης βρίσκεται πιο κοντά στην λογική του ντοκιμαντέρ παρατήρησης. Με αυτό θέλω να πω πως όλες τις παραπάνω εικόνες που έχω περιγράψει τις κινηματογραφήσαμε αυτούσιες όπως τις έβρισκα. Ποτέ δεν πείραξα

34) Λουί Αραγκόν, *Για το Ντεκόρ, στο Κινηματογράφος/ Ντανταϊσμός/ Σουρεαλισμός*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος (Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2007) σελ. 143.

35) Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, Εκδ.5, 2020) σελ. 22.

μία σκηνή ή ένα αντικείμενο ώστε να με βοηθήσει με κάποιο τρόπο σε αυτό που ήθελα να αποδώσω. Όλη η λογική της κινηματογράφησης αφορούσε την παρατήρηση των αντικειμένων, των καταστάσεων και των εικόνων. Σύμφωνα με την Εύα Στεφανή αυτός είναι ο τρόπος που λειτουργεί ο κινηματογράφος παρατήρησης όπου «ο σκηνοθέτης δεν επεμβαίνει στα δρώμενα, απλώς παρατηρεί και καταγράφει με την κάμερα αυτό που συμβαίνει μπροστά του, χωρίς όμως να είναι ένας παθητικός λήπτης εικόνων και ήχων αλλά επιλέγει τι και πώς θα κινηματογραφήσει σύμφωνα με την στόχευσή του.»³⁶ Εκτός αυτού, λόγω της προνομιακής σχέσης που έχω με τους ανθρώπους που μένουν στο σπίτι, αφού είναι η οικογένειά μου, πληρώ και τον ανθρωπολογικό χαρακτήρα της μεθόδου που ακολουθείται σε αυτό το είδους κινηματογράφου κατά το οποίο ο δημιουργός περνάει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα με τους ανθρώπους που κινηματογραφούνται για να δημιουργήσει σχέσεις εμπιστοσύνης. Κάτι τέτοιο φυσικά στην περίπτωσή μου δεν χρειάστηκε να συμβεί αφού υπήρχε ήδη.

Αν και ακολούθησα κάποια στοιχεία της μεθοδολογίας του κινηματογράφου παρατήρησης, όπως τα περιέγραψα παραπάνω, υπάρχει και ένα σημείο στο οποίο αποκλίνω από αυτή, κι αυτό είναι ο τρόπος κινηματογράφησης σε ένα πιο τεχνικό επίπεδο. Στον κινηματογράφο παρατήρησης «η κάμερα είναι πάντα στο χέρι, έτσι ώστε ο κινηματογραφιστής να είναι συνεχώς σε ετοιμότητα, ενώ χρησιμοποιούνται μονοπλάνα για να περιγράψουν ολόκληρες δράσεις»³⁷ Στη δική μου ταινία έχει επιλεχθεί σε μεγάλο βαθμό η στατικότητα της κάμερας σε σταθερό σημείο, κι ακόμα και οι όποιες κινήσεις της γίνονται πάνω σε τρίποδο. Η επιλογή αυτή έχει να κάνει με δύο λόγους. Από τη μία, γιατί σε αντίθεση με τις ταινίες παρατήρησης, στη δική μου ταινία οι άνθρωποι ή οποιοδήποτε άλλο ζωντανό πλάσμα απουσιάζει, και συνεπώς δεν χρειάζεται να είμαι σε ετοιμότητα να κινηματογραφήσω την ξαφνική δράση που μπορεί να προκύψει. Αντιθέτως κινηματογραφώ εικόνες που δεν έχουν καμία δράση και κατά μία έννοια είναι και οι ίδιες στατικές. Από την άλλη η κάμερα στο χέρι έχει ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό ύφος από το οποίο απορρέει κάτι προσωπικό. Ουσιαστικά η παρουσία του ίδιου του κινηματογραφιστή γίνεται με τον πιο εμφανή τρόπο αισθητή στον θεατή, αφού εκτός από τα κινηματογραφούμενα παρακολουθεί και τις κινήσεις του χεριού του, συνθήκη που ήθελα να αποφύγω στην ταινία μου. Ακριβώς επειδή προσπαθώ να αποδώσω μία κατάσταση απουσίας μέσα στην οποία ούτε και εγώ υπάρχω, αναφερόμενος φυσικά στην κατασκευασμένη αλήθεια και όχι στην πραγματική, έθεσα ως στόχο να μην γίνεται αντιληπτή η παρουσία του κινηματογραφιστή. Ήθελα δηλαδή ο θεατής να παρακολουθεί το σπίτι με την ψευδαίσθηση πως κανείς δεν βρίσκεται εκεί,

36) Εύα Στεφανή, Ντοκιμαντέρ: *Το παιχνίδι της παρατήρησης* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2016) σελ. 47.

37) Εύα Στεφανή, Ντοκιμαντέρ: *Το παιχνίδι της παρατήρησης*, σελ. 48.

κι αυτό μπορούσα να το επιτύχω μέσω της σταθερής θέσης της κάμερας πάνω σε τρίποδο.

Σύμφωνα με αυτή τη λογική έγινε όλη η κινηματογράφηση της ταινίας. Το μόνο στοιχείο που διέφερε σε αυτή ήταν να ανακαλύψω πόσο κοντά ή μακριά χρειάζεται να πάω για να κινηματογραφήσω μία συγκεκριμένη σκηνή ή ένα αντικείμενο. Η ταινία περιλαμβάνει γενικά πλάνα συνήθως στην αρχή των σκηνών, για να δοθεί ολόκληρη η εικόνα και η πληροφορία που υπάρχει σε έναν χώρο του σπιτιού, και έπειτα ακολουθούν κοντινά ή μεσαία πλάνα στα στοιχεία που ήθελα να επικεντρωθώ. Η θέση της κάμερας αλλάζει με βάση την απόσταση του αντικειμένου από το πάτωμα όπως επίσης και οι γωνίες κινηματογράφησής τους, ανάλογα με την προοπτική που ήθελα να τους δώσω. Αυτό συμβαίνει επειδή δεν υπάρχει χαρακτήρας στην ταινία, ώστε να χρησιμοποιείται το δικό τους ύψος ως σταθερά για το πού θα τοποθετηθεί η κάμερα αλλά αντιθέτως ο κύριος άξονας είναι το περιβάλλον του σπιτιού και τα αντικείμενά του. Με αυτή τη λογική χρησιμοποίησα τεχνικές όπως το tatami shot, όπου η κάμερα τοποθετείται σε χαμηλό ύψος, για να κινηματογραφήσω αντικείμενα που βρίσκονται στο πάτωμα, αλλά και διάφορα angle-shots, δηλαδή πλάνα στα οποία η κάμερα σχηματίζει γωνία με τον κάθετο άξονά της.³⁸ Εκτός όμως από την πλειονότητα των πλάνων που η κάμερα είναι στατική, επέλεξα και κάποια πανοραμικά πλάνα (pan shots), δηλαδή μία κίνηση κατά την οποία η κάμερα περιστρέφεται δεξιά-αριστερά πάνω στον άξονά της,³⁹ για να αποτυπώσω ένα οριζόντιο σκανάρισμα του χώρου αλλά και να αποδώσω την αίσθηση του εσωτερικού χρόνου όπως περιέγραψα και νωρίτερα.

Τέλος η κινηματογράφηση έγινε με Canon Dslr, μία φωτογραφική κάμερα η οποία δεν αποτελεί τον καλύτερο εξοπλισμό για κινηματογράφηση μίας ταινίας. Επειδή στο σπίτι μας περνάει ελάχιστο φυσικό φως, ιδιαίτερα τη χειμερινή περίοδο, αντιμετώπισα ζήτημα με τη σκοτεινότητά του σε συνδυασμό με την περιορισμένη δυνατότητα της κάμερας να κινηματογραφήσει σε τέτοιες συνθήκες φωτισμού. Αυτό με οδήγησε σε αρκετές περιπτώσεις να κινηματογραφώ με υψηλό ISO σε οριακό σημείο ως προς την ποιότητα της τελικής εικόνας. Έτσι σε κάποιες εικόνες υπάρχει ο κόκκος που δημιουργείται από τέτοιες καταστάσεις. Αυτό, αν και δεν ήταν επιδιωκόμενο, δεν αποτέλεσε τόσο μεγάλο ζήτημα ως προς το τελικό αποτέλεσμα, λόγω της φύσης της ταινίας, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως home-movie, όπως αποκαλούσε τις ταινίες του και ο Jonas Mekas: “I make home-movies, therefore I live ” («Κάνω home-movies και άρα ζω») από την ταινία *Walden*.

38) Ιωάννης Σκοπετέας, *Κάμερα, Φως και Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*, σελ. 230.

39) Ιωάννης Σκοπετέας, *Κάμερα, Φως και Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*, σελ. 234.

4.1.2. Αρχειακό Υλικό

Όλο το υλικό που κινηματογράφησα από το άδειο μας σπίτι έρχεται να συνδυαστεί με αρχειακό υλικό της οικογένειάς μου που είχε γυριστεί μέσα στα χρόνια. Αν και η αρχική μου πρόθεση ήταν η απόδοση του κενού σπιτιού, κατά την διαδικασία ένιωσα πως έλειπε ένα ουσιαστικό στοιχείο που θα έφερνε στην επιφάνεια με πιο καθαρούς όρους τη σύνδεση αυτού του σπιτιού με την οικογένειά μου και τις μνήμες που κουβαλάει. Το στοιχείο αυτό το βρήκα στις βιντεοκασέτες που είχαν γυριστεί κατά τη διάρκεια οικογενειακών γιορτών, κυρίως Πρωτοχρονιές, στο ίδιο αυτό σπίτι, μόνο που τότε εκεί έμεναν ο παππούς με τη γιαγιά μου, και εμείς πηγαίναμε σαν επισκέπτες. Συγκεκριμένα στην ταινία υπάρχει υλικό από τις Πρωτοχρονιές του 1997, του 2000 και του 2004, κατά τις οποίες μαζευόταν όλη η οικογένειά μας σε εκείνο το σπίτι. Οι βιντεοκασέτες αυτές έχουν γυριστεί με VHS κάμερα και το υλικό έχει ψηφιοποιηθεί ώστε να γίνει κομμάτι της ταινίας μου.

Όπως περιέγραψα προηγουμένως η κύρια ιδέα της ταινίας ήταν η απόδοση μιας απουσίας. Η χρήση του αρχειακού υλικού στο οποίο υπάρχουν όλοι οι άνθρωποι που ζούσαν σε αυτό το σπίτι και απουσίαζαν, δίνει μια νέα διάσταση στην ταινία. Ουσιαστικά η αντίθεση αυτή, της απουσίας και της παρουσίας μέσα στον ίδιο χώρο αλλά σε διαφορετικό χρόνο, ενώνει νοηματικά όλα τα παραπάνω στοιχεία που περιέγραψα. Προσδίδει δηλαδή σε αυτή την απουσία ένα διαφορετικό νόημα, αφού πλέον υπάρχει μια πιο ορατή σύνδεση του συγκεκριμένου χώρου με τη μνήμη. Τα θραύσματα μιας ζωής που ανήκει στο παρελθόν έρχονται να φορτώσουν το σπίτι με το βάρος μιας νέας υπερβατικότητας, και εκείνα τα στοιχεία που αποπνέαν ζωή στο άδειο σπίτι τώρα μπορούν να αναγνωριστούν στο παρελθόν ως μία προοπτική του μέλλοντος.

Σε ένα προσωπικό επίπεδο, μιας και η ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί ως προσωπική, το αρχειακό υλικό μου προσφέρει και ένα είδος ανακούφισης μέσα από την αναζήτηση του παρελθόντος. Μου επιτρέπει να ρίξω μια ματιά σε μία ζωή από την οποία πλέον έχω ελάχιστες μνήμες καθώς οι βιντεοκασέτες αυτές προσφέρουν ένα αποκρυσταλλωμένο και ακατέργαστο παρελθόν. Η χρήση τους για την ταινία, μου δίνει ουσιαστικά την ευκαιρία να επεξεργαστώ αυτά τα θραύσματα ζωής προς μία δημιουργική κατεύθυνση που θα μπορούσε να αποφέρει ακόμη και τη λύτρωση από αναμνήσεις και τραύματα του παρελθόντος. Να ξεπεράσω δηλαδή προσωπικά ζητήματα μέσα από την τέχνη. Όπως είπε και ο Νίτσε «έχουμε την τέχνη για να μην πεθάνουμε από τη ζωή».⁴⁰

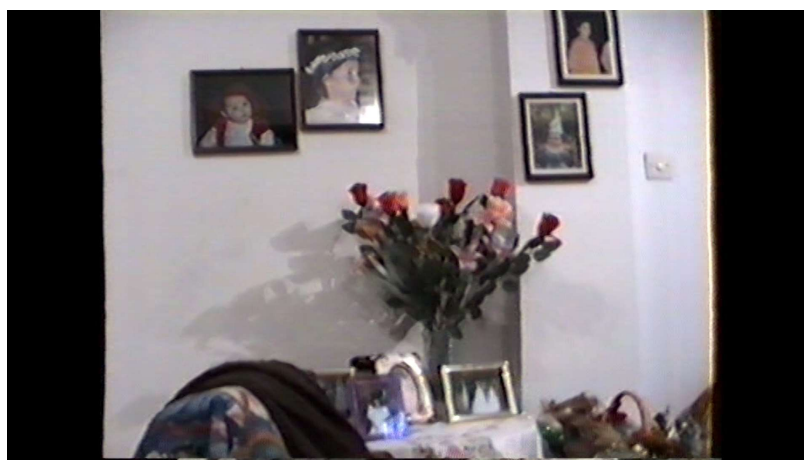
40) Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου*, σελ. 130.

Εκτός από τη νοηματική και αφηγηματική σύνδεση, η χρήση του αρχειακού υλικού προσφέρει στην ταινία ένα διαφορετικό κινηματογραφικό στοιχείο, το οποίο δημιουργείται από την αντίθεσή του με το κινηματογραφημένο από εμένα υλικό, τόσο σε επίπεδο φόρμας όσο και ύφους. Το πρώτο γίνεται κατευθείαν αντιληπτό από τη διαφορά στην ποιότητα της εικόνας. Το υλικό αυτό, όπως είπα, είναι γυρισμένο σε VHS, μία αρκετά παλιά τεχνολογία, που έχει ως αποτέλεσμα την εμφανή αντίστοιχη ποιότητα εικόνας με κόκκους και έντονα χρώματα που δημιουργούν αντίθεση στο ύφος με το ψηφιακό αποτέλεσμα της δικής μου κάμερας. Επίσης η συγκεκριμένη τεχνολογία εδώ και αρκετά χρόνια δεν είναι διαθέσιμη στην αγορά, κάτι που τοποθετεί το σχετικό υλικό απευθείας σε μία άλλη εποχή, προσδίδοντάς του και μία επιπλέον νοσταλγικότητα. Το δεύτερο αφορά την αντίθεση στο κινηματογραφικό ύφος μεταξύ των δύο υλικών. Η βασική διαφορά τους είναι το θέμα κινηματογράφησης. Από τη μία η απουσία και από την άλλη οι άνθρωποι επιτάσσουν έναν τελείως διαφορετικό τρόπο κινηματογράφησης, όπως έχω αναφέρει και σε προηγούμενη ενότητα. Ο κινηματογραφιστής στην περίπτωση του αρχειακού υλικού ακολουθεί τη μέθοδο του κινηματογράφου παρατήρησης, δηλαδή κάμερα στο χέρι και μεγάλα μονοπλάνα που ακολουθούν τη δράση. Προσπαθεί δηλαδή με αυτό τον τρόπο να καταγράψει την αλήθεια όπως συμβαίνει μπροστά του. Ο Dziga Vertov πίστευε πως ο κινηματογραφικός φακός «μπορεί να καταγράψει πραγματικές καταστάσεις, αληθινά πρόσωπα, καθώς και το απρόοπτο της ανθρώπινης συμπεριφοράς».⁴¹ Θεωρίες που ανέπτυξε τόσο μέσω των μανιφέστων του, όσο και μέσα από την ταινία του *A man with a movie camera/ Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929). Αν οι άνθρωποι όμως αντιδρούν με κάποιον τρόπο όταν βιντεοσκοποούνται, μήπως το υλικό της κασέτας δεν είναι αυτούσια η αλήθεια αλλά η αλήθεια που αποκαλύπτει ο κινηματογραφιστής ο οποίος επεμβαίνει με έναν τρόπο σε αυτό που συμβαίνει, φέρνοντας το υλικό πιο κοντά στο συμμετοχικό ντοκιμαντέρ; Ο Jean Rouch, πατέρας της σχολής του *cinéma verité* και επηρεασμένος από τις θεωρίες του Vertov, πήγε ένα βήμα παραπέρα πιστεύοντας πως για να αποκαλύψεις την αλήθεια δεν αρκεί η καταγραφή της επιφάνειας αλλά πως «ο κινηματογραφιστής πρέπει να αλληλοεπιδρά δημιουργικά με τους χαρακτήρες του και να συμμετέχει ενεργά στις καταστάσεις που εξελίσσονται μπροστά και πίσω από την κάμερα».⁴² Έτσι και στην περίπτωση του αρχειακού υλικού που χρησιμοποιώ, θεωρώ πως η μέθοδος που ακολουθεί ο εκάστοτε κινηματογραφιστής να επιδράει στα πράγματα και στις σχέσεις των ανθρώπων που κινηματογραφεί, αλλάζει με έναν τρόπο το τελικό αποτέλεσμα.

41) Εύα Στεφανή, *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ* σελ. 28.

42) Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης* σελ. 66.

Τέλος αξίζει να σημειωθεί πως η κάθε κασέτα είναι γυρισμένη και από διαφορετικό άτομο. Στην πρώτη οπερατέρ είναι ο πατέρας μου και η θεία μου η Ευγενία, στη δεύτερη ο θείος μου ο Δημήτρης, ενώ στην τελευταία η ξαδέρφη μου η Αλεξία η οποία τότε ήταν μόλις 16 χρονών. Αυτό από τη μία έχει ως αποτέλεσμα ένα μη συνεκτικό ύφος αφού ο καθένας έχει το δικό του ξεχωριστό τρόπο να προσεγγίζει τους ανθρώπους και τη χρήση της κάμερας, κι από την άλλη προσδίδει μια πιο συλλογική διάσταση στη δημιουργία του έργου.



Εικόνες 40-42: Αρχειακό υλικό

4.2. Σενάριο και Αφήγηση

Το σενάριο και η σχέση του με την αφήγηση μιας ταινίας αποτελεί διαχρονικό ζήτημα στον χώρο του κινηματογράφου. Υπάρχουν εκείνοι οι ένθερμοι υποστηρικτές του σεναρίου, οι οποίοι το ακολουθούν πιστά σε κάθε του στάδιο για την υλοποίηση της ταινίας και υπάρχουν και εκείνοι οι οποίοι το επαναεπεξεργάζονται ακόμη και κατά την διάρκεια των γυρισμάτων ή σε κάποιες περιπτώσεις δεν το ακολουθούν καθόλου. Σε κάθε περίπτωση θα λέγαμε πως το σενάριο αποτελεί τουλάχιστον έναν οδηγό για μία ταινία, και κυρίως για αυτές που έχουν έναν μυθοπλαστικό χαρακτήρα. Στον πειραματικό κινηματογράφο, από την άλλη, η σύνδεση της αφήγησης με το σενάριο γίνεται πιο χαλαρή, και ιδιαίτερα όσο οι ταινίες απομακρύνονται από τις συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου τείνουν να κάνουν το ίδιο και με το σενάριο.

Στην περίπτωση της δικής μου ταινίας, η οποία ακολουθεί χαρακτηριστικά ενός πιο αντισυμβατικού σινεμά, η ύπαρξη ενός σεναρίου απουσιάζει εντελώς. Στη θέση του υπάρχει μόνο εκείνη η βασική ιδέα, σύμφωνα με την οποία λειτουργήσα σε όλα τα στάδια για την αποτύπωσή της. Βεβαίως, αν χρησιμοποιήσω το ορισμό της Marie Anne Guerin για το σενάριο, σύμφωνα με τον οποίο «το σενάριο είναι απλώς η έκφραση της αρχικής επιθυμίας του δημιουργού να διηγηθεί μια ιστορία, η αφήγηση της οποίας υπακούει στις επιταγές της σκηνοθεσίας»⁴³, τότε η ύπαρξη αυτής της βασικής ιδέας ή επιθυμίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το σενάριό μου ή τουλάχιστον να αποκτήσει τον ρόλο του ως τέτοιο, αφού εκείνη την ιδέα προσπαθούσα να αποτυπώσω αντί σεναρίου. Η έλλειψη σεναρίου δεν αποτέλεσε κάποια εσκεμμένη απόφαση, αφού το είδος της ταινίας που ήθελα να γυρίσω δεν χρειαζόταν την ύπαρξή του, ούτε και είμαι σίγουρος αν κάτι τέτοιο θα μπορούσε να γίνει λόγω του χαρακτήρα της. Προέκυψε δηλαδή ως μία φυσική επιλογή.

Από την άλλη η αφήγηση της ταινίας μου, από τον τρόπο οργάνωσής της, έχει περισσότερο τα χαρακτηριστικά ενός ντοκιμαντέρ. Στο ντοκιμαντέρ, η δόμηση του σεναρίου πραγματοποιείται συνήθως σε δύο επίπεδα, χωρίς βέβαια αυτό να αποτελεί απαραίτητο κανόνα. Το πρώτο σενάριο διαμορφώνεται κατά τον σχεδιασμό της ταινίας, πριν το γύρισμα, και ενσωματώνει τη γενικότερη στόχευση του δημιουργού. Το δεύτερο και τελικό σενάριο δημιουργείται μετά την ολοκλήρωση συλλογής του υλικού, το οποίο ταξινομείται, οργανώνεται και μοντάρεται ώστε να προκύψει η τελική μορφή της αφήγησης.⁴⁴

43) Marie Anne Guerin, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο* (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017) σελ.13.

44) Μαρινέτα Κρητικού – Μ.Α.Κ., «Ο ρόλος του σεναρίου στο ντοκιμαντέρ ή το “σενάριο της πραγματικότητας”», στο *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*, επιμ. Ειρήνη Στάθη και Γιάννης Σκοπετέας (Αθήνα: Αιγόκερως, 2009), σελ. 84.

Δηλαδή εκτός από την πρωταρχική και βασική ιδέα σύμφωνα με την οποία γίνονται τα γυρίσματα, ακολουθεί και μία δεύτερη οργάνωσή της κατά τη διαδικασία του μοντάζ, στην οποία η αφήγηση παίρνει και την τελική της μορφή. Η ταινία μου οφείλει τη μορφή της αλλά και τη δομή της στην παραπάνω διαδικασία, όπως επίσης και σε δύο κομβικές αποφάσεις που προέκυψαν κατά τη διάρκειά της και είναι αυτές που της δίνουν σε έναν μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα της. Η πρώτη αφορά τη χρήση του voice-over ως βασικό τρόπο αφήγησης, και το οποίο χρησιμοποιώ σε πρώτο πρόσωπο για να στοχαστώ με βάση τις εικόνες που έχω κινηματογραφήσει και να επεξεργαστώ το τι νοηματοδοτούν για εμένα. Η χρήση του voice-over δίνει, κατά μία έννοια, τον ημερολογιακό χαρακτήρα της ταινίας, αφού συμβάλλει με τον τρόπο του στην αποτύπωση των προσωπικών σκέψεων σε σχέση με τη ζωή μου και τους ανθρώπους που ζούσαν ή ζουν στο σπίτι. Η δεύτερη αφορά τη χρήση του αρχειακού υλικού και τη σύνδεση του παρελθόντος του σπιτιού με το παρόν. Σε αφηγηματικό επίπεδο, όπως αναφέρει και η Marie Anne Guerin, στην προσπάθειά του ο σύγχρονος κινηματογράφος να δημιουργήσει μια σύνδεση με το παρελθόν, αποφεύγοντας όμως τις κοινοτυπίες του flash back ως τεχνικής αφήγησης, «δεν χρησιμοποιεί κανέναν ήρωα-άλλοθι που αναθυμάται αλλά ανασκευάζει στο παρόν την πραγματικότητα του παρελθόντος τους»,⁴⁵ πράγμα που προσπαθώ να επιτύχω και εγώ. Στις παρακάτω παραγράφους θα γίνει μία ανάλυση της δομής και της αφήγησης της ταινίας ανά σκηνή.

Η πρώτη σκηνή της ταινίας έχει τόσο τον ρόλο της εισαγωγής όσο και της ανάπτυξης της ίδιας της ταινίας. Προσπαθεί να εντάξει τον θεατή όσο πιο γρήγορα και κατανοητά γίνεται στη βασική ιδέα της ταινίας που είναι η ζωή στο άδειο σπίτι. Γίνεται ένα πέρασμα από κάποιους χώρους του σπιτιού, όπως το σαλόνι και τα υπνοδωμάτια, όπου κυριαρχεί η απουσία των ανθρώπων και οι ήχοι του άδειου σπιτιού, και ταυτόχρονα ο αφηγητής περιγράφει τη σχέση του με το σπίτι αλλά και τους ανθρώπους που ζουν σε αυτό. Εξηγώ ουσιαστικά ότι πρόκειται για το πατρικό μου σπίτι στο οποίο γύρισα έπειτα από τις σπουδές μου και ζω με το πατέρα μου και τη γυναίκα του. Αν και δεν αναλύω μια μυθοπλαστική ταινία, αυτό το γεγονός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως η «αφορμή» με την έννοια που της δίνει ο Robert McKee, δηλαδή κάτι που διαταράσσει ριζικά την ισορροπία δυνάμεων στη ζωή του πρωταγωνιστή.⁴⁶

45) Marie Anne Guerin, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο* σελ. 48.

46) Robert McKee, *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*, επιμ. Εύα Στεφανή (Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2017) σελ. 221.

Στη δεύτερη σκηνή ο χρόνος έχει περάσει, κάτι που γίνεται αντιληπτό από τον πιο σκοτεινό φωτισμό του σπιτιού. Είναι απόγευμα και από το σαλόνι ακούγεται μια μουσική από πιάνο που παίζει κάποιος από το δίπλα διαμέρισμα. Αυτή η μουσική κυριαρχεί σε όλη τη σκηνή και γίνεται αντικείμενο σχολιασμού της αφήγησης καθώς αναπολώ πόσες φορές έχω κάτσει να την ακούσω χωρίς να είμαι σίγουρος ποιο είναι το πρόσωπο που παίζει. Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής γίνεται μία παράλληλη αναπόληση του παρελθόντος μέσα από τις εικόνες-κάδρα που διακοσμούν το σαλόνι του σπιτιού. Σε αυτές τις εικόνες ο θεατής βλέπει την οικογένειά μου σε διάφορες στιγμές από το παρελθόν, ενώ η σκηνή τελειώνει με ένα κοντινό πλάνο στους δείκτες του ρολογιού που μετρούν την ώρα, κάνοντας και μία αναφορά στον χρόνο που περνάει.



Εικόνες 43,44: Καρέ από την δεύτερη σκηνή

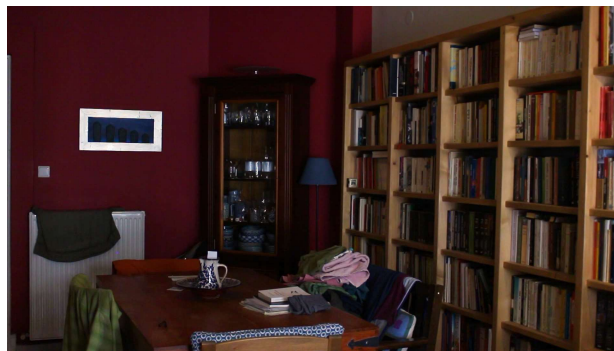
Στην τρίτη σκηνή γίνεται το πρώτο πέρασμα στο υλικό από τις βιντεοκασέτες. Ταξιδεύουμε στην πρωτοχρονιά του 1997 όταν το σπίτι ήταν της γιαγιάς και του παππού μου. Επικεντρώνομαι στους ανθρώπους της οικογένειάς μου και στον εαυτό μου σε μικρή ηλικία, αναστοχαζόμενος σε σχέση με το παρελθόν αλλά και τα συναισθήματα που μου προκάλεσε στο παρόν η θέαση αυτής της κασέτας. Επίσης δίνεται ιδιαίτερο βάρος στο πρόσωπο της μητέρας μου, εξηγώντας πως πέθανε πριν από πολλά χρόνια και πως βλέποντάς την σε αυτό το υλικό μου θύμιζε πως μου λείπει ακόμα. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα σεναριακό «σημείο καμπής», υπό την έννοια της δυναμικής αποκάλυψης που προέρχεται από το παρελθόν της ζωής ενός χαρακτήρα.⁴⁷

Στην τέταρτη σκηνή γίνεται μία επιστροφή στο σπίτι στο παρόν κατά τη διάρκεια μιας νύχτας. Εκεί κυριαρχεί η σιωπή και ο ήχος του ρολογιού που χτυπάει αδιάκοπα. Υπάρχει μια επανάληψη των πλάνων του σαλονιού που βλέπαμε στη σκηνή με το πιάνο, δηλαδή τα οικογενειακά μας πορτραίτα, που πλέον μετά από τη θέαση της κασέτας και υπό το ελάχιστο φως του σπιτιού αποκτούν μία πιο μελαγχολική διάσταση. Η σκηνή κλείνει με ένα πανοραμικό πλάνο τεσσάρων κάδρων που δείχνουν τις διαφορετικές θέσεις του ήλιου μέσα

47) Robert McKee, *Το σενάριο*, σελ. 381.

στη μέρα, προμηνύοντας το τέλος την νύχτας και την αρχής μιας νέας μέρας.

Η πέμπτη σκηνή είναι αφιερωμένη στο πέρασμα του χρόνου. Πρόκειται για μία ακολουθία διάφορων πλάνων που ατενίζουν τα δύο μπαλκόνια του σπιτιού σε διαφορετικές καταστάσεις μέσα από τις οποίες ο θεατής βιώνει, με φυσικό τρόπο, την αλλαγή στον χρόνο. Ρούχα που απλώνονται και μαζεύονται, μέρες φωτεινές που τις διαδέχονται βροχές είναι μερικά από τα στοιχεία αυτών των πλάνων. Η σκηνή τελειώνει με ένα γενικό στο εσωτερικό του σαλονιού, το οποίο με την πάροδο του χρόνου έχει υποστεί αλλαγές στη διακόσμησή του, και κατά την διάρκειά του εισβάλλει ο ήχος από μία αντίστροφη μέτρηση για την αλλαγή του χρόνου που είναι και το πέρασμα στην έκτη σκηνή.



Εικόνα 45: Το άδειο σαλόνι

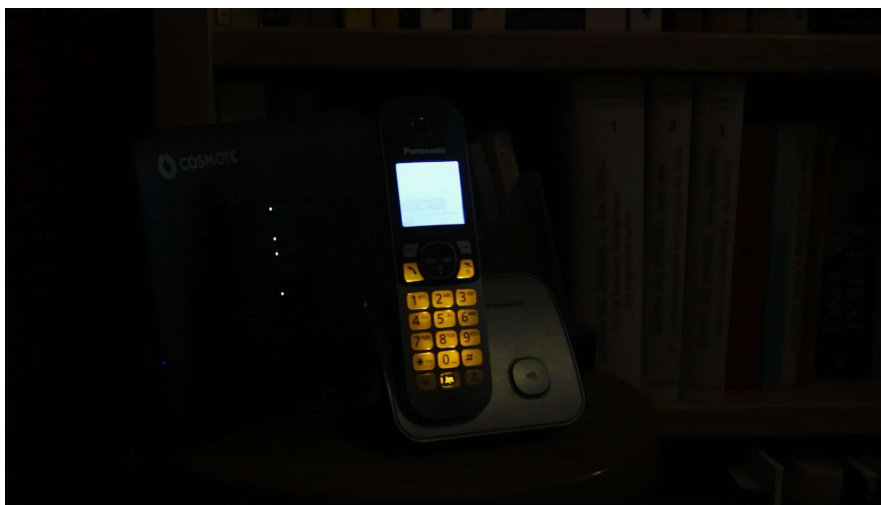
Εκείνη ξεκινάει με ένα πανομοιότυπο πλάνο του σαλονιού από την πρωτοχρονιά του 2000 κατά την οποία όλη η οικογένεια τραγουδάει για τον νέο χρόνο που έρχεται. Μετά την αλλαγή του χρόνου, υπάρχει μία αλληλουχία πλάνων που επικεντρώνονται στα κάδρα που τότε διακοσμούσαν το σπίτι και παράλληλα γίνεται μία αφήγηση σε σχέση με το τι σημαίνουν αυτά τα κάδρα για εμένα.

Στην έβδομη σκηνή επανερχόμαστε στο παρόν. Μία ηλιόλουστη μέρα στην κουζίνα του σπιτιού. Η σκηνή περιλαμβάνει κυρίως ένα αργό πανοραμικό πλάνο στο οποίο γίνεται μία ολόκληρη στροφή 360 μοιρών, δημιουργώντας ουσιαστικά ένα σκανάρισμα του χώρου στον οποίο βλέπουμε απομεινάρια από τη ζωή των ανθρώπων που μένουν εκεί, όπως φαγητό στον πάγκο της κουζίνας και διάφορα προϊόντα στο τραπέζι. Το πλάνο αυτό καταλήγει στο σημείο από το οποίο ξεκίνησε. Ταυτόχρονα κάπου στην μέση της διάρκειάς του ο ήχος του σπιτιού σβήνει για να αντικατασταθεί από τους ήχους της γιαγιάς μου που μαγειρεύει, τον θείο μου να συζητάει με τον παππού μου και τη θεία μου να τους λέει πως τους βιντεοσκοπεί.

Αυτή είναι και η σύνδεση με την επόμενη σκηνή στην οποία βλέπουμε αυτό που μέχρι τότε μόνο ακούγαμε, δηλαδή τη γιαγιά να μαγειρεύει στην κουζίνα. Το έτος είναι το 2004. Η σκηνή επικεντρώνεται στην αδελφή μου τη Νεφέλη η οποία χορεύει στο σαλόνι του σπιτιού

και γίνεται μία σύνδεση με το παρόν στο οποίο ζει στην Πορτογαλία αφού κυνηγάει το όνειρό της να γίνει χορεύτρια. Η σκηνή τελειώνει με την αλλαγή του χρόνου.

Η όγδοη είναι και η τελευταία σκηνή της ταινίας. Βρισκόμαστε στο σπίτι το καλοκαίρι του 2024. Έχουν περάσει τέσσερα χρόνια από τότε που ξεκίνησα να κινηματογραφώ και ένας χρόνος που δεν μένω πια στο σπίτι. Αναπολώ τη ζωή στο παλιό μου δωμάτιο ενώ στο σπίτι κυριαρχεί ένας μουσικός ήχος, ο οποίος στο τέλος αποκαλύπτεται ότι είναι το σταθερό μας τηλέφωνο που χτυπάει. Έτσι τελειώνει και η ταινία, με αυτή την προσμονή που δημιουργείται από το αναπάντητο τηλεφώνημα. Με αυτό το τέλος να έχει έναν χαρακτήρα ανοιχτού φινάλε, με την έννοια ότι αφήνει αναπάντητα ερωτήματα⁴⁸, όπως τον λόγο για τον οποίο το σπίτι είναι πάντα άδειο.



Εικόνα 46: Το τηλέφωνο που χτυπάει

4.3. Ηχητικός Σχεδιασμός και Μουσική Επένδυση

Από την έλευση του ήχου στον κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και μετά, ο ήχος αποτέλεσε σημείο αναφοράς και αντικείμενο διαφορετικών τρόπων έκφρασης για κάθε κινηματογραφικό έργο. Ο όρος όμως ηχητικός σχεδιασμός, με την έννοια και τη διάσταση που έχει σήμερα στον κινηματογράφο, προέρχεται από τη δεύτερη Ηχητική Επανάσταση, όπως την ονομάζει ο Charles Schreger, αναφερόμενος στο έντονο κύμα ενασχόλησης και πειραματισμού με τον κινηματογραφικό ήχο των Αμερικάνων σκηνοθετών τη δεκαετία του 1970, όπως οι Altman, Cimino, Coppola, Forman, Kaufman, Kubrick, Lucas, Malick, Pakula, Russell, Scorsese, Skolimowski και Spielberg.⁴⁹ Από εκείνο το σημείο και μετά και με τη βοήθεια πάντα των νέων τεχνολογικών εξελίξεων που έφεραν αλλαγές στα μέσα κινηματογράφησης και ηχογράφησης, ο ηχητικός σχεδιασμός έμελλε να γίνει

48) Robert McKee, *Το σενάριο*, σελ. 68.

49) Charles Schreger, *Altman, Dolby and the Second Sound Revolution, στο Film Sound Theory and Practice*, επιμ. Weis Elisabeth and Belton John (New York, Columbia University Press, 1985) σελ. 348-349.

αναπόσπαστο κομμάτι οποιασδήποτε ταινίας, ανεξαρτήτως κινηματογραφικού είδους και ύφους.

Στη δική μου ταινία το κομμάτι του ηχητικού σχεδιασμού έχει εξίσου σημαντικό ρόλο με την κινηματογράφηση, αφού αποκτά χαρακτηριστικά αφήγησης. Μέσα από αυτόν μπορώ να αφηγηθώ κάποια γεγονότα για λόγους οικονομίας των μέσων αλλά και για λόγους αισθητικής.⁵⁰ Δημιουργώντας μία ταινία που το βασικό της αφηγηματικό στοιχείο είναι ένα άδειο σπίτι, έπρεπε αντίστοιχα να δημιουργήσω μια ηχητική συνθήκη που να ανταποκρίνεται δημιουργικά σε αυτή την κατάσταση. Έτσι προσπάθησα να φτιάξω μια ηχητική ατμόσφαιρα μέσα από τους ήχους που κυριαρχούν στο άδειο μας σπίτι βάζοντας τον περιορισμό ότι όλες οι ηχογραφήσεις πρέπει να γίνονται μέσα σε αυτό. Σε αυτό το πλαίσιο μπορώ να κατηγοριοποιήσω τους ήχους σε τρεις βασικές κατηγορίες. Τους ατμοσφαιρικούς εξωτερικούς ήχους, δηλαδή αυτούς που προέρχονται από κάποια εξωτερική από το σπίτι πηγή, όπως για παράδειγμα φωνές από τον δρόμο ή κάποιο αυτοκίνητο που κορνάρει. Τους ατμοσφαιρικούς εσωτερικούς ήχους, δηλαδή εκείνους που προέρχονται από πηγή εντός του σπιτιού, όπως για παράδειγμα ο ήχος του ρολογιού ή του ψυγείου της κουζίνας. Τις δύο αυτές πρώτες κατηγορίες τις ονομάζω ατμοσφαιρικές γιατί ως σκοπό έχουν την δημιουργία μίας συνολικής ατμόσφαιρας. Στην τρίτη και τελευταία κατηγορία ανήκουν οι ήχοι που έχουν έναν πιο αφηγηματικό χαρακτήρα, δηλαδή την περιγραφή ενός συγκεκριμένου γεγονότος μέσω του ήχου, οι οποίοι μπορεί να είναι είτε από εσωτερική είτε από εξωτερική πηγή. Τέτοιοι ήχοι είναι για παράδειγμα η μουσική από το πιάνο του δίπλα διαμερίσματος ή ο ήχος του τηλεφώνου που χτυπάει.

Ο ηχητικός σχεδιασμός πραγματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό με τη χρήση ασύγχρονου ήχου, δηλαδή μέσα από ήχους που ηχογραφήθηκαν σε διαφορετικό χρόνο από την κινηματογράφηση των εικόνων. Αυτό συνέβη γιατί λόγω της ιδιαίτερης φύσης της ταινίας κατά την οποία όλη η κινηματογράφηση είναι αποσπασματική, αυτός ήταν ο μόνος τρόπος να υπάρχει μια ενιαία ηχητική ατμόσφαιρα. Ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις αυτό δεν ισχύει και έπρεπε να συμβεί το αντίθετο, δηλαδή η ηχογράφηση να γίνει την ίδια ώρα με την κινηματογράφηση, κυρίως λόγω πιστότητας του αποτελέσματος. Παράδειγμα αποτελεί η πέμπτη σκηνή που έχει περιγραφεί παραπάνω, κατά την οποία τα εξωτερικά ερεθίσματα της εικόνας όπως η βροχή ή ο θόρυβος που κάνει η κυρία που καθαρίζει το απέναντι μπαλκόνι, έπρεπε να ηχογραφηθούν ώστε να ταιριάζουν πλήρως με την εικόνα.

50) Χρήστος Γούσης, Σκέψεις για τη χρήση του ήχου στο ντοκιμαντέρ, στο *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*, σελ. 65.

Επίσης στο κομμάτι του ηχητικού σχεδιασμού συμπεριλαμβάνεται και η voice-over αφήγηση που υπάρχει κατά την διάρκεια της ταινίας. Το voice-over ως τεχνική αφήγησης άρχισε να χρησιμοποιείται από της αρχές της δεκαετίας του 1930, κυρίως σε ταινίες ντοκιμαντέρ, και έκτοτε αποτελεί σημείο αναφοράς και διαφορετικών τρόπων έκφρασης και αφηγηματικής δομής στον κινηματογράφο. Τότε το voice-over είχε ένα χαρακτήρα αυθεντίας και τα όσα έλεγε δεν είχαν χώρο για αμφισβήτηση γι' αυτό και είχε χαρακτηριστεί ως «η φωνή του Θεού», ενώ μετέπειτα αυτό άρχισε να αλλάζει. Στην περίπτωση της δικής μου αφήγησης, αυτή συμβαίνει σε πρώτο πρόσωπο. Δηλαδή εγώ είμαι ταυτόχρονα ένας χαρακτήρας για την ταινία όσο και ο δημιουργός της, γεγονός που δίνει στην ταινία χαρακτηριστικά ημερολογίου, δοκιμίου ή πειραματικού κινηματογράφου. Η έμφαση μπορεί να μετατοπιστεί από το να πείσει τον θεατή για μια συγκεκριμένη άποψη ή την προσέγγιση ενός προβλήματος, στην αναπαράσταση μιας προσωπικής, σαφώς υποκειμενικής άποψης των πραγμάτων. Από την πειθώ η έμφαση μετατοπίζεται στην έκφραση.⁵¹ Έτσι μέσα από το voice-over στοχάζομαι ή σχολιάζω σε εντελώς υποκειμενικό και προσωπικό ύφος όσα διαδραματίζονται στην ταινία. Ένα ακόμα λοιπόν ζήτημα που έπρεπε να προσέξω είναι το ύφος του ίδιου του λόγου καθώς αυτό είναι που μπορεί να δώσει διαφορετικό νόημα στο ίδιο το περιεχόμενό του. Όπως λέει η Εύα Στεφανή, αναφερόμενη στο σπικάζ για τα ντοκιμαντέρ, «το ύφος του λόγου του αφηγητή είναι ανάλογο του ύφους του ντοκιμαντέρ»⁵². Έτσι και στην ταινία μου προσπάθησα να δώσω το κατάλληλο ύφος μέσα από τον λόγο μου που να είναι αντίστοιχος με τα νοήματα της ταινίας.

Τέλος πρέπει να γίνει και μία αναφορά στο κομμάτι της μουσικής επένδυσης της ταινίας. Αυτή συμβαίνει σε δύο επίπεδα. Το πρώτο αφορά εκείνη τη διηγητική μουσική που προέρχεται από αληθινούς ήχους, όπως για παράδειγμα η σκηνή που ανέφερα με το πιάνο από το δίπλα διαμέρισμα, το οποίο μπλέκεται με τους υπόλοιπους ήχους της ατμόσφαιρας και γίνεται ένα με αυτήν. Στην προσέγγιση αυτή ο ήχος ταυτίζεται με την μουσική. Δηλαδή η μουσικότητα είναι αναπόσπαστη από κάθε δραστηριότητα ηχητικής οργάνωσης, όπως η ηχητική διάσταση είναι αναπόσπαστη από την Μουσική.⁵³ Το δεύτερο αφορά τη μη διηγητική μουσική επένδυση σημείων από το υλικό των βιντεοκασετών. Αυτό συνέβη με τη λογική να αποστασιοποιήσω το υλικό από την πραγματικότητα και τον ρεαλισμό και να του δώσω μία πιο συναισθηματική αξία συνδυάζοντάς το με μία μουσική η οποία ταυτόχρονα του δίνει και έναν διαφορετικό ρυθμό. Η μουσική αυτή προέρχεται από μουσικά κουτιά που

51) Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, 2001) σελ.14.

52) Εύα Στεφανή, *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, σελ.105.

53) Χρήστος Γούσης, «Σκέψεις για τη χρήση του ήχου στο ντοκιμαντέρ», στο *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*, σελ. 69.

είχαμε στο σπίτι μας, τα οποία έπαιξα και ηχογράφησα ο ίδιος με σκοπό τη μουσική επένδυση της ταινίας. Ταυτόχρονα αποτελούν και μία ακόμη αναφορά στο και επιρροή από το έργο του Jonas Mekas ο οποίος έντυνε της ταινίες του με μουσική που έπαιξε ο ίδιος με το ακορντεόν του και σε κάποιες περιπτώσεις τραγουδούσε.



Εικόνα 47: Επεξεργασία Ηχοτοπίου



Εικόνα 48: Εγγραφή Voice-over

4.4. Μοντάζ και Μεταπαραγωγή

Σε αυτή την τελευταία ενότητα θα γίνει αναφορά στο στάδιο της μεταπαραγωγής της ταινίας, δίνοντας κύρια έμφαση στο μοντάζ και τα χαρακτηριστικά που απέκτησε η ταινία μέσα από αυτό.

Ουσιαστικά, όπως ανέφερα και στην ενότητα της αφήγησης, επειδή η ταινία δεν είχε σενάριο, ούτε και μία συνεκτική αφήγηση με την κλασική της έννοια, όλη η ταινία δημιουργήθηκε ως αυτό που είναι, κατά την διαδικασία του μοντάζ. Σε εκείνο το στάδιο αξιολόγησα όλο το υλικό που είχα στην κατοχή μου και επιχείρησα να το συνθέσω ώστε να δημιουργήσω μία ενιαία δομή που θα ανταποκρίνεται στην αίσθηση και τα νοήματα που ήθελα να αποδώσω.

Η συγκεκριμένη δομή δεν έχει ως κύριο άξονα της κάποια αφηγηματική κατεύθυνση αλλά μία πιο ποιητική σύνδεση των εικόνων. Μία τέτοια προσέγγιση χαρακτηρίζει και ο Bill Nichols ως ποιητικό τρόπο μοντάζ, εκείνον δηλαδή που θυσιάζει τις συμβάσεις του μοντάζ συνέχειας και την αίσθηση μιας πολύ συγκεκριμένης θέσης στον χρόνο για να εξερευνήσει συσχετισμούς και μοτίβα που περιλαμβάνουν χρονικούς ρυθμούς και χωρικές αντιπαραθέσεις.⁵⁴ Με αυτή την προσέγγιση το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από την θέση μίας αφηγηματικής συνεκτικότητας στην απόδοση μίας ατμόσφαιρας ή μιας αίσθησης.

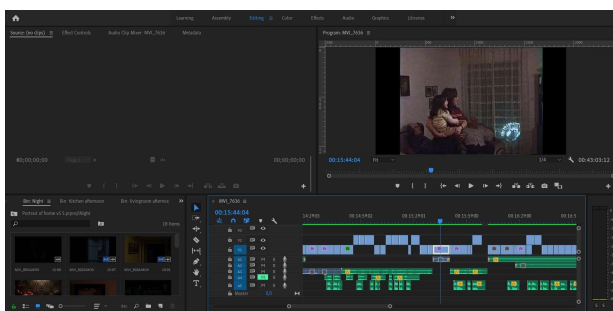
Με βάση την παραπάνω παραδοχή, μπορεί να γίνει αντιληπτό πως αποκτά ιδιαίτερο ρόλο ο ρυθμός της ταινίας. Αυτό οφείλεται στο γεγονός πως μία ποιητική σύνδεση των εικόνων που επιχειρεί να αποδώσει μία ατμόσφαιρα αποκτά μία δομή που μοιάζει κατά έναν τρόπο με εκείνη ενός μουσικού κομματιού. Δηλαδή κατά τη διάρκεια του μοντάζ δίνεται έμφαση στη διάρκεια του κάθε πλάνου ξεχωριστά αλλά και στη συνολική δομή της ταινίας,

54) Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, σελ. 102.

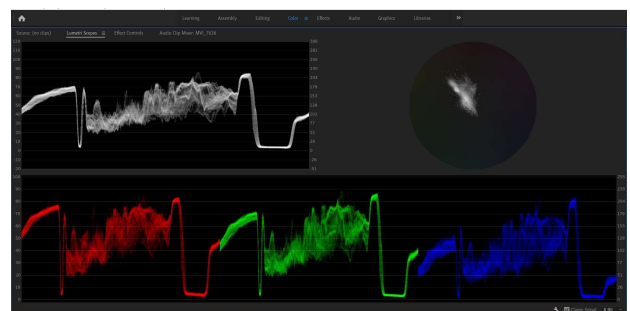
ώστε να προκύπτει ο κατάλληλος ρυθμός που θα συνεισφέρει στην απόδοση της επιθυμητής ατμόσφαιρας. Σύμφωνα με τον Μπέλα Μπαλάζ «αν έναν πλάνο διαρκεί λίγο περισσότερο ή λιγότερο, μπορεί αποφασιστικά να αλλάξει την εντύπωση που δημιουργεί η εικόνα, όπως ακριβώς ένας μουσικός σκοπός αλλάζει εντελώς αν μια νότα ανέβει ή κατέβει μισό διάστημα».⁵⁵

Ένα ακόμη στοιχείο της προσέγγισής μου είναι ο τρόπος που διαχειρίστηκα το αρχειακό υλικό. Ακόμα και σε αυτή την περίπτωση στην οποία υπάρχουν χαρακτήρες και γεγονότα, σκοπός μου δεν ήταν να δημιουργήσω μια συνεκτική αφήγηση αλλά όπως περιέγραψα και παραπάνω μία πιο αφαιρετική και ποιητική διαχείριση του υλικού. Έτσι δεν προσανατολίστηκα στο να κρατήσω κάποια γεγονότα ατόφια αλλά να συνδέσω με έναν πιο αφηρημένο τρόπο τις εικόνες, παράγοντάς έτσι ένα νόημα. Ο Γιάννης Σκοπετέας, αναφερόμενος στο πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ, δηλαδή εκείνο που χρησιμοποιεί κάποιου είδους αρχειακό υλικό, εκφράζει την άποψη πως η πραγματικότητα του αρχειακού υλικού, είναι μία πραγματικότητα από «δεύτερο χέρι», μία «άλλη πραγματικότητα» την οποία ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ καλείται να μετατρέψει σε μία τρίτη οπτικοακουστική πραγματικότητα.⁵⁶ Με βάση αυτή την προσέγγιση και θέλοντας να διαχωρίσω το υλικό από τον ρεαλισμό που το διέπει, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τεχνικές όπως το slow-motion και το stop-care, ώστε να εμβαθύνω στις οπτικές και ρυθμικές αναλογίες που θεώρησα πως έχουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον, προσδίδοντάς τους και μία διαφορετική αξία.

Τέλος στο στάδιο της μεταπαραγωγής ανήκουν και οι τελικές διορθώσεις στον ήχο και την εικόνα της ταινίας. Σε αυτό το στάδιο έγιναν αλλαγές σε χρώματα της εικόνας που είτε χρειαζόνταν διόρθωση είτε θέλανε μεγαλύτερο τονισμό, δόθηκε έμφαση στον επαρκή φωτισμό και τις αντιθέσεις που δημιουργούν οι σκιές και το φως μέσα στα πλάνα, και γίναν κάποιες τεχνικές επιδιορθώσεις σε ζητήματα θορύβου τόσο στην εικόνα όσο και στον ήχο της ταινίας.



Εικόνα 49: Διαδικασία μοντάζ



Εικόνα 50: Color-Correction

55) Σ.Μ. Αιξενστάιν, Μπέλα Μπαλάζ, Λεβ Κουλέσοφ κ.α. , *Το Μοντάζ*, Διευθ. Γιάννης Σολδάτος (Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, εκδ 3η, 2003) σελ. 38.

56) Γιάννης Σκοπετέας, *Το πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ, στο Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιών*, σελ. 243.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 : ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σε αυτή την τελευταία ενότητα θα αναφερθώ στα συμπεράσματα που εξήγαγα από την μελέτη των παραπάνω ζητημάτων αλλά και τη δημιουργία και την ανάλυση του κινηματογραφικού μου έργου. Σε σχέση με το πρώτο μέρος της εργασίας, η ανάλυση και η μελέτη του πειραματικού κινηματογράφου μέσα από το πρίσμα των δύο ξεχωριστών περιόδων ανάπτυξης αυτής της τάσης, δηλαδή της avant-garde περιόδου της δεκαετίας του 1920, και της μεταπολεμικής περιόδου στην Αμερική με έμφαση στην underground κουλτούρα, με οδήγησε στο να συγκρίνω τις καταστάσεις που τις διαμόρφωσαν, τις διαφορετικές ορολογίες τους και τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά τους. Αποτέλεσμα αυτής της μελέτης δεν ήταν ούτε να τις κατηγοριοποιήσω ούτε να αναδείξω τις διαφορές τους, αλλά αντιθέτως να εμβαθύνω στις σχέσεις τους, μέσα από τις οποίες ουσιαστικά έρχονται στην επιφάνεια εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τον χαρακτήρα του πειραματικού κινηματογράφου. Ένα από αυτά τα βασικά στοιχεία ήταν η αντισυμβατικότητα που διέπει αυτές τις ταινίες τόσο ως προς τα μέσα έκφρασης όσο και ως προς το περιεχόμενό τους. Ο πειραματικός κινηματογράφος από τη γέννηση του μέχρι και σήμερα παραμένει εκείνο το κινηματογραφικό είδος που θέτει συνεχώς ερωτήματα για τη φύση του ίδιου του μέσου, τη γλώσσα του, τα εργαλεία αλλά και το νόημά του. Αντλώντας τέτοια στοιχεία από τον πειραματικό κινηματογράφο, μπορούμε να διακρίνουμε πως μέσα στα χρόνια έχουν επίσης χρησιμοποιηθεί τόσο από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας, όσο και από το ντοκιμαντέρ, διευρύνοντας τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα διάφορα κινηματογραφικά είδη. Σήμερα αν και ο πειραματικός κινηματογράφος δεν έχει αντίστοιχη θέση όπως τα άλλα δύο είδη, κυρίως λόγω οικονομικών ζητημάτων που αντιμετωπίζει αναφορικά με την παραγωγή και τη διανομή, έχει πλέον μία σταθερή θέση στο κινηματογραφικό στερέωμα. Κύρια πηγή στήριξης αυτού του σινεμά σήμερα αποτελούν τα πανεπιστημιακά ιδρύματα, κάποιες ανεξάρτητες εταιρίες παραγωγής και τα φεστιβάλ που δίνουν χώρο σε ταινίες που ανήκουν σε αυτό το είδος.

Το δεύτερο κομμάτι της γραπτής εργασίας είχε να κάνει με την ανάλυση της δικής μου εμπειρίας σε σχέση με τη δημιουργία του κινηματογραφικού έργου *Fragments of life from the place I call home*. Η δημιουργία αυτής της ταινίας από τη μία αποτέλεσε για εμένα ευκαιρία να πειραματιστώ με τα μέσα έκφρασης ενός κινηματογραφικού έργου, και από την άλλη να αποτυπώσω την πραγματικότητα μέσα από την προσωπική μου ματιά. Το πρώτο σκέλος αφορά την εμβάθυνση στα χαρακτηριστικά του πειραματικού κινηματογράφου με τον οποίο μέχρι και την πραγμάτωση αυτής της ταινίας δεν είχα ιδιαίτερη σχέση. Η κατεύθυνση αυτή με οδήγησε στο να ανακαλύψω κινηματογραφικά είδη και καλλιτέχνες που μέσα από το έργο τους θα μπορούσα να αντλήσω έμπνευση σε σχέση με τη δική μου ταινία. Ο πειραματισμός

αυτός δεν έγινε αυτοσκοπός, αλλά προέκυψε ως φυσικό επακόλουθο του ίδιου του περιεχομένου της ταινίας. Το θέμα της δηλαδή, το οποίο από τη φύση του είναι πειραματικό, μιας που δεν ανήκει ούτε στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο ούτε στο είδος του ντοκιμαντέρ, αν και από το δεύτερο αντλεί κάποια στοιχεία, ήταν αυτό που με οδήγησε στην αναζήτηση μιας πειραματικής φόρμας και όχι το αντίθετο.

Ωστόσο αυτό που θεωρώ ως πιο σημαντικό είναι η ίδια η διαδικασία της καλλιτεχνικής έκφρασης και το αποτέλεσμα που φέρει. Η δημιουργία αυτής της ταινίας υπήρξε σημαντική για εμένα σε δύο διαφορετικά επίπεδα. Το πρώτο σχετίζεται με το ενδιαφέρον μου για την αποτύπωση της ανθρώπινης απουσίας το οποίο τοποθετώ στο φάσμα των φιλοσοφικών μου προβληματισμών και στην αναζήτηση ενός βαθύτερου νοήματος της ζωής που ενδεχομένως να μην υπάρχει. Το δεύτερο αναφέρεται στη διείσδυση στην προσωπική μου ζωή, στην ανάπλαση του παρελθόντος και στον στοχασμό σε σχέση με αυτά. Μέσα από τα συγκεκριμένα στοιχεία βρήκα την ευκαιρία να εκφράσω την προσωπική μου ματιά σε σχέση με την ίδια μου τη ζωή και τις σχέσεις ή τα γεγονότα που τη συνθέτουν. Το τελικό έργο ως αποτύπωση αυτής της καλλιτεχνικής ανησυχίας αποτελεί ένα είδος προσωπικού κινηματογραφικού ημερολογίου με διττό σκοπό. Από τη μία επιχειρεί να καταγράψει τη ζωή, τις σκέψεις και τα συναισθήματά μου ως μία διαδικασία λύτρωσης ή εξερεύνησης του ίδιου μου του εαυτού, κι από την άλλη να γίνει ένα μέσο επικοινωνίας όλων αυτών των πραγμάτων με τους θεατές, να αποκτήσει δηλαδή τη βασική αξία κάθε καλλιτεχνικού έργου. Οι θεατές του έργου γίνονται ταυτόχρονα θεατές μιας θραυσματικής απόδοσης της ίδιας μου της ζωής, αποκτώντας με αυτήν την εμπειρία έναν άρρηκτο δεσμό με τον δημιουργό σε ένα ανθρώπινο επίπεδο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία:

- Guerin, Marie Anne. *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2017
- McKee, Robert. *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2017
- Thompson, Kristin και Bordwell, David. *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011
- Αιξενστάιν, Σ.Μ, Μπαλάζ, Μπέλα,Κουλέσοφ Λεβ, κ.ά. , *Το Μοντάζ*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, εκδ 3η, 2003
- Θεοδωράκη, Στέλλα. *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1990
- Καμύ, Αλπέρ. *Ο μύθος του Σίσυφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2010
- Μαλαकाσιώτη, Αγγελική. *Η ποιητική του μελαγχολικού χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Ο Μωβ Σκίουρος, 2020
- Σκοπετέας, Ιωάννης. *Κάμερα, Φως και Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*. Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων, 2016
- Σολδάτος, Γιάννης. επιμ. *Κινηματογράφος/ Ντανταϊσμός/ Σουρεαλισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2007
- Στάθη, Ειρήνη και Γιάννης Σκοπετέας, επιμ. *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2009.
- Στεφανή, Εύα. *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007
- Στεφανή, Εύα. *Ντοκιμαντέρ : Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016
- Ταρκόφσκι, Αντρέι. *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1987

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία :

- Bordwell, David. *Film Art: An introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2017
- Film-makers Cooperative. *Catalogue*. Film-makers Cooperative, 1989
- Gaal-Holmes, Patti. *A History of 1970s Experimental Film: Britain's Decade of Diversity*. London: Palgrave- McMillan, 2015
- James, E. David. (editor), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. New Jersey: Princeton University Press, 2020
- Marguiles, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealistic Everyday*. Duke University Press, 1996
- McDonald, Scott. *Avant-Doc: Intersection of documentary and avant-garde cinema*. Oxford:

Oxford University Press, 2015

Mekas, Jonas. *Movie Journal: the rise of the new American cinema, 1959-1971*. New York: Columbia University Press, 2016

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001

O'Pray, Michael. *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London: Wallflower Press, 2003

Reekie, Dunkun. *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*. London: Wallflower Press, 2007

Rees, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: British Film Institute, 2011

Sitney Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002

Small, Edward S. *Direct theory: Experimental film/video as major genre*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994

Weis Elisabeth and Belton John(ed). *Film Sound Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985