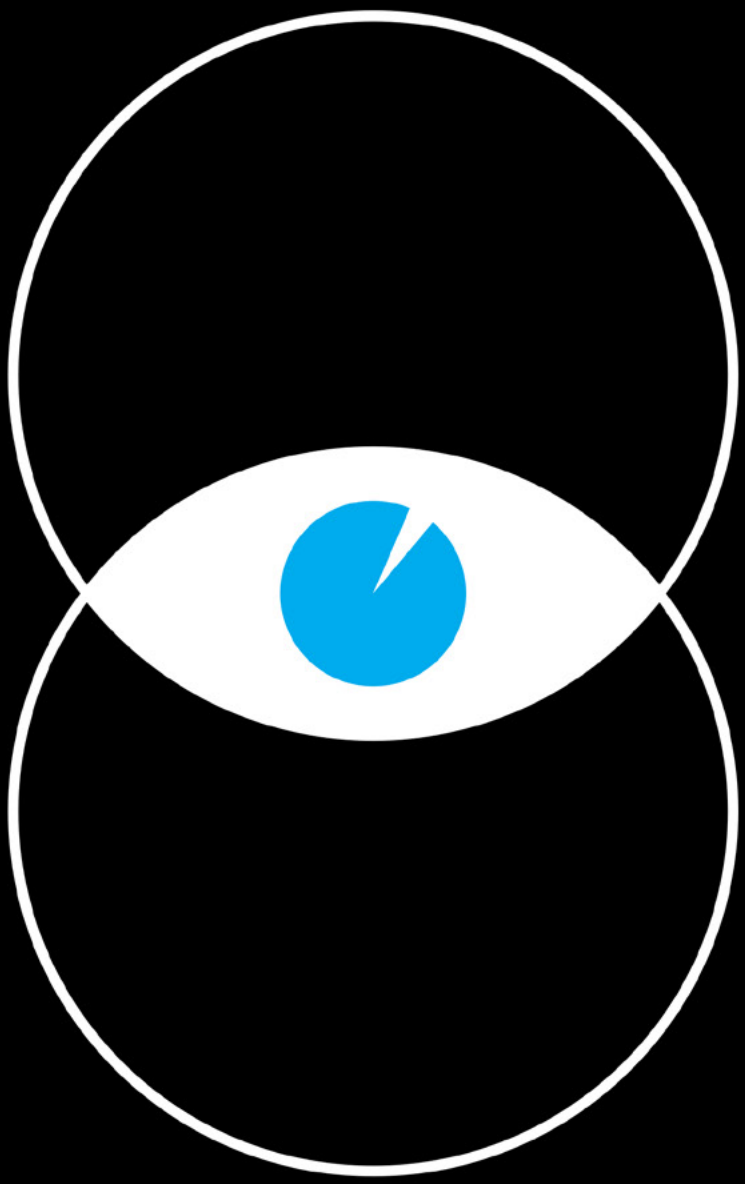


Απόστολος Καρακάσης

ΕΦΟΔΙΟ ΓΙΑ ΝΕΟΥΣ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡΙΣΤΕΣ

Χρήστος Γούσιος, Κώστας Κεφάλας

Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kallipos.gr

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΕΣΠΑ 2007-2013
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

HEALLINK
Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ
Επίκουρος καθηγητής τμ. Κινηματογράφου Α.Π.Θ.

με τη συμμετοχή των:

ΧΡΗΣΤΟΥ ΓΟΥΣΙΟΥ
Λέκτορα τμ. Κινηματογράφου Α.Π.Θ.

ΚΩΣΤΑ ΚΕΦΑΛΑ
Λέκτορα τμ. Κινηματογράφου Α.Π.Θ.

Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες

Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kallipos.gr

ΕΦΟΔΙΟ ΓΙΑ ΝΕΟΥΣ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡΙΣΤΕΣ

Συγγραφή
Απόστολος Καρακάσης

με τη συμμετοχή των:
Χρήστου Γούσιου
Κώστα Κεφάλα

Κριτική αναγνώστρια
Εύα Στεφανή

Συντελεστές έκδοσης
Γλωσσική Επιμέλεια: Βασίλης Παππάς
Γραφιστική Επιμέλεια -Τεχνική Επεξεργασία: Χριστόφορος Μπρέλλης

ISBN: 978-960-603-375-9

Copyright, © ΣΕΑΒ, 2015



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα 3.0.
Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/gr/

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου
www.kallipos.gr

στον δάσκαλό μου
Λάκη Παπαστάθη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1
Από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι τη σύνοψη σεναρίου
1. Τα πολλά πρόσωπα του σύγχρονου ντοκιμαντέρ 17
2. Το θέμα και η σύλληψη της ιδέας 18
3. Η προσωπική ματιά 20
4. Τα κύρια είδη αφήγησης 22
   4.1 Ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης (Expository mode) 22
   4.2 Ο τρόπος της παρατήρησης (Observational mode) 22
   4.3 Ποιητικός τρόπος (Poetic mode) 24
5. «Δείξε, μη λες», ενδυναμώνοντας την έκθεση 25
6. Το κοινό-στόχος της ταινίας 26
7. «Πες μου μια ιστορία» 27
8. Έρευνα 28
   8.1 Μελέτη – πληροφόρηση από διάφορες πηγές 28
   8.2 Έρευνα πεδίου 29
   8.3 Ιεράρχηση της πληροφορίας, περιορισμός της ιστορίας 29
   8.4 Αντικειμενικότητα 30
   8.5 Έρευνα οπτικών αρχείων και τεκμηρίων 31
9. Συγγραφή της σύνοψης σεναρίου (treatment) 31
10. Μορφολογία πρότασης 32
   10.1 Εξώφυλλο 32
   10.2 Logline 33
   10.3 Περίληψη, ιστορία 33
   10.4 Χαρακτήρες/ Συμμετέχοντες 33
   10.5 Σκηνοθετική προσέγγιση 34
   10.6 Βιογραφικά συντελεστών 34
11. Συχνά προβλήματα πρωτόλειων προτάσεων 35
12. Δείγμα πρότασης 37
13. Άσκηση 47
Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές 47

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2
Παρακολουθώντας τη δράση
1. Προβλέποντας τις σκηνές της παρατήρησης 49
2. Προγραμματισμός των γυρισμάτων 51
3. Η εξασφάλιση της πρόσβασης 53
4. Η κινηματογράφηση σκηνών δράσης 54
5. Η κινηματογράφηση σκηνών διαλόγου 55
6. Σκηνές συνέχειας και πολυσυλλεκτικές σκηνές 56
7. Επιλογή συνεργατών 57
8. Επιλογή εξοπλισμού 58
9. Μερικές παρατηρήσεις σε θέματα φωτογραφίας 58
   9.1 Η ουσιαστική εστίαση 59
   9.2 Σταθερές λήψεις 59
   9.3 Φωτισμός 60
   9.4 Ντεκουπάζ «στο πόδι» 60
10. Μερικές παρατηρήσεις σε θέματα ηχοληψίας 61

10.1 Τα τρία αδικαιολόγητα σφάλματα ηχοληψίας 62
10.2 Βασικές πληροφορίες σχετικά με τα μικρόφωνα 63
10.2.1 Το μπουμ 63
10.2.2 Η ασύρματη ψείρα 63
10.3 Ανεξάρτητη καταγραφή ήχου, έναντι καταγραφής στην κάμερα 64
10.4 Ηχογράφηση χώρου και άλλων στοιχείων 64
11. Άσκηση 1 64
12. Άσκηση 2 66
Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές 66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3
Η τέχνη της συνέντευξης
1. Η συνέντευξη, μία αφηγηματική τεχνική υπό αμφισβήτηση 69
2. Ο λόγος κατά της συνέντευξης 69
3. Η υπεράσπιση της συνέντευξης 71
4. Διαφορετικές λειτουργίες της συνέντευξης 72
4.1 Πληροφοριακή ή πραγματολογική συνέντευξη (με ειδικούς) 72
4.2 Ρητορική συνέντευξη ή ανάπτυξης ιδεών (από ειδικούς ή μη) 73
4.3 Αφηγηματική συνέντευξη (με μάρτυρες) 73
5. Κύριες σκηνοθετικές προσεγγίσεις της συνέντευξης 74
5.1 Συνέντευξη με τη συμμετοχή του ερευνητή 74
5.2 Η συνέντευξη ως μονόλογος σε σκηνές παρατήρησης 75
5.3 Συνέντευξη off 77
5.4 Ομαδική συνέντευξη 78
5.5 Vox-Pop 79
6. Προετοιμασία συνέντευξης 79
6.1 Επιλογή προσώπων 79
6.2 Η πρώτη επαφή 81
6.3 Το περιεχόμενο της πρώτης συνάντησης 82
6.4 Το ερωτηματολόγιο 83
7. Γύρισμα συνέντευξης 84
7.1 Η «μαιευτική διαδικασία» 85
7.2 Το στήσιμο (mise en scène) της συνέντευξης 86
7.2.1 Η χωροθέτηση 87
7.2.2 Η απόσταση από τον άξονα και το μέγεθος του κάδρου 88
7.2.3 Η φωτογραφία 88
7.2.4 Ο ήχος 89
7.2.5 Προετοιμάζοντας το μοντάζ 90
8. Μετά τη συνέντευξη 91
Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές 91

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4
Η προφορική αφήγηση ή σπικάζ
1. Εισαγωγή 93
2. Λειτουργίες του σπικάζ 94
2.1 Γρήγορη έκθεση πληροφοριών 94
2.2 Κάλυψη αφηγηματικών κενών 94
2.3 Ανάπτυξη επιχειρηματολογίας 95
2.4 Ερμηνεία της εικόνας 96

2.5 Ενίσχυση υποκειμενικότητας ... 97
2.6 Εσωτερικός μονόλογος ... 97
2.7 Αναβίωση φωνών από το παρελθόν ... 98
2.8 Εστίαση του βλέμματος ... 98
2.9 Εξοικονόμηση χρόνου και μέσων ... 99
2.10 Διευκόλυνση της μεταφοράς σε άλλη γλώσσα ... 99
3. Μορφές προφορικής αφήγησης στα τρία πρόσωπα ... 99
4. Το γράψιμο του κειμένου ... 101
5. Η φωνή του σπικάζ ... 104
5.1 Το κάστινγκ της φωνής ... 104
5.2 Σκηνοθετική καθοδήγηση ... 105
6. Η ηχογράφηση ... 106
7. Το μοντάζ της προφορικής αφήγησης ... 106
Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές ... 107

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5
Το μοντάζ στο ντοκιμαντέρ
1. Ιδιαιτερότητες του μοντάζ στο ντοκιμαντέρ ... 109
1.1 Ιδιαίτερη συμβολή στην διαμόρφωση της δομής/ιστορίας ... 109
1.2 Ιδιαίτερη συμβολή στη διαμόρφωση του ύφους ... 110
1.3 Ιδιαίτερες συνθήκες συνεργασίας και παραγωγής ... 111
2. Η προετοιμασία, το μοντάζ πριν το «κόψιμο» ... 111
2.1 Η τεχνική προετοιμασία ... 112
2.2 Θέαση και γνωριμία με το υλικό ... 112
2.3 Καταγραφή και αρχειοθέτηση του υλικού (logging) ... 113
2.3.1 Αρχειοθέτηση στο λογισμικό μοντάζ ... 113
2.3.2 Αρχειοθέτηση «στο χαρτί» ... 114
3. Ο δρόμος προς το πρώτο rough cut ... 116
3.1 Από το γενικό στο μερικό και αντίστροφα ... 117
3.2 Καινούρια τώρα δομή ... 118
3.2.1 Δομή που βασίζεται στην παρατήρηση (δράση) ... 119
3.2.2 Δομή που βασίζεται στην έκθεση (λόγο) ... 122
3.2.3 Δομή που βασίζεται στο συνδυασμό έκθεσης & παρατήρησης (λόγου & δράσης) ... 122
3.3 Σχηματίζοντας τις πρώτες επιλογές (selects) ... 123
3.3.1 Η σύνθεση των σκηνών δράσης ... 124
3.3.2 Η σύνθεση των σκηνών διαλόγου ... 125
3.3.3 Η σύνθεση των σκηνών λόγου ... 126
4. Από το πρόχειρο ως το τελικό μοντάζ (final cut) ... 128
4.1 Αντιμετωπίζοντας τις συνήθεις αδυναμίες του rough cut ... 129
4.2 Η δοκιμαστική προβολή ... 132
4.3 Η οριστική λύση του γρίφου ... 134
5. Σχέση συνεργασίας σκηνοθέτη μοντέρ ... 134
6. Ηθικά ζητήματα και η ευθύνη του σκηνοθέτη ... 135
Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές ... 136

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6
Η σύνθεση του ήχου
1. Εισαγωγή, συνθέτοντας το ηχητικό σύμπαν του ντοκιμαντέρ ... 139
2. Φωνές ... 140

2.1 Καθαρισμός του λόγου ... 141
2.2 Αντικατάσταση λέξεων ... 141
2.3 Ντουμπλάζ ... 142
2.4 Ηλεκτρονική επεξεργασία φωνών ... 142
2.5 Οργάνωση των φωνών για το μιξάζ ... 143
3. Θόρυβοι ... 143
3.1 Ηχογράφηση πρωτότυπων ήχων ... 145
3.2 Βιβλιοθήκες ηχητικών εφέ ... 145
3.3 Δημιουργία και σύνθεση πρωτότυπων ήχων ... 145
4. Ατμόσφαιρες ... 146
4.1 Φτιάχνοντας την «κατάλληλη ατμόσφαιρα» ... 146
4.2 Συνθέτοντας ηχοτοπία ... 147
5. Η μουσική στο ντοκιμαντέρ ... 147
5.1 Λειτουργίες της μουσικής ... 148
5.2 Χρησιμοποιώντας διηγητική μουσική ... 150
5.3 Εντοπισμός των αναγκών σε μουσική ... 151
5.4 Η έρευνα για έτοιμη μουσική ... 151
5.4.1 Αναζήτηση γενικής δισκογραφίας ... 152
5.4.2 Αναζήτηση υπάρχουσας μουσικής κινηματογράφου ... 152
5.5 Η σύνθεση πρωτότυπης μουσικής ... 152
5.5.1 Κριτήρια επιλογής συνθέτη ... 153
5.5.2 Χρονοδιάγραμμα και κόστος ... 153
5.5.3 Η συνεργασία με τον συνθέτη ... 153
5.6 Εφαρμογή της μουσικής στο μοντάζ ... 154
6. Το μιξάζ ... 155
6.1 Γιατί γίνεται το μιξάζ; ... 155
6.2 Προετοιμασία για το μιξάζ ... 156
Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές ... 156

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Διανομή και προώθηση της ταινίας

1. Θέτοντας τους στόχους σας ... 159
2. Ασκήσεις αυτογνωσίας. Γνωρίζοντας την ταινία σας εκ νέου ... 160
3. Εντοπίζοντας τα χαρακτηριστικά του κοινού-στόχος της ταινίας σας ... 160
4. Τα διαθέσιμα μέσα εκμετάλλευσης. Οι περιοχές εκμετάλλευσης ... 162
4.1 Οι γεωγραφικές περιοχές εκμετάλλευσης ανά τον κόσμο ... 163
4.2 Οι διαθέσιμες πλατφόρμες προβολής & εκμετάλλευσης ... 164
4.2.1 Η κινηματογραφική αίθουσα ... 165
4.2.2 Η συνδρομητική τηλεόραση ... 165
4.2.3 Ψηφιακοί δίσκοι (Blu-Ray / DVD) ... 165
4.2.4 Πλατφόρμες εκμετάλλευσης στη διαδικτυακή εποχή ... 166
4.2.5 Τα ελεύθερα τηλεοπτικά κανάλια (δημόσια ή ιδιωτικά) ... 167
4.2.6 Άλλες πλατφόρμες προβολής ... 167
5. Η διανομή μέσα από εταιρεία διανομής. Οι εταιρείες διεθνών πωλήσεων ... 167
6. Ανεξάρτητη διανομή. Ο μοναχικός δρόμος ... 170
6.1 Η επιλογή. Θετικά και αρνητικά ... 170
6.2 Η ανεύρεση των απαραίτητων και κατάλληλων συνεργατών ... 171
6.3 Τα υλικά προώθησης και διαφήμισης της ταινίας ... 173
7. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ και οι αγορές κινηματογραφικών ταινιών ... 174

7.1 Επιλέγοντας τα φεστιβάλ για την ταινία σας..... 174
7.2 Υπολογίζοντας τα κόστη. Κάνοντας τις αιτήσεις..... 175
7.3 Εκμεταλλευόμενοι τη συμμετοχή σας. Αξιοποιώντας στο μέγιστο το χρόνο σας στα φεστιβάλ..... 175
7.4 Τα Film Markets..... 176
8. Κρατήστε τις επαφές σας ζωντανές..... 176
Ενδεικτική βιβλιογραφία - Μελέτες..... 176

Γλωσσάριο κινηματογραφικών όρων..... 179

Βιογραφικά Σημειώματα Συγγραφέων..... 185

Πρόλογος

Το ηλεκτρονικό αυτό βιβλίο αποτελεί ένα πρακτικό εγχειρίδιο που απευθύνεται σε νέους ανθρώπους, σπουδαστές κινηματογράφου ή ερασιτέχνες, που έχουν νιώσει ως θεατές την ιδιαίτερη συγκίνηση και γοητεία που παρέχουν οι ιστορίες της κινηματογραφημένης πραγματικότητας και θέλουν να αποπειραθούν να κάνουν μια δική τους τέτοια ταινία. Στις σελίδες του καλύπτονται όλα σχεδόν τα στάδια της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ, από τη σύλληψη της αρχικής ιδέας, μέχρι την προβολή του ολοκληρωμένου έργου. Η δημιουργική διαδικασία περιγράφεται βήμα προς βήμα, ξεκινώντας από τη φάση της συγγραφής της πρότασης και την προετοιμασία, συνεχίζοντας με τα γυρίσματα και το μοντάζ και ύστερα τη σύνθεση της μπάντας του ήχου και την προώθηση της ταινίας στο κοινό της. Σε κάθε στάδιο παρουσιάζεται μια μεγάλη ποικιλία μορφολογικών επιλογών και οι διαφορετικές αφηγηματικές λειτουργίες που υπηρετούνται με κάθε διαφορετική επιλογή. Έτσι, παράλληλα με πρακτικές κατευθύνσεις, το βιβλίο καλλιεργεί έναν προβληματισμό πάνω σε βασικές αισθητικές και θεωρητικές προσεγγίσεις, βοηθώντας τον νέο κινηματογραφιστή να βρει το προσωπικό του βλέμμα.

Η προσπάθεια αυτή δεν θα μπορούσε βέβαια να υποκαταστήσει δύο θεμελιακές παραμέτρους της εκπαίδευσης κάθε νέου ντοκιμαντερίστα: αφενός τη θέαση πολλών ταινιών ντοκιμαντέρ, παλιότερων και σύγχρονων, η οποία θα προσφέρει τις ιδιαίτερες για τον καθένα προσωπικές επιρροές και πηγές έμπνευσης και αφετέρου τη συνεχή εξάσκηση και την εμπέδωση της γνώσης μέσα από την εμπειρία.

Οι συγγραφείς – ως άνθρωποι «της δουλειάς» – τρέφουμε ένα μεγάλο σεβασμό στην εμπειρική γνώση στα καλλιτεχνικά μας αντικείμενα. Γι' αυτό και η προσπάθειά μας ήταν να συστηματοποιήσουμε ένα σύνολο τέτοιων γνώσεων και να υποδείξουμε μεθοδολογίες που τείνουν σε ένα αποτέλεσμα, τη δημιουργία «καλών» ταινιών ντοκιμαντέρ, που να ικανοποιούν τους νέους δημιουργούς τους και να συναντούν το κοινό τους. Οι γνώσεις αυτές συγκεράστηκαν από τη συλλογική εμπειρία ενός ευρύτατου δείγματος κινηματογραφιστών, όπως αποτυπώνεται στη διεθνή σχετική βιβλιογραφία, στα λόγια των ίδιων, στις προφορικές και γραπτές μαρτυρίες τους, σε διαδικτυακές πηγές, αλλά και σε προσωπικές εμπειρίες όλων αυτών των χρόνων. Η φιλόδοξη αυτή συστηματοποίηση εμπειριών αποτελεί τελικά μία απόπειρα, στο βαθμό που θα ήταν δυνατό, κάποια επιστημοσύνη να εφαρμοστεί στη διδασκαλία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παράλληλα βέβαια, ο αναστοχασμός επάνω στην ουσία της αφηγηματικής λειτουργίας μάς οδηγεί συχνά σε απαραίτητες αναφορές στη θεωρία και ιστορία κινηματογράφου, πιστεύοντας ότι η όσμωση θεωρίας και πράξης μπορεί να είναι εξαιρετικά ωφέλιμη εκατέρωθεν.

Ο κινηματογράφος είναι μία συλλογική εργασία, έτσι και στο βιβλίο αυτό ο κάθε συν-συγγραφέας συνέβαλε στο γνωστικό αντικείμενο της ειδικότητάς του. Συγκεκριμένα, ο Κώστας Κεφάλας συνέγραψε το κεφάλαιο 7 σχετικά με τη διανομή και προώθηση της ταινίας, ενώ ο Χρήστος Γούσιος συνέβαλε κυρίως στο κεφάλαιο 6 περί σύνθεσης του ήχου της ταινίας, καθώς και σε επιμέρους κεφάλαια που άπτονται θεμάτων ήχου. Στο βιβλίο θα συναντήσει κανείς κάποια κείμενα μέσα σε πλαίσιο που συχνά αποτελούν προσωπικές μαρτυρίες από την επαγγελματική εμπειρία της συγγραφικής ομάδας και αναφορές στο έργο του κύριου συγγραφέα. Οι περιπτώσεις αυτές δεν προβάλλονται βεβαίως ως υποδειγματικά κινηματογραφικά έργα (άλλωστε συχνά αναφέρονται ως παραδείγματα προς αποφυγή, παρά προς μίμηση), ωστόσο έχοντας μία «καλή πρόσβαση» στο ιστορικό όλων των σταδίων κατασκευής των συγκεκριμένων ταινιών θεωρήσαμε ότι θα ήταν χρήσιμο να κοινοποιήσει κανείς τα προσωπικά του «διδάγματα» με κάποια ντοκιμαντερίστικη αμεσότητα και ειλικρίνεια, με την ελπίδα ότι μπορεί κάποιοι να επωφεληθούν.

Το βιβλίο είναι δομημένο σύμφωνα με τη γραμμική σειρά της πορείας δημιουργίας μίας ταινίας, όμως δεν διαβάζεται κατ' ανάγκη σύμφωνα με τη σειρά αυτή. Τα ανεξάρτητα κεφάλαια και οι συστηματικές διαιρέσεις τους, επιτρέπουν την επιλεκτική ανάγνωσή του και θα ενθαρρύναμε τους αναγνώστες να το διαβάζουν μη-γραμμικά, με όποια σειρά τους υπαγορεύει το ενδιαφέρον τους. Άλλωστε όλα τα στάδια της κατασκευής μιας ταινίας συνδέονται με σχέσεις αλληλεξάρτησης: σκεπτόμενοι μία ιδέα για ένα ντοκιμαντέρ ταυτόχρονα προσπαθούμε να προβλέψουμε τη δυνατότητά του να διανεμηθεί αργότερα, κάνοντας γυρίσματα φροντίζουμε να εξασφαλίσουμε τα απαραίτητα υλικά του μοντάζ κ.ο.κ. Ίσως με τον τρόπο αυτό το μικρό αυτό πόνημα να λειτουργήσει κυριολεκτικά ως εφόδιο, εφόσον ο αναγνώστης μπορεί να το έχει μαζί του ακόμη και στο γύρισμα μέσω φορητής συσκευής.

Οι καλλιτεχνικές πρακτικές και μεθοδολογίες που αποτυπώνονται εδώ, σε καμία περίπτωση δεν θα θέλαμε να ενδυθούν ένα μανδύα επιστημονικής αλήθειας· καμία από τις προσεγγίσεις αυτές δεν μπορεί να μείνει αναμφισβήτητη. Αντίθετα, θα μπορούσε κανείς, σε οποιαδήποτε υπόδειξη, να αντιπροτείνει τον δικό του κανόνα και κάνοντας ακριβώς το αντίθετο να έχει εξαιρετικά ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Η ιστορία της τέχνης έχει αυτό το χαρακτηριστικό, να εξελίσσεται πάντα από τις εξαιρετικές περιπτώσεις ελάχιστων προ-

σωπικοτήτων που σπάνε τους κανόνες, έρχονται σε ρήξη με το παλιό, επιχειρούν το ανορθόδοξο και καμιά φορά κατορθώνουν να το επιβάλουν. Κλείνοντας αυτή την εισαγωγή ας ευχηθούμε το βιβλίο αυτό να φτάσει και σε τέτοια χέρια.

Α.Κ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι τη σύνοψη σεναρίου

Σύνοψη

Η αρχική και ίσως πιο δημιουργική φάση στην πορεία της παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ ξεκινά με την επιλογή ενός θέματος μέσα από τις αμέτρητες ιστορίες της πραγματικότητας και καταλήγει στη συγγραφή μιας σύνοψης σεναρίου που περιγράφει με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια την ταινία όπως αυτή πρόκειται να γυριστεί. Η σύνοψη αυτή –γνωστή και ως treatment– θα αποτελέσει ουσιαστικό οδηγό για τα επόμενα στάδια και ένα απαραίτητο κείμενο για την επικοινωνία με συνεργάτες και χρηματοδοτικούς φορείς. Ένα σημαντικό ή ενδιαφέρον θέμα είναι μόνο η αφετηρία. Η έρευνα του θέματος και η δημιουργική ανάπτυξη της ιδέας μέσα από την προσωπική σας ματιά θα καθορίσει το περιεχόμενο και τον τρόπο της αφήγησης, την ιστορία, τη δομή, τους κεντρικούς χαρακτήρες ή συμμετέχοντες, την πρωτοτυπία της προσέγγισης, καθώς και αρκετά στοιχεία ύφους. Όλα αυτά τελικά θα αποτυπωθούν σε μια πρόταση 3-4 σελίδων που ακολουθεί συγκεκριμένη μορφολογία και αποτελεί και το αντικείμενο της πρώτης άσκησης.

1. Τα πολλά πρόσωπα του σύγχρονου ντοκιμαντέρ

Εδώ και περίπου δύο δεκαετίες ζούμε και στη χώρα μας μία άνθηση του κινηματογράφου της μη-μυθοπλασίας. Εξειδικευμένα φεστιβάλ προσελκύουν όλο και περισσότερους θεατές, πολιτιστικοί φορείς οργανώνουν αφιερώματα και προβολές, ενώ τηλεοπτικοί σταθμοί, καθώς και κρατικά και ιδιωτικά κέντρα χρηματοδότησης δείχνουν να ανταποκρίνονται θετικά σε ένα δημιουργικό ρεύμα που αμφισβήτησε έντονα παραδοσιακές φόρμες, ταυτισμένες με την ανία και τον διδακτισμό.[1]

Πολλοί Έλληνες σκηνοθέτες και παραγωγοί επικεντρώθηκαν αυτά τα χρόνια στο ντοκιμαντέρ κατορθώνοντας να καλύψουν ένα μεγάλο χάσμα της ελληνικής φιλμογραφίας, κάνοντας ταινίες που καθρεφτίζουν την κοινωνία και τους καιρούς μας, επανεξετάζοντας με τολμηρό τρόπο θέματα κουλτούρας, ιστορίας και πολιτικής, εισάγοντας νέους τρόπους αφήγησης και υπερασπιζόμενοι, μέσα από την υποκειμενική καλλιτεχνική ματιά τους, το ντοκιμαντέρ ως ισότιμο είδος της κινηματογραφικής τέχνης. Το ελληνικό ντοκιμαντέρ κατάφερε μέσα σε λίγα χρόνια να ξεπεράσει αρκετές φορές τα σύνορα, όχι μόνο επειδή τόλμησε να αγγίξει διεθνή θέματα, αλλά κυρίως επειδή ανέδειξε την παγκόσμια διάσταση μέσα στις τοπικές ιστορίες και επειδή δεν δίστασε να αφηγηθεί τις ιστορίες αυτές κινώντας την περιέργεια και τα συναισθήματα των θεατών, στοχεύοντας απενοχοποιημένα στην ψυχαγωγία τους. Αυτή η αποδέσμευση από την αυστηρή εκπαιδευτική ή προπαγανδιστική λειτουργία του ντοκιμαντέρ και η στροφή του προς την ψυχαγωγία (με τη βαθύτερή της έννοια ως μία βασική ανθρώπινη ανάγκη) ακολούθησε τη διεθνή τάση της εποχής[2] η οποία χαρακτηρίστηκε κυρίως από την ενίσχυση της αφηγηματικότητας του ντοκιμαντέρ, την ανάδειξη του ρόλου της ιστορίας.

Τη δεκαετία του 1950, ο Άγγλος σκηνοθέτης Karel Reisz, από τους σημαντικούς ανανεωτές του ντοκιμαντέρ της εποχής του, έγραφε ότι υπάρχει μία θεμελιώδης διαφορά στόχευσης ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τις «αφηγηματικές ταινίες» (story-films): «Οι αφηγηματικές ταινίες ασχολούνται με την ανάπτυξη μίας πλοκής, ενώ το ντοκιμαντέρ με την παρουσίαση ενός θέματος».[3] Με άλλα λόγια ο κύριος στόχος ενός ντοκιμαντέρ ήταν η σφαιρική και λογική διερεύνηση ενός θέματος, εις βάρος της εμπειρίας μίας αφήγησης που επιδρά στα συναισθήματα του θεατή και τον οδηγεί «δι' ἐλέου καὶ φόβου» στην «κάθαρση». Η δεύτερη εμπειρία περιοριζόταν στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, ενώ σε ό,τι αφορούσε στο ντοκιμαντέρ, το ισοζύγιο συναισθηματικής εμπειρίας-πληροφόρησης έκλινε σαφώς προς τη δεύτερη πλευρά. Εξήντα περίπου χρόνια μετά, τα πράγματα έχουν αλλάξει: η πλοκή του σεναρίου του ντοκιμαντέρ έχει περάσει στο προσκήνιο, ενώ ο κανόνας πλέον μοιάζει να είναι ότι η μετάδοση της πληροφορίας σε ένα σύγχρονο ντοκιμαντέρ δεν μπορεί πια να νοηθεί χωρίς κάποια συναισθηματική συμμετοχή του θεατή, χωρίς μία πλοκή που θα εξάπτει το ενδιαφέρον του για την εξέλιξη της αφήγησης.

Στο ίδιο κείμενο ο Karel Reisz έκανε μία ακόμη ενδιαφέρουσα διάκριση: «Η απλή κινηματογραφική καταγραφή και δημοσιοποίηση» έγραφε «δεν υπηρετεί κανένα βαθύτερο αισθητικό όραμα: έχει περίπου την ίδια σχέση με το αυθεντικό δημιουργικό ντοκιμαντέρ, όσο ένα άρθρο εφημερίδας με ένα ευφάνταστο απόσπα-

σμα ποίησης ή πεζού λόγου».[4] Οι ταινίες που προέκυπταν από την κινηματογράφηση του πραγματικού κόσμου από τότε διακρινόταν ανάλογα με τη λειτουργία και την πρόθεση τους σε δύο κατηγορίες: στη μία πλευρά βρισκόταν η στεγνή, «αντικειμενική», δημοσιογραφική καταγραφή του ρεπορτάζ, που είχε πρόθεση να πληροφορήσει χωρίς να παρέχει κανένα κινηματογραφικό θέλγητρο και από την άλλη το καλλιτεχνικό, «δημιουργικό» ντοκιμαντέρ που έδινε βάρος στην αισθητική και την έκφραση της υποκειμενικής ματιάς του δημιουργού. Με τον καιρό και αυτή η διάκριση μεταξύ «δημιουργικού» και «μη-δημιουργικού» έγινε ασαφής ή τουλάχιστον δύσκολα πλέον το «δημιουργικό» μπορεί να ταυτιστεί αποκλειστικά είτε με μία επαγγελματική συντεχνία (κινηματογραφιστών ή δημοσιογράφων), είτε με ένα μέσο προβολής (τηλεόραση, κινηματογραφική αίθουσα, ή σήμερα πλέον διαδίκτυο). Η πρόκληση της «δημιουργικής επεξεργασίας της πραγματικότητας»[5] είναι ανοιχτή πλέον σε όλους, ενώ η εισβολή της ψηφιακής τεχνολογίας έχει κάνει την τέχνη του ντοκιμαντέρ μία από τις πιο προσιτές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης του 21ου αιώνα. Σύμφωνα με τον ιστορικό του ντοκιμαντέρ Eric Barnouw, διαφορετικές εποχές υποστήριξαν κατά κύριο λόγο διαφορετικούς ρόλους για τον ντοκιμαντερίστα, ο οποίος άλλοτε δρούσε σαν εξερευνητής, άλλοτε σαν δημοσιογράφος, σαν συνήγορος, κατήγορος, διαφημιστής, ζωγράφος, ποιητής, χρονικογράφος, καταλύτης, αντάρτης κλπ. Ο σημερινός ντοκιμαντερίστας μπορεί να κινηθεί ανάμεσα σε όλους αυτούς τους ρόλους, ανάμεσα σε μια ποικιλία από θεματικές κατηγορίες, αφηγηματικούς τρόπους, πλατφόρμες προβολής και να διεκδικήσει σε κάθε περίπτωση την αναγνώρισή του στον καλλιτεχνικό στίβο των φεστιβάλ ανά τον κόσμο.

Παρακολουθώντας τα πιο καταξιωμένα κινηματογραφικά έργα ντοκιμαντέρ των τελευταίων χρόνων διαπιστώνει κανείς μία τεράστια πολυμορφία, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στην προσέγγιση, με κοινό παρονομαστή τελικά τη σταθερή ροπή προς την ψυχαγωγία του θεατή, μία τάση που επιστρατεύει όλα τα μέσα της κινηματογραφικής γλώσσας και στοχεύει σε ένα υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα. Η απλή καταγραφή – όπως θα έλεγε και ο Reisz – δεν αρκεί, ο αισθητικός πήχης ανεβαίνει συνέχεια, ενώ το ντοκιμαντέρ προσελκύει νέους ταλαντούχους ανθρώπου με διάθεση να μυηθούν στην τέχνη της αναπαράστασης της πραγματικότητας.

Όπως κάθε τέχνη, τα μυστικά του ντοκιμαντέρ θα σας αποκαλύπτονται σταδιακά καθώς θα ασκείστε πρακτικά σε αυτό. Η εξάσκηση αυτή δεν συμβαίνει όμως στο κενό, η αισθητική της αφετηρία και το σημείο αναφοράς σας θα είναι όλες εκείνες οι ταινίες ντοκιμαντέρ που κατά καιρούς σάς έχουν γοητεύσει και σας παρότρυναν τελικά να κάνετε κι εσείς ντοκιμαντέρ. Η βασική εκπαίδευση ξεκινά από τις αίθουσες προβολής, τα φεστιβάλ, αλλά και την κατ' οίκον θέαση πολλών ταινιών ντοκιμαντέρ, τόσο από την παράδοση των εμβληματικών έργων, όσο και από τη σύγχρονη παραγωγή, αναζητώντας τα παραδείγματα που πραγματικά αισθάνεται κανείς ότι τον αγγίζουν και τον ψυχαγωγούν, ότι τον ενθουσιάζουν και τον εμπνέουν. Η ανάλυση και η μελέτη των παραδειγμάτων αυτών θα σας υποδείξει δρόμους για τις δικές σας κινηματογραφικές απόπειρες, μέσα από μιμήσεις στην αρχή, ασφαλώς μέσα από μικρές ή μεγαλύτερες αποτυχίες, οι οποίες όμως θα σας οδηγήσουν σιγά-σιγά στη διαμόρφωση μίας προσωπικής καλλιτεχνικής ταυτότητας, της δικής σας «φωνής». Στη δημιουργική αυτή πορεία της άσκησης στο ντοκιμαντέρ θα ανακαλύψετε πολλά για τον εαυτό σας και τον κόσμο, θα εμπλουτίσετε τη ζωή σας με ανθρώπινες σχέσεις και εμπειρίες και, αν διατηρήσετε την αγάπη σας για αυτή τη σύνθετη μορφή τέχνης, θα έχετε την ικανοποίηση ότι διοχετεύσατε κάτι από τις εμπειρίες αυτές σε ταινίες, ικανές να μας συγκινήσουν, να μας κάνουν να στοχαστούμε και ίσως να συμβάλουν λίγο στο να αλλάξει ο κόσμος.

2. Το θέμα και η σύλληψη της ιδέας

Ο μηχανισμός με τον οποίο επιλέγουμε το θέμα για μια ταινία ντοκιμαντέρ σε μεγάλο βαθμό δεν είναι συνειδητός. Το βέβαιο είναι ότι από τη στιγμή που μία ιδέα εγκατασταθεί μέσα μας θα μείνει για ένα χρονικό διάστημα που μπορεί να κυμαίνεται από κάποιους μήνες έως και κάποια χρόνια, καταλαμβάνοντας σε μεγάλο βαθμό τη ζωή μας, με σοβαρές προσωπικές επιπτώσεις και καθορίζοντας τον τρόπο που αντικρίζουμε τον κόσμο και συνδιαλεγόμαστε μαζί του. Η επιλογή του θέματος είναι, λοιπόν, μία προσωπική επιλογή, μία σημαντική δέσμευση η οποία θεμελιώνεται στην πεποίθηση ότι έχουμε βρει μία πραγματικά καλή ιδέα για μία ταινία ντοκιμαντέρ.

Από πού όμως προέρχονται οι ιδέες; Οι ιδέες «μας βρίσκουν» αιφνιδιάζοντάς μας ξαφνικά ή «τις βρίσκουμε» εμείς με συνειδητή προσπάθεια; Περιμένουμε την επίσκεψη της μούσας, την έμπνευση ή αναζητούμε συστηματικά την κατάλληλη ιδέα στο πλαίσιο της επαγγελματικής μας δραστηριότητας;

Χωρίς να αποκλείει κανείς τη ρομαντική εκδοχή της αιφνιδιαστικής έμπνευσης, η επαγγελματική πρακτική για τους περισσότερους ντοκιμαντερίστες είναι κάπως λιγότερο μυστηριώδης. Αντιμετωπίζοντας τον κόσμο της καθημερινότητας με μία έμφυτη περιέργεια και ένα γνήσιο ενδιαφέρον για τις ζωές των άλλων, απλά

ζώντας ανάμεσα στους ανθρώπους, διαβάζοντας, παρακολουθώντας ειδήσεις, ταξιδεύοντας κλπ. οι ντοκιμαντερίστες σχηματίζουν κάπως ασυναίσθητα μία συλλογή ιδεών από την οποία αντλούν τα θέματά τους. Από την άλλη μεριά, κατά διαστήματα, συνήθως ανάμεσα σε ταινίες, αναζητούν μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, θέματα και ιστορίες που θα εξάψουν την περιέργειά τους και θα τους συγκινήσουν είτε για να τα προτείνουν, είτε για να ανταποκριθούν σε μία πρόσκληση ενδιαφέροντος.

Συχνά το θέμα που επιλέγουμε μας είναι ήδη οικείο, το βρίσκουμε πραγματικά ενδιαφέρον, πέρα από οποιαδήποτε κινηματογραφική σκοπιμότητα, είμαστε ήδη αρκετά ενημερωμένοι σχετικά με αυτό και έχουμε πιθανότατα και μία προσωπική συναισθηματική εμπλοκή μαζί του ή κάποιες απόψεις. Αυτό που μας κινεί είναι το αυθεντικό ενδιαφέρον μας να εμβαθύνουμε τη γνώση μας και την εμπειρία μας πάνω στο θέμα, καθώς και η διάθεση να εκφραστούμε δημόσια γι' αυτό επειδή το θεωρούμε σημαντικό.

Οι **περιορισμοί** που υπεισέρχονται αμέσως μετά, καθώς ξανασκεφτόμαστε πρακτικά κάθε αποκύημα της ελεύθερης δημιουργικής φαντασίας μας, δεν είναι αναγκαστικά καταδυναστευτικοί, ούτε αποτελούν αιτίες για να οικτίρουμε τους εαυτούς μας επειδή ζούμε στον λάθος τόπο, τη λάθος εποχή, δεν έχουμε στη διάθεσή μας τα οικονομικά μέσα ή τον μηχανισμό υποστήριξης μιας υπερπαραγωγής. Οι περιορισμοί αντίθετα, συνθέτουν δημιουργικές προκλήσεις, εμπόδια που αναγκάζουν τη δημιουργική σκέψη μας να δουλέψει περισσότερο και βαθύτερα, ώστε βαθμιαία να περιορίσουμε τη στόχευσή μας σε μία σύλληψη πρωτότυπη αλλά και εφικτή. Μπορεί π.χ. να μας ενδιαφέρει το τάνγκο, αλλά να μην μπορούμε πρακτικά να μετακομίσουμε στην Αργεντινή και να αποκτήσουμε πρόσβαση στους κορυφαίους ερμηνευτές και μουσικούς του είδους, ώστε να αποτυπώσουμε κινηματογραφικά τη ζωή τους στο Μπουένος Άιρες και τις παραστάσεις τους στα μεγαλύτερα θέατρα της υφηλίου. Αν αντιμετωπίσουμε δημιουργικά αυτόν τον περιορισμό, μπορεί να συνειδητοποιήσουμε ότι αυτό που μας συγκινεί πραγματικά δεν είναι η άριστη δεξιοτεχνική ερμηνεία, αλλά η επίδραση του χορού στον ψυχισμό των ανθρώπων. Ενδεχομένως, ψάχνοντας περισσότερο, να ανακαλύψουμε μια δασκάλα χορού σε μια επαρχιακή σχολή στην περιοχή μας και την επίδραση που έχει στη ζωή των μαθητών της· αυτή η οπτική γωνία μπορεί τελικά να μας δώσει τη δυνατότητα να μιλήσουμε για τη μαγεία του χορού με έναν τρόπο πολύ πιο συγκινητικό, βαθύ και πρωτότυπο. Άλλωστε με τον τρόπο αυτό θα αντιμετωπίσουμε και ένα άλλο εμπόδιο, ότι στη φιλμογραφία υπάρχουν ήδη πολλά ωραία ντοκιμαντέρ για τους κορυφαίους του αργεντίνικου τάνγκο.

Ο κινηματογράφος και η αφήγηση γενικά έλκεται από θέματα «μεγαλύτερα από τη ζωή», ασυνήθιστα δυνατές ιστορίες, μεγάλα πάθη και δράματα, συγκρούσεις ζωής και θανάτου, εμπειρίες που κάθε σώφρων άνθρωπος θα ήθελε πάση θυσία να αποφύγει. Ο κινηματογράφος της μη-μυθοπλασίας καλείται να ικανοποιήσει αυτή την επιθυμία για δυνατές ιστορίες, ενώ παράλληλα καλείται να ανταποκριθεί σε μεγάλα θέματα αναγνωρισμένης σημασίας και προβολής, στα φλέγοντα ζητήματα της επικαιρότητας, όσα συγκεντρώνουν εκ των προτέρων το ενδιαφέρον των θεατών. Πέρα όμως από όλα τα προφανή «μεγάλα», αξίζει να θυμόμαστε ότι ο ρόλος της τέχνης, άρα και του ντοκιμαντέρ, είναι να αναδεικνύει το «μεγαλείο» μέσα στα «μικρά», το εκπληκτικό μέσα στο κοινότοπο, το πανανθρώπινο μέσα στο προσωπικό. Στο σύγχρονο ντοκιμαντέρ υπάρχουν πολλές ταινίες για θέματα εκ πρώτης όψεως «μικρά», ιστορίες «της διπλανής πόρτας», για προσωπικά προβλήματα και αναζητήσεις, για οικογενειακές και διαπροσωπικές σχέσεις, που χάρη στο βάθος και την ειλικρίνεια της παρατήρησης αποκτούν μία παγκόσμια διάσταση. Έτσι από τη διεθνή φιλμογραφία δεν λείπουν θέματα που παραδοσιακά συνδέονται με τη λογοτεχνία ή τη μυθοπλασία γενικότερα, όπως το πένθος για την απώλεια ενός συντρόφου και το φόβο της ανεργίας – *Λασκάρεως 99* (Κατερίνα Πατρώνη, 2011) –, τη δύναμη της τέχνης να υποστηρίζει τους ανθρώπους απέναντι στη ματαιότητα της ζωής – *Forever* (Heddy Honigmann, 2006) –, τη μελαγχολία για τον κόσμο των παιδικών μας χρόνων που χάνεται – *Μανάβης* (Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, 2012) –, τη δυσκολία να αποχαιρετάς μια μητέρα που πάσχει από Αλτσχάιμερ – *Forget me not* (David Sieveking, 2012) –, την αναζήτηση του πατέρα που έχεις χάσει – *Family* (Phie Ambo, Sami Saif, 2001) –, την εμπειρία της εγκυμοσύνης – *Η πρώτη μου φορά* (Μαρία Λεωνίδα, 2008) – κλπ.

Σε πολλές περιπτώσεις ο κινηματογραφιστής πρέπει να ανταποκριθεί σε ένα δοσμένο πλαίσιο αναθέσεων, π.χ. αν κάποιο ίδρυμα ή κανάλι ζητά προτάσεις γύρω από ένα θέμα, με αφορμή μία σημαντική διοργάνωση (π.χ. ελληνική προεδρία ΕΕ, ή Ολυμπιακοί αγώνες) ή με αφορμή μία επέτειο (π.χ. 100 χρόνια από την ενσωμάτωση της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος ή από τη γέννηση κάποιου σημαντικού προσώπου κλπ.). Ακόμη και όταν εκ πρώτης όψεως το θέμα μοιάζει τελείως έξω από τα ενδιαφέροντά μας, μία δημιουργική προσέγγισή του μπορεί να αναδείξει μία ορισμένη γωνία με την οποία μπορούμε να το προσεγγίσουμε και να το οικειοποιηθούμε. Όταν για παράδειγμα η ελληνική τηλεόραση ζητούσε προγράμματα σχετικά με τους Ολυμπιακούς αγώνες, η σκέψη ενός δημιουργικού ντοκιμαντερίστα, που δεν τον ενδιέφερε ο αθλητισμός, μπορούσε να οδηγηθεί στην παρατήρηση χιλιάδων παράλληλων ιστοριών επικεντρώνοντας π.χ. στον αγνό εθελοντισμό ή

την κερδοσκοπία των Αθηναίων πολιτών ή στην εξερεύνηση θεματικών που σχετίζονταν με τη μεγάλη ιστορική διοργάνωση (π.χ. το αίτημα της εκεχειρίας, τη θέση της γυναίκας στον αθλητισμό κ.ά.). Ο ζωγράφος Γιάννης Μόραλης μιλώντας για τη δυσκολία του να ξεκινήσει ένα πορτρέτο που προέκυπτε από ανάθεση, περιέγραφε αυτή τη διαδικασία προσέγγισης του θέματος ως μία αγωνιώδη προσπάθεια ώσπου να βρει κάποια ιδέα, «από κάπου να πιαστεί».[6] Ο θεματικός περιορισμός μπορεί να λειτουργήσει πολύ θετικά, γιατί υπό μία έννοια όλα τα θέματα μπορούν να είναι κατάλληλα για κάθε ντοκιμαντερίστα, αρκεί να βρει τη δική του ματιά πάνω σε αυτά, να παρατηρήσει κάτι από το οποίο «μπορεί να πιαστεί». Σε τελική ανάλυση, το θέμα δεν είναι «το θέμα» αλλά η προσέγγισή του.

3. Η προσωπική ματιά

Για κάθε δημιουργό που υπηρετεί μία αναπαραστατική τέχνη, η σύλληψη ενός έργου δεν συμπίπτει με την ανακάλυψη μιας όψης της πραγματικότητας την οποία δεν γνώριζε πρωτύτερα και η οποία αξίζει να καταγραφεί, αλλά εντοπίζεται στη στιγμή που η κατάσταση αυτή ειδωθεί μέσα από τη διαμορφωμένη ματιά του στα πράγματα, όταν συναντηθεί με την «ευαισθησία» του, «ζυμωθεί» με τις πεποιθήσεις και τις εμμονές του. Το θέμα, είτε θεωρείται γενικά από κάποιους ως σημαντικό, είτε ως ασήμαντο, αποκτά τη βαθύτερη σημασία του από τον *τρόπο* με τον οποίο αντιμετωπίζεται στην αναπαράστασή του. Η αξία έτσι ενός πίνακα π.χ. του Βαν Γκογκ δεν έγκειται στην ομορφιά των τοπίων του γαλλικού νότου, αλλά στην εμμονή του ζωγράφου για τα τολμηρά σχήματα, τα δραματικά χρώματα, στη δική του ματιά πάνω στο τοπίο. Αντίστοιχα το πορτρέτο μιας γυναίκας του Πικάσο δεν καταξιώνεται χάρη στο πραγματικό της πρόσωπο ή τη φωτογραφική πιστότητα της αναπαράστασής του, αλλά χάρη στην κυβιστική ερμηνεία του ζωγράφου.

Ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα περνάει μέσα από το πρίσμα των δικών μας εμπειριών, πεποιθήσεων και τελικά της δικής μας ιδιοσυγκρασίας. Έτσι, σε κάθε πραγματικότητα δύο κινηματογραφιστές θα έχουν διαφορετική προσέγγιση, ανάλογα με την ιδιαίτερη καλλιτεχνική τους ταυτότητα. Ο δημιουργός διαδραστικών ντοκιμαντέρ Florian Thalhofer θεωρεί ότι η προσωπική ματιά είναι τόσο κυρίαρχη που, όπως χαρακτηριστικά λέει «όσο κι αν ταξιδέψω, σε όποια χώρα κι αν πάω, το 90% των όσων αντικρίζω είναι ο Florian Thalhofer, είναι εικόνες και αντιλήψεις που κουβαλάω μέσα μου και τις προβάλλω στον υπαρκτό κόσμο»[7].

Το σημαντικότερο μέρος της προσωπικής ματιάς μας δεν σχετίζεται με τον κινηματογράφο, αλλά με τις ψυχικές και πνευματικές «αποσκευές μας», με τις εμπειρίες και τα τραύματα της παιδικής ηλικίας, με την προσωπικότητά μας γενικά. Ένα άλλο μέρος της ματιάς μας εμπεριέχεται στο ύφος που ενδεχομένως να χαρακτηρίζει την κινηματογραφική γραφή μας, μία προτίμηση σε τεχνικές ή σε στιλιστικές λεπτομέρειες, κάτι που διαμορφώνεται από τις αναφορές μας, τα παραδείγματα της φιλμογραφίας που με κάποιο τρόπο μάς σημάδεψαν. Τα δύο αυτά μέρη μαζί συνθέτουν την καλλιτεχνική μας ταυτότητα.

Υπάρχει μία κατηγορία ταινιών ντοκιμαντέρ που παρατηρούν τη ζωή «εντός των τειχών» σε έναν περιορισμένο χώρο, χωρίς να φανερώνουν καμία σαφή πρόθεση να «μιλήσουν» για κάποιο θέμα. Εκεί, κάθε σκηνοθέτης βλέπει μέσα από την προσωπική του ματιά διαφορετικά πράγματα και τελικά «μιλά» για τις πεποιθήσεις που ο ίδιος κουβαλά, τα ενδιαφέροντά του και κυρίως τα ερωτηματικά του. Μία τέτοια ταινία (του γράφοντος) ήταν ο *Εθνικός κήπος*.



Εικ. 1.1 *Εθνικός κήπος* (Απόστολος Καρακάσης, 2009).

Ο Εθνικός κήπος της Αθήνας ως θέμα ενός ντοκιμαντέρ, όπως θεωρήθηκε σχεδόν αυτονόητα από κάποιους από τους χρηματοδότες της ταινίας, θα παρουσίαζε κύρια ιστορικό και αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον – άλλωστε ο «βασιλικός κήπος» ήταν ο πρώτος κήπος του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και αποτελούσε την προέκταση του παλατιού. Αργότερα κάποιοι άλλοι θεατές και κριτικοί, κρίνοντας από τον επιγραμματικό τίτλο της ταινίας, την κατέταξαν αυτόματα στο είδος του περιβαλλοντικού ντοκιμαντέρ, περιμένοντας να αναδειχθεί μέσα από την ταινία η αξία ενός ιδιαίτερου οικοσυστήματος στην καρδιά της Αθήνας, το οποίο συγκεντρώνει σπάνια πολυετή φυτά από διάφορα μέρη του κόσμου και τα οποία είχε συλλέξει σε μεγάλο βαθμό η βασίλισσα Αμαλία. Για κάποιον άλλο σκηνοθέτη, ο κήπος θα μπορούσε να ήταν το περιβάλλον στο οποίο θα παρατηρούσε την παιδική ηλικία, εντοπίζοντας περισσότερο τα γυρίσματά του στην παιδική χαρά, την παιδική βιβλιοθήκη ή το ζωολογικό κήπο, παρατηρώντας την εποχή της αθωότητας, τις σχέσεις των παιδιών με τους γονείς, με τους παππούδες, τις νταντάδες, τα άλλα παιδιά, τα ζώα κλπ. Κάποιος πολιτικοποιημένος σκηνοθέτης θα μπορούσε να εστιάσει στην πολιτική διάσταση της ιστορίας του κήπου ή να επικεντρωθεί στο σήμερα και να παρατηρήσει τις εργασιακές σχέσεις, να διακρίνει τις ιεραρχικές δομές ανάμεσα στους εργαζόμενους ή να σταθεί κριτικά απέναντι σε θέματα διοίκησης, όπως το αν ο κήπος πρέπει να είναι δημόσιος ή ιδιωτικός, αν πρέπει να χρηματοδοτείται από χορηγούς κλπ. Τέλος, για κάποιους ο κήπος θα ήταν πρωτίστως ένας τόπος για να μιλήσει κανείς για τον έρωτα, την ανάγκη για συντροφικότητα, αλλά και για σεξ, αναζητώντας τα νέα ζευγάρια ή όσους πρόσφεραν ή αγόραζαν ερωτικές υπηρεσίες στα κρυφά δρομάκια του.

Η συγκεκριμένη ταινία χρησιμοποίησε κυρίως τον τρόπο της συμμετοχικής παρατήρησης για να παρακολουθήσει κάποιους χαρακτήρες-θαμώνες του κήπου στη διάρκεια ενός έτους. Ανάμεσά τους υπήρχαν όντως και παιδιά και εργαζόμενοι, νέοι και ηλικιωμένοι. Το θέμα της ωστόσο μού είναι αδύνατο να το περιγράψω με ακρίβεια. Ο συνάδελφος-σεναριογράφος Παναγιώτης Ιωσηφέλλης πλησίασε ίσως τη μέγιστη δυνατότητα ακρίβειας λέγοντάς μου – αρκετά γενικά – ότι σχετίζεται με την αναζήτηση της προσωπικής ευτυχίας. Εντέλει όμως, ως σκηνοθέτης, προτιμώ να αποφύγω να ορίσω «το θέμα» από φόβο ότι το περιορίζω. Ο σκηνοθέτης πρέπει να έχει μία ισχυρή προσωπική ματιά, η ερμηνεία της όμως είναι δουλειά του θεατή.

4. Τα κύρια είδη αφήγησης

Τα διάφορα είδη ντοκιμαντέρ δεν διακρίνονται μόνο ανάλογα με το θέμα τους (κοινωνικό, περιβαλλοντικό, πολιτικό, επιστημονικό κλπ.) ή την πρόθεσή τους (πληροφόρηση, καλλιτεχνική έκφραση, πολιτική υποκίνηση κλπ.), αλλά επίσης διακρίνονται σε διαφορετικούς τύπους ανάλογα με τον κυρίαρχο τρόπο αφήγησής τους. Ο θεωρητικός Bill Nichols έχει κατηγοριοποιήσει τον τρόπο αφήγησης στο ντοκιμαντέρ σε διάφορα είδη (narrative modes) που συνδέονται με συνηθισμένες τεχνικές και συμβάσεις τις οποίες επιστρατεύει το κάθε είδος. Τα είδη αφήγησης συχνά αντιστοιχούν σε ανάλογους τύπους ταινιών, ενώ πολλές φορές διαφορετικοί τρόποι αφήγησης μπορεί να εναλλάσσονται μέσα στην ίδια ταινία. Η κατάταξη του Nichols περιλαμβάνει έξι είδη,[8] όμως εδώ θα προτείνουμε μία λιγότερο λεπτομερή και διαφοροποιημένη ταξινόμηση, η οποία θεωρούμε ότι είναι περισσότερο χρηστική για τους σκοπούς ενός πρακτικού εγχειριδίου. Έχοντας μία εποπτεία των ειδών αυτών θα μπορέσουμε να επιλέξουμε τους πιο αποτελεσματικούς για εμάς τρόπους με τους οποίους θα πούμε την ιστορία ή θα αναπτύξουμε το θέμα μας.

Η κύρια, λοιπόν, διάκριση στην αφηγηματική προσέγγιση ενός ντοκιμαντέρ είναι ανάμεσα σε δύο τρόπους: της έκθεσης και της παρατήρησης.

4.1 Ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης (Expository mode)

Ο αφηγηματικός αυτός τρόπος επικεντρώνεται στην έκθεση πληροφοριών πάνω σε ένα θέμα, μέσω κυρίως του λόγου, είτε αυτός προέρχεται από προφορική αφήγηση (voice over/σπικάζ), είτε από συνεντεύξεις. Παράλληλα με τον λόγο εκτίθενται εικόνες, οι οποίες υποστηρίζουν και τεκμηριώνουν όσα λέγονται, βοηθώντας τον θεατή στην κατανόηση του θέματος. Η έκθεση είναι ο πιο συνηθισμένος τρόπος αφήγησης (ιδιαίτερα στην τηλεόραση) και παρουσιάζει τα θέματα της πραγματικότητας μέσα σε ένα ρητορικό, επεξηγηματικό πλαίσιο το οποίο προσπαθεί συνήθως να πληροφορήσει, να εξηγήσει ή και να πείσει τον θεατή προς τη κατεύθυνση κάποιας θέσης.

Η δομή ταινιών που βασίζονται στην έκθεση ακολουθεί το πρότυπο ενός δοκιμίου ή μιας διάλεξης, διοχετεύοντας στο θεατή την απαραίτητη πληροφορία σταδιακά και στη σειρά που χρειάζεται για να γίνει εύληπτη. Η δομή στηρίζεται στην παρουσίαση ενός προβλήματος με τη μορφή ερωτήματος που ζητά απάντηση και ακολουθεί η σταδιακή διερεύνηση και παρουσίαση πτυχών του ερωτήματος, ώστε βαθμιαία μέσα από μία διαδρομή τεκμηριωμένων επιχειρημάτων, να οδηγηθεί ο θεατής προς την επίλυση / απάντηση του ερωτήματος. Έτσι π.χ. στην ταινία *Ακήρυχτος πόλεμος/Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) ο σκηνοθέτης – που είναι και παρουσιαστής στην ταινία του – θέτει στην αρχή το ερώτημα: ποια είναι τα αίτια ενός περιστατικού μαζικής δολοφονίας παιδιών σε ένα επαρχιακό σχολείο των ΗΠΑ; Στη συνέχεια εξετάζει κριτικά τη νομοθεσία σχετικά με την οπλοκατοχή και την οπλοχρησία στις ΗΠΑ θεωρώντας την υπεύθυνη για το περιστατικό. Στην πορεία της ταινίας όμως ο σκηνοθέτης-ερευνητής θέτει νέα ερωτήματα, όπως π.χ.: γιατί στον Καναδά, όπου ισχύει παρόμοια νομοθεσία, δεν παρατηρούνται τέτοια φαινόμενα βίας; Στο τέλος συμπεραίνει ότι υπάρχουν βαθύτερα κοινωνικά αίτια πίσω από αυτή την εγκληματική ενέργεια, όπως η κουλτούρα του φόβου και η έλλειψη της κοινωνικής πρόνοιας. Αντίστοιχα η ελληνική ταινία Kismet (Νίνα Μαρία Πασχαλίδου, 2012) θέτει το ερώτημα: πού οφείλεται η τεράστια επιτυχία των τουρκικών σήριαλ, για να απαντήσει τελικά, μέσα από διεξοδική έρευνα σε διάφορες χώρες, ότι οφείλεται στη θερμή υποδοχή τους κυρίως από το γυναικείο κοινό, το οποίο αισθάνεται ότι οι αναπαραστάσεις των γυναικών στις συγκεκριμένες τηλεοπτικές σειρές υποστηρίζουν τη χειραφέτησή του.

Ο τρόπος της έκθεσης προσφέρεται για την ανάπτυξη επιχειρημάτων, την παρουσίαση ή επεξήγηση φαινομένων, τη μετάδοση γνώσεων και πληροφοριών αλλά και την αφήγηση ιστοριών από το παρελθόν. Πολύ συχνά ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης συνυφαίνεται με σκηνές παρατήρησης.

4.2 Ο τρόπος της παρατήρησης (Observational mode)

Ο αφηγηματικός τρόπος της παρατήρησης αναπτύχθηκε κυρίως στις Η.Π.Α. και τη Γαλλία τη δεκαετία του 1960 δημιουργώντας ένα είδος ντοκιμαντέρ που αυτοπροσδιορίστηκε ως direct cinema ή cinéma vérité (κινηματογράφος-αλήθεια) και στόχευε στο να συλλάβει την πραγματικότητα του παρόντος με τη μέγιστη δυνατή αίσθηση ρεαλισμού. Οι νέοι κινηματογραφιστές του cinéma vérité ήθελαν να δώσουν έμφαση στον αυθορμητι-

σμό, παρακολουθώντας με την κάμερα τους χαρακτήρες-ήρωες των ταινιών τους- στις αληθινές τους δράσεις, αντί να τους καθοδηγούν με σκηνοθετικές οδηγίες ή να «στήνουν» καταστάσεις. Ο γενικότερος στόχος των κινηματογραφιστών αυτών ήταν να αποτυπώσουν με τον πλέον αυθεντικό τρόπο τη ζωή, όπως εξελίσσεται, χωρίς να φανερώνεται πουθενά η διαμεσολάβηση τους. Από την άλλη μεριά, οι κινηματογραφούμενοι χαρακτήρες, προκειμένου να ενεργούν φυσικά και αυθόρμητα, θα έπρεπε να ξεχάσουν την παρουσία της κάμερας στον χώρο ή τουλάχιστον να την έχουν συνηθίσει τόσο πολύ, ώστε να της δίνουν την ίδια σημασία, όση θα έδιναν σε μία μύγα στον τοίχο ("fly on the wall"). Το ντοκιμαντέρ παρατήρησης, σύμφωνα με τις αρχές που έθεσαν οι πρωτοπόροι Αμερικανοί σκηνοθέτες, ακολουθούσε αυστηρές κατασκευαστικές-υφολογικές συμβάσεις: η κάμερα θα έπρεπε να είναι ευκίνητη, στο χέρι και όχι σε τρίποδα, τραβώντας λήψεις συνήθως μεγάλης διάρκειας, ενώ έπρεπε να χρησιμοποιείται ο φυσικός φωτισμός και γενικά να μη γίνεται καμία προσπάθεια καλλωπισμού της εικόνας. Οι κατεξοχήν τεχνικές της έκθεσης ήταν απαγορευμένες. Απαγορευόντουσαν έτσι αυστηρά οι συνεντεύξεις, η προφορική αφήγηση (voice over), αλλά και η χρήση μη-διηγητικής μουσικής (μουσικής που δεν πηγάζει από τη δράση). Από την πρώτη αυτή περίοδο του αμερικανικού cinéma vérité χαρακτηριστικές είναι οι ταινίες *Primary* (Ricky Leacock, 1960), *Titicut Follies* (Frederick Wiseman 1967), *Monterey Pop* (Donn Pennebaker, 1968) και *Salesman* (Albert & David Maysles, 1969).

Ο τρόπος της παρατήρησης γνώρισε αρκετές παραλλαγές και εξελίχθηκε με τα χρόνια, απεμπολώντας αρκετές από τις πρώτες «δογματικές» του αντιλήψεις. Ήδη από τα πρώτα χρόνια το γαλλικό cinéma vérité αμφισβήτησε την έννοια του αόρατου κινηματογραφιστή ως μία ψευδεπίγραφη «μη-παρεμβατική» πρακτική. Εφόσον η κάμερα είναι παρούσα σε μία δράση, είναι εύλογο ότι –τουλάχιστον σε ένα βαθμό – θα την επηρεάζει, άρα το να αποκρύπτεται συνιστά ένα είδους «ψέματος» και όχι «κινηματογράφο-αλήθεια». Οι Γάλλοι κινηματογραφιστές, σε ταινίες όπως το εμβληματικό *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (Jean Rouch, 1961), αναγνώρισαν την παρουσία του κινηματογραφιστή σαν καταλύτη, ο οποίος εμφανίζεται στην ταινία και συνδιαλέγεται με τους χαρακτήρες μετατρέποντας τη *μη-συμμετοχική παρατήρηση σε συμμετοχική παρατήρηση*.

Στις μέρες μας η παρατήρηση χρησιμοποιείται σπανιότερα ως ο μοναδικός τρόπος αφήγησης σε μία ταινία, ενώ πιο συχνά συνδυάζεται με τεχνικές της έκθεσης όπως προφορική αφήγηση, μουσική ή και συνεντεύξεις. Η φωτογραφία, σε πιο πρόσφατα έργα, τείνει να είναι ιδιαίτερα προσεγμένη, η κάμερα τοποθετείται πολλές φορές σε τρίποδα, ενώ η παρουσία του κινηματογραφιστή συχνά δηλώνεται στο πλαίσιο της αυτοαναφορικότητας.

Συχνά η συμμετοχή του κινηματογραφιστή στον ρόλο ερευνητή ή καταλυτικού χαρακτήρα είναι τόσο έντονη, που ο τελευταίος ανάγεται σε κινηματογραφικό ήρωα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι δημοφιλείς ταινίες του Michael Moore ή του Nick Broomfield, οι οποίοι υιοθετούν ρόλο ερευνητή-προβοκάτορα, ενώ συχνά σε ανάλογες περιπτώσεις το είδος παρουσιάζει μία ροπή προς την κωμωδία π.χ. το *Supersize me* (Morgan Spurlock, 2004) ή το ποιητικό κινηματογραφικό ημερολόγιο π.χ. η σειρά 6 επεισοδίων *Flying: Confessions of a Free Woman* (Jennifer Fox, 2006).

Η ελληνική φιλμογραφία υιοθέτησε τον τρόπο του cinéma vérité με σημαντική καθυστέρηση, κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά, παράλληλα με τη διάδοση των οικονομικών ψηφιακών μέσων. Κάποιες ενδεικτικές ταινίες του είδους στην Ελλάδα είναι οι: *Αθήναι* (Εύα Στεφανή 1995), *Σχολείο* (Μαριάννα Οικονόμου, 2001), *Με τα μάτια στραμμένα στη στεριά* (Κατερίνα Πατρώνη 2003), *Sugartown*, *οι γαμπροί* (Κίμων Τσακίρης, 2006), *Θέμις* (Μάρκο Γκαστίν, 2008), *Ένα βήμα μπροστά* (Δημήτρης Αθυρίδης, 2012), *Ο Μανάβης* (Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, 2012) καθώς και πολλές άλλες.



Εικ. 1.2 *Ο Μανάβης* (Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, 2012) χρησιμοποιεί την παρατήρηση για να παρακολουθήσει, στις τέσσερις εποχές του χρόνου, μία πλανόδια οικογενειακή επιχείρηση που δραστηριοποιείται στα εγκαταλειμμένα χωριά της Πίνδου.

Ο αφηγηματικός τρόπος της παρατήρησης παράγει ιδιαίτερα γοητευτικά κινηματογραφικά κείμενα τα οποία προσφέρουν μία ισχυρή αίσθηση αυθεντικότητας και ρεαλισμού καθώς αφηγούνται ιστορίες που διαδραματίζονται στο παρόν, μπροστά στα μάτια του θεατή. Η υιοθέτηση της οπτικής γωνίας του αόρατου παρατηρητή κάνει την παρατήρηση να συγγενεύει μορφολογικά με τον κινηματογράφο μυθοπλασίας και να διέπεται από τους αντίστοιχους κανόνες σεναριακής δραματουργίας· έτσι η δομή στις ταινίες παρατήρησης ακολουθεί πολλές φορές τα πρότυπα της κλασικής αφήγησης (τρίπρακτο δράμα). Τέλος, επεκτείνοντας τον παραλληλισμό με τον πεζό λόγο, μπορούμε να πούμε ότι, αν η έκθεση συγγενεύει πιο πολύ με το δοκίμιο, η παρατήρηση θυμίζει περισσότερο λογοτεχνικά είδη, όπως το διήγημα ή το μυθιστόρημα.

Ο αφηγηματικός τρόπος της παρατήρησης (observational mode of narration) όπως ορίζεται από τον Bill Nichols και υιοθετείται σε αυτό το εγχειρίδιο, δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον **«κινηματογράφο παρατήρησης»** (*observational cinema*), μία τάση του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ που πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1970 και εξέφρασε την προσπάθεια ανθρωπολόγων-κινηματογραφιστών να εξερευνήσουν την κοινωνική ζωή μέσα από το ντοκιμαντέρ. Ο όρος observational cinema, για την ακρίβεια, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Colin Young, ιδρυτή του προγράμματος Εθνογραφικού Κινηματογράφου στο πανεπιστήμιο UCLA και χαρακτήρισε το έργο νέων κινηματογραφιστών αυτού του κύκλου, όπως οι Herb Di Gioia & David Hancock, οι David & Judith Mc Dougall κ.ά. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μεθοδολογικά εργαλεία και στυλιστικά χαρακτηριστικά, όπως είναι η μακροχρόνια επιτόπια έρευνα, οι μακρές λήψεις, το ελάχιστο μοντάζ, η απομάκρυνση από τα δραματικά αφηγηματικά μοντέλα, η έμφαση σε αφηγήσεις χαμηλών τόνων που προϋποθέτουν τη συμμετοχή του θεατή στη νοηματοδότηση του έργου κ.ά.

4.3 Ποιητικός τρόπος (Poetic mode)

Ένας πολύ ενδιαφέρων αφηγηματικός τρόπος που προέρχεται από τις απαρχές του κινηματογράφου της πραγματικότητας και την avant garde της δεκαετίας του 1920, αποφεύγει τόσο τη σαφή μετάδοση της πληροφορίας, όσο και τη ρεαλιστική αναβίωση μιας πλήρους εμπειρίας, στοχεύοντας πρωτίστως στη δημιουργία ενός κλίματος, μιας «ατμόσφαιρας».[9] Ο ποιητικός αφηγηματικός τρόπος, σύμφωνα με την κατάταξη του Nichols, δεν σχετίζεται με τη λυρική ερμηνεία της πραγματικότητας με τη χρήση π.χ. ενός «ποιητικού» κειμένου σπικάζ, αλλά με τον πειραματισμό στην κινηματογραφική γλώσσα· το μοντάζ υπογραμμίζει το ρυθμό και τη φόρμα και

συνολικά την πρόθεση να «προσδώσει στον ιστορικό κόσμο μια αισθητική ακεραιότητα».[10] Ιστορικά παραδείγματα του είδους αυτής της αφήγησης είναι η *Βροχή* (Joris Ivens,1926) καθώς και το *Βερολίνο, συμφωνία μιας πόλης* (Walter Ruttmann, 1927).

Πιο πρόσφατες και ιδιαίτερα γοητευτικές περιπτώσεις μελέτης του είδους είναι οι ταινίες: *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) και οι άλλες ταινίες της ίδιας τριλογίας (*Powaqqatsi, 1988 και Naqoyqatsi*, 2002), καθώς και οι ταινίες *Baraka* (Ron Fricke, 1992), *Megacities* (Michael Glawogger, 1998) και το επίσης ποιητικό «remix» του *Life in loops* (Timo Novyny, 2006), το *Kinogamma part 1 & 2 (*Siegfried, 2008) κ.ά.

Στο βιβλίο αυτό αποφύγαμε να υιοθετήσουμε τον όρο **«ταινία τεκμηρίωσης»** ως συνώνυμου της έννοιας της ταινίας ντοκιμαντέρ, παρόλο που τα τελευταία χρόνια αρκετοί θεσμοί τον χρησιμοποιούν κατά κόρον. Όπως φάνηκε ήδη, μιλώντας για την ποικιλία των θεμάτων, την προσωπική ματιά και τους τρόπους αφήγησης, οι ταινίες ντοκιμαντέρ στην ιστορική τους διαδρομή είχαν πολλές λειτουργίες και η απόδειξη μίας θέσης μέσω της πειθούς και της τεκμηρίωσης είναι μόνο μία από αυτές.

Βεβαίως υπάρχουν αρκετά ντοκιμαντέρ «τεκμηρίωσης», τα οποία βασίζονται κυρίως στον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης για να αποδείξουν την εγκυρότητα μιας θέσης και ακολουθούν μία δομή δοκιμίου· υπάρχουν όμως και πολλά ντοκιμαντέρ που δεν μοιάζουν καθόλου με δοκίμια, τα οποία μπορεί να συγγενεύουν με άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως το πεζογράφημα ή η ποίηση και τα οποία δεν στοχεύουν στο να διατυπώσουν απαντήσεις, αλλά πιθανώς στο να θέσουν ερωτήματα, ενώ τα ίδια ως κείμενα επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Η αντίληψη που θέτει ως κυρίαρχη λειτουργία του ντοκιμαντέρ την τεκμηρίωση μιας θέσης θεωρούμε ότι υποβαθμίζει την καλλιτεχνική του διάσταση και υποτιμά πολύ σημαντικές εκφάνσεις του στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Αντίθετα, ο όρος «ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης» περιγράφει με ακρίβεια ένα είδος του ντοκιμαντέρ με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και αποτελεί έναν χρήσιμο προσδιορισμό με θεωρητική και πρακτική εφαρμογή.

5. «Δείξε, μη λες», ενδυναμώνοντας την έκθεση

Ανάμεσα στους τρεις τρόπους αφήγησης σε μια ταινία ντοκιμαντέρ, η έκθεση, που είναι και ο πιο συνηθισμένος τρόπος, ξεχωρίζει για τη μεγάλη βαρύτητα που δίνει στον λόγο, είτε αυτός ακούγεται σε voice over, είτε συντίθεται από συνεντεύξεις.

Από τη μία μεριά πολλά ντοκιμαντέρ βασίζονται στον λόγο, από την άλλη όμως, η τέχνη του κινηματογράφου σε μεγάλο βαθμό αναπτύχθηκε βασισμένη ακριβώς στη δύναμη του να αφηγείται ιστορίες *χωρίς λόγια* (ήδη από την εποχή του βωβού), ενώ το φορτίο της αφήγησης μεταφέρουν κυρίως οι εικόνες και οι δράσεις. Αυτό το ισχυρό χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού μέσου πολλές φορές μένει αναξιοποίητο σε διάφορες – μάλλον ατυχείς – παραγωγές ντοκιμαντέρ, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό κυριαρχούνται από την εναλλαγή συνεντεύξεων διαφόρων ομιλητών (“talking heads”- «κεφαλές που μιλάνε»). Ασφαλώς πρόκειται για μία αδύναμη πρακτική ως προς την αξιοποίηση του οπτικού μέσου, ενώ τα παραγόμενα έργα θα μπορούσαν πολλές φορές να σταθούν, ίσως εξίσου καλά, ως ραδιοφωνικά έργα. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι περισσότερες σχολές κινηματογράφου στον κόσμο δίνουν έμφαση στην εξάσκηση της παρατήρησης, έναντι της έκθεσης, ως ένα πιο αμιγώς κινηματογραφικό τρόπο αφήγησης. Σε ειδικά κεφάλαια που ακολουθούν θα αναπτυχθούν αναλυτικά τα υπέρ και κατά της χρήσης της συνέντευξης και της προφορικής αφήγησης, ενώ θα υπερασπιστεί γενικά η θέση ότι η χρήση του αφηγηματικού τρόπου της έκθεσης δεν ισοδυναμεί κατ’ ανάγκη με ένα άτεχνο ή λιγότερο «καλλιτεχνικό» αποτέλεσμα. Προς το παρόν όμως, στο στάδιο σύλληψης και ανάπτυξης μιας ιδέας για ντοκιμαντέρ, εάν σκέφτεστε να βασιστείτε στον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης, το κυρίαρχο ερώτημα που πρέπει να σας απασχολήσει είναι το «τι μπορώ να δείξω;»

Σύμφωνα με το κλασικό σεναριογραφικό μότο «Δείξε, μη λες» (Show, don’t tell) θα πρέπει να σκεφτείτε τι θα μπορούσε να καταλάβει ο θεατής, αν η ταινία σας δεν είχε ήχο; Πώς μπορείτε να μεγιστοποιήσετε την πληροφορία που μεταφέρεται οπτικά; Τι οπτικά τεκμήρια μπορείτε να βρείτε για το θέμα σας και τις διαφορετικές πτυχές του; Μπορείτε να δείξετε χώρους και δραστηριότητες που εικονογραφούν ένα φαινόμενο στο οποίο αναφέρεστε ή υποστηρίζουν μία ιδέα; Υπάρχουν κινηματογραφικά αρχεία ή φωτογραφίες από δημόσιες ή προσωπικές συλλογές που μπορούν να ζωντανέψουν μία ιστορία από το παρελθόν; Γραφιστικοί πίνακες ή διαγράμματα που μπορούν να κάνουν εύληπτη μία περίπλοκη πληροφορία; Σκεφτείτε επίσης αν

έπρεπε να οργανώσετε μία αληθινή έκθεση, σε ένα μουσείο π.χ., για το θέμα σας, τι εκθέματα θα μπορούσατε να συγκεντρώσετε; Εικαστικά έργα; Σύγχρονα αντικείμενα; Κειμήλια; Τι θα μπορούσατε να κινηματογραφήσετε; Προκειμένου να επικοινωνήσετε οπτικά την ιστορία σας μπορεί να εξετάσετε ακόμη και τη δυνατότητα της δραματοποίησης, να αναπαραστήσετε δηλαδή κάποιες σκηνές, είτε αφαιρετικά, είτε ακόμη και με μεγαλύτερη ελευθερία, χρησιμοποιώντας ηθοποιούς σε ρόλους ιστορικών προσώπων (όπως π.χ. στη σειρά ντοκιμαντέρ *1821*, Γιούρι Αβέρωφ, Νίκος Νταγιαντάς, Λευτέρης Χαρίτος και Ανδρέας Αποστολίδης, 2011). Μπορείτε ακόμη να χρησιμοποιήσετε κινούμενο σχέδιο, είτε συνολικά, είτε για τμήματα της ταινίας, μία πρακτική που εμφανίζεται όλο και πιο συχνά στη σύγχρονη παραγωγή ντοκιμαντέρ με εξαιρετικά παραδείγματα, (π.χ. *Βαλς με τον Μπασίρ* (Ari Folman, 2008), *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013) κ.ά.). Πολλές φορές αξίζει να μετατοπίσετε την αρχική σας εστίαση σε ένα ειδικότερο ή συγγενικό με το αρχικό θέμα, εάν γι' αυτό μπορείτε να εξασφαλίσετε πολύ πλουσιότερη οπτική τεκμηρίωση.

Προκειμένου να δώσετε στην ταινία μία επιπλέον διάσταση αυθεντικότητας, αλλά και μία πνοή αυθορμητισμού, μπορείτε να συνδυάσετε την έκθεση με την παρατήρηση. Π.χ. αν θέλετε να κάνετε ένα ντοκιμαντέρ για τη βιολογική γεωργία, μπορείτε παράλληλα με την έκθεση πληροφοριών από ειδικούς να παρακολουθείτε κατά διαστήματα τις δράσεις ενός νέου αγρότη που στη διάρκεια ενός χρόνου μοχθεί για να αναπτύξει μία νέα βιολογική καλλιέργεια. Στην παραπάνω περίπτωση η αφήγησή σας θα αποκτήσει δύο παράλληλες υποπλοκές, την επεξηγηματική της έκθεσης και την ιστορία του αγρότη, όπως θα προκύψει από την παρατήρηση. Το ισχυρό πλεονέκτημα μιας τέτοιας λύσης είναι η εμφάνιση μιας ιστορίας, ώστε οι θεατές να θέλουν να δουν μέχρι τέλους την ταινία προκειμένου να διαπιστώσουν την τελική έκβαση των προσπαθειών του κεντρικού χαρακτήρα. Θα μπορούσατε επίσης να παρακολουθήσετε δράσεις περισσότερων χαρακτήρων, διευρύνοντας το πλάτος της «δειγματοληψίας», μειώνοντας όμως και το βάθος της συναισθηματικής συμμετοχής των θεατών στους χαρακτήρες αυτούς. Ένας ακόμη συνήθης τρόπος με τον οποίο μπορείτε να συνδυάσετε την έκθεση με την παρατήρηση είναι εγκαθιστώντας έναν χαρακτήρα σε ρόλο κεντρικού αφηγητή που ερευνά ένα θέμα: στην περίπτωση αυτή η ανάπτυξη του θέματός σας γίνεται συγχρόνως και ένα οδοιπορικό, μία ιστορία.

Τέλος, η εξέλιξη μίας επεξηγηματικής δομής δεν αποκλείει τη δυνατότητα να έχετε κάποια διαλείμματα, κάποια ιντερμέδια όπου η αφήγηση ακολουθεί έναν άλλο αφηγηματικό τρόπο, τον λεγόμενο «ποιητικό», διερευνώντας με μία ευρηματική κινηματογραφική γραφή τις έννοιες και τα θέματα που πραγματεύεται η κυρίως αφήγηση και στοχεύοντας σε μία ισχυρή αισθητική εντύπωση.

6. Το κοινό-στόχος της ταινίας

Μία από τις πρώτες εύλογες ερωτήσεις που ανακύπτουν καθώς σκεφτόμαστε μία ιδέα για ένα ντοκιμαντέρ είναι αν αυτή η ταινία που αρχίζουμε να οραματιζόμαστε θα ενδιαφέρει επαρκώς το κοινό. Ασφαλώς ενδιαφέρει εμάς και αυτό είναι οπωσδήποτε μία σημαντική ένδειξη. Επιπλέον, κατά πάσα πιθανότητα, θα προσελκύσει την προσοχή κάποιων ανθρώπων με ειδικό ενδιαφέρον πάνω στο θέμα (π.χ. μία ταινία για μία ποδοσφαιρική ομάδα θα ενδιαφέρει τους οπαδούς της)· όμως πόσο ευρύ μπορεί να είναι πραγματικά το κοινό στο οποίο θα απευθυνθεί η συγκεκριμένη ταινία; Ασφαλώς δεν μπορεί να απευθύνεται σε «όλο τον κόσμο», όμως σίγουρα θα ενδιαφέρει κάποια μερίδα του κοινού, την οποία θα ήταν καλό να αναγνωρίσουμε από νωρίς. Όπως αναλύεται σε άλλο κεφάλαιο, εντοπίζοντας τα χαρακτηριστικά του κοινού-στόχος της ταινίας σας, θα έχετε τη δυνατότητα να προσαρμόσετε την αφήγησή της, όπως προσαρμόζετε την ομιλία σας ανάλογα με τους ακροατές στους οποίους κάθε φορά απευθύνεστε. Η γνώση των χαρακτηριστικών του κοινού-στόχος μπορεί να σας βοηθήσει να πάρετε αποφάσεις που αφορούν στην ποσότητα και πολυπλοκότητα της πληροφορίας, στον τρόπο αφήγησης, στην οπτική γωνία, στο ύφος κ.ο.κ.

Τις περισσότερες φορές πάντως, στο στάδιο της επεξεργασίας κάποιας ιδέας για μια ταινία ντοκιμαντέρ, προσπαθούμε, όσο μπορούμε, να διευρύνουμε το κοινό της, ώστε να αυξήσουμε τις πιθανότητες εύρεσης χρηματοδότησης (π.χ. από έναν τηλεοπτικό σταθμό που απευθύνεται σε κοινό από ένα ευρύ φάσμα ηλικιών, κοινωνικών ομάδων, επιπέδων μόρφωσης κλπ.). Από την άλλη μεριά, η διεύρυνση του κοινού συμπίπτει με μία ουσιαστική πρόκληση για ένα ντοκιμαντέρ: να διεγείρει το ενδιαφέρον σε περισσότερους από τους συνήθεις ενδιαφερόμενους πάνω σε οποιοδήποτε θέμα. Η κινηματογραφική παρουσίαση, με μία γοητευτική γραφή, προσφέρει την ιδανική πλατφόρμα για να εισάγει κανείς το ευρύτερο κοινό σε θέματα που αγνοεί, ενώ όσοι «μυημένοι» επιδιώκουν να τροφοδοτήσουν περαιτέρω το ειδικό ενδιαφέρον τους, ούτως ή άλλως προτιμούν

συνήθως να ερευνήσουν απευθείας τις κατάλληλες πηγές. Η δύναμη του ντοκιμαντέρ να προβληματίσει ή να ευαισθητοποιήσει τον θεατή αναλώνεται κάπως άδικα όταν αυτό «κάνει κήρυγμα στους ήδη προσηλυτισμένους». Γιατί όμως ο «μη προσηλυτισμένος» θεατής να θελήσει να δει αυτή την ταινία (και μάλιστα μέχρι τέλους); Αναφέρεται σε κάποιο θέμα ευρέως αναγνωρισμένης σημασίας; Έχει κάποιο στοιχείο επικαιρότητας; Κάτι που επηρεάζει τη ζωή του, άρα τον αγγίζει άμεσα ή έμμεσα; Ή τέλος, παράλληλα ίσως και με όλα τα παραπάνω, επειδή στην αφήγηση που αναδεικνύεται υπάρχει κάτι που υπόσχεται μία ώρα αληθινής ψυχαγωγίας;

7. «Πες μου μια ιστορία»

Αν κάτι χαρακτηρίζει την ανάπτυξη του σύγχρονου ντοκιμαντέρ αυτό είναι μάλλον η έμφαση στην ιστορία, η επένδυση στη δύναμη της αφήγησης. Μια γοητευτική ιστορία έχει πάντα στο κέντρο της τον άνθρωπο, εκφράζοντας κάτι βαθύ για την ανθρώπινη εμπειρία, το οποίο ξεπερνά τα γεωγραφικά και πολιτισμικά σύνορα, τα ειδικά ενδιαφέροντα και αγγίζει αυτό που συνήθως λέμε ευρύ κοινό. Μπορεί π.χ. εκ προοιμίου ένας Έλληνας θεατής να μην ενδιαφέρεται για τις κοινωνικές επιπτώσεις ενός τεράστιου υδροηλεκτρικού έργου στην Κίνα, παρόλο που αυτό οδηγεί 2 εκατομμύρια ανθρώπους σε αναγκαστική μετεγκατάσταση. Όταν όμως η αφήγηση στο *Up the Yangtze (*Yung Chang, 2007) εστιάζει στις επιπτώσεις του «φράγματος των τριών φαραγγιών» στη ζωή δύο νέων παιδιών που αφήνουν τα σπίτια τους και αναζητούν μια καινούρια ζωή, το θέμα των αλλαγών στην κινεζική οικονομία και κοινωνία εντάσσεται μέσα σε μία δυνατή και συγκινητική ιστορία η οποία μας καθηλώνει. Ο δρόμος προς την προσέλκυση του ενδιαφέροντος του αδιάφορου ως προς το θέμα θεατή περνά μέσα από τη διήγηση μιας ιστορίας που τον εμπλέκει σε κάποιο βαθμό συναισθηματικά και του δημιουργεί την περιέργεια για την τελική της έκβαση.



Εικ. 1.3 Ο σκηνοθέτης Yung Chang μιλά για την ταινία του *Up the Yangtze* σε masterclass στο τμήμα Κινηματογράφου του Α.Π.Θ. (Μάρτιος 2008).

Όσο απεικονίζουμε κάτι αληθινό, μας δίνεται η ευκαιρία να του δώσουμε τη μορφή μιας ιστορίας με αρχή, μέση, τέλος. Η ζωή είναι πολύ πλούσια σε ιστορίες, «είναι όμως χαοτική» λέει ο Χιλιανός ντοκιμαντερίστας Patricio Guzmán, γι' αυτό, συνεχίζει, θα πρέπει ο σκηνοθέτης να οργανώνει την πραγματικότητα σε μία αφήγηση, γιατί «αν δεν πεις μια ιστορία, μοιραία χάνεις τον θεατή».[11] Ακόμη και όταν η προτεραιότητα σε μία ταινία ντοκιμαντέρ είναι ξεκάθαρα η μετάδοση πληροφοριών, οι έρευνες υποστηρίζουν ότι οι εκπαιδευτικές πληροφορίες παραμένουν περισσότερο στη μνήμη των θεατών, όταν είναι σημαντικές για την εξέλιξη μιας ιστορίας (Mandler and Johnson 1977, Negrete 2003). Επιπλέον, σύμφωνα με τον θεωρητικό σεναρίου Robert McKee, ο πιο αποτελεσματικός τρόπος να εκθέτεις πληροφορίες είναι να τις «φυτεύεις» μέσα σε μία δραματική σύγκρουση, να τις χρησιμοποιείς σαν «πυρομαχικά» (exposition as ammunition). Έτσι για παράδειγμα,

αν ο στόχος είναι να μεταδώσουμε πληροφορίες σχετικά π.χ. με ένα επιμέρους μέτρο στα πλαίσια κάποιου μνημονίου οικονομικών πολιτικών τα οποία υπέγραψε η Ελλάδα με τους δανειστές της πρόσφατα, αντί απλά να εκθέσουμε την πληροφόρηση, είναι πολύ πιο αποτελεσματικό να τη μεταφέρουμε παρακολουθώντας δύο ανθρώπους με αντίθετες απόψεις να συγκρούονται για το αν το μέτρο είναι θετικό ή αρνητικό ή παρατηρώντας κάποιους Έλληνες πολίτες να υφίστανται δραματικά τις συνέπειες του μέτρου στη ζωή τους.

Βάζοντας τη διήγηση μιας ιστορίας στο κέντρο της προσπάθειάς μας, σημαίνει ότι θα πρέπει να ερευνήσουμε ποιοι είναι οι βασικοί χαρακτήρες της ιστορίας, ποια η βασική σύγκρουση και ποια η εξέλιξη της (υποθετική εξέλιξη στην περίπτωση που χρησιμοποιούμε την παρατήρηση και η ιστορία δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί). Η επιλογή των προσώπων και της κεντρικής πλοκής γίνεται ανάλογα με την οπτική γωνία πάνω στο θέμα που θέλουμε να αναδείξουμε, αλλά και το συμπέρασμα ή το μήνυμα προς το οποίο κλίνουμε. Η πραγματικότητα θα μας χαρίσει ιστορίες πολύ πιο ευφάνταστες από όσες μπορούμε να επινοήσουμε, αρκεί να συγκεντρωθούμε στην αναζήτησή τους και να βυθιστούμε στην έρευνα του θέματος.

8. Έρευνα

Πριν την έρευνα κινούμαστε σε ένα ασαφές πεδίο, έχουμε την πρόθεση να ασχοληθούμε με ένα θέμα, αλλά όλα είναι στον αέρα. Βασισμένοι στην περιορισμένη εμπειρία μας κτίζουμε υποθέσεις εργασίας και ασκούμαστε σε φανταστικές προβολές πάνω στην πραγματικότητα. Η έρευνα θα μας δώσει τη δυνατότητα να αρχίσουμε να σχηματίζουμε την ταινία πάνω σε στέρεα και συγκεκριμένα στοιχεία, να έρθουμε σε επαφή με ανθρώπους και πηγές, να ανακαλύψουμε ενδιαφέρουσες πτυχές του θέματος, να εκπλαγούμε αλλά και να διαψευσθούμε από την πραγματικότητα, να μάθουμε πάρα πολλά και να αρχίσουμε να διακρίνουμε τα πιο σημαντικά από αυτά. Μέσα από την έρευνα θα αρχίσουμε να «βλέπουμε» πιθανές ιστορίες, πιθανούς πρωταγωνιστές και οπτικές γωνίες. Υπό μία έννοια όλη η διαδικασία δημιουργίας του ντοκιμαντέρ θα είναι μία συνεχής έρευνα, η οποία δεν θα σταματήσει ποτέ μέχρι την ολοκλήρωση της ταινίας. Στην έρευνα θα βασίζεται η όποια αξία του έργου μας, ενώ το βάθος και το πλάτος της, σε σχέση με όσα τελικά φαίνονται μέσα στην ταινία, θα θυμίζει τη σχέση που έχει ο όγκος του παγόβουνου κάτω από την επιφάνεια του νερού, με την ορατή κορυφή του. Η έρευνα εντέλει είναι μία περιπέτεια που μπορεί να σας οδηγήσει από τη συγκεντρωμένη μελέτη σε προστατευμένες βιβλιοθήκες, μέχρι την έκθεση στις πιο αναπάντεχες εμπειρίες της ζωής σας.

8.1 Μελέτη – πληροφόρηση από διάφορες πηγές

Ανάλογα με τη φύση του ντοκιμαντέρ, ένα μικρό ή πολύ μεγάλο μέρος της έρευνας περιλαμβάνει διάβασμα.

Αν σχεδιάζετε μία ταινία παρατήρησης που θα παρακολουθεί μία ιστορία της πραγματικότητας, μάλλον θα θέλετε να ενημερωθείτε για το υπόβαθρό της, τα ευρύτερα θέματα τα οποία εγείρει με έναν τρόπο η συγκεκριμένη ιστορία και τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που διαμορφώνουν την ταυτότητα και συμπεριφορά των πρωταγωνιστών της. Αν π.χ. βρεθείτε σε μία χώρα που δεν γνωρίζετε και θέλετε να κινηματογραφήσετε την καθημερινότητα κάποιων ανθρώπων εκεί, η επίγνωση της κουλτούρας, της ιστορίας και της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας θα δώσουν βάθος στο βλέμμα σας και θα σας βοηθήσουν να κατανοήσετε τα υποκείμενα της παρατήρησης, αλλά και να καταλάβετε τα προβλήματα και τις επιθυμίες τους καλύτερα.

Αν η ταινία σας στοχεύει κυρίως στη μετάδοση πληροφοριών θα πρέπει σχεδόν να γίνεται ειδικοί στο θέμα σας, να αφομοιώσετε πολλή από την προσφερόμενη γνώση, προκειμένου να μπορείτε στη συνέχεια να διοχετεύσετε ό,τι θεωρείτε πιο σημαντικό στο κοινό με ενδιαφέροντα τρόπο. Φυσικά δεν περιμένει κανείς να γίνεται ειδικοί επιστήμονες σε ένα θέμα, για τον σκοπό αυτό μπορείτε να συνεργαστείτε με κάποιον επιστημονικό σύμβουλο. Η δική σας ειδικότητα είναι να ιεραρχείτε την πληροφορία και να βρίσκετε τον πιο γοητευτικό και αποτελεσματικό τρόπο μετάδοσης της, όμως ήδη αυτό απαιτεί αρκετή και συστηματική μελέτη.

Η πρωταρχική εξερεύνηση του θέματος ξεκινά φυσικά από το διαδίκτυο, το οποίο είναι η πλέον πολύτιμη πηγή για τον ερευνητή που είναι σε θέση να αξιολογήσει την εγκυρότητα και ακρίβεια όσων συναντά στην πλοήγησή του. Μία καταχώρηση για να μπορείτε να την ελέγξετε ως προς την αξιοπιστία της θα πρέπει να αναφέρει το όνομα του συγγραφέα και του οργανισμού που δημοσίευσε τη σελίδα και κάποια στοιχεία επικοινωνίας. Η Wikipedia για παράδειγμα, η οποία έχει εκατομμύρια λήμματα που έχουν δημιουργήσει ανώνυμοι σε μεγάλο βαθμό συντάκτες, ενώ μπορεί να αποτελεί εξαιρετική αφετηρία για έρευνα, δεν σας διασφαλίζει μέχρι τέλους.

Οι πηγές που θα μελετήσετε μπορεί να είναι βιβλία, άρθρα, ταινίες, εκπομπές κλπ. Στη διάρκεια αυτής της μελέτης-έρευνας θα πρέπει να κρατάτε σημειώσεις, να αποδελτιώνετε τα αποσπάσματα που σας ενδιαφέρουν και να καταχωρείτε συστηματικά την πηγή από όπου αντλείτε την κάθε πληροφορία, ώστε να μπορείτε στο μέλλον να διασταυρώσετε αυτά τα στοιχεία.

Διαβάζοντας ψάχνετε για πιθανές ιστορίες, για χαρακτήρες ή ειδικούς συμμετέχοντες, για αντικρουόμενες απόψεις και διαφορετικές οπτικές γωνίες, με λίγα λόγια αναζητάτε τα στοιχεία μιας ισχυρής αφήγησης. Παράλληλα σκέφτεστε σε ποιους χώρους και ποιες δράσεις μπορείτε να κινηματογραφήσετε, ποιους αφηγηματικούς τρόπους θα χρησιμοποιήσετε και σε ποιο βαθμό. Η έρευνα σε κείμενα δεν στοχεύει στην «επιμόρφωσή» σας, ο στόχος είναι η συγγραφή ενός σεναρίου και η κατάρτιση ενός προγράμματος γυρισμάτων.

8.2 Έρευνα πεδίου

Κάποιες ταινίες βασίζονται σε πολύ μεγάλο βαθμό στην επιτόπια έρευνα στους πιθανούς τόπους των γυρισμάτων, πολύ πριν αυτά ξεκινήσουν. Για παράδειγμα, αν θέλετε να κάνετε μία ταινία για τους λαθρορακοσυλλέκτες, που τα τελευταία χρόνια κυκλοφορούν στις ελληνικές πόλεις με τα αυτοσχέδια καροτσάκια τους και αναζητούν υλικά ανακύκλωσης, σύντομα θα χρειαστεί να κάνετε έρευνα στο δρόμο. Θα πρέπει να γνωρίσετε πολλούς ανθρώπους, να κερδίσετε την εμπιστοσύνη τους, να μάθετε αυτά που θέλουν να σας πουν, αλλά και αυτά που θα προτιμούσαν να αποκρύψουν, να περάσετε χρόνο μαζί τους έχοντας τα μάτια και τα αυτιά σας ανοιχτά. Μέσα από αυτή τη συναναστροφή θα συλλέξετε γνώσεις και εμπειρίες, ώστε να μπορέσετε να διαμορφώσετε μία πρόταση σεναρίου. Ειδικά σε ό,τι αφορά στις σκηνές παρατήρησης, ζώντας επιτόπου θα διακρίνετε τις χαρακτηριστικές δραστηριότητες που μπορείτε να κινηματογραφήσετε μελλοντικά και θα αποκτήσετε μία ασφαλή εικόνα του τι «απρόοπτα» μπορείτε να περιμένετε στα γυρίσματα. Η έρευνα σε κάθε τέτοια περίπτωση απαιτεί μία γενναία επένδυση χρόνου από μέρους σας προκειμένου κυρίως να δημιουργήσετε μία σχέση εμπιστοσύνης με τα πρόσωπα και να αποκτήσετε πρόσβαση στις «ζωές των άλλων». Χαρακτηριστικά, η σκηνοθέτης Molly Dineen πέρασε έξι μήνες στον υπόγειο του Λονδίνου αναζητώντας χαρακτήρες και καταστάσεις μέχρι να αποφασίσει να γυρίσει την ταινία *The Heart of the Angel* (1989).[12]

Οτιδήποτε είδος ντοκιμαντέρ κι αν ετοιμάζετε, είναι χρήσιμο να μιλάτε γι' αυτό στις κοινωνικές σας συναναστροφές. Ο εμπειρικός κανόνας λέει ότι υπάρχουν πολλές πιθανότητες με τον τρόπο αυτό να εξασφαλίσετε πρόσβαση σε πρόσωπα και πληροφορίες. Δεν είναι καθόλου απίθανο π.χ., να ανακαλύψετε τυχαία ότι ένας χαρακτήρας στον οποίο προσπαθείτε επί μήνες να αποκτήσετε πρόσβαση είναι γιος της κυρίας που κάθεται δίπλα σας στο τρένο.

8.3 Ιεράρχηση της πληροφορίας, περιορισμός της ιστορίας

Όσο περισσότερο εμβαθύνετε στην έρευνα, τόσο περισσότερες πληροφορίες συλλέγετε, τόσο πιο πολλούς ενδιαφέροντες ανθρώπους – πιθανούς συμμετέχοντες – συναντάτε και έρχεστε αντιμέτωποι με τις πολλές πτυχές που μπορεί να εμφανίζει το θέμα σας. Αν έχετε δουλέψει επαρκώς στην έρευνα, τότε σίγουρα θα χρειαστεί στο επόμενο στάδιο να ιεραρχήσετε αυτές τις πληροφορίες και να καθορίσετε το μέγιστο πληροφοριακό φορτίο της ταινίας ανάλογα με τη διάρκειά της. Είναι βέβαιο ότι θα χρειαστεί να κάνετε κάποιες θυσίες. Η αφήγηση θα πρέπει να είναι τόσο πυκνή, ώστε να γίνεται κατανοητή από τον μέσο θεατή, χωρίς υπερπροσπάθεια, επιτρέποντας συγχρόνως σποραδικά κάποιες «ανάσες» ξεκούρασης και ανακεφαλαίωσης. Η έκταση και η πυκνότητα των πληροφοριών δεν καθορίζεται όμως μόνο από τη διάρκεια της ταινίας, αλλά και από τα χαρακτηριστικά του κοινού της. Μία ομάδα με ειδικό ενδιαφέρον μπορεί να βρίσκει συναρπαστικές κάποιες πληροφορίες τις οποίες ένα ευρύτερο κοινό θα έβλεπε σαν βαρετές λεπτομέρειες. Ένα παιδικό κοινό θα είχε άλλες ανάγκες πληροφόρησης σε σχέση με ένα κοινό ενηλίκων κ.ο.κ.

Ένας τρόπος να αξιολογήσετε ποιες είναι οι πιο σημαντικές και ενδιαφέρουσες πληροφορίες είναι να υιοθετήσετε το βλέμμα του θεατή και να αναρωτηθείτε οι ίδιοι ποιες θα ήταν οι πρώτες πληροφορίες που θα θέλατε να αποκτήσετε πάνω στο θέμα. Μπορείτε επίσης να συζητήσετε με ανθρώπους, από τον κοινωνικό σας κύκλο μέχρι ανθρώπους που θα συναντήσετε τυχαία, ανιχνεύοντας σε ποια κατεύθυνση κινείται αυθόρμητα η περιέργειά τους. Οι απορίες που αποτελούν κοινό τόπο για τους πολλούς είναι αυτές που οπωσδήποτε αξίζει να απαντηθούν. Σε ό,τι αφορά κάποιες πληροφορίες τις οποίες έχετε ανακαλύψει από την έρευνά σας και βρίσκετε

πολύ σημαντικές, θα πρέπει πάλι να δημιουργήσετε με έναν τρόπο μέσα στην αφήγηση την περιέργεια, ώστε ο θεατής να τις προσλάβει ως απαντήσεις σε δικές του προϋπάρχουσες απορίες.

Σε ταινίες που η αφήγηση μίας ιστορίας έχει τον καθοριστικό ρόλο, θα πρέπει να υπάρχει μία αντίστοιχη οικονομία. Ένα ωριαίο ντοκιμαντέρ δεν μπορεί να χωρέσει τις ιστορίες ενός μεγάλου μυθιστορήματος με πολλούς χαρακτήρες και υποπλοκές. Η ιστορία μπορεί να εξελίσσεται στη βάση λίγο πολύ μίας κλασικής αφήγησης τριών πράξεων, με τα απαραίτητα διαχωριστικά σημεία καμπής, αλλά χωρίς επαναλήψεις και συνεχείς παλινδρομήσεις. Η πραγματική ιστορία θα πρέπει να προσαρμοστεί στις φόρμες της δραματουργίας και γι' αυτό τον σκοπό οι γνώσεις της θεωρίας του σεναρίου μυθοπλασίας είναι πολύτιμες. Αν η ιστορία περιλαμβάνει πολλούς χαρακτήρες, ενδεχομένως θα πρέπει κάποιοι να αποκλειστούν, είτε από τώρα, είτε αργότερα στο μοντάζ.

8.4 Αντικειμενικότητα

Για τα περισσότερα θέματα που προσεγγίζουμε στην έρευνα υπάρχουν αντικρουόμενες απόψεις, διαφορετικές ερμηνείες, ποικίλες οπτικές. Ακόμη και αν έχετε μία παγιωμένη άποψη για το θέμα που σκέφτεστε να αναπτύξετε στο ντοκιμαντέρ σας, θα ήταν χρήσιμο να παραμερίσετε τις βεβαιότητες και να προσεγγίσετε την έρευνα με ανοιχτό μυαλό για το καλό της ταινίας. Καταρχήν η ταινία σας έχοντας μία ζυγισμένη ματιά θα κερδίσει σε αξιοπιστία και θα μπορέσει να απευθυνθεί σε μεγαλύτερο κοινό. Επιπλέον, η σύγκρουση απόψεων θα αυξήσει το ενδιαφέρον της αφήγησης και θα κάνει την επιχειρηματολογία ή την πληροφορία να εντυπωθεί ισχυρότερα στον θεατή. Τέλος, ο σεβασμός στη σκέψη και νοημοσύνη του θεατή επιβάλλει να του προσφέρετε κάποια ευκαιρία να αξιολογήσει μόνος του τα επιχειρήματα και τα τεκμήρια για να καταλήξει ελεύθερα σε μία κρίση.

Πολλά στρατευμένα ντοκιμαντέρ αποφεύγουν την έκθεση αντίθετων απόψεων προκειμένου να μπορέσουν να εξελίξουν περισσότερο την επιχειρηματολογία τους, χωρίς να αναλώνουν χρόνο σε μια αντίκρουση απόψεων που θεωρούν εκ των προτέρων στείρα. Αυτή η στάση πολλές φορές αιτιολογείται με το επιχείρημα ότι η αντίθετη άποψη προσφέρεται ήδη από άλλους ή είναι κυρίαρχη στα ΜΜΕ, γι' αυτό και η επανάληψή της είναι περιττή. Με την επιλογή αυτή πάντως, περιορίζουν σημαντικά το κοινό τους στο χώρο των ομοϊδεατών τους, ασκώντας μία προπαγανδιστική λειτουργία που ως επί το πλείστον συσπειρώνει μία κοινότητα ανθρώπων που ήδη μοιράζονται παρόμοιες ιδέες.



Εικ. 1.4 Η ταινία *Πύλα, αυτοί που πάντα έμεναν μαζί* (Ηλίας Δημητρίου, 2003) παρουσιάζει το μοναδικό μικτό χωριό στην Κύπρο, όπου οι κοινότητες Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων διακατέχονται από αμοιβαία καχυποψία και εμφανή ανταγωνισμό. Ο σκηνοθέτης καταφέρνει με διεισδυτική ματιά και χιούμορ να παρουσιάσει ισορροπημένα και τις δύο οπτικές γωνίες.

8.5 Έρευνα οπτικών αρχείων και τεκμηρίων

Η έρευνα αφορά σε μεγάλο βαθμό την εύρεση υλικών που μπορούν να ενταχθούν με έναν τρόπο στην ταινία ως τεκμήρια, όπως π.χ. κινηματογραφικά αρχεία, φωτογραφίες, ηχογραφήσεις, εικονογραφήσεις, αντικείμενα, χειρόγραφα, ημερολόγια, εφημερίδες, περιοδικά, χάρτες κ.ο.κ. Ιδιαίτερα σε ιστορικά ντοκιμαντέρ τα στοιχεία αυτά είναι πολύτιμα για την αναπαράσταση της εποχής και η εύρεση ενός σημαντικού ντοκουμέντου (π.χ. ενός άγνωστου κινηματογραφικού αρχείου) μπορεί να υποστηρίξει τη δημιουργία μιας ταινίας που θα το αναδείξει και να αποτελέσει αφορμή για μια επανεξέταση κάποιας ιστορίας του παρελθόντος.

9. Συγγραφή της σύνοψης σεναρίου (treatment)

Από τη στιγμή που πρωτοσκεφτήκατε την ιδέα, μέχρι το στάδιο αυτό, της συγγραφής μίας σύνοψης σεναρίου, έχουν μεσολαβήσει πολλά. Τον ενθουσιασμό της αρχικής έμπνευσης διαδέχτηκε –νομοτελειακά – η αμφισβήτηση και η απογοήτευση, μετά ήρθε η πίστη ότι ίσως η ιδέα σας – παρ' όλα αυτά – να κρύβει κάποια αξία, ύστερα η επίμονη έρευνα, ο αναπροσδιορισμός της αρχικής ιδέας, η χαρά της ανακάλυψης νέων διαστάσεων της ιστορίας μέσω της μελέτης, αλλά και της επιτόπιας έρευνας και της μύησης γενικά στον κόσμο του θέματός σας. Ενδιάμεσα μπορεί να αρχίσατε να κάνετε και κάποια γυρίσματα. Πιθανότατα θα θέλετε πλέον να ξεκινήσετε συστηματικά τα γυρίσματα, ενώ το τελευταίο που επιθυμείτε είναι να γράψετε μία σύνοψη σεναρίου. Για κάποιον λόγο αυτό το κείμενο των 2-3 σελίδων θα προτιμούσατε να το αποφύγετε.

Συνήθως η σύνοψη του σεναρίου γράφεται για να αναζητηθεί χρηματοδότηση και παίρνει τη μορφή μιας πρότασης προς έναν χρηματοδοτικό φορέα. Αργά ή γρήγορα, οι συνθήκες θα σας επιβάλλουν να γράψετε μία τέτοια σύνοψη, μερικές φορές ακόμη και μετά το τέλος των γυρισμάτων, προκειμένου να καταλάβουν οι πιθανοί χρηματοδότες «τι είναι αυτή η ταινία» που θέλετε να κάνετε. Ξεκινώντας μία πρώτη γραφή της σύνοψης του σεναρίου από τώρα, θα μπείτε σε μια θέση όπου θα χρειαστεί εγκαίρως να διευκρινίσετε την προσέγγισή σας, να κάνετε επιλογές και να απαντήσετε σε ερωτήματα που θα βοηθήσουν εσάς τους ίδιους να καταλάβετε «τι είναι αυτή η ταινία». Η συγγραφή της σύνοψης είναι η ουσιαστική προετοιμασία του σκηνοθέτη-ντοκιμαντερίστα, η «δουλειά για το σπίτι» πριν βγει έξω για να γυρίσει την ταινία.

Όπως είναι φανερό, το γράψιμο μιας πρότασης προϋποθέτει να ξεκαθαρίσει κανείς τις προθέσεις του, την προσέγγιση του θέματος και γενικά τη στρατηγική που θα ακολουθήσει. Προϋποθέτει επίσης να έχει ολοκληρώσει ή να έχει προχωρήσει επαρκώς στην έρευνα, γιατί αυτή είναι που τροφοδοτεί όλο το περιεχόμενο της ταινίας. Η συγγραφή της σύνοψης θα καθορίσει τους αφηγηματικούς τρόπους, τη συνολική δομή της ταινίας, τα πρόσωπα και τις υποπλοκές ή τις θεματικές ενότητες. Φυσικά, καθώς η πραγματικότητα είναι απρόβλεπτη, πολλά από αυτά που θα περιγράφει η πρόταση δεν θα συμβούν ποτέ ή θα διαφοροποιηθούν σημαντικά στην πορεία, ενώ θα προκύψουν πολύ πιο ευφάνταστες σκηνές από εκείνες που επινοήσατε γράφοντας τη σύνοψη. Ωστόσο, η δομή που προδιαγράφει το κείμενο αυτό, θα είναι ένας πολύτιμος οδηγός και μία βάση για να αξιολογούμε κάθε απρόοπτη εξέλιξη που θα προκύπτει, ενώ θα μας παρέχει ένα δίχτυ ασφαλείας, όσο προσπαθούμε να οργανώσουμε το χάος της πραγματικότητας σε μία αφήγηση.

Ολόκληρη η πρόταση αποτελείται από τη σύνοψη του σεναρίου που περιλαμβάνει και την παρουσίαση χαρακτήρων, ένα σημείωμα του σκηνοθέτη, σύντομα βιογραφικά των συντελεστών και έναν προϋπολογισμό. Είναι λογικό ότι προκειμένου να επενδύσει κάποιος φορέας χρήματα στην ταινία σας, θα πρέπει καταρχήν να καταλάβει τι ταινία θέλετε να κάνετε, να πειστεί ότι είναι ενδιαφέρουσα και γοητευτική, ότι έχετε ερευνήσει σε βάθος το θέμα και ότι έχετε επεξεργαστεί επαρκώς την ιδέα. Αν το θέμα και η προσέγγιση της ταινίας ταιριάζει με τα χαρακτηριστικά των έργων που χρηματοδοτεί, συνεκτιμώντας και την προηγούμενη εμπειρία σας και αυτή των συνεργατών σας, θα κρίνει αν συμπληρώνετε τα εχέγγυα μιας καλής επένδυσης.

Όσο αγοραίο και να φαίνεται, η σύνοψη σεναρίου ενός ντοκιμαντέρ είναι παράλληλα και ένα κείμενο του οποίου μία σημαντική λειτουργία, τουλάχιστον στην τελική γραφή του, είναι «να πουλήσει» την ταινία, όχι όμως με ψεύτικες και υπερβολικές υποσχέσεις ή ηχηρά επίθετα στον υπερθετικό βαθμό, αλλά μεταφέροντας πειστικά στον αναγνώστη την υπόσχεση μίας ουσιαστικής αφηγηματικής εμπειρίας την οποία θα θέλει να «ζήσει» βλέποντας την ολοκληρωμένη ταινία. Το κείμενο θα πρέπει να είναι πυκνό, αλλά και γοητευτικό στην ανάγνωση του, ώστε ο υποθετικός χρηματοδότης, ο οποίος έχει δεκάδες ή και εκατοντάδες προτάσεις στοιβαγμένες στο γραφείο του, να διακρίνει ήδη από τις πρώτες γραμμές την πρωτοτυπία και τη δυνατότητα του θέματος να ενδιαφέρει τους θεατές, τις κινηματογραφικές του αρετές και την αρτιότητα της προετοιμασίας σας.

10. Μορφολογία πρότασης

Μία πρόταση με σύνοψη μπορεί να αναπτύσσεται σε 2 μόνο σελίδες (π.χ. όταν απευθύνεται για πρώτη φορά σε υπεύθυνους τηλεοπτικού προγράμματος στο πλαίσιο διαφόρων pitching fora) αλλά μπορεί να καταλαμβάνει και έκταση δέκα ή και περισσότερων σελίδων, αν ζητηθεί από κάποιον πιθανό συνεργάτη ή από κάποιον φορέα μία αναλυτικότερη παρουσίαση. Κατά μέσο όρο για την παρουσίαση μίας σύνοψης σεναρίου και των κύριων χαρακτήρων 3-4 σελίδες συνοδευόμενες από 1 ακόμη σελίδα εξωφύλλου είναι αρκετές. Σε κάθε περίπτωση, το κείμενο θα πρέπει να είναι πυκνό και να διαβάζεται ευχάριστα. Καλό είναι να γράφετε με αραιό διάστιχο (1,5), να χωρίζετε το κείμενο σε κεφάλαια και παραγράφους και να χρησιμοποιείτε εύστοχα φωτογραφικό υλικό. Μία γραφιστική επιμέλεια, ιδιαίτερα του εξωφύλλου, μπορεί να βοηθήσει σημαντικά στη διαμόρφωση μίας καλής εντύπωσης. Η σύνταξη του κειμένου θα χρειαστεί μάλλον αλλεπάλληλες γραφές και θα ακολουθήσει την παρακάτω τυπική μορφολογία.

10.1 Εξώφυλλο

Στο εξώφυλλο πρέπει να υπάρχουν τα εξής:

- **ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ**
  Αν ο τίτλος είναι προσωρινός, σημειώνεται δίπλα «(τίτλος εργασίας)».

- **ΕΙΚΟΝΑ**
  Επιλέγετε μία εμβληματική εικόνα για την ταινία, μία φωτογραφία συνήθως που επικοινωνεί καλά την ιστορία, παρουσιάζοντας τα κύρια πρόσωπα και το χώρο.

- **ΕΙΔΟΣ**
  Σε πολλές περιπτώσεις μία αναφορά στο είδος του θέματος βοηθάει (π.χ. «μουσικό ντοκιμαντέρ», «ιστορικό ντοκιμαντέρ», «πολιτικό ντοκιμαντέρ», «επιστημονικό», «περιβαλλοντικό», «πολιτιστικό» κ.ο.κ.). Θα μπορούσατε επίσης απλώς να γράψετε λέξεις κλειδιά, ανάλογα με το πεδίο στο οποίο κινείται το θέμα σας: «Ιστορία», «πολιτική», «κοινωνία», «τέχνη», «μουσική», «πολιτισμός», «περιβάλλον», «άγρια ζωή», «επιστήμη και τεχνολογία», «ταξίδι και περιπέτεια», «αθλητισμός». Αν π.χ. η ταινία παρουσιάζει το πορτρέτο ενός κεραμίστα σημειώνετε «τέχνη και πολιτισμός», αν ο κεραμίστας αντιμετωπίζει προβλήματα επειδή είναι τυφλός σημειώνετε «τέχνη και πολιτισμός, κοινωνία». Σε ελάχιστες περιπτώσεις μπορείτε να κάνετε αναφορά στον τρόπο αφήγησης π.χ. «δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ» ή «ντοκιμαντέρ παρατήρησης».

- **ΟΝΟΜΑΤΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ & ΠΑΡΑΓΩΓΟΥ**
  Ένα ντοκιμαντέρ του/ της ... Παραγωγή:

- **ΔΙΑΡΚΕΙΑ**
  Καθώς η τηλεόραση είναι ο συνήθης αποδέκτης και χρηματοδότης για πολλά ντοκιμαντέρ, οι διάρκειες μικρού και μεσαίου μήκους προσαρμόζονται συνήθως στις προκαθορισμένες «υποδοχές» - slots του προγράμματος: 25min, ή 52min. Αν η προτεινόμενη ταινία είναι μεγάλου μήκους, μπορείτε να κινηθείτε πιο ελεύθερα αν και μία συνηθισμένη διάρκεια είναι περίπου τα 90min.

- **ΦΟΡΜΑ**
  Δεν είναι απολύτως απαραίτητο να αναγραφεί το φορμά, συνήθως είναι HD video, ενώ στο μέλλον όλο και περισσότερο μπορεί να είναι 4K.

- **ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ**
  Κυρίως ενδιαφέρει η ηλεκτρονική διεύθυνση και η διεύθυνση ιστοσελίδας της εταιρίας παραγωγής.

10.2 Logline

Η πρώτη σελίδα του treatment ξεκινά με μια συντομότατη, επιγραμματική περιγραφή της ταινίας σε τρεις γραμμές (το πολύ 30 λέξεις). Μοιάζει με τις σύντομες περιγραφές που βρίσκουμε στον κατάλογο ενός φεστιβάλ ή στο πρόγραμμα τηλεόρασης. Π.χ. για την ταινία *Inconvenient truth (*Davis Guggenheim, 2006) θα μπορούσαμε να γράψουμε: *Ο τέως υποψήφιος πρόεδρος των Η.Π.Α. Αλ Γκορ δίνει διαλέξεις σε όλο τον κόσμο προσπαθώντας να ευαισθητοποιήσει το κοινό απέναντι στην τεράστια περιβαλλοντική απειλή της υπερθέρμανσης του πλανήτη*. (28 λέξεις). Το logline θα πρέπει να μας εισάγει στο θέμα, στους χαρακτήρες, στον τόπο και στον χρόνο και να υπογραμμίζει τη σημασία του θέματος αλλά και το διακύβευμα της ιστορίας. Η συγγραφή του logline απαιτεί ωριμότητα σκέψης και είναι μία πολύ χρήσιμη άσκηση αναστοχασμού και δημιουργικού διαλόγου πάνω στην αφήγηση. Πολλές φορές αν λύσουμε τη «σπαζοκεφαλιά» του κατάλληλου logline, θα έχουμε βρει τον αφηγηματικό πυρήνα της ταινίας. Ανάμεσα στους αναγνώστες της πρότασης, αρκετοί θα κρίνουν αν η ταινία σας τους ενδιαφέρει από την ανάγνωση αυτών των τριών γραμμών, γι' αυτό και η διατύπωσή του logline έχει ιδιαίτερη βαρύτητα.

10.3 Περίληψη, ιστορία

Το κύριο μέρος της σύνοψης αναπτύσσεται σε 2 περίπου σελίδες και κινείται σε δύο κατευθύνσεις, οι οποίες όμως μπορούν να αναπτύσσονται ταυτόχρονα.

Η μία κατεύθυνση είναι αυτή της περιληπτικής εισαγωγής στο ευρύτερο θέμα, η έκθεση των κύριων πληροφοριών και πραγματολογικών στοιχείων που είναι απαραίτητα για να κινηθεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη γύρω από το θέμα και να συνειδητοποιήσει τη σημασία του. Αν πρόκειται π.χ. για μια ταινία για τις κλιματικές αλλαγές θα πρέπει να εξηγηθεί σε αδρές επιστημονικές γραμμές το οικολογικό φαινόμενο, τα αίτια και οι συνέπειές του κλπ., ενώ αν το θέμα σας είναι η βιογραφία κάποιου προσώπου, θα χρειαστεί να γράψετε σε συντομία την ιστορία της ζωής του με χρονολογίες, τους κύριους σταθμούς και τη σημασία του έργου του.

Η άλλη κατεύθυνση είναι η αφηγηματική σύνοψη, η οποία παρουσιάζει το πώς θα πείτε την ιστορία. Εδώ παρουσιάζετε την εξέλιξη της αφήγησης στη διάρκεια της ταινίας, εισάγετε τους «πρωταγωνιστές» και την ιστορία τους, προσπαθείτε να προκαλέσετε την περιέργεια του αναγνώστη για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν ή για το κεντρικό ερώτημα που θέτει η ταινία και για το πώς θα απαντηθεί.

Οι δύο κατευθύνσεις της σύνοψης είναι καλό να αναπτύσσονται παράλληλα κυρίως επειδή υπάρχει ο κίνδυνος η πραγματολογική εισαγωγή να θυμίζει απρόσωπο κείμενο σε εγκυκλοπαίδεια ή εφημερίδα και να γίνεται βαρετή. Γενικά, ο τρόπος που εκθέτετε τις πληροφορίες θα πρέπει συνέχεια να υποδεικνύει τη ματιά σας και το δυναμικό μιας γοητευτικής κινηματογραφικής αφήγησης. Συνήθως χρησιμοποιείται ο ενεστώτας χρόνος ακόμη και όταν αφηγούμαστε γεγονότα του παρελθόντος για να δώσουμε στη διήγηση μία πιο ζωντανή αίσθηση π.χ. «Είναι βράδυ της 21ης Απριλίου του 1967, οι δρόμοι της Αθήνας είναι άδειοι... κλπ.». Αυτό που κρίνεται δεν είναι μόνο αν έχετε εντοπίσει ένα σημαντικό θέμα, αλλά κυρίως αν είστε κατάλληλοι να μιλήσετε γι' αυτό με έναν ενδιαφέροντα τρόπο. Στο κείμενο της περίληψης πρέπει να διαφαίνεται το ύφος σας, η αίσθηση της πλοκής, του δράματος και του χιούμορ. Διαβάζοντας θα πρέπει ο αναγνώστης να συναντά ενδιαφέροντες χαρακτήρες και καταστάσεις και γενικά να του μεταφέρεται κάτι από την αίσθηση του να βλέπει την τελική ταινία. Η σύνοψη θα πρέπει να μας «ταξιδεύει», να μας εκπλήσσει, να μας κινεί την περιέργεια, τη συμπάθεια για τους χαρακτήρες, την αγωνία, την απορία κ.ο.κ., ώστε να επιθυμούμε διακαώς να δούμε την ταινία ολοκληρωμένη.

10.4 Χαρακτήρες/ Συμμετέχοντες

Πιθανότατα η βαθύτερη ανάλυση των χαρακτήρων που θα πρωταγωνιστούν ή θα συμμετέχουν στην ταινία σας μπορεί να αναπτυχθεί σε ξεχωριστό κεφάλαιο, γράφοντας μία μικρή παράγραφο για τον καθένα σε μία σελίδα. Αυτό θα κάνει το κείμενο πιο ευανάγνωστο. Είναι πολύ σημαντικό να παραθέσετε φωτογραφίες των προσώπων, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να αρχίσει να «βλέπει» την ταινία. Στην επόμενη φάση είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα σας ζητηθεί να δείξετε την παρουσία τους και σε κινηματογραφικό δείγμα.

Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι; Είναι επιστημονικοί σύμβουλοι ή χαρακτήρες της δραματουργίας; Μήπως κατέχουν και τους δύο ρόλους; Πώς μοιάζουν; Γιατί είναι σημαντικοί; Τι ιδιαίτερη συμβολή αναμένετε

από τον καθένα; Πώς σχετίζονται με τους άλλους χαρακτήρες; Πρεσβεύουν διαφορετικές απόψεις ή εμπειρίες; Είναι ανταγωνιστές στην ιστορία, πρόσωπα σε σύγκρουση; Τι θέλει πιο έντονα ο κάθε χαρακτήρας; Ποια είναι η βαθύτερη ανάγκη του; Ποιες είναι οι βασικές αντιφάσεις του;

Η επιλογή των χαρακτήρων, το «κάστινγκ» του ντοκιμαντέρ είναι αυτό το οποίο σε μεγάλο βαθμό θα καθορίσει το ενδιαφέρον του θεατή, γι' αυτό και πρέπει η παρουσίαση των συμμετεχόντων να πείσει τους αναγνώστες για τη δυναμική που αντιπροσωπεύουν σαν σύνολο. Οι χαρακτήρες θα πρέπει να διαφέρουν, να αντιπροσωπεύουν διαφορετικές, κι ακόμη καλύτερα αλληλοσυγκρουόμενες, απόψεις, νοοτροπίες, επιθυμίες, στάσεις ζωής. Μια ταινία π.χ. με 6 αθλητές διαφορετικών αθλημάτων, οι οποίοι αντιμετωπίζουν παρόμοια προβλήματα με παρόμοιο τρόπο, καθιστά την αφήγηση επαναληπτική παρότι τα αθλήματα ποικίλλουν. Αν όμως ένας αθλητής είναι Νορβηγός και ένας άλλος από την Ακτή Ελεφαντοστού, μπορεί να έχουν όμοια προβλήματα τεχνικής εξάσκησης ή σωματικής καταπόνησης σε ό,τι αφορά το άθλημά τους, αλλά οι συνθήκες της ζωής τους και όλο το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο καθένας εξασκεί τον πρωταθλητισμό, τους φέρνει σε πλήρη αντίθεση.

Ένα άλλο ερώτημα είναι πόσους χαρακτήρες-συμμετέχοντες θα επιλέξετε. Όσο μεγαλώνει το πλάτος των επιλογών σας, τόσο μειώνεται το βάθος που μπορείτε να αποκτήσετε στους χαρακτήρες αυτούς και η συναισθηματική εμπλοκή μας μαζί τους. Για να κάνετε την τελική επιλογή θα πρέπει να αναγνωρίσετε ξεκάθαρα την κύρια σύγκρουση, αλλά και τις μικρότερες συγκρούσεις, ανάμεσα σε απόψεις, νοοτροπίες, δυνάμεις που παρουσιάζει η ταινία. Με αυτό το κριτήριο μπορείτε να αξιολογήσετε τη συμβολή του κάθε χαρακτήρα και να καταλήξετε σε μία αυστηρή επιλογή των απολύτως απαραίτητων χαρακτήρων.

Τέλος, είναι πολύ σημαντικό να φανεί μέσα στο κείμενό σας ότι έχετε κάνει έρευνα και έχετε εντοπίσει (και εξασφαλίσει) τη συμμετοχή όλων των χαρακτήρων – ιδιαίτερα αν είστε πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες με περιορισμένο δείγμα προηγούμενης δουλειάς. Σε περιπτώσεις πάντως που δεν μπορείτε (ακόμη) να εντοπίσετε τους χαρακτήρες, θα πρέπει τουλάχιστον να περιγράψετε το προφίλ των ανθρώπων που θα βρείτε και ίσως και τον τρόπο που θα τους αναζητήσετε.

10.5 Σκηνοθετική προσέγγιση

Το σημείωμα του σκηνοθέτη μπορεί επίσης να ακολουθήσει δύο διαφορετικούς δρόμους: μπορεί αφενός να χρησιμοποιηθεί για να εμβαθύνετε σε θέματα κατασκευαστικά, μιλώντας για τη δομή και το ύφος, αλλά μπορεί και να παρουσιάζει τη «φιλοσοφία» σας ως σκηνοθέτη, τις προσωπικές σκέψεις σας και το κίνητρό σας για να κάνετε αυτή την ταινία.

Σε ό,τι αφορά στο πρώτο σκέλος, εδώ μπορεί να γίνει πιο σαφής η *δραματική προσέγγιση* χρησιμοποιώντας σεναριακούς όρους (Πώς θα πείτε την ιστορία; Πώς θα δομηθεί ο σκελετός της ταινίας;) αλλά και η *οπτική προσέγγιση* (Πώς θα μοιάζει η ταινία; Τι στιλιστικά στοιχεία θα χρησιμοποιήσετε;).

Αν η ταινία χρησιμοποιεί κυρίως τον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης, θα πρέπει να πείσετε για την πλούσια οπτική τεκμηρίωση του θέματος και να δώσετε παραδείγματα του οπτικού υλικού που θα συγκεντρώσετε. Επίσης ο αναγνώστης περιμένει να καταλάβει: Που έγκειται η πρωτοτυπία της προσέγγισης; Γιατί να ενδιαφερθεί το κοινό γι' αυτό το θέμα; (ιδιαίτερα αν υπάρχει ήδη κάτι σχετικό στη φιλμογραφία).

Αν η πρότασή σας αναφέρεται σε μια ιστορία που θα βασιστεί στην παρατήρηση θα πρέπει να απαντήσετε στις παρακάτω ερωτήσεις: Πόσο χρόνο προτίθεστε να κάνετε γυρίσματα; Ποια είναι η ιστορία που αναμένετε να συντεθεί από την παρατήρηση; Πώς θα αρχίζει και πότε θα τελειώνει; Τι σκηνές θα περιλαμβάνει; Γνωρίζετε τους χαρακτήρες; Έχουν συμφωνήσει να τους κινηματογραφήσετε;

Το δεύτερο και ίσως σημαντικότερο στοιχείο του σημειώματος του σκηνοθέτη είναι να εξηγήσει την προσωπική σας εμπλοκή με το θέμα και την ιδιαίτερη ματιά σας. Πώς συναντιέται η ιστορία αυτή με τις δικές σας ανησυχίες και τα δικά σας βιώματα; Γιατί αξίζει να ειπωθεί και μάλιστα με αυτό τον τρόπο; Ποιο είναι το προσωπικό κίνητρο που σας ωθεί να αφιερώσετε τόσο χρόνο από τη ζωή σας για να πείτε αυτή την ιστορία;

10.6 Βιογραφικά συντελεστών

Στο τέλος της πρότασης παρατίθενται κάποια εξαιρετικά συνοπτικά βιογραφικά σημειώματα των κύριων συντελεστών (συνήθως σκηνοθέτη, ερευνητή, παραγωγού) τα οποία δίνουν έμφαση σε εκείνα τα στοιχεία που κάνουν τους συντελεστές να φαίνονται κατάλληλοι για το συγκεκριμένο έργο (π.χ. έχουν ανάλογη προηγούμε-

νη εμπειρία). Σπουδαίες επιδόσεις σε διαφορετικούς τομείς, π.χ. γνώσεις χειρισμού Η/Υ και επάρκεια ομιλίας ξένων γλωσσών, μάλλον δεν έχουν θέση εδώ.

11. Συχνά προβλήματα πρωτόλειων προτάσεων

- **Ήδη προβεβλημένα θέματα**

Η ύπαρξη μίας παρόμοιας ταινίας ντοκιμαντέρ πάνω στο ίδιο ή σε παρόμοιο θέμα είναι συνήθως ένα σημαντικό μειονέκτημα για την πρότασή σας, όχι όμως καθοριστικό, αν πείσετε για την πρωτοτυπία της δικής σας προσέγγισης. Στο κάτω-κάτω, τα περισσότερα θέματα ανακυκλώνονται σε διαφορετικούς καιρούς και σε διαφορετικές κινηματογραφικές παραγωγές ανά τον κόσμο. Πάντως, μία έρευνα στο ίντερνετ για παρόμοιες ταινίες επιβάλλεται προκειμένου να γνωρίζετε τον «ανταγωνισμό» και να μπορέσετε να ορίσετε την ιδιαιτερότητα της προσέγγισής σας.

Τα γνωστά «διεθνή» θέματα είναι ιδιαίτερα επικίνδυνα. Π.χ. ένα συμβατικό πορτρέτο ενός διάσημου Αμερικανού μουσικού μέσα από μαρτυρίες-συνεντεύξεις είναι ασφαλώς κάτι που θα έχει ήδη γίνει ή κι αν δεν έχει γίνει, δεν θα το αναθέσουν ποτέ σε έναν νέο ντοκιμαντερίστα από την Ελλάδα. Αυτό που θα ενδιέφερε για παράδειγμα σε πορτρέτα διάσημων ανθρώπων για τους οποίους το ίντερνετ είναι γεμάτο από συνεντεύξεις, βιογραφικές ταινίες κλπ. θα ήταν η πρωτοτυπία στην προσέγγιση και η ξεχωριστή πρόσβαση που μπορεί κάποιος να έχει. Για παράδειγμα θα υπάρχουν ασφαλώς άρτια ντοκιμαντέρ για τους αδελφούς Ταβιάνι και το έργο τους, όμως αν κινηματογραφήσετε την 24ωρη επίσκεψή τους στη Θεσσαλονίκη με αφορμή την ανακήρυξή τους σε επίτιμους διδάκτορες του ΑΠΘ, δίνοντας έμφαση στις συζητήσεις τους με νέους φοιτητές, αλλά και σε αυθόρμητα στιγμιότυπα που θα προκύψουν από την παρατήρησή σας, μπορεί να συλλάβετε μία πραγματικά πρωτότυπη εκδοχή του θέματος.

- **Υπερβολικό πλάτος**

Μερικές φορές η διάθεση να ισχυροποιήσουμε το θέμα μας μάς κάνει να το παρουσιάζουμε τόσο πολυσχιδές και πλούσιο, που απλά δεν χωρά σε μία ταινία. Ο εκτεταμένος όμως όγκος πληροφοριών και η αναφορά, χωρίς ιεράρχηση, κάθε ενδιαφέροντος στοιχείου που συναντήσαμε στην πρωταρχική μας έρευνα, τελικά φτωχαίνουν, αντί να εμπλουτίζουν την πρότασή μας. Αν π.χ. αντί να προτείνουμε ένα ντοκιμαντέρ γενικά για το μουσικό είδος του ρεμπέτικου, σε όλες τις εποχές και εκδοχές του, εστιάσουμε στη ζωή και το έργο ενός ρεμπέτη, θα πετυχαίναμε να διεισδύσουμε σε βάθος και μέσα από την περίπτωσή του να αναδείξουμε τα βασικά χαρακτηριστικά μίας ολόκληρης μουσικής κουλτούρας.

- **Υπερβολικό βάρος στο λόγο έναντι της εικόνας**

Η τέχνη του ντοκιμαντέρ είναι πολύ πιο περίπλοκη απ' το να επιλέξουμε ένα σημαντικό θέμα και να συλλέξουμε πολλές συνεντεύξεις και μαρτυρίες από ανθρώπους οι οποίοι θα μας μιλήσουν σχετικά με αυτό. Φράσεις όπως *«Οι άνθρωποι που θα μας μιλήσουν για το θέμα είναι οι...»* μοιάζει να αγνοούν τον βασικό κανόνα του *«Δείξε, μη λες»* και καλό θα ήταν να αποφεύγονται. Δύσκολα μπορεί να γοητευτεί ο αναγνώστης π.χ. με το ότι κάποιος γιατρός «θα μας μιλήσει» για ένα θέμα που σχετίζεται με την υγεία, θα μπορούσαμε τουλάχιστον την ομιλία αυτή να τη συνδυάσουμε με μία δράση ή με την περιγραφή του χαρακτήρα (π.χ. *ο γιατρός Ανέστης Παπαϊωάννου συναντά καθημερινά δεκάδες ασθενείς που πάσχουν από τη νόσο τάδε και περιμένουν άλλοτε στωικά και άλλοτε με ανυπομονησία να εξεταστούν στο μοναδικό εξεταστικό κέντρο της χώρας στο νοσοκομείο τάδε. Μας λέει ότι «η πρόληψη από την ασθένεια δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολη, αλλά η ενημέρωση του κόσμου είναι ελλιπέστατη»*.)

Ιδιαίτερα σε ταινίες που παρατηρούν μία ιστορία εν τη γενέσει, η αναφορά σε συνέντευξη κάποιου στο πλαίσιο μιας δράσης του, όπου «θα μας μιλήσει για το πώς αισθάνεται σχετικά με αυτή την εμπειρία», είναι πιθανότατα περιττή. Αν τα αυθεντικά συναισθήματά του χαρακτήρα αυτού έχουν την παραμικρή ένταση και ενδιαφέρον, θα πρέπει να είμαστε σε θέση να τα διακρίνουμε και να τα καταγράψουμε με την κάμερα, αντί να περιμένουμε από τον ίδιο να μας μιλήσει γι' αυτά. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που χρησιμοποιούμε τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης, για να συλλαμβάνουμε αυθεντικές στιγμές που «μιλάνε» από μόνες τους.

- **Ελλιπής έρευνα**

Η σύνοψη είναι ένα κείμενο όπου διακρίνει κανείς εύκολα αν έχουμε κάνει έρευνα και σε ποιο βαθμό έχουμε προετοιμαστεί, ώστε να γυρίσουμε πραγματικά την ταινία που προτείνουμε. Σε μία σύνοψη πρέπει να φαίνεται

η ωριμότητα της προσέγγισης, ενώ οι κύριοι χαρακτήρες δεν μπορεί να είναι ένα αόριστο σύνολο προσώπων, ούτε η διαδικασία της επιλογής τους να υποτιμάται π.χ. «δεν έχουν βρεθεί οι χορευτές που θα συμμετέχουν στο ντοκιμαντέρ, αλλά μου είναι αρκετά εύκολο ούσα και εγώ χορεύτρια».

Επίσης όταν περιγράφουμε το περιεχόμενο μίας ταινίας παρατήρησης θα πρέπει να μπορούμε να αναφερθούμε σε συγκεκριμένες δράσεις που μας αποκαλύπτουν κάτι μοναδικό σε σχέση με τον χαρακτήρα και προωθούν την ιστορία. Γενικόλογες περιγραφές όπως «οι δράσεις θα είναι απλές και καθημερινές, στιγμιότυπα της ζωής των χαρακτήρων» ή «η κινηματογράφηση θα αποτελεί μία απλή αποτύπωση καθημερινών καταστάσεων» φανερώνουν ότι δεν ξέρουμε τι αναζητούμε και προϊδεάζουν τον αναγνώστη για μία «απλή, καθημερινή» πληκτική συνέχεια επί της οθόνης. Δεν υπάρχουν απλοί άνθρωποι, ούτε καθημερινές, απλές καταστάσεις στον κινηματογράφο, ή μάλλον υπάρχουν, αλλά η ματιά σας θα πρέπει να μας κάνει να τις δούμε με φρέσκο μάτι ώστε να μας εκπλήξουν, να αναδείξει το εξαιρετικό μέσα στο κοινότοπο.

Τέλος, η δήλωση προθέσεων, π.χ. «αν είναι δυνατόν, θα έρθω σε επαφή με τους ανθρώπους...» ή «θα αποπειραθεί η καταγραφή των αντιδράσεων» κ.ο.κ. μπορεί να φανερώνει ειλικρίνεια εκ μέρους σας, δεν κρύβει όμως την ελλιπή προετοιμασία. Σε τελική ανάλυση, ο αναγνώστης δεν ενδιαφέρεται για την προσπάθειά σας, αλλά θέλει να γνωρίζει με σιγουριά τι θα δει τελικά μέσα στην ταινία.

- **Πολύ πληροφοριακό ή ακαδημαϊκό κείμενο**

Η σύνοψη δεν αποσκοπεί στην εγκυκλοπαιδική μόρφωση του αναγνώστη, αλλά στο να κινήσει την περιέργεια και το ενδιαφέρον του, να τον «κερδίσει» ώστε να θελήσει στη συνέχεια να πληροφορηθεί για το θέμα. Οι πληροφορίες που δίνονται στη σύνοψη θα πρέπει να έρχονται σαν απαντήσεις σε απορίες που θα έχετε «φυτέψει» ήδη από τις πρώτες γραμμές του κειμένου, ενώ η συσσώρευση αζήτητων πληροφοριών απομακρύνει τον αναγνώστη. Οι πολύ λόγιες εκφράσεις και το ακαδημαϊκό λεξιλόγιο επίσης πρέπει να αποφεύγονται, καθώς αποτελούν ενδείξεις ενός αυστηρού ακαδημαϊκού ύφους, που αντιμετωπίζει το κοινό από την ανωτερότητα της έδρας και περιορίζει τους θεατές στο ελάχιστο. Επίσης αξίζει να θυμόμαστε ότι γενικά, καλώς ή κακώς, το κοινό δεν παρακολουθεί τηλεόραση ή κινηματογράφο επειδή αισθάνεται το χρέος «να πληροφορηθεί» ή «να ευαισθητοποιηθεί» σε σχέση με ένα σημαντικό ζήτημα, πρωτίστως βλέπει μία ταινία για να περάσει καλά.

- **Ορθογραφικά και συντακτικά λάθη**

Στον αντίποδα της λόγιας και στριφνής γλώσσας, βρίσκεται το κείμενο που απλά δεν είναι γραμμένο καλά και αυτοϋποβαθμίζεται εξαιτίας της κακής χρήσης της γλώσσας. Η ύπαρξη ορθογραφικών ή συντακτικών λαθών είναι μία ένδειξη προχειρότητας και αδυναμίας εποπτείας μιας δουλειάς, η οποία στο κάτω-κάτω είναι πολύ πιο απλή από τη δημιουργία μιας ταινίας. Η αποστολή ενός ανορθόγραφου κειμένου είναι μάλλον χαμένος κόπος. Καθώς η πρόσβαση σε προγράμματα επεξεργασίας κειμένου με αυτόματο ορθογραφικό έλεγχο είναι πλέον πολύ εύκολη, τέτοια λάθη είναι εντελώς ανεπίτρεπτα. Αν αισθάνεστε ανασφάλεια στη χρήση της γλώσσας, δώστε το κείμενό σας σε κάποιον που εμπιστεύεστε, ή καλύτερα σε έναν φιλόλογο ή γλωσσικό επιμελητή για να το ελέγξει, ή σε έναν μεταφραστή αν η πρότασή σας διατυπώνεται σε ξένη γλώσσα.

- **Περιττές αναφορές σε στοιχεία ύφους**

Στη σκηνοθετική προσέγγιση μπορούμε να κάνουμε αναφορές σε ιδιαίτερα στιλιστικά στοιχεία, όχι όμως στα αυτονόητα π.χ. «τα τοπία θα γυριστούν με γενικά πλάνα, ενώ οι συνεντεύξεις με μεσαία και κοντινά», «τα πλάνα θα είναι ευχάριστα με όμορφο φόντο πίσω από τον εκάστοτε αφηγητή». Παρόμοιες αναφορές σε κοινότοπες τεχνικές είναι περιττές και ενέχουν τον κίνδυνο να θεωρηθεί ότι αγνοείτε τα στοιχειώδη της κινηματογραφικής γλώσσας π.χ. «ενδιάμεσα στις ομιλίες θα παρεμβάλλονται κάποιες φορές πλάνα, στα οποία θα απεικονίζονται όσα αφηγούνται οι αφηγητές». Όταν παρουσιάζετε ένα υφολογικό στοιχείο, θα πρέπει αυτό να είναι πραγματικά πρωτότυπο και να συμβάλει σημαντικά στην προσέγγιση του θέματος. Π.χ. «όλες οι συνεντεύξεις θα γίνουν στον ίδιο μινιμαλιστικό σκηνικό χώρο που θα κατασκευαστεί σε στούντιο, ώστε να εξασφαλιστεί μια αισθητική ενότητα και να επικεντρώνεται η προσοχή στα πρόσωπα».

Επίσης η αναφορά σε σκηνοθετικές λεπτομέρειες κάποιας σκηνής μπορεί να δίνουν την εντύπωση ότι η σκηνοθετική μας ικανότητα περιορίζεται σε δυο-τρία ευρήματα π.χ. «από κοντινό πλάνο των χεριών στην κιθάρα θα περάσουμε σε κοντινό στο χέρι που κρατά ένα μπουκάλι μπύρα». Αν όμως μας ενδιαφέρει, θα μπορούμε να αναδειχθεί η ευρύτερη αισθητική λέγοντας π.χ. ότι «οι μεταβάσεις ανάμεσα στις σκηνές θα γίνονται με παιγνιώδη και ευρηματικό τρόπο μέσα από λεπτομέρειες, που θα υπογραμμίζουν ομοιότητες ή αντιθέσεις ανάμεσά τους».

Κάποιες φορές ίσως χρειαστεί να υποδείξουμε στον αναγνώστη ταινίες-αναφορές που έχουν μία αισθητική συγγένεια με τη δική μας προτεινόμενη ταινία, χωρίς βέβαια αυτό να φανεί σαν διάθεση επιφανειακής μίμησης.

Το κινηματογραφικό ύφος περιγράφεται όλο και λιγότερο πλέον στις προτάσεις, γιατί σε μεγάλο βαθμό οι τελευταίες συνοδεύονται από ένα μικρό τρέιλερ που καλύπτει αυτή την ανάγκη.

- **Τολμηρές εκτιμήσεις για τις αντιδράσεις του κοινού**

Όπως αναφέρθηκε, η σύνοψη στην τελική της διατύπωση σε μορφή πρότασης θα πρέπει να «πουλήσει» την ταινία, όχι όμως με έναν διαφημιστικό, υπερβολικό λόγο, ο οποίος στα μάτια του ειδικού αναγνώστη δεν είναι καθόλου πειστικός: «το ντοκιμαντέρ κρύβει μέσα του ένα επαναστατικό μήνυμα που θα προβληματίσει τους θεατές», «θα απαντήσουμε όλα τα ερωτήματα, θα δούμε όλα τα στάδια, θα φτάσουμε πολύ κοντά ίσως στην απόλυτη γνώση.»

12. Δείγμα πρότασης

Το παρακάτω δείγμα πρότασης αποτελεί ευγενική παραχώρηση της σκηνοθέτιδας-παραγωγού Νίνας Μαρίας Πασχαλίδου και της παραγωγού Ρέας Αποστολίδου. Η πρόταση αφορά στην ταινία *Κισμέτ* (Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2013) και διαμορφώθηκε κατά την περίοδο που η ταινία βρισκόταν στο στάδιο του μοντάζ. Η πρωτότυπη μορφή της είναι στα αγγλικά, ενώ εδώ παρατίθεται σε μορφή πίνακα, σε μία προσπάθεια να μην αλλοιωθεί σημαντικά η μορφοποίηση του κειμένου στο μέσο του ηλεκτρονικού βιβλίου.



Τίτλος	KISMET			
Logline	Πώς οι τουρκικές σαπουνόπερες αλλάζουν τον κόσμο.			
Σύνοψη	Οι τουρκικές σαπουνόπερες έχουν κατακλύσει τον κόσμο, κατακτώντας τις καρδιές εκατομμυρίων θεατών στη Μέση Ανατολή, τη Βόρεια Αφρική, τα Βαλκάνια, τη Νότια Αμερική και την Ασία. Έχοντας ανεπανάληπτη πρόσβαση στους πιο λαμπερούς αστέρες και παράγοντες της τηλεοπτικής βιομηχανίας, το Κισμέτ ξεδιπλώνει τα μυστικά αυτής της πρωτοφανούς επιτυχίας που ξεπερνά θρησκείες και πολιτισμούς. Πέρα από τις αντιδράσεις που προκαλεί η δημοτικότητα των σειρών στην Τουρκία, τα Βαλκάνια και τον Αραβικό κόσμο, η ταινία εξερευνεί πώς οι σαπουνόπερες έχουν ενθαρρύνει τον διάλογο για τα δικαιώματα των γυναικών στην ευρύτερη περιοχή.			
Format/Platforms	**HD / TV**	**Διάρκεια**	48'/52'/70'	**One-off**
Είδος	Ντοκιμαντέρ (Κοινωνία-Πολιτισμός-Πολιτική)			

Production Companies	FOREST TROOP Limited email: ……. 11 Limassol Avenue, Galatariotis Building T:+30 …….. Nicosia, Cyprus 2112 www.foresttroop.com		
	ANEMON PRODUCTIONS email: ……. 5 Stisihorou st. T: +30 ……. 10674 Athens, Greece www.anemon.gr		
Συμπαραγωγοί	AGITPROP / NUKLEUS FILM / VERITAS FILMS		
Συνεργάτες συμπαραγωγής	AL JAZEERA / ARTE / CROATIAN FILM CENTRE / BULGARIAN FILM CENTRE		
σε συνεργασία με	SVT, RTS, KNOWLEDGE NETWORK, YLE, CHANNEL 8, RTS, BTV, CYBC, MACEDONIAN TELEVISION		
Production Status	Ολοκληρώθηκε	**Παγκόσμια πρεμιέρα**	IDFA 2013
Παραγωγή	Ρέα Αποστολίδου, Γιούρι Αβέρωφ, Νίνα Μαρία Πασχαλίδου		
Σκηνοθεσία/Σενάριο	Νίνα Μαρία Πασχαλίδου		
Kismet HOW TURKISH SOAPS CHANGE THE WORLD	Οι τουρκικές σαπουνόπερες έχουν κατακλύσει τον κόσμο κατακτώντας τις καρδιές εκατομμυρίων θεατών. Έχοντας ανεπανάληπτη πρόσβαση στους πιο λαμπερούς αστέρες και παράγοντες της τηλεοπτικής βιομηχανίας, το Κισμέτ ξεδιπλώνει τα μυστικά αυτής της πρωτοφανούς επιτυχίας που ξεπερνά θρησκείες και πολιτισμούς.		

Περίληψη

Ένας όμορφος Οθωμανός πρίγκιπας κυνηγάει μέσα στο δάσος. Εν τω μεταξύ, ένα καράβι γεμάτο σκλάβες που προορίζονται για τα χαρέμια της Κωνσταντινούπολης αρμενίζει στη Μαύρη Θάλασσα. Έτσι αρχίζει ο *Σουλεϊμάν ο μεγαλοπρεπής*, μία ιστορική σαπουνόπερα βασισμένη στη ζωή του Οθωμανού σουλτάνου του 16ου αιώνα που κατέκτησε τεράστιες εκτάσεις στη Μέση Ανατολή και την Ευρώπη.

Ο *Σουλεϊμάν ο μεγαλοπρεπής* είναι μόνο μία από τις 100 σειρές που παράγονται κάθε χρόνο από την ακμαία τουρκική βιομηχανία τηλεοπτικών σειρών που κατέκτησε τις καρδιές των θεατών όλου του κόσμου, από την Ελλάδα και τα Βαλκάνια μέχρι τη Μέση Ανατολή, τη Βόρεια Αφρική, την Ασία και τη Λατινική Αμερική. Σε πολλές χώρες οι σαπουνόπερες αυτές έχουν εκτοπίσει τις λατινοαμερικάνικες "telenovelas" από τα καθημερινά απογευματινά και βραδινά προγράμματα, ενώ αυτό το τόσο δημοφιλές πολιτισμικό φαινόμενο δημιουργεί κέρδη άνω των 60 εκατομμυρίων δολαρίων το χρόνο.

Στην Ελλάδα, μία χώρα που υπέθαλψε ένα προαιώνιο μίσος για την Τουρκία, τα ποσοστά τηλεθέασης άγγιξαν το 40%, παρά το γεγονός ότι οι σειρές μεταδίδονται στα τουρκικά με υπότιτλους. Σε πολλές πρώην χώρες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως η Σερβία και η Βουλγαρία, οι τουρκικές σαπουνόπερες ενθαρρύνουν τους χριστιανούς τηλεθεατές να ξαναανακαλύψουν ένα παρελθόν που χαρακτηριζόταν από στενούς οικογενειακούς δεσμούς και έναν αυστηρό κώδικα συμπεριφοράς. Ειδικά για πολλούς Έλληνες, η σειρά ξυπνάει μία αίσθηση νοσταλγίας για τις ανατολίτικες ρίζες.

Στον αραβικό κόσμο η έκρηξη της τηλεθέασης επιβεβαίωσε την πρωτοφανή επιτυχία των τουρκικών σαπουνόπερων στην περιοχή. Η δημοφιλής *Noor* συγκέντρωσε 85 εκατομμύρια θεατές από τη Συρία ως το Μαρόκο, ενώ 50 εκατομμύρια ήταν γυναίκες. Τα μελό συναρπάζουν το κοινό της Μέσης Ανατολής χάρη στις δραματικές ιστορίες τους αλλά επίσης γιατί δείχνουν πως οι Τούρκοι – και κυρίως οι Τουρκάλες – υιοθετούν τη νεωτερικότητα. Παρουσιάζοντας ανεπανάληπτες κοσμικές ελευθερίες – εξωγαμιαίες σχέσεις, εκτρώσεις, γυναίκες να παλεύουν να καθιερωθούν στον επαγγελματικό χώρο – αυτές οι σαπουνόπερες έχουν βοηθήσει να ισχυροποιηθεί ο διάλογος για τα δικαιώματα των γυναικών στην περιοχή.

Στην ίδια την Τουρκία, όπου ο μισός πληθυσμός και παραπάνω παρακολουθεί σαπουνόπερες, οι σειρές θέτουν ερωτήματα για σύγχρονες πρακτικές, όπως τα συνοικέσια, η βία κατά των γυναικών, ο γάμος ανηλίκων, τα εγκλήματα τιμής, ενώ διαμορφώνουν παραδοσιακούς οικογενειακούς ρόλους σε μία δυναμική, εύπορη και ισχυρή Τουρκία, στην πορεία της μεταμόρφωσής της σε ηγεμονική πολιτική δύναμη της περιοχής. Παρόλα αυτά, ανεξάρτητα από τον ισχυρό αντίκτυπο, οι σαπουνόπερες βοηθούν την Τουρκία να αυξήσει την επιρροή της στον κόσμο και έχουν περιγραφεί ως ένα όργανο ήπιας δύναμης, που χρησιμοποιείται για να ανακτήσει την επήρειά της σε πρώην χώρες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Εντέλει, το όραμα μιας δημοκρατικής χώρας που υπακούει σε ένα μετριοπαθές Ισλάμ είναι το κεντρικό αφήγημα, τόσο στις τηλεοπτικές σειρές, όσο και στην ίδια τη σύγχρονη Τουρκία.



Η ταινία

Το *Kismet* ξεκινά στην Κωνσταντινούπολη, σε μία αρχοντική κατοικία με θέα το Βόσπορο. Όμορφα πρόσωπα, χλιδή και πανάκριβα αυτοκίνητα, συνθέτουν ένα σκηνικό μοντέρνου ανατολίτικου παραμυθιού. Πρόκειται για την τηλεοπτική σειρά *Noor*, την πιο δημοφιλή τουρκική σαπουνόπερα από τη Σερβία και την Ελλάδα έως τη Συρία και την Αίγυπτο. Η πρωταγωνίστρια της σειράς, Σονγκιούλ Οντέν, είναι ίσως η πιο ζηλευτή γυναίκα της περιοχής. Ο χαρακτήρας που υποδύεται, η Νουρ, είναι παντρεμένη με τονΜουχάναντ, έναν ψηλό νεαρό άνδρα με μπλε μάτια, ο οποίος θεωρείται ο πιο αφοσιωμένος, τρυφερός και ρομαντικός άνδρας, για εκατομμύρια γυναίκες. Όταν το ζευγάρι εμφανίζεται στις τηλεοπτικές οθόνες, οι δρόμοι της Θεσσαλονίκης αδειάζουν. Στη Σαουδική Αραβία δίνουν στα μωρά τα ονόματα των χαρακτήρων της σειράς. Στη Δυτική 'Οχθη οι πωλητές αφισών έχουν εγκαταλείψει το πορτρέτο του Γιασέρ Αραφάτ για χάρη τους.

Η ταινία αναζητά τα μυστικά της επιτυχίας των τουρκικών σειρών μιλώντας με τους πρωταγωνιστές και τους παράγοντες της τηλεοπτικής βιομηχανίας στην Τουρκία. Τι ήταν αυτό που πυροδότησε αυτή την πρωτοφανή επιτυχία; Ποια είναι τα συστατικά που έκαναν τα μελοδράματα τόσο εθιστικά σε εκατομμύρια θεατές; Πώς οι συγγραφείς και σκηνοθέτες διαμορφώνουν τους χαρακτήρες, ώστε να έχουν τόσο μεγάλη απήχηση στο κοινό; Πώς αντιδρούν οι παραγωγοί και οι ηθοποιοί στη φρενήρη δημοσιότητα που προκαλεί η σειρά;

Από τα λαμπερά σκηνικά των δημοφιλών σειρών, το *Kismet* ταξιδεύει στους δρόμους και στα σπίτια της Αθήνας, της Σόφιας, της Κωνσταντινούπολης, του Καΐρου, και του Άμπου Ντάμπι, επιχειρώντας να ανακαλύψει το λόγο που χριστιανοί και μουσουλμάνοι παρακολουθούν τις τουρκικές σαπουνόπερες τόσο «φανατικά».

Στην Ελλάδα, τη Βοσνία και τη Βουλγαρία, η ταινία διερευνά το πώς οι θεατές σχετίζονται ή ταυτίζονται με τις σειρές. Στα Βαλκάνια, οι τηλεθεατές αφήνουν κατά μέρος προκαταλήψεις ετών για την Τουρκία και βρίσκουν παρηγοριά στις ιστορίες και τους χαρακτήρες που εστιάζουν σε παραδοσιακές οικογενειακές αξίες, βάζοντας τη ρομαντική και συζυγική αγάπη σε στέρεες βάσεις. Οι σαπουνόπερες βοηθούν επίσης πολλούς να πλησιάσουν τις οικογένειές τους, να εκφράσουν συναισθήματα και να αντικρίσουν τη μοναξιά τους. «Μου θυμίζει αυτό που η κοινωνία ήταν εδώ παλιά, δηλαδή μια κοινωνία που σεβόταν αξίες όπως η οικογένεια και η πίστη» λέει η 50χρονη Παρασκευή, δικηγόρος που ζει στην Αθήνα.

Ταξιδεύοντας στο Κάιρο και το Άμπου Ντάμπι, το *Kismet* επιχειρεί να ανακαλύψει πώς οι τουρκικές σαπουνόπερες επηρεάζουν τις προσδοκίες του αραβικού κόσμου, ιδίως μετά την αποτυχία της Αραβικής Άνοιξης να φέρει μεγάλες κοινωνικές αλλαγές. Ειδικότερα για τις γυναίκες, οι τουρκικές σαπουνόπερες ενισχύουν την ελπίδα τους για μια καλύτερη ζωή: ότι μπορούν να ισορροπήσουν τις υποχρεώσεις τους μεταξύ οικογένειας, καριέρας και θρησκείας. «Η ιδέα ενός προτύπου έχει πεθάνει στην Αίγυπτο. Δεν βλέπω πουθενά καλούς ανθρώπους» λέει μία ακτιβίστρια στο Κάιρο που συμμετείχε ενεργά στην επανάσταση και υπέστη σεξουαλική κακοποίηση από στρατιωτικούς. «Στην Αίγυπτο χρειαζόμαστε σειρές όπως η *Fatmagul* που μιλούν ανοιχτά για τα δικαιώματα των γυναικών, την κακοποίηση και το βιασμό, που σπάνε ταμπού καλώντας τις γυναίκες να μιλήσουν». Έκανε μήνυση στον στρατό για σεξουαλική κακοποίηση και κατάφερε να κερδίσει την υπόθεσή της, σταματώντας τα τεστ παρθενίας στην Αίγυπτο.







Στην Κωνσταντινούπολη, το *Kismet* μπαίνει στα σπίτια γυναικών που ακολουθούν το ευρωπαϊκά πρότυπα, αλλά επίσης και ισλαμικούς αυστηρούς κανόνες, όπου οι προσυμφωνημένοι γάμοι και οι γάμοι ανηλίκων, η βία, η φτώχεια και οι άνισες ευκαιρίες για τις γυναίκες κυριαρχούν. Η ταινία διερευνά τον αντίκτυπο της σειράς *Life Goes On*, που διηγείται τη ζωή ενός ανήλικου κοριτσιού από την κεντρική Ανατολία που υποχρεώνεται βίαια να παντρευτεί έναν ηλικιωμένο άνδρα.

Πέρα από τις αντιφάσεις που προκάλεσε ο αντίκτυπος των σειρών στην Τουρκία, τα Βαλκάνια και τον αραβικό κόσμο, το *Kismet* διερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι τουρκικές σαπουνόπερες προωθούν την τουρκική κουλτούρα και τις αξίες της. Μέσα από τις τηλεοπτικές οθόνες, η Τουρκία ασκεί μια ισχυρή επιρροή σε χώρες τόσο διαφορετικές όσο η Ελλάδα, η Βουλγαρία, η Βοσνία, η Αίγυπτος και τα Αραβικά Εμιράτα.

Ορισμένοι, μάλιστα, πιστεύουν ότι οι τουρκικές σαπουνόπερες έγιναν ο «συνδετικός κρίκος» μεταξύ Τουρκίας, Βαλκανίων και αραβικού κόσμου, ένα ήπιο μέσο εξουσίας, ώστε η Τουρκία να διαδραματίσει ηγετικό ρόλο στην περιοχή. «Θέλουμε να είμαστε μια μεγάλη και ισχυρή χώρα και πάλι. Μπορείτε να το αισθανθείτε αυτό, μιλώντας σήμερα με τους Τούρκους», υποστηρίζει ο Ντουρούλ Ταϋλάν, σκηνοθέτης της σειράς *Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής*.





Χαρακτήρες: οι Σταρ



Σονγκιούλ Οντέν



Χαλίτ Εργκέντς



Μπεργκιουζάρ Κορέλ

Η Σονγκιούλ Οντέν είναι η πρωταγωνίστρια με το όνομα Γκούμους (‘*Noor*’), την πιο δημοφιλή σαπουνόπερα στα Βαλκάνια, τη Μέση Ανατολή και τη Βόρεια Αφρική. Είναι επίσης εκείνη που συνέβαλε στο να παύσει η κυριαρχία των Telenovelas στην περιοχή. Τη λατρεύουν χριστιανές και μουσουλμάνες γιατί είναι μία δυναμική γυναίκα που διεκδικεί το δικαίωμα στη δουλειά, αλλά επίσης μία γυναίκα που παραστέκεται στον άντρα της. Τη σταματούν συχνά στο δρόμο απλές γυναίκες και της δίνουν συμβουλές ή την κριτικάρουν. «Η Γκούμους είναι σπουδαίο παράδειγμα αλλαγής,» λέει η Σονγκιούλ. «Είναι μία μοντέρνα μουσουλμάνα που δεν στέκεται ούτε μπροστά, ούτε πίσω από τον άντρα της, αλλά δίπλα του. Αυτό είναι το πιο σημαντικό στην ιστορία… το γεγονός ότι η Γκούμους έχει ίσα δικαιώματα με τον άντρα της».

Ο Χαλίτ Εργκέντς, επίσης γνωστός ως Ονούρ, είναι ο πρωταγωνιστής στο *Σουλεϊμάν ο μεγαλοπρεπής*. Η σειρά προκάλεσε αντιδράσεις σχετικά με τις «ασεβείς», «απρεπείς» και «ηδονιστικές» αναπαραστάσεις του Οθωμανού σουλτάνου.
Ο πρωθυπουργός Ταγίπ Ερντογάν καταδίκασε τη σειρά ως «απόπειρα να δειχθεί η ιστορία μας αρνητικά στις νεότερες γενιές».
Ο Χαλίτ έχει γίνει αφάνταστα διάσημος στα Βαλκάνια και συχνά τον σταματούν στο δρόμο και τον ρωτούν για τη συμπεριφορά του στο ρόλο του Σουλτάνου. Οι γυναίκες τον θαυμάζουν για το παρουσιαστικό του και την ευγένειά του και θεωρείται ότι είναι ο άντρας που κάθε γυναίκα θα ήθελε να έχει δίπλα της. «Οι άνθρωποι που βλέπουν τις τουρκικές σαπουνόπερες ζουν σε χώρες τη Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως τη Μέση Ανατολή και τις χώρες των Βαλκανίων. Τους κάνουν να θυμούνται τον καιρό που όλα τα έθνη ζούσαν κάτω από μία εξουσία. Κάπως τους κάνει να θυμούνται τις καλές μέρες, όχι τις κακές. Ειδικά στην Ελλάδα, δεν το περίμενα αυτό, αυτή τη νοσταλγία».

Η Μπεργκιουζάρ Κορέλ, πρωταγωνίστρια στις *Χίλιες και μία νύχτες* είναι μία από τις μεγάλες σταρ της τουρκικής τηλεόρασης. Παίζει το ρόλο της μόνης γυναίκας με ένα άρρωστο παιδί, η οποία υποχωρεί στην απρεπή πρόταση του αφεντικού της να κοιμηθεί μαζί του για μια νύχτα με χρηματικό αντάλλαγμα. Το σήριαλ δημιούργησε μεγάλη αναστάτωση και ενέπνευσε πολλές γυναίκες να ξεσηκωθούν για τα δικαιώματά τους, ειδικά στην Τουρκία. Είναι παντρεμένη με τον Χαλίτ Εργκέντς (Ονούρ). Η ζωή τους έγινε κι αυτή ένα σήριαλ καθώς το ζευγάρι ερωτεύτηκε στο πλατό ενός σήριαλ.
«Πιστεύω πως οι γυναίκες αγάπησαν τη Σεχραζάτ γιατί θέλουν να της μοιάζουν και να είναι δυνατές σαν κι αυτήν. Η Σεχραζάτ είναι μία ανοιχτόμυαλη γυναίκα, αλλά συγχρόνως συντηρητική και παραδοσιακή. Στην Τουρκία οι γυναίκες είναι ακριβώς έτσι. Από τη μία έχουν την παράδοση, κι από την άλλη τη δυτικοποίηση. Ίσως γι’ αυτό η σειρά να αγαπήθηκε σε τόσες χώρες.



Μελτέμ Μίρογλου



Μερυέμ Ουζερλί

Η Μελτέμ Μίρογλου παίζει τη 15χρονη Χαγιάτ στη σειρά *Life Goes On* που αφηγείται την ιστορία ενός κοριτσιού που δραπετεύει από τη μοίρα της να παντρευτεί έναν εβδομηντάχρονο, προκειμένου να ερωτευτεί. Το *Life goes On* είναι η πρώτη σειρά στην Τουρκία που μιλά ανοιχτά για το πρόβλημα των παιδικών γάμων, ένα φαινόμενο που πλήττει ακόμη την Τουρκία, αλλά και τις αραβικές χώρες και τα Βαλκάνια. Η σειρά βασίζεται σε αληθινές ιστορίες και γράφτηκε με τη βοήθεια μίας ΜΚΟ για τα δικαιώματα των γυναικών. «Ο χαρακτήρας μου παντρεύτηκε όταν ήταν παιδί. Πολλοί έχουν επηρεαστεί από αυτή τη σειρά. Μερικά κορίτσια εγκατέλειψαν το γάμο τους και πήγαν στην αστυνομία».

Η Μερυέμ Ουζερλί παίζει τη Χουρρέμ, τη μοναδική γυναίκα του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπή, στο ομώνυμο ιστορικό δράμα που διηγείται την ιστορία του Σουλτάνου με τη μεγαλύτερη θητεία στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, από το 1520, μέχρι το θάνατό του το 1566. Η σειρά δέχτηκε κριτική γιατί απέδωσε μοντέρνα χαρακτηριστικά στις γυναίκες της εποχής, παραχωρώντας κύρος στις γυναίκες του χαρεμιού και δείχνοντας αποκαλυπτικά ντεκολτέ, απαγορευμένα εκείνη την εποχή. Η Χουρρέμ, η πιο δυνατή από αυτές, κέρδισε το θαυμασμό χιλιάδων γυναικών και κατόρθωσε να ενθαρρύνει τις γυναίκες να πάρουν τα πράγματα στα χέρια τους. Ο Ταγίπ Ερντογάν ο ίδιος άσκησε κριτική στη σειρά λέγοντας ότι ο Σουλεϊμάν πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του πάνω στο άλογο στο πεδίο της μάχης και όχι στο χαρέμι με τις παλλακίδες του.

Χαρακτήρες: οι Θεατές






Σαμίρα

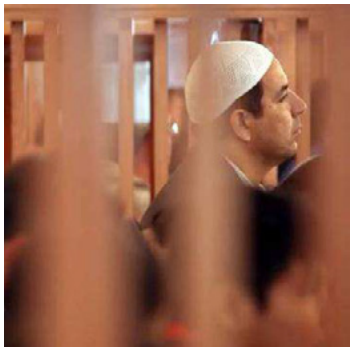
Περισσότερο από ένα χρόνο μετά την Αραβική Άνοιξη, η Σαμίρα, μια ακτιβίστρια στο Κάιρο, η οποία συμμετείχε ενεργά στην επανάσταση, παρακολουθεί *Fatmagul* και ταυτίζεται με τον χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας. Η Σαμίρα υποβλήθηκε σε τεστ παρθενίας από τον στρατό και υπέστη σεξουαλική κακοποίηση, αποφάσισε να σπάσει τη σιωπή που η αιγυπτιακή κοινωνία απαιτεί από τις γυναίκες και να δημοσιοποιήσει την ιστορία της. Έκανε μήνυση στον στρατό για σεξουαλική κακοποίηση και κατάφερε να κερδίσει την υπόθεσή της, σταματώντας τα τεστ παρθενίας που έως τότε θεωρούνταν νόμιμα. «Η *Fatmagul* μιλά για τα μυστικά της κοινωνίας μας», λέει η Σαμίρα. «Η σειρά μιλάει ανοιχτά για τον βιασμό, ένα μεγάλο ταμπού στην Αίγυπτο, καλώντας τα κορίτσια να μιλήσουν». Η Σαμίρα αντιμετώπισε πολλά εμπόδια στην προσπάθειά της να γνωστοποιήσει την ιστορία της. Κατάγεται από το Σάιντ, μια πολύ συντηρητική περιοχή της Αιγύπτου. Οι συγγενείς της, την αποθάρρυναν, η θεία της δεν θέλησε καν να της ξαναμιλήσει. Αλλά κανένας και τίποτε δεν τη σταμάτησε.

«Η ιδέα ενός προτύπου έχει πεθάνει στην Αίγυπτο. Δεν βλέπω πουθενά καλούς ανθρώπους», προσθέτει με απογοήτευση. Στην Αίγυπτο, οι γυναίκες είναι πολύ ανήσυχες για το μέλλον τους. Η ελπίδα ενός κοσμικού Ισλάμ είναι πιο μακρινή από ποτέ, και όλο και περισσότερες γυναίκες παγιδεύονται σε μια κοινωνία που τους αποκλείει από την ενεργό δράση στα δημόσια θέματα, σε ότι αφορά στην επανοικοδόμηση της Αιγύπτου. Εκατοντάδες γυναίκες, καθημερινά παρενοχλούνται σεξουαλικά στην πλατεία Ταχρίρ και υποχρεώνονται να μένουν κλεισμένες στα σπίτια τους και να σιωπούν. «Χρειαζόμαστε σειρές όπως η *Fatmagul*, σειρές που μπορούν να «ταρακουνήσουν» την κοινωνία, και να φέρουν τους άνδρες σε πολύ δύσκολη θέση».

Σαμάρ

Η Σαμάρ, μια 52χρονη γυναίκα που ζει στα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα, γνώρισε τις σαπουνόπερες από τη φίλη της Ράζα. Γοητεύτηκε αμέσως. «Κοιτάζω έξω από το παράθυρο και βλέπω μόνο σκόνη. Είναι τόσο βαρετό. Οι άντρες μας είναι σκληροί και ανένδοτοι. Είναι βίαιοι. Μας κακοποιούν. Δεν υπάρχει ρομαντισμός εδώ, στην άνυδρη έρημο. Παρακολουθώ τις σειρές και βλέπω όμορφα πρόσωπα, βλέπω γυναίκες να διεκδικούν τα δικαιώματά τους, βλέπω όμορφα συναισθήματα και όμορφα τοπία. Οι γυναίκες εδώ στερούνται πολλά στη ζωή τους». Η Σαμάρ ήταν για περισσότερα από 13 χρόνια «κλειδωμένη» στο σπίτι. Ο σύζυγός της τής απαγόρευε κάθε έξοδο, την έδερνε και αυτή σιωπούσε. Πριν από ένα χρόνο, άρχισε να παρακολουθεί την τουρκική σειρά *Fatmagul*. Σε αυτή την ιστορία, η πρωταγωνίστρια πηγαίνει στο δικαστήριο και κερδίζει την υπόθεση του βιασμού της. Η Σαμάρ αποφάσισε να κάνει το ίδιο. Αποφάσισε να πάει στο δικαστήριο και να δώσει τέλος στα βασανιστήριά της.

Δεν συμφωνούν όμως όλοι με τη Σαμάρ. Το θρησκευτικό κατεστημένο δεν έμεινε μόνο στην προβολή της παραδοσιακής τουρκικής οικογένειας, μέσα από τις σαπουνόπερες, αλλά τρομοκρατήθηκε από τις σκηνές φιλιών, τις στιγμές χαλάρωσης με ένα ποτήρι κρασί, τα ακάλυπτα πρόσωπα των γυναικών, τις αμβλώσεις και το εξωσυζυγικό σεξ.





Σερπίλ

Για την 30χρονη Σερπίλ, μια δημόσια υπάλληλο που ζει στα περίχωρα της Κωνσταντινούπολης, και μόλις παντρεύτηκε τον αγαπημένο της Φεϊρούχ, οι σαπουνόπερες έχουν προκαλέσει ρήξη στους παραδοσιακούς ρόλους των δύο φύλων. Έχουν ενθαρρύνει τις γυναίκες να έχουν «πιο μεγάλες προσδοκίες» όχι μόνο για τους μελλοντικούς συζύγους τους, αλλά και για την ίδια τους τη ζωή. «Έχω έναν σύζυγο που με αγαπά και με φροντίζει πολύ», λέει η Σερπίλ. «Αλλά αν κάποια στιγμή πάψω να αγαπάω τον άντρα μου, θα ήθελα να εργάζομαι και να είμαι ανεξάρτητη».

Μπαντισαμπάχ

Η Μπαντισαμπάχ, μια 50χρονη γυναίκα, που παντρεύτηκε στα 15 της με ένα πολύ μεγαλύτερό της άνδρα, πιστεύει ότι οι τουρκικές σαπουνόπερες έχουν ανοίξει τη συζήτηση για ένα εξόχως αμφιλεγόμενο θέμα, στη χώρα, αλλά και στον αραβικό κόσμο: τους γάμους ανήλικων κοριτσιών. Το *Life goes on*, η σειρά που παρακολουθεί καθημερινά, μιλά για τη Χαγιάτ, μια ανήλικη νύφη που αρνείται να αποδεχτεί τη μοίρα της. Η Χαγιάτ αφήνει τον 70χρονο σύζυγό της και ερωτεύεται. Η Μπαντισαμπάχ άφησε πρόσφατα τον άντρα της.





Παρασκευή

Μια μεσήλικη δικηγόρος που ζει στην Αθήνα. «Αυτές οι σειρές σπάνε τα ταμπού εδώ στην Ελλάδα. Από τη μία βλέπουμε διαδηλώσεις εναντίον τους, και από την άλλη όλοι τις βλέπουν. Οι Έλληνες τα παρακολουθούν επειδή τους θυμίζει αυτό που η κοινωνία ήταν εδώ παλιά, δηλαδή μια κοινωνία που σεβόταν αξίες όπως η οικογένεια και η πίστη». Αγαπημένος ηθοποιός της είναι Χαλίτ Εργκέντς, ο πρωταγωνιστής της σειράς. Τον θαυμάζει όχι μόνο για την καλή εμφάνιση του και το υποκριτικό του ταλέντο, αλλά και για την προσωπικότητά του. «Εμπνέομαι από αυτόν, έχει μια άρρωστη αδελφή και έχει μιλήσει ανοιχτά γι' αυτό, ακριβώς όπως εγώ, που έχω έναν άρρωστο αδελφό. Δεν ντρέπομαι πια. Μου έδωσε θάρρος για να μιλήσω ανοιχτά για το πρόβλημα αυτό, σε μια κοινωνία που απορρίπτει άτομα με ειδικές ανάγκες». Έχοντας εμπνευστεί από τη σειρά, η Παρασκευή αποφάσισε να παρακολουθήσει μαθήματα τούρκικης γλώσσας, μαζί με πολλές Ελληνίδες που ενδιαφέρθηκαν παρακινούμενες από τις τουρκικές σαπουνόπερες.

Νιχάν

Η 28χρονη Νιχάν, είναι ένα κορίτσι από την Τουρκία. Είναι καθηγήτρια Τουρκικών, και προτρέπει την Παρασκευή να μοιραστούν κάποιες τουρκικές λέξεις στη διάρκεια του μαθήματος, σε ένα φροντιστήριο στο κέντρο της πόλης. Η Νιχάν ήρθε στην Ελλάδα επειδή ερωτεύτηκε τον Γιώργο όσο ήταν φοιτήτρια στις ΗΠΑ. Παρά τα εμπόδια που συνάντησαν, το ζευγάρι παντρεύτηκε. «Στην αρχή οι γονείς μου πίστευαν ότι ήταν περίεργο να παντρευτώ μια Τουρκάλα», λέει ο Γιώργος, «αλλά αργότερα, όταν την γνώρισαν άλλαξαν γνώμη, και ήταν καλύτερα από το να παντρευτώ μια Ελληνίδα. Μας λένε ότι τους θυμίζουμε το ζευγάρι στην τουρκική σειρά *Τα σύνορα της αγάπης*, μια σειρά για την αγάπη μεταξύ ενός Έλληνα και μιας Τουρκάλας». «Οι Έλληνες και οι Τούρκοι μοιάζουν πολύ», λέει η Νιχάν. «Έχουμε τόσα πολλά κοινά, την κουλτούρα, το φαγητό, τη γλώσσα, που δεν καταλαβαίνω τα αισθήματα μίσους που εξακολουθούν να υπάρχουν. Μου αρέσουν οι τουρκικές σειρές, επειδή δείχνουν ακριβώς αυτό, ότι είμαστε κάτι περισσότερο από γείτονες, είμαστε οικογένεια».

Τζβετελίνα

Στη Σόφια της Βουλγαρίας, η 33χρονη Τζβετελίνα περιμένει με υπομονή να παρακολουθήσει σε επανάληψη ένα από τα επεισόδια της αγαπημένης της σειράς *Χίλιες και Μία Νύχτες*. Η Σεχραζάτ είναι η ηρωίδα της. «Οι σχέσεις με τους άνδρες είναι πολύ δύσκολες», εξομολογείται. «Είχα μια σχέση με έναν παντρεμένο άντρα, τον οποίο γνώρισα στη δουλειά μου, ακριβώς όπως η Σεχραζάτ γνώρισε τον Ονούρ. Ακόμα και σήμερα, είναι ταμπού στη Βουλγαρία για μια γυναίκα να είναι μαζί με κάποιον που συνεργάζεται. Η σχέση μας ήταν μυστική. Αλλά η ιστορία αγάπης μεταξύ της Σεχραζάτ και Ονούρ μού έδωσε δύναμη και με ενέπνευσε. Με έκανε να πιστεύω στην αγάπη. Η αγάπη δεν έρχεται εύκολα... Θα πρέπει να αντέχεις αν θέλεις πραγματικά να προχωρήσεις. Αξίζω να είμαι ευτυχισμένη και να με αγαπούν».

Σημείωμα σκηνοθέτη

Βέροια, Βόρεια Ελλάδα, 8μμ. Είναι ένα τυπικό βράδυ Δευτέρας και η γιαγιά μου η Μαρίκα, 84 ετών, περιμένει να δει στην τηλεόραση τον Ονούρ και τη Σεχραζάτ, πρωταγωνιστές της σειράς *Χίλιες και μία Νύχτες*. Καθώς παρακολουθεί την εξέλιξη του περιπετειώδη τους έρωτα και θαυμάζει τα παλιά αρχοντικά του Βοσπόρου, αναπολεί το δικό της παρελθόν και τη ζωή στη Βέροια όταν ήταν ακόμα μια πολυπολιτισμική πόλη. Η περιέργειά μου για τη φρενίτιδα που προκαλούν οι τουρκικές σαπουνόπερες μεγάλωσε, μετά από μια συζήτηση που είχα με τη φίλη μου την Αμίρα, από τη Συρία, η οποία παρακολουθεί, επίσης τις ίδιες σαπουνόπερες με την οικογένειά της στη Δαμασκό. Συνειδητοποίησα, ότι αυτές οι τουρκικές σειρές δεν είναι δημοφιλείς μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε όλα τα Βαλκάνια, τη Μέση Ανατολή και τη Βόρεια Αφρική, ασκώντας, μάλιστα, μεγάλη επιρροή στο γυναικείο κοινό. Για παράδειγμα, το *Noor* απεικονίζει το είδος της οικογένειας που θα ήθελε να έχει η μέση νοικοκυρά: ένας ξανθός, όμορφος άντρας, ερωτευμένος με τη μοναδική σύζυγό του, μια γυναίκα με οικονομική ανεξαρτησία που μπορεί να φύγει αν χρειαστεί, γιατί είναι μια σύγχρονη εργαζόμενη γυναίκα, ένας πατριάρχης της οικογένειας, πολύ αυστηρός, ωστόσο ανεκτικός απέναντι στα παιδιά και στις νύφες του. Κανένας δεν μπορεί να αρνηθεί την επιρροή αυτών των σειρών.

Πήρα την απόφαση να γυρίσω την ταινία *Kismet*, για να διερευνήσω τη δυναμική των τουρκικών σειρών, αλλά κυρίως να διερευνήσω τί συνδέει τις γυναίκες στα Βαλκάνια με τις γυναίκες στη Μέση Ανατολή. Παρά τις πολιτισμικές διαφορές οι καρδιές αυτών των γυναικών χτυπούν με τον ίδιο τρόπο.

Ήθελα, επίσης, να μάθω περισσότερα για τις γυναίκες από τις γειτονικές μας χώρες. Μπορεί οι Ελληνίδες να έχουν περισσότερα κοινά με αυτές και όχι με τις γυναίκες στη Δύση; Με την Ελλάδα να βρίσκεται στη δίνη μιας πολιτικής και οικονομικής κρίσης, αμφισβητώντας τη δυτική κληρονομιά της, η Ανατολή έχει γίνει ακόμη πιο δελεαστική. Οι Ελληνίδες και οι Έλληνες είναι εγκλωβισμένοι στη μάχη μεταξύ των δύο και σήμερα τα ανατολίτικα όνειρα κερδίζουν έδαφος. Πολλοί πιστεύουν ότι ο δρόμος της Ευρώπης έχει χρεοκοπήσει και ότι η Ελλάδα δεν θα έπρεπε να είχε απαρνηθεί το ανατολίτικο, οθωμανικό της παρελθόν προκειμένου να συνάψει σχέσεις με την Ευρώπη. Περιέργως, για πολλούς Έλληνες το να βλέπουν τουρκικά σήριαλ σημαίνει να ξαναανακαλύπτουν την ταυτότητά τους και όχι να την εγκαταλείπουν.

Στην Αίγυπτο καθώς όλο και περισσότερες γυναίκες αντιμετωπίζουν τη σεξουαλική κακοποίηση, η δημοφιλία των σειρών έχει αυξηθεί. Οι σειρές συνεχίζουν να παρέχουν μια «ασφαλή ζώνη» μακριά από τη σκληρότητα της πραγματικότητας, αναβιώνοντας την ομορφιά της ζωής στην οποία οι θεατές προσβλέπουν και προσδοκούν. Αλλά, επίσης, αποτελούν πηγή έμπνευσης για τις γυναίκες για να μιλήσουν ανοιχτά. Παρακολουθώντας ιστορίες όπως της *Fatmagul* και το *Life Goes On*, συνειδητοποιούν ότι μπορούν να σπάσουν τη σιωπή τους. Από τη Δύση ως την Ανατολή, οι σαπουνόπερες συνεχίζουν να προωθούν το όραμα ενός «τρίτου τρόπου» ζωής, όπου οι γυναίκες ζουν με σεβασμό και αγάπη και όπου ο ρομαντισμός, που φαντάζει μακρινό όνειρο σε κάποιες χώρες, γίνεται μία πραγματικότητα.



Πίνακας 1.1 Απόσπασμα από πρόταση για την ταινία *Κισμέτ* (Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2013) διαμορφωμένη κατά την περίοδο που η ταινία βρισκόταν στο στάδιο του μοντάζ.

13. Άσκηση

Συγγραφή σύνοψης σεναρίου-πρότασης για ταινία ντοκιμαντέρ

Κύριος στόχος της εργασίας είναι να αναπτύξετε μία ιδέα για ένα ντοκιμαντέρ και να γράψετε μία σύνοψη σεναρίου σύμφωνα με τη συνήθη μορφολογία.

Προκειμένου να αναπτυχθεί η πρόταση, θα πρέπει να κάνετε σημαντική έρευνα τόσο στο ίντερνετ και στη βιβλιογραφία, όσο και σε άλλες πηγές, πολύ πιθανόν στους τόπους των γυρισμάτων (έρευνα πεδίου).

Η συγγραφή θα πρέπει να ολοκληρωθεί σε τρεις διαδοχικές γραφές που παραδίδονται στις προθεσμίες που θα δοθούν στην αρχή του μαθήματος. Το κείμενο δεν πρέπει να ξεπερνά τις 4 σελίδες μαζί με την εικονογράφηση.

Η τελική πρόταση θα κριθεί ως προς **τη δυνατότητα του θέματος να ενδιαφέρει τους θεατές, την πρωτοτυπία της προσέγγισης, την αρτιότητα της κινηματογραφικής αφήγησης** και στη βάση του αν θα μπορούσε να προσελκύσει το ενδιαφέρον κάποιου υποθετικού χρηματοδότη.

Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

Baker, Maxine. 2006. *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal.

Bernard, Sheila Curran. 2007. *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Amsterdam: Focal.

Barnouw, Erik. 1973. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*.Oxford, 1973.

Cunningham, Megan. 2005. The Art of the Documentary: Ten Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers:New Riders.

Dancyger, Ken. 2007. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. Amsterdam: Focal.

Grimshaw, Anna & Ravetz, Amanda. 2012. *Ο κινηματογράφος της παρατήρησης: Ανθρωπολογία, Κινηματογράφος και Εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*. (ελληνική μτφρ. Ειρήνη Κατσουνάκη). Αθήνα: Πόλις.
Rabinger, Michael. 2004. Directing the Documentary. Boston :Focal Press.
Reisz, Karel, and Gavin Millar. 1982. *The Technique of Film Editing*. London: Focal-Press.
Lindenmuth, Kevin. 2010. *The Documentary Moviemaking Course*. London: Quarto Inc.
Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
Negrete, Aquiles. *Fact via Fiction. Stories that Communicate Science*. Ανακτήθηκε τον Σεπτέμβριο 2013 από το http://www.pantaneto.co.uk/issue 12/ negrete.htm.
Χρυσοπούλου, Ελένη. 2014. *Αρχαιολογία για 'Ολους. «Τα Μυστικά του Λαβυρίνθου» και το Αρχαιολογικό Ντοκιμαντέρ*. Ερευνητική Εργασία στο τμήμα Κινηματογράφου Α.Π.Θ.

Σημειώσεις

1. Χρυσοπούλου (2014):1.
2. Dancyger (2007):328.
3. Reisz (1982): 97
4. Reisz (1982): 107
5. Ο Σκωτσέζος σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ John Grierson, μία εξέχουσα μορφή του βρεττανικού και καναδικού ντοκιμαντέρ έδωσε στο είδος την ονομασία «documentary» σε μία κριτική της ταινίας *Moana* (John Flaherty, 1926). Ο Grierson όρισε το ντοκιμαντέρ ως «τη δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας με ένα κοινωνικό σκοπό».
6. Αναφέρεται στο ντοκιμαντέρ Μόραλης (Στέλιος Χαραλαμπόπουλος, 2006)
7. Συνέντευξη με τον Α.Καρακάση (30/10/2011)
8. Nichols (2001): 105. Τα είδη που διακρίνει ο Nichols είναι τα εξής: expository mode, poetic mode, observational mode, participatory mode, reflexive mode και performative mode.
9. Nichols (2001): 102
10. Nichols (2001): 102
11. Από το διαδικτυακό ντοκιμαντέρ *Capturing Reality*, ανακτήθηκε στις 12/10/2015 http://films.nfb.ca/capturing-reality/#/61/.
12. http://films.nfb.ca/capturing-reality/#/45/.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Παρακολουθώντας τη δράση

Σύνοψη

Ένας κυρίαρχος τρόπος αφήγησης στην παράδοση του ντοκιμαντέρ, που τα τελευταία 15 χρόνια έχει υιοθετηθεί σε μεγάλο βαθμό και από την ελληνική παραγωγή, έγκειται στην παρουσίαση σκηνών δράσης χωρίς χρήση συνεντεύξεων, σχολιασμού κλπ. Το κεφάλαιο αυτό παρέχει μία εισαγωγή στην καταγραφή αυθεντικών στιγμών της ζώσας πραγματικότητας παρουσιάζοντας τεχνικές του αφηγηματικού τρόπου της παρατήρησης (observational mode) ή αλλιώς αυτού που συνηθίζεται να αποκαλούμε cinéma vérité. Εξετάζονται θέματα που αφορούν το σχεδιασμό της ιστορίας και τον προγραμματισμό των γυρισμάτων, τη διαμόρφωση των διαπροσωπικών σχέσεων με τους χαρακτήρες και την εξασφάλιση της πρόσβασης και την καλλιέργεια της φυσικότητας. Επίσης εξετάζονται τεχνικές κινηματογράφησης σκηνών δράσης και σκηνών διαλόγων με έμφαση στη δραματουργική αξία μιας καταγραφής που δεν «καλύπτει» τα γεγονότα αλλά τα «αποκαλύπτει» και τα ερμηνεύει. Τέλος, παρουσιάζονται τεχνικές παρατηρήσεις σε θέματα φωτογραφίας και ηχοληψίας. Το κεφάλαιο καταλήγει με δύο ασκήσεις:
1. Κινηματογράφηση δράσης ενός ατόμου (πορτρέτο).
2. Κινηματογράφηση σκηνής διαλόγου με 3-4 συμμετέχοντες.

1. Προβλέποντας τις σκηνές της παρατήρησης

Ας πάρουμε ως υπόθεση εργασίας ότι έχετε επιλέξει ως γενικότερο θέμα της ταινίας σας τις πανελλήνιες εξετάσεις. Το θέμα μοιάζει αρκετά σημαντικό, καθώς αφορά πολλές ελληνικές οικογένειες, πρωτότυπο λόγω έλλειψης κάποιου ανάλογου έργου στη φιλμογραφία, ενώ παράλληλα θα μπορούσε αφενός να τροφοδοτήσει ενδιαφέρουσες σκέψεις γύρω από το εκπαιδευτικό μας σύστημα, και αφετέρου να προσφέρει ψυχαγωγία, διεγείροντας τη συναισθηματική συμμετοχή των θεατών στην αγωνία και τα πάθη των υποψήφιων μαθητών. Ας θεωρήσουμε επιπλέον ότι έχετε αποφασίσει να χρησιμοποιήσετε τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης κι ότι, αντί να βασιστείτε σε συνεντεύξεις με ειδικούς (εκπαιδευτικούς, πολιτικούς, ψυχολόγους κ.ο.κ.), θέλετε να «μιλήσετε» για τις πανελλήνιες από την οπτική γωνία των μαθητών, μεταφέροντας την εμπειρία τους με τη μέγιστη δυνατή αμεσότητα και ζωντάνια. Ποιους όμως μαθητές θα παρακολουθήσετε και σε ποιες στιγμές; Πόσο χρόνο προτίθεστε να κάνετε γυρίσματα; Ποια είναι η ιστορία που αναμένετε να συντεθεί από την παρατήρηση αυτή; Πώς θα αρχίζει και πότε θα τελειώνει; Τι είδους σκηνές θα περιλαμβάνει; Τι προβληματισμοί θα αναδεικνύονται μέσα από τις δράσεις της ταινίας;

Σύμφωνα με μια περιρρέουσα αντίληψη τα ντοκιμαντέρ που βασίζονται στην παρατήρηση δεν χρειάζονται σενάριο, ούτε θα μπορούσαν να έχουν, καθώς η ιστορία τους θα συγκροτηθεί από άγνωστα ακόμη γεγονότα που θα φέρει το μέλλον. Το σενάριο – σύμφωνα πάντα με την αντίληψη αυτή – θα βρεθεί στο μοντάζ. Αυτός ο τρόπος σκέψης ουσιαστικά ζητάει από τον σκηνοθέτη να εντοπίσει τους κύριους χαρακτήρες της ταινίας και στη συνέχεια να βυθιστεί στον κόσμο τους, να ζήσει έντονα την εμπειρία του γυρίσματος σαν ένα ταξίδι, ενώ η σύνθεση της αφήγησης, με έναν τρόπο, θα βρει το δρόμο της μετά το τέλος του «ταξιδιού». Η ακραία εκδοχή της στάσης αυτής συμπυκνώνεται στο μότο «γύρισε τώρα, σκέψου αργότερα».

Η καλλιτεχνική αυτή μεθοδολογία, η οποία στην ουσία συνίσταται μάλλον στην έλλειψη μιας αυστηρής μεθοδολογίας, ασφαλώς φανερώνει μία θαυμαστή αφοσίωση και αυτοθυσία εκ μέρους των κινηματογραφιστών και απηχεί έναν ρομαντισμό και κάποιο πάθος για την αναζήτηση του αυθεντικού και του απρόοπτου, πολύτιμα στοιχεία για κάθε δημιουργό ντοκιμαντέρ. Συχνά ντοκιμαντερίστες με παρόμοιες προθέσεις παίρνουν μία κάμερα και γυρίζουν με ζήλο ό,τι συμβαίνει γύρω τους σε αυτό το «ταξίδι», μέχρι τελικής εξάντλησης. Το μοναδικό αλλά σοβαρό μειονέκτημα αυτής της προσέγγισης είναι ότι συχνά οδηγεί σε κατασπατάληση των δυνάμεών μας σε επαναλήψεις, σε δεκάδες όμοια ή παρεμφερή γυρίσματα, από τα οποία θα χρησιμοποιηθούν ελάχιστα, ενώ παρά τον τεράστιο όγκο του παραγόμενου υλικού, στο τέλος μπορεί να μας λείπουν σημαντικές σκηνές για την εξέλιξη της ιστορίας, σκηνές που εκθέτουν βασικές πτυχές της πληροφορίας ή καταγράφουν κομβικές στιγμές της. Όσο εύλογο και προφανές είναι το ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε το μέλλον ώστε να

προκαθορίσουμε το σενάριο με συγκεκριμένες σκηνές, άλλο τόσο εύλογο είναι ότι στην πράξη μπορούμε να προβλέψουμε αρκετά από όσα θα συμβούν, ώστε να τα περιμένουμε και να τα επιδιώκουμε.

Στο παραπάνω παράδειγμα των πανελληνίων εξετάσεων π.χ. είναι γνωστό ότι κάποτε οι μαθητές – ήρωες της ταινίας – θα δώσουν εξετάσεις. Κάποτε επίσης θα βγουν τα αποτελέσματα, τα οποία θα προκαλέσουν αντιδράσεις στους ίδιους, τους γονείς και τους φίλους τους. Αυτές είναι σκηνές που γνωρίζουμε εξαρχής ότι θα είναι μέσα στην ταινία μας, πιθανόν οι τελευταίες σκηνές της. Μπορούμε επίσης να φανταστούμε ότι η πορεία προς τις εξετάσεις δεν θα είναι για τους ήρωές μας μία ομαλή συνεχής πορεία χωρίς κρίσεις, χωρίς συγκρούσεις εσωτερικές, κλονισμούς της αυτοπεποίθησης και της αισιοδοξίας, αλλά και διαπροσωπικές συγκρούσεις με τους γονείς, τους φίλους και ακόμη ευρύτερες με το περιβάλλον του σχολείου. Όλα αυτά αποτελούν σκηνές που – αν και ακαθόριστες στις λεπτομέρειές τους – τις αναζητούμε και μπορούμε εξαρχής να τις σχεδιάσουμε και να φροντίσουμε στο γύρισμα να έχουμε τις κεραίες μας τεντωμένες, ώστε να τις καταγράψουμε όταν συμβούν. Εφόσον στο τέλος όλη αυτή η παρατήρηση θα μετατραπεί σε μία αφήγηση περιορισμένης διάρκειας, που θα υπακούει πιθανότατα σε κλασικούς κανόνες αφήγησης, γιατί να μην ξεκινήσουμε εγκαίρως να σκεφτόμαστε με δραματουργικούς όρους, ώστε να διασφαλίσουμε τη συγκέντρωση όλων των σκηνών που χρειάζονται για μία πλήρη αφήγηση στο τέλος του «ταξιδιού»; Η καλλιτεχνική και επαγγελματική σωφροσύνη επιτάσσει να κάνουμε την απαραίτητη έρευνα, να επιλέξουμε τους κεντρικούς χαρακτήρες και είτε στη σύνοψη του σεναρίου, είτε σε δικές μας σημειώσεις να στήσουμε μία υποθετική διαδοχή σκηνών (σκαλέτα) η οποία περιγράφει την ιστορία που αναμένουμε. Τα πραγματικά γεγονότα, όταν τα καταγράψουμε, δεν θα είναι όπως τα φανταστήκαμε, θα είναι μάλλον πιο ευφάνταστα, πιο αυθεντικά και πιο δυνατά από τις δικές μας επινοήσεις, όμως κατά πάσα πιθανότητα θα βρουν τη θέση τους μέσα στον προϋπάρχοντα δραματουργικό μας οδηγό και έτσι η δουλειά μας μπορεί να γίνει λίγο πιο εύκολη και αρκετά πιο αποτελεσματική.

Αν η πρότασή σας αναφέρεται σε μια ιστορία που θα βασιστεί στην παρατήρηση, θα πρέπει να απαντήσετε στις παρακάτω ερωτήσεις:

Η ταινία θα παρακολουθήσει και θα αφηγηθεί μια ιστορία:

- με προσδιορισμένο χρονικό τέλος; (π.χ. όταν λήξουν οι εξετάσεις ή οι αγώνες κ.ο.κ. ή όταν περάσει μία συγκεκριμένη χρονική περίοδος, όπως ο μήνας Μάϊος, η Μεγάλη Εβδομάδα κλπ.)
- με προσδιορισμένο δραματουργικό τέλος; (π.χ. όταν ο ήρωας εκπληρώσει την επιθυμία του, όταν κερδίσει ή αποτύχει οριστικά στην προσπάθειά του)
- με προσδιορισμένο χρονικό και δραματουργικο τέλος; (π.χ. όταν βγουν τα αποτελέσματα του διαγωνισμού, οπότε ο ήρωας ή θα έχει κερδίσει ή θα έχει χάσει)
- με κάποια απροσδιόριστη πρόοδο; (αλλά με μία σημαντική μεταβολή στον ήρωα, π.χ. ένας άνθρωπος μετακομίζει σε άλλη χώρα, αλλάζει δουλειά και τον παρακολουθούμε μέχρι ένα σημείο που μοιάζει σαν να έχει κλείσει ένας αφηγηματικός κύκλος).

Θα παρακολουθήσετε έναν ή πολλούς κεντρικούς ήρωες;

- Πόσοι και ποιοι είναι αυτοί;
- Αν είναι περισσότεροι από ένας, πως διαφοροποιούνται μεταξύ τους;
- Ποια είναι η επιθυμία και η βαθύτερη ανάγκη του κάθε ήρωα;

Προκειμένου να προβλέψετε το κυρίως περιεχόμενο της ταινίας σας θα χρειαστεί επίσης να αναρωτηθείτε:

- Σε τι είδους σκηνές δράσης θα μπορούσα να έχω πρόσβαση; (Τι μπορώ στην πράξη να δω και να κινηματογραφήσω;)
- Οι αναμενόμενες σκηνές αυτές ομαδοποιούνται σε κατηγορίες; (π.χ. η προετοιμασία για κάποιες εξετάσεις μπορεί να αποτυπώνεται σε αλεπάλληλες σκηνές μελέτης στο σπίτι, μαθημάτων σε σχολείο και φροντιστήριο, διαλόγων με κοντινά πρόσωπα, ξεκούρασης κ.ο.κ.)
- Σε ποιες αναμενόμενες σκηνές θα αποτυπώνεται στην εικόνα (θα οπτικοποιείται) η ανάγκη του ήρωα;
- Με ποιες αναμενόμενες δράσεις ο ήρωας θα επιδιώξει την ικανοποίηση της επιθυμίας του;
- Τι εμπόδια μπορεί να συναντήσει στην πορεία ικανοποίησης των αναγκών του;
- Σε τι σκηνές θα μπορούσε να φανερώνεται με ένταση και ζωντάνια η σύγκρουσή του με τα εμπόδια;

- Ποια μεταβολή στον ήρωα θα μπορούσε να αποτελέσει ένα επίπεδο προόδου για τις επιδιώξεις του, που θα χρησίμευε και σαν φινάλε;

Η πραγματικότητα είναι περίπλοκη, πολυεπίπεδη και χαοτική, χωρίς αρχή και τέλος. Αντίθετα, η αφήγηση σε μία ταινία που αναπαριστά την πραγματικότητα έχει περιορισμένη διάρκεια, αρχή, μέση και τέλος. Η ζωή των ανθρώπων που θα παρακολουθήσετε, η «ιστορία» τους, θα πρέπει να αποκτήσει μία αφηγηματική δομή, να μετασχηματιστεί σε «πλοκή». Περισσότερα για τη διαμόρφωση του σεναρίου της παρατήρησης μπορείτε να βρείτε στο σχετικό υποκεφάλαιο που αναφέρεται στο μοντάζ.



Εικ 2.1 Η ταινία *Με τα μάτια στραμμένα στη στεριά* (Κατερίνα Πατρώνη 2003) μεταφέρει με ευαισθησία την εμπειρία της ζωής των ναυτικών σε ένα ταξίδι από τον Πειραιά στην Κορέα με επιστροφή. Σε μία τέτοια περίπτωση το χρονικό όριο των γυρισμάτων είναι προσδιορισμένο εξαρχής.

2. Προγραμματισμός των γυρισμάτων

Τα γυρίσματα σε ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης συνήθως εκτείνονται σε μεγαλύτερο χρονικό διάστημα απ' ότι τα γυρίσματα ενός ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιεί κύρια τον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης. Μπορεί να κρατήσουν λίγες μέρες, μπορεί όμως μερικές φορές να κρατήσουν και χρόνια, παράλληλα με άλλες δραστηριότητες των κινηματογραφιστών. Ο προφανής λόγος είναι ότι η κινηματογραφική παρατήρηση είναι λιγότερο ελεγχόμενη διαδικασία και τα αποτελέσματά της είναι σε μεγαλύτερο βαθμό απρόβλεπτα. Παράλληλα, αυτό που συμβαίνει στη διάρκεια των μακρόχρονων γυρισμάτων παρατήρησης δεν περιορίζεται στην ίδια την κινηματογράφηση: ο κινηματογραφιστής σε όλο αυτό το διάστημα συμμετέχει ενεργά στη ζωή των ανθρώπων που παρακολουθεί, δημιουργεί σχέσεις μαζί τους οι οποίες ωριμάζουν στο χρόνο, ενώ η επιτόπια έρευνα επίσης εξελίσσεται διαρκώς. Κάποιες ημέρες «γυρίσματος» μπορεί να περάσουν κουβεντιάζοντας με τους ανθρώπους, ή να μην παράξουν τίποτα ενδιαφέρον, είναι όμως μέρος της διαδικασίας. Το πρακτικό ερώτημα είναι: «πόσο και πότε παρατηρούμε;». Μία απάντηση είναι «όσο αντέχουμε» και ενδεχομένως να είναι η πιο ειλικρινής τοποθέτηση πάνω στο θέμα, ενώ τα όρια της παρατήρησης συνήθως τίθενται κι αυτά από την ίδια την πραγματικότητα.

Ο προγραμματισμός των γυρισμάτων παρατήρησης αρχικά μπορεί να φαίνεται αδύνατος κι ότι εύκολα μπορεί να παρασύρει την προσωπική σας ζωή στο απόλυτο χάος, ευτυχώς όμως εξαρτάται από αρκετούς πε-

ριορισμούς. Καταρχήν η ίδια η ιστορία μπορεί να προσφέρει τη δυνατότητα για ένα προσδιορισμένο χρονικό τέλος, οπότε τα γυρίσματα οριοθετούνται εύκολα. Οι άνθρωποι που παρακολουθείτε δύσκολα θα είναι διαθέσιμοι ή προσβάσιμοι συνέχεια, π.χ. κάποια διαστήματα μπορεί να λείπουν, άρα περιορίζεστε κάπως από τη διαθεσιμότητά τους. Θα χρειαστείτε επίσης συνεργάτες, ένα δεύτερο μέλος συνεργείου τουλάχιστον σε ρόλο οπερατέρ ή ηχολήπτη, η διαθεσιμότητά του οποίου θα αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο αριθμό ημερών και με κάποιο κόστος. Οι χώροι των γυρισμάτων επίσης μπορεί να θέτουν τους δικούς τους περιορισμους ως προς τον χρόνο που μπορείτε να κινηματογραφήσετε εκεί. Μπορεί να έχετε μία προθεσμία παράδοσης της τελικής ταινίας, ένα χρονικό όριο που είτε τίθεται εξωτερικά από τις χρηματοδοτικές σας πηγές ή το θέτετε εσείς οι ίδιοι (π.χ. για τη συμμετοχή της ταινίας σε ένα φεστιβάλ). Στον υπολογισμό του χρόνου θα πρέπει να συνεκτιμήσετε ότι, όσο περισσότερο υλικό γυρίζετε, τόσο περισσότερο χρόνο θα χρειαστείτε για το μοντάζ (ενδεικτικά για κάθε ημέρα γυρίσματος, μπορεί να χρειάζεστε τουλάχιστον τρεις ημέρες μοντάζ). Οι οικονομικοί πόροι επίσης εξαντλούνται ή οι βιοποριστικές σας ανάγκες σάς υποχρεώνουν να περιορίσετε τον χρόνο γυρισμάτων. Τέλος, ο χρόνος ενεργής συμμετοχής σας στις «ζωές των άλλων», όσο κυνικό και να ακούγεται, δεν μπορεί να συνεχιστεί με την ίδια ένταση για πάντα, κάποια στιγμή θα πρέπει να επιστρέψετε στην προηγούμενή ζωή σας. Μπορεί να κρατήσετε μία καλή επαφή με τους ανθρώπους που κινηματογραφείτε και στο μέλλον, όμως ο κανόνας είναι ότι η ζωή των κινηματογραφιστών ντοκιμαντέρ παρατήρησης είναι πλούσια σε ειλικρινείς και έντονες, αλλά περιορισμένης διάρκειας σχέσεις με τους διαδοχικούς χαρακτήρες των ταινιών τους.

Με δεδομένους όλους αυτούς τους περιορισμούς, καταλήγετε σε κάποιο λίγο-πολύ συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο εντός του οποίου θα πρέπει να «συλλάβετε» τις σκηνές της πραγματικότητας που χρειάζονται για να συνθέσετε μία ισχυρή ιστορία, μέσα απο τη δική σας ματιά. Ο προγραμματισμός σας μοιάζει κάπως με την προετοιμασία ενός κυνηγού ή ψαρά: θα πρέπει να σχεδιάσετε τη στρατηγική, να υπολογίσετε τον χρόνο και τον τόπο όπου θα στήσετε τις δικές σας «παγίδες» για να «αιχμαλωτίσετε» την πραγματικότητα. Αυτό που αναζητάτε είναι εκείνες τις χαρακτηριστικές δράσεις που θα οπτικοποιούν τις επιθυμίες των χαρακτήρων, τους στόχους τους, τις βαθύτερες ανάγκες τους. Αναζητάτε σκηνές όπου οι χαρακτήρες συναντούν εμπόδια και δυσκολίες, γιατί αυτά τα στοιχεία τούς αναδεικνύουν, π.χ. ένας ενθουσιώδης φίλαθλος θα φανερωθεί από μια σκηνή που τον δείχνει να παραμένει στις κερκίδες παρά τη δυνατή βροχή. Θα πρέπει να κινηματογραφήσετε κυρίως τις συγκρούσεις των χαρακτήρων με ό,τι αντιτίθεται στην πραγμάτωση των επιθυμιών τους, συγκρούσεις που προέρχονται είτε από εξωτερικούς παράγοντες, τους άλλους ανθρώπους (ανταγωνιστές) στο ευρύ ή στενότερο περιβάλλον, αλλά και τις εσωτερικές συγκρούσεις με τον ίδιο τους τον εαυτό. Θα χρειαστείτε επίσης να καταγράψετε, στο μέτρο του δυνατού, τις κομβικές στιγμές της ιστορίας. Στο μοντάζ θα βρείτε ενδεχομένως άλλες λύσεις για όσα δεν καταφέρατε να καταγράψετε ζωντανά στην κάμερα (λόγο off, συνεντεύξεις, τίτλους, ήχους, μουσική κλπ.), προς το παρόν όμως προσπαθείτε να τα εξασφαλίσετε όλα μέσα από την καταγραφή της δράσης. Τέλος, σχεδιάζοντας και προετοιμάζοντας τα γυρίσματα θα πρέπει να βρείτε τις σκηνές που «δείχνουν» αυτά που η ταινία θέλει να «πει» και συνθέτουν την προσωπική σας ματιά.

Μία μέθοδος είναι να προχωρήσετε σε ένα breakdown κάποιου υποθετικού σεναρίου που θα επινοήσετε σαν οδηγό. Μπορείτε να περιγράψετε με συντομία λίγων λέξεων τις υποψήφιες σκηνές σε μικρές κάρτες ή αυτοκόλλητα χαρτάκια και ανακατεύοντάς τα να αρχίζετε να βλέπετε την ταινία να παίρνει σχήμα μπροστά στα μάτια σας. Όταν σχηματίσετε μία λίστα από τις σκηνές που χρειάζεστε, μπορείτε να κάνετε μία λογική εκτίμηση του συνολικού χρόνου επιτόπιας παρατήρησης που κάθε σκηνή απαιτεί και στη συνέχεια να εξετάσετε αν έχετε τη δυνατότητα να γκρουπάρετε τα γυρίσματα που γίνονται στον ίδιο τόπο, προκειμένου να κάνετε οικονομία. Υπολογίστε τον χρόνο χωρίς να είστε υπερβολικά αισιόδοξοι και συνυπολογίστε τους απαραίτητους νεκρούς χρόνους μεταξύ των διαφόρων καταστάσεων, τις μετακινήσεις, το «ζέσταμα» με τους χαρακτήρες κ.ο.κ. Μιλώντας με τους συμμετέχοντες της ταινίας μπορείτε να μάθετε το πρόγραμμά τους και να ρωτήσετε πότε θα κάνουν όσα έχετε προβλέψει στα χαρτιά σας. Σε ένα βαθμό μπορείτε να προγραμματίσετε από κοινού κάποιες δράσεις που θα συνέβαιναν έτσι κι αλλιώς, ώστε να συμβούν τις μέρες που θα μπορείτε κι εσείς να είστε παρόντες για να τις καταγράψετε. Μία τέτοια παρέμβαση στα γεγονότα δεν επηρεάζει ουσιαστικά την αυθεντικότητά τους και αποτελεί συνήθη πρακτική.



Εικ 2.2 *Ο πιο μακρύς δρόμος* (Μαριάννα Οικονόμου, 2015) παρακολουθεί δύο έφηβους φίλους, από το Ιράκ και τη Συρία, που κρατούνται στις ελληνικές φυλακές ανηλίκων, κατηγορούμενοι για λαθρεμπόριο μεταναστών. Η εξασφάλιση της πρόσβασης στις φυλακές και στις αίθουσες δικαστηρίων είναι εξαιρετικά δύσκολη, ενώ συνοδεύεται από περιορισμούς καθοριστικούς για τον προγραμματισμό των γυρισμάτων.

3. Η εξασφάλιση της πρόσβασης

Μέχρι τώρα μιλήσαμε για τον τρόπο που μπορείτε να ετοιμάσετε το σενάριο της παρατήρησης και να προγραμματίσετε τα γυρίσματά σας, αγνοώντας όμως τη βασικότερη προϋπόθεση: τη συγκατάθεση των χαρακτήρων να συμμετέχουν στην ταινία. Η «πρόσβαση» είναι γενικά η λέξη κλειδί στο ντοκιμαντέρ, είτε πρόκειται για πρόσβαση σε αρχεία, σε άγνωστες μαρτυρίες, σε χώρους κλπ., είτε πρόσβαση σε χαρακτήρες πρωταγωνιστών. Μία διαφορά στην περίπτωση της πρόσβασης που αφορά σε ανθρώπους, ιδιαίτερα σε μία ταινία που βασίζεται στην παρατήρηση, είναι ότι η τελευταία δεν εξασφαλίζεται με επιστολές ή κάποια αόριστα εχέγγυα ποιότητας της παραγωγής, αλλά κατακτιέται μέσω της προσωπικής επαφής σας με τους συμμετέχοντες. Η πρώτη ύλη του ντοκιμαντέρ σύμφωνα με τον Avi Lewis[1] είναι η εμπιστοσύνη, ενώ, όπως λέει ο Τάκης Χατζόπουλος,[2] όλα ξεκινούν από «τη συνάντηση του βλέμματος» μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου, η οποία θα εξασφαλίσει την εις βάθος πρόσβαση στον χαρακτήρα. Οι ήρωες της ταινίας σας πρέπει να σας εμπιστεύονται όπως έναν καλό φίλο, να αισθάνονται ότι τους εκτιμάτε και τους σέβεστε και ότι το είδωλό τους, το οποίο τελικά θα αναπαράγει η ταινία, δεν θα τους απογοητεύσει. Το κτίσιμο της σχέσης εμπιστοσύνης χρειάζεται χρόνο, ξεκινάει από την προετοιμασία και την επιλογή των χαρακτήρων (κάστινγκ), ενώ η σχέση αυτή δεν παύει ποτέ να εξελίσσεται, καθορίζοντας την αξία της ταινίας περισσότερο ίσως από κάθε άλλον παράγοντα. Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο ντοκιμαντερίστας-συγγραφέας Michael Rabiger, ένα ντοκιμαντέρ καθρεφτίζει «το άθροισμα των ανθρώπινων σχέσεων που διαμορφώνονται σε μία περίοδο συμβίωσης και κοινής δράσης», ενώ «μπορεί να είναι τόσο καλό, όσο και οι σχέσεις που του επιτρέπουν να πραγματοποιηθεί».[3]

Οι χαρακτήρες, προκειμένου να σας εμπιστευτούν, πρέπει να καταλάβουν τι κάνετε και κυρίως ποιο είναι το κίνητρό σας. Η ειλικρίνεια και η φυσικότητα της παρουσίας τους θα έρθει σαν αποτέλεσμα της δικής σας ειλικρινούς στάσης. Αν εσείς αισθάνεστε ότι αντιμετωπίζετε τους χαρακτήρες χρησιμοθηρικά, ότι τους εκμεταλλεύεστε, το πιθανότερο είναι ότι θα το διαισθάνονται και οι ίδιοι. Κάποιοι άνθρωποι είναι περισσότερο εξωστρεφείς από άλλους και προσφέρονται πιο εύκολα για κινηματογράφηση, γιατί δεν νιώθουν την ανάγκη να κρύψουν κάτι. Συχνά οι πιο γοητευτικοί κινηματογραφικοί χαρακτήρες ντοκιμαντέρ – και αυτοί στους οποίους αποκτάτε ευκολότερα πρόσβαση – διακατέχονται από αρκετό ναρκισσισμό, δεν αισθάνονται ανασφάλεια, γιατί απλά είναι σίγουροι για την ωραία εικόνα τους. Σε άλλες περιπτώσεις πάλι, μπορεί να χρειαστεί να δουλέψετε αρκετά για να κάμψετε τις αντιστάσεις των ανθρώπων, να τους βοηθήσετε να ξεπεράσουν την ανασφάλειά τους. Στην κατεύθυνση αυτή αξίζει καταρχήν να τους εξηγήσετε ότι τα περισσότερα από ό,τι κινηματογραφείτε

δεν θα χρησιμοποιηθούν στην ταινία και ότι, αν θέλουν να μη δείξετε κάποια πτυχή της ζωής τους, μπορούν να σας το ζητήσουν και θα σεβαστείτε την επιθυμία τους. Βοηθάει επίσης να γυρίζετε τους χαρακτήρες σας σε στιγμές που είναι απορροφημένοι σε ό,τι κάνουν και έτσι ξεχνούν πιο εύκολα ότι παρακολουθούνται. Η παρουσία της κάμερας είναι λογικό να προξενεί κάποια αμηχανία, στη διάρκεια όμως των γυρισμάτων οι κινηματογραφούμενοι μοιραία τη συνηθίζουν, τόσο ώστε μετά από λίγο καιρό δεν της δίνουν πλέον καμία σημασία.



Εικ 2.3 Το *Sugartown, οι γαμπροί* (Κίμων Τσακίρης, 2006) είναι ένα από τα λίγα ελληνικά ντοκιμαντέρ που απενοχοποιημένα υιοθετεί στοιχεία κωμωδίας. Το θέμα του είναι η περιπέτεια κάποιων εργένηδων από το χωριό Ζαχάρω του νομού Ηλείας, οι οποίοι ταξιδεύουν ως τη Ρωσία, με πρωτοβουλία του δημάρχου του χωριού, προκειμένου να βρουν γυναίκες να παντρευτούν.

Η συγκατάθεση των χαρακτήρων να συμμετέχουν στην ταινία σας πρέπει να εξασφαλίζεται και γραπτά, ώστε να μην βρεθείτε προ εκπλήξεως πολύ καιρό μετά από κάποιον συμμετέχοντα που άλλαξε γνώμη ή ζητά εκ των υστέρων αμοιβή για τη συμμετοχή του. Πολλοί τηλεοπτικοί σταθμοί ζητούν έντυπα συγκατάθεσης πριν δεσμευτούν στην προβολή μίας ταινίας. Ένα απλό έντυπο συγκατάθεσης μπορεί να το συντάξετε μόνοι σας. Ενδεικτικά μπορεί να γράφει ότι «Ο/η κάτωθι υπογεγραμμένος/η, παραχωρώ με αυτό το έντυπο την άδεια να ενταχθούν οι μαγνητοσκοπημένες/ηχογραφημένες λήψεις σκηνών δράσης, διαλόγων, συνεντεύξεων κ.ο.κ που με απεικονίζουν στην ταινία ντοκιμαντέρ σκηνοθεσίας ...….....και παραγωγής ……, με προσωρινό τίτλο «…..» και παραιτούμαι από κάθε αξίωση από την καταγραφή και ένταξη του σχετικού οπτικοακουστικού υλικού στην ταινία. Γνωρίζω και αποδέχομαι ότι η ταινία μπορεί να έχει διαφορετικές εκδοχές διάρκειας και να παρουσιαστεί στα συνήθη μέσα προβολής αντίστοιχων ταινιών όπως τηλεόραση, κινηματογραφικές αίθουσες, φεστιβάλ κλπ. Υπογραφή……, ημερομηνία……..

4. Η κινηματογράφηση σκηνών δράσης

Καθώς παρακολουθούμε με την κάμερα την ιστορία κάποιων ανθρώπων, όπως αυτή εξελίσσεται από στιγμή σε στιγμή, άλλοτε καταγράφουμε τους χαρακτήρες μας σε σκηνές δράσης (να κάνουν δηλαδή κάτι) και άλλοτε σε σκηνές διαλόγου (δηλαδή να συνομιλούν με άλλους ανθρώπους). Οι σκηνές δράσης μοιάζουν αρκετά απλές στην κινηματογράφησή τους και πολλοί αρχάριοι θεωρούν ότι η επιτυχής «κάλυψη» μιας σκηνής δράσης συνίσταται κυρίως στο να βρεθεί κανείς με μία κάμερα τη σωστή στιγμή στο σωστό χώρο. Μερικές φορές όντως είναι έτσι, συνήθως όμως τα πράγματα είναι αρκετά πιο σύνθετα.

Ας πάρουμε για παράδειγμα μία απλή σκηνή με τρία μικρά παιδιά που κυκλοφορούν στο κέντρο της πόλης τα Χριστούγεννα και λένε τα κάλαντα σε διάφορα μαγαζιά. Η δράση των παιδιών θα κρατήσει σε πραγματικό χρόνο περίπου τέσσερις ώρες και εμείς μπορούμε να είμαστε εκεί καθόλη τη διάρκεια, καταγράφοντας τη δράση με την κάμερα σε ένα συνεχές γενικό πλάνο. Θα καταλήξουμε με ένα τετράωρο υλικό (που πιθανότατα θα είναι εξαντλητικό και για εμάς τους ίδιους να το δούμε), από το οποίο τελικά θα πρέπει να κατασκευάσουμε μία σκηνή, ας πούμε δύο λεπτών (εφόσον τα κάλαντα δεν είναι παρά μόνο ένα στιγμιότυπο στην ιστορία που αφηγούμαστε). Προκειμένου να επιλέξουμε αυτά τα δύο λεπτά, θα αναζητήσουμε το πιο έντονο και δραματικό δίλεπτο μέσα στο τετράωρο των λήψεων. Αν είμαστε τυχεροί και θυμόμαστε ένα τέτοιο ενδιαφέρον επεισόδιο από το γύρισμα, το εντοπίζουμε κατευθείαν. Βλέποντάς το συνειδητοποιούμε ότι η συνεχής λήψη σε γενικό πλάνο μάς δίνει όλες τις πληροφορίες του συμβάντος, αλλά δεν μας φαίνεται πλέον τόσο εντυπωσιακό, όσο το αισθανθήκαμε σαν αυτόπτεις μάρτυρες. Καταρχήν μοιάζει μακρύ, άνευρο και φλύαρο, θα θέλαμε να το συντομεύσουμε, αλλά δεν μπορούμε χωρίς να κάνουμε απότομα cut στην εικόνα και διασπώντας την αίσθηση της συνέχειας. Αν είχαμε πλουσιότερη κάλυψη, δηλαδή περισσότερα πλάνα (π.χ. κοντινά στα πρόσωπα των παιδιών, αντιδράσεις καταστηματαρχών, αντιδράσεις κόσμου, λεπτομέρειες στη γλώσσα του σώματος των παιδιών, κοντινά πλάνα στα τρίγωνα, στα χρήματα κ.ο.κ.) θα μπορούσαμε εύκολα να μειώσουμε χρονικά τη σκηνή διατηρώντας την ψευδαίσθηση της συνέχειας και παράλληλα να κάνουμε τη σκηνή πιο ζωντανή και ενδιαφέρουσα. Με μία αναλυτική κάλυψη θα μπορούσαμε επίσης να πλάσουμε τη σκηνή έτσι, ώστε να μεταφέρει πολύ πιο λεπτές εντυπώσεις της δράσης και τελικά να σχηματίζει την προσωπική μας ερμηνεία του γεγονότος. Αντί δηλαδή να «καλύψουμε» τη δράση, θα μπορούσαμε να την «αποκαλύψουμε».

Ζώντας την εμπειρία της δράσης καθώς την κινηματογραφούμε, με έναν τρόπο την ερμηνεύουμε. Αυτό συμβαίνει διαλέγοντας τις οπτικές γωνίες μέσα από τις οποίες θα δούμε το γεγονός, επιλέγοντας πού θα εστιάσουμε και ποιες διαστάσεις του συμβάντος θα θεωρήσουμε δευτερεύουσες. Π.χ. στο προηγούμενο παράδειγμα θα μπορούσε ένας κινηματογραφιστής να ερμηνεύσει τη σκηνή σαν μία σκηνή παιδικής αθωότητας, ενώ κάποιος άλλος να την ερμηνεύσει σαν μία εκφανση οικονομικού κυνισμού των παιδιών. Παράλληλα με την πλανοθεσία μπορούμε να επιλέξουμε σε ποιον χαρακτήρα θα εμβαθύνουμε, από ποιου οπτική γωνία θα μεταφέρουμε την εμπειρία αυτής της δράσης. Μπορεί π.χ. να προτιμήσουμε να πλησιάσουμε περισσότερο το πιο συνεσταλμένο παιδί ή τον παράφωνο φωνακλά της παρέας.

Η δράση αυτή καθεαυτή, συνήθως δεν μας ενδιαφέρει. Δεν κάνουμε μια ταινία για το πώς τραγουδιούνται τα κάλαντα ή πώς οδηγείται ένα αυτοκίνητο ή πώς βάφεται ένα σπίτι κ.ο.κ. Η δράση είναι συνήθως απλά η συνθήκη, η οποία δίνει την ευκαιρία να αναδειχθεί ο χαρακτήρας. Ιδιαίτερα σε δράσεις που τα πρόσωπα αντιμετωπίζουν δυσκολίες και εμπόδια, φανερώνεται κάτι βαθύτερο και αληθινό για τον χαρακτήρα τους.

Καθώς γυρίζουμε έχουμε τη συνείδηση πως ό,τι κάνουμε θα αξιοποιηθεί στο μοντάζ και προβλέπουμε τις ανάγκες σε πρωτογενή υλικά, τα οποία θα χρειαστούμε αργότερα στην τελική σύνθεση των σκηνών δράσης, όπως αναλύεται στο σχετικό κεφάλαιο. Επίσης καλό είναι να έχουμε στο νου μας κάποιες βασικές παρατηρήσεις που αφορούν θέματα φωτογραφίας. Η καλή κινηματογράφηση της δράσης είναι μία δεξιότητα που χρειάζεται αρκετή εξάσκηση. Πριν έρθει, λοιπόν, η στιγμή που θα γυρίσετε σκηνές για μία ταινία, καλό είναι να εξασκήστε με κάθε ευκαιρία, είτε αυτή είναι το ημερολόγιο μιας εκδρομής που θα κάνετε, είτε ο γάμος των φίλων σας ή απλά μια σκηνή που σας εκπλήσσει μέσα στην καθημερινότητα και την καταγράφετε στο κινητό σας τηλέφωνο. Η κάμερα θα πρέπει να γίνει η φυσική προέκτασή σας μέσα από την οποία βλέπετε τον κόσμο.

5. Η κινηματογράφηση σκηνών διαλόγου

Στο ντοκιμαντέρ παρατήρησης δεν παρατηρούμε μόνο τους χαρακτήρες την ώρα που δρουν, αλλά και όταν μιλούν. Έτσι, μία άλλη πολύ συχνή «δοκιμασία» για τον ντοκιμαντερίστα είναι η κινηματογράφηση ενός διαλόγου. Μπορεί να είναι ένας απλός διάλογος δύο προσώπων, π.χ. ένας πλασιέ που προσπαθεί να πουλήσει τη Βίβλο σε μία νοικοκυρά στο *Salesman* (Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin, 1969) ή ένας ομαδικός διάλογος, π.χ. μία συνέλευση απεργών ανθρακωρύχων στο *Harlan County USA* (Barbara Kopple, 1976). Οι ταινίες, είτε μυθοπλασίας, είτε ντοκιμαντέρ, είναι γεμάτες από σκηνές διαλόγων και η τέχνη της κινηματογράφησής τους είναι σε μεγάλο βαθμό ίδια. Η διαφορά είναι ότι στο ντοκιμαντέρ η κινηματογράφηση είναι αρκετά πιο δύσκολη, καθώς οι διάλογοι είναι σχετικά απρόβλεπτοι και θα πρέπει να καταγράφονται καθώς συμβαίνουν, ενώ οι «ηθοποιοί» δεν επαναλαμβάνουν τις «ατάκες» τους σε πολλαπλές λήψεις, τουλάχιστον όχι με τον

ίδιο ακριβώς τρόπο και όχι κατ' εντολή μας. Μία λύση σε αυτή τη δύσκολη συνθήκη είναι η χρήση δύο καμερών που εξασφαλίζει τις αυθεντικές αντιδράσεις των συνομιλητών και τη συνέχεια της αφήγησης. Ωστόσο, συχνά κάτι τέτοιο είναι δύσκολο, είτε γιατί δεν μπορεί να προβλεφθεί, είτε γιατί η εισαγωγή ενός καινούριου μέλους συνεργείου και πρόσθετου εξοπλισμού στον χώρο μπορεί να διαταρράξει τις ισορροπίες. Οι οπερατέρ του ντοκιμαντέρ θα πρέπει να μπορούν να καλύψουν με μία κάμερα έναν διάλογο αρκετά ικανοποιητικά, ώστε στο τέλος να δίνει την εντύπωση της συνέχειας, την εντύπωση ενός δικάμερου γυρίσματος.

Η τεχνική κινηματογράφησης διαλόγων με μία κάμερα απαιτεί – ανά πάσα στιγμή – να κάνετε βάσιμες προβλέψεις για την εξέλιξη της κουβέντας, κάνοντας ντεκουπάζ και προετοιμάζοντας το επόμενό σας πλάνο, ενώ το «σενάριο» ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια σας. Ο σύμμαχός σας στη διαδικασία αυτή είναι η ανθρώπινη συνήθεια να διατυπώνει κανείς την ίδια άποψη επανειλημμένα με ελαφρά διαφορετική διατύπωση. Αν προσέξετε σε κάθε διάλογο μεταξύ δύο ανθρώπων, ας τους ονομάσουμε Α και Β, τις περισσότερες φορές ο συνομιλητής Α λέει τα ίδια πράγματα με διαφορετικά λόγια και λαμβάνει αντίστοιχα από τον Β, τουλάχιστον δύο φορές, παραλλαγές της ίδιας απάντησης. Έχοντας αυτό στο νου σας (και με λίγη τύχη) μπορείτε να τραβήξετε τον συνομιλητή Α να εκφέρει το επιχείρημά του την πρώτη φορά που εκφράζεται και να μετακινηθείτε, ώστε να τραβήξετε τον συνομιλητή Β να αντικρούει τη δεύτερη φορά που θα απαντήσει στον Α.

Πρακτικά μπορείτε να ξεκινήσετε το γύρισμα ενός διαλόγου δύο ή περισσότερων ανθρώπων, τραβώντας ένα γενικό πλάνο που μας προσανατολίζει στο χώρο και δίνει τη βασική πληροφόρηση (π.χ. 3 νέοι άνθρωποι, 2 άντρες και μια γυναίκα σε ένα χημικό εργαστήριο). Στη συνέχεια κινηματογραφείτε έναν «γύρο» ανταλλαγής λόγου σε μεσαίο μονοπλάνο που συμπεριλαμβάνει κάθε φορά τους δύο τουλάχιστον συνομιλητές και με απαλά και ωφέλιμα πανοραμίκ καλύπτει και τους υπόλοιπους. Τα πανοραμίκ πρέπει να κινητοποιούνται από τη «δράση της επικοινωνίας» ανάμεσα στους ομιλητές, π.χ. αν κάποιος προκαλεί τον συνομιλητή του, η κάμερα θα κινηθεί με πανοραμίκ για να δει την αντίδραση αυτού που δέχεται την πρόκληση. Ιδανικά θα πρέπει να μπορεί κανείς να παρακολουθήσει αυτή την αμοντάριστη λήψη ευχάριστα· πολλοί ντοκιμαντερίστες που ακολουθούν τις αρχές του «Κινηματογράφου της παρατήρησης» όπως τον ορίζει η οπτική ανθρωπολογία, περιορίζουν την κάλυψή τους σε ένα τέτοιο μονοπλάνο. Αν θέλετε να έχετε μεγαλύτερη δυνατότητα διαμόρφωσης της σκηνής στο μοντάζ, όταν αισθανθείτε ότι έχετε εξασφαλίσει μία βασική ανταλλαγή των θέσεων των συνομιλητών σε ευρύ μονοπλάνο, πλησιάζετε πιο κοντά. Συνεχίζετε με κοντινά πλάνα που απομονώνουν έναν-έναν τους συνομιλητές. Τραβάτε σε κοντινό πλάνο κάθε συνομιλητή, τόση ώρα, ώστε να διατυπώσει με επάρκεια τη θέση του, με αρχή και τέλος. Συνεχίζετε να τον τραβάτε για κάποιο διάστημα, όσο σιωπά και απλώς ακούει, ώστε να έχετε ένα πλάνο αντίδρασής του στους άλλους. Δεν κάνετε cut στον ήχο όσο αλλάζετε θέση λήψης. Φροντίζετε να εξασφαλίσετε αρκετά σιωπηλά πλάνα αντίδρασης (reaction shots) από όλους τους ομιλητές και, αν είναι δυνατόν, καθώς κοιτάζουν τον καθε συνομιλητή τους ξεχωριστά (αν δηλ είναι 3 συνομιλητές σε ένα διάλογο, ιδανικά χρειάζεστε 6 reaction shots). Επίσης πολύ χρήσιμα είναι τα πλάνα αντίδρασης στα οποία ο συνομιλητής στρέφει το βλέμμα του από τον ένα στον άλλο συνδαιτημόνα (eyeline shifts). Κάθε φορά που γίνεται κάποια μεταβολή στη θέση των ηρώων, π.χ. κάποιος σηκώνεται και αλλάζει θέση, είναι χρήσιμο να τραβάτε μία διάρκεια σε γενικό πλάνο (establishing shot).

Όλος αυτός ο κατακερματισμός των λήψεων, ακριβώς όπως και στην κάλυψη των σκηνών δράσης, εξυπηρετεί τις ίδιες λειτουργίες: δίνει τη δυνατότητα να συμπυκνώσετε το χρόνο ή και να τον παρατείνετε σε σημεία που θέλετε να δώσετε έμφαση, να αποκαλύψετε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας της σκηνής και να αναδείξετε την οπτική γωνία ενός συνομιλητή εντονότερα από τους άλλους. Για περισσότερα πάνω στη σύνθεση των σκηνών διαλόγου στο μοντάζ μπορείτε να ακολουθήσετε το σύνδεσμο.

6. Σκηνές συνέχειας και πολυσυλλεκτικές σκηνές

Οι σκηνές που προκύπτουν από την παρατήρηση μπορούν να διαμορφωθούν με δύο διαφορετικούς τρόπους: ως σκηνές συνέχειας (continuity sequences) ή ως πολυσυλλεκτικές σκηνές (compilation sequences).

Οι σκηνές συνέχειας αναπαριστούν μία δράση με ενότητα χώρου και χρόνου δίνοντας την ψευδαίσθηση της συνέχειας. Π.χ. μία σκηνή συνέχειας μπορεί να αναπαριστά έναν μηχανικό αυτοκινήτων που στον ενιαίο χώρο (του συνεργείου του) και σε ενιαίο χρόνο (ενός πρωινού) επισκευάζει ένα αυτοκίνητο. Η σκηνή ίσως να διαρκεί ένα μόλις λεπτό, ενώ η αληθινή δράση κράτησε τρεις ώρες, ωστόσο δίνει την ψευδαίσθηση της συνέχειας των δράσεων επειδή ακολουθεί, λίγο ως πολύ, τους σχετικούς κανόνες του μοντάζ. Η συντόμευση της σκηνής βασίζεται στην πρακτική της «έλλειψης», ενώ ενδεχομένως σε μία σκηνή συνέχειας να διακρίνου-

με περαιτέρω υποδιαιρέσεις του χρόνου, π.χ. στο παραπάνω παράδειγμα του συνεργείου θα μπορούσε με τρία «συνεχή» πλάνα να περιγράφεται η αλλαγή λαδιών και μετά από ένα jump cut να υπάρχουν άλλα δύο πλάνα που περιγράφουν μια άλλη φάση της δουλειάς, τον έλεγχο καυσαερίων κ.ο.κ. Οι σκηνές δράσης και διαλόγων που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια είναι τέτοιες σκηνές συνέχειας. Το κυρίαρχο στοιχείο πάντως στις σκηνές αυτές είναι η αντίληψη της ενότητας του χρόνου, και λιγότερο του χώρου. Έτσι σε μία σκηνή συνέχειας μπορεί να παρακολουθούμε τη διαδρομή ενός φοιτητή καθώς πηγαίνει με το ποδήλατο από το σπίτι του μέχρι τη σχολή του, περνώντας από διαφορετικούς χώρους, αλλά σε «συνεχή» χρόνο.

Οι πολυσυλλεκτικές σκηνές συλλέγουν και ενώνουν μεταξύ τους θραύσματα από καταγραφές σε διαφορετικό τόπο και χρόνο προκειμένου να υποστηρίξουν μία πληροφορία, μια ιδέα ή ακόμη και ένα συναίσθημα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της διαδοχής πλάνων στα δελτία ειδήσεων όπου για να μεταδοθεί μία πληροφορία σχετικά π.χ. με την είσοδο Σύριων προσφύγων στην Ελλάδα (καλοκαίρι 2015) μπορεί να συνδυαστούν πλάνα από τις ακτές της Λέσβου, το τοπικό λιμεναρχείο, το κτίριο της περιφέρειας Βορείου Αιγαίου, τα σύνορα στην Ειδομένη, το ευρωπαϊκό κοινοβούλιο στις Βρυξέλλες κλπ. Στην περίπτωση αυτή βέβαια το ενοποιητικό στοιχείο είναι η παροχή πληροφόρησης σχετικά με το θέμα, η οποία δίνεται μέσω της προφορικής αφήγησης (σπικάζ) του εκφωνητή ειδήσεων, ενώ η κυριαρχία του λόγου πάνω στις εικόνες εντάσσει αυτή τη σκηνή στον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης.

Στον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης μία πολυσυλλεκτική σκηνή μπορεί να πάρει τη μορφή μιας σεκάνς-μοντάζ που συμπυκνώνει πολλές δράσεις στο πέρασμα του χρόνου και χρησιμεύει σαν μετάβαση ανάμεσα σε άλλες σκηνές. Είμαστε εξοικειωμένοι από τις ταινίες μυθοπλασίας με κάποιες τυπικές σεκάνς-μοντάζ στις οποίες παρακολουθούμε σε διαδοχικά στιγμιότυπα τη σκληρή, πολύμηνη προετοιμασία ενός αθλητή για έναν σημαντικό αγώνα ή την αναρρίχηση ενός ήρωα προς τη δόξα, αλλά και την επαναληπτική ρουτίνα κάποιου χαρακτήρα ή την παρατεταμένη θλίψη ή χαρά μετά από ένα ανάλογο γεγονός. Μία σεκάνς-μοντάζ μπορεί επίσης να συγκεντρώσει στιγμιότυπα από διαδοχικές δράσεις σε μία αλυσίδα αιτίου-αιτιατού συνοψίζοντας ένα τμήμα της ιστορίας. Έτσι π.χ. μπορεί να βλέπουμε σε αποσπάσματα λίγων δυτερολέπτων κάποιο χαρακτήρα να λέει ότι θα βάψει το σπίτι του, στη συνέχεια να ζητάει να αγοράσει χρώματα και να ανακαλύπτει ότι δεν του φτάνουν τα χρήματα, να ζητάει από κάποιον φίλο να του επιστρέψει κάποια δανεικά, εκείνος να αρνείται κ.ο.κ. Η ασυνέχεια όλων των δράσεων αυτών γεφυρώνεται συνήθως από μία ενιαία μουσική.

7. Επιλογή συνεργατών

Η κινηματογράφηση με τον τρόπο της παρατήρησης γίνεται συνήθως από ένα ζεύγος συνεργατών, πολλές φορές τον/την σκηνοθέτη/ιδα και ένα ακόμη άτομο, ώστε ο ένας να αναλαμβάνει τη φωτογραφία και ο άλλος την ηχοληψία. Η ιστορία του ντοκιμαντέρ παρατήρησης είναι συνυφασμένη με τέτοια κινηματογραφικά ζευγάρια, που πολλές φορές συνυπογράφουν τη σκηνοθεσία της ταινίας, ενώ ενίοτε έχουν και στενή προσωπική σχέση (π.χ. είναι αδέλφια, όπως οι Albert & David Maysles ή σύζυγοι, όπως ο D.A. Pennebaker και η Chris Hegedus, ο David και η Judith Mc Dougall, ο Johan van der Keuken και η Noshka van der Lely, ο Joris Ivens και η Marceline Loridan κ.ά). Ο συνεργάτης στον ήχο ή στην κάμερα, ειδικά σε ό,τι αφορά στο ντοκιμαντέρ παρατήρησης, πέρα από το να παρέχει την τεχνική και καλλιτεχνική συμβολή στο αντικίμενό του, είναι και ένας συνοδοιπόρος στην περιπέτεια των γυρισμάτων. Ο συνεργάτης σας πρέπει να αντιλαμβάνεται καλά το είδος της ταινίας που φτιάχνετε, την ιδιαίτερη ματιά σας και να έχει ένα γνήσιο ενδιαφέρον για το θέμα. Οι συνεργάτες των γυρισμάτων είναι εκείνοι οι οποίοι συνδιαμορφώνουν μαζί σας τις σχέσεις εμπιστοσύνης με τους κινηματογραφούμενους, ενώ εάν ένα μέλος του συνεργείου προκαλεί αμηχανία σε κάποιον χαρακτήρα της ταινίας, αυτό μοιραία θα αντανακλάται στη συμπεριφορά του τελευταίου μπροστά στην κάμερα και την αυθεντικότητα της όλης παρουσίας του.

Πέρα από τη βασική παράμετρο της καλής «χημείας» των σχέσεων, είναι σημαντικό επιλέγοντας τους άμεσους συνεργάτες των γυρισμάτων να ελέγξετε κατά πόσο είναι εξοικειωμένοι (ή διατεθειμένοι να εξοικειωθούν) με τις τεχνικές και την αισθητική του ντοκιμαντέρ παρατήρησης, ώστε να μπορούν να ανταποκριθούν με επάρκεια στις συνθήκες και στις ανάγκες του γυρίσματος. Αξιόλογοι καλλιτεχνικοί συντελεστές που προέρχονται από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας ή τη διαφήμιση, συνηθισμένοι να δουλεύουν με πολλά τεχνικά μέσα και να επεμβαίνουν με έντονη διαμεσολάβηση στην κινηματογράφηση, πιθανόν να δυσανασχετήσουν με τους όρους των γυρισμάτων της παρατήρησης ή να μην καταφέρουν να παρέχουν μία κάλυψη που θα εξασφαλίσει όσα χρειάζεστε για το μοντάζ.

Στο μικρό συνεργείο μπορεί να προστίθενται άτομα όταν υπάρχουν ειδικές ανάγκες, π.χ. δεύτερος οπερατέρ, βοηθός ηχολήπτη, οπερατέρ steadicam, μακινίστας κ.ο.κ. Ένα πολύτιμο μόνιμο μέλος της ομάδας, που αξίζει να επιδιώξετε να έχετε, είναι και ένας δ/ντης παραγωγής ή ένας βοηθός παραγωγής που θα φροντίζει για τον συντονισμό του προγράμματος, την εξασφάλιση αδειών, την οργάνωση των μετακινήσεων και γενικά την επίλυση των πρακτικών ζητημάτων κάθε είδους που ανακύπτουν στα γυρίσματα.

8. Επιλογή εξοπλισμού

Πριν αρχίσετε τα γυρίσματα θα πρέπει να επιλέξετε και τον εξοπλισμό που θα χρησιμοποιήσετε ανάλογα με την ιδιαιτερότητα των γυρισμάτων και τις οικονομικές δυνατότητες της παραγωγής σας. Ο τύπος της κάμερας που θα χρησιμοποιήσετε δεν θα πρέπει να αλλάξει στη διάρκεια των γυρισμάτων, ώστε να διατηρηθεί μία ομοιογένεια στην εικόνα. Δεν υπάρχει μία ιδανική λύση σε ό,τι αφορά στον εξοπλισμό, θα πρέπει να βρείτε αυτό που θα είναι προσιτό και κατάλληλο για εσάς και ταιριάζει στις συνθήκες που θα αντιμετωπίσετε. Μία βασική επιλογή σε παραγωγές χαμηλού κόστους αποτελεί το αν θα προτιμήσετε μία φωτογραφική μηχανή dslr ή μία πιο κλασική βιντεοκάμερα (camcorder). Πέρα από τα χαρακτηριστικά της εικόνας που επιδιώκετε θα πρέπει να συνυπολογίσετε κάποια θέματα χειρισμού, όπως ενδεικτικά τα εξής:

- η δυνατότητα εγγραφής υλικού μεγάλης διάρκειας στον φορέα μνήμης της κάμερας (κάρτα ή σκληρό δίσκο) χωρίς να χρειάζεται να διακόπτετε συχνά για να ξεφορτώσετε υλικό
- η δική σας δυνατότητα να χειρίζεστε την κάμερα άνετα στο χέρι για αρκετή ώρα
- η δυνατότητα να ρυθμίζετε χειροκίνητα βασικές λειτουργίες, όπως διάφραγμα, εστίαση, ζουμ,
- το αν η κάμερα δέχεται εξωτερικά μικρόφωνα μέσα από εισόδους XLR και αν επιτρέπει τον έλεγχο της στάθμης ηχογράφησης
- το πώς ανταποκρίνεται σε χαμηλές συνθήκες φωτισμού
- το αν σας βοηθάει να περνάτε σχετικά απαρατήρητοι σε κάποιες περιπτώσεις
- γενικά, το κατά πόσο αισθάνεστε ότι η συγκεκριμένη κάμερα μπορεί να γίνει προέκτασή σας, μια μηχανή μέσα από την οποία θα παρατηρήσετε τον κόσμο για κάποιο διάστημα.

Στις σημερινές συνθήκες πολλοί αρχάριοι ντοκιμαντερίστες επιχειρούν να κάνουν γυρίσματα με περισσότερες από μία κάμερες, καθώς το κόστος τους έχει μειωθεί σημαντικά και υπάρχει μία σχετική ευκολία στην εξασφάλιση μιας δεύτερης κάμερας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως π.χ. για την κινηματογράφηση παράλληλων δράσεων ή για την κινηματογράφηση δράσεων μεγάλης κλίμακας, εκδηλώσεων όπως δημόσιες ομιλίες, συναυλίες κλπ., η δεύτερη κάμερα είναι εξαιρετικά χρήσιμη. Το ίδιο αναγκαία μπορεί να κριθεί και σε ορισμένες σκηνές διαλόγων, ιδιαίτερα ομαδικών, εφόσον η παρουσία ενός ακόμη ατόμου με το σχετικό εξοπλισμό δεν επιβαρύνει την ατμόσφαιρα της κινηματογραφούμενης κατάστασης. Η ανεξέλεγκτη χρήση της δεύτερης κάμερας, ωστόσο, μπορεί να προκαλέσει διάσπαση της προσοχής των κινηματογραφούμενων χαρακτήρων, αλλά και της δικής σας συγκέντρωσης και να οδηγήσει σε διπλασιασμό του υλικού χωρίς ιδιαίτερο λόγο. Σε τέτοιες περιπτώσεις η δεύτερη κάμερα αντί για δικλείδα ασφάλειας, μπορεί να αποτελέσει πηγή σύγχυσης.

9. Μερικές παρατηρήσεις σε θέματα φωτογραφίας

Το βιβλίο αυτό δεν επιχειρεί να υποκαταστήσει ένα εγχειρίδιο φωτογραφίας· η τέχνη της κινούμενης φωτογραφικής εικόνας αποτελεί ούτως ή άλλως από μόνη της ένα πολύ σύνθετο, μεγάλο και γοητευτικό πεδίο δημιουργίας. Οι πρακτικές παρατηρήσεις που ακολουθούν προϋποθέτουν ότι ήδη έχετε μία βασική τεχνική ικανότητα χειρισμού της κάμερας (manual χειρισμός, white balance, διάφραγμα, εστιακή απόσταση) και μία αντίληψη της φωτογραφικής αισθητικής, γι’ αυτό και θα περιοριστεί στο να επισημάνει φωτογραφικές ιδιαιτερότητες της παρατήρησης.

Στο γύρισμα με τον τρόπο της παρατήρησης γενικά δεν υπάρχουν οι ιδανικές συνθήκες για την παραγωγή εικόνων εξαιρετικής αισθητικής και τεχνικής αρτιότητας. Πολλές φορές δεν γνωρίζουμε καν τον ακριβή τόπο των γυρισμάτων από πριν, δεν έχουμε χρόνο προετοιμασίας, κυριαρχεί το στοιχείο του απρόβλεπτου και φυσικά δεν έχουμε τη δυνατότητα να επαναλάβουμε τις λήψεις που για κάποιο λόγο απέτυχαν. Αυτοί οι περιορισμοί έχουν οδηγήσει στη διαμόρφωση μιας αισθητικής του vérité που χαρακτηρίζεται από μία τραχύτητα και μία σχετική αδιαφορία για την καλλιέπεια της εικόνας. Το κοινό αναγνωρίζει αυτό το φωτογραφικό ύφος ως

μία ένδειξη αυθεντικότητας (γι'αυτό και πολλές ταινίες μυθοπλασίας το υιοθετούν για να μοιάζουν πιο ρεαλιστικές) και γενικά αρκετές ατέλειες στην εικόνα συγχωρούνται χάριν αυτής της «ντοκιμαντερίστικης» αισθητικής. Παρ' όλα αυτά, η καλή φωτογραφία παραμένει ένα μέρος της κινηματογραφικής γοητείας, ένα πολύτιμο στοιχείο που μπορεί να συμβάλει στο να κρατήσει τον θεατή προσηλωμένο στην ταινία σας, ένα θέλγητρο που δεν θα ήταν φρόνιμο να το απωλέσετε αψήφιστα. Παρά τις ιδιαίτερες δυσκολίες, πολλές ταινίες στην παράδοση του vérité έχουν ιδιαίτερα προσεγμένη φωτογραφία, ενώ οι σύγχρονες κάμερες σε συνδυασμό με τα ψηφιακά εργαλεία διόρθωσης χρώματος μπορούν να υποστηρίξουν ένα υψηλό επίπεδο φωτογραφίας, ακόμη και σε παραγωγές χαμηλού κόστους. Αυτό που μένει είναι ο κινηματογραφιστής πίσω από την κάμερα να έχει αναπτύξει τις κατάλληλες δεξιότητες κινηματογράφησης μέσα από πολλή εξάσκηση.

9.1 Η ουσιαστική εστίαση

Πέρα από την εστίαση του φακού, απαραίτητη για να σχηματιστεί με ευκρίνεια το είδωλο στον σένσορα της κάμερας, ακόμη πιο σημαντική είναι η εστίαση της δικής σας προσοχής στη δράση που κινηματογραφείτε. Το γύρισμα απαιτεί ήδη έναν υψηλό βαθμό συγκέντρωσης μόνο και μόνο προκειμένου να ελέγχετε όλα τα τεχνικά στοιχεία της λήψης (την εστίαση, την έκθεση, τη στάθμη του ήχου, το υπόλοιπο χωρητικότητας μνήμης ή τη στάθμη της μπαταρίας), σε συνδυασμό με τη συνεχή έγνοια για το καδράρισμα του θέματός σας, το οποίο ενδεχομένως μετακινείται. Όταν μέσα από πολλή εξάσκηση κατακτήσετε με σιγουριά κάποια δεξιότητα πάνω στα τεχνικά θέματα της λήψης, όπως οι μουσικοί αποκτούν μια τεχνική δεξιοτεχνία στο μουσικό τους όργανο, τότε θα μπορέσετε να διοχετεύσετε τη συγκέντρωσή σας σε μία ακόμη λειτουργία, αυτή της ερμηνείας.

Η κάμερα είναι ένα εργαλείο έκφρασης, η επιλογή του καδραρίσματος και της γωνίας λήψης, αντανακλούν τα συναισθήματα και τις ιδέες σας για τη δράση και τα πρόσωπα, φανερώνουν το πώς ερμηνεύετε εσείς την πραγματικότητα. Αν γυρίζετε π.χ. έναν χαρακτήρα σε κοντινό πλάνο, τότε μάλλον θέλετε να εμβαθύνετε στην ψυχολογική του κατάσταση, να κατανοήσετε την οπτική του, ενώ, αν επιλέξετε ένα γενικό πλάνο, ίσως επιδιώκετε μία αποστασιοποίηση ή μία κριτική στάση, ενώ, τέλος, επιλέγοντας να εστιάσετε σε μία λεπτομέρεια, μπορεί να επιχειρείτε να κάνετε ένα προσωπικό σχόλιο πάνω σε όσα συμβαίνουν. Γυρίζοντας με την κάμερα, παρακολουθείτε τη δράση μέσα από αυτήν, ζείτε την εμπειρία του αυτόπτη μάρτυρα μέσα από το φακό και αντιδράτε, πάλι μέσα από την κάμερα, προσαρμόζοντας τις λήψεις στην εσωτερική σας παρόρμηση. Η οξύτητα του βλέμματός σας είναι αυτή που φανερώνει το πόσο σας ενδιαφέρει πραγματικά αυτό που συμβαίνει και αυτό το «βλέμμα» είναι που θα παρασύρει τελικά τον θεατή. Αν το γύρισμά σας αποκαλύπτει έναν βαριεστημένο, απαθή παρατηρητή που διακατέχεται από άσχετες σκέψεις, ακριβώς ανάλογες θα είναι και οι αντιδράσεις που θα προκαλέσετε στο κοινό.

Το πιο ενδεικτικό στοιχείο που μαρτυρά την έλλειψη συγκέντρωσης είναι η νωχελική κίνηση της κάμερας δεξιά, αριστερά, σαρώνοντας το πεδίο άσκοπα, καλύπτοντας τα συμβάντα χωρίς καμία ουσιαστική στόχευση ή συμμετοχή. Αν εξετάσετε αργότερα στο μοντάζ τέτοιες λήψεις, θα διαπιστώσετε ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο, έως απίθανο, να χρησιμοποιηθούν σε μία στέρεα αφήγηση. Η κίνηση της κάμερας, είτε πρόκειται για πανοραμική κίνηση ή ζουμ, θα πρέπει να είναι αποφασιστική και να υποκινείται από κάποιο συγκεκριμένο κίνητρο, να μιμείται έναν υποθετικό παρατηρητή ο οποίος, όντας απορροφημένος στη δράση, στρέφει το ενδιαφέρον του δεξιά ή αριστερά για να ικανοποιήσει μία γνήσια απορία («ποιος μιλάει;», «τι ακούστηκε;», «πώς αντιδράει ο χαρακτήρας σε αυτό που συμβαίνει;», «πού πάει ο χαρακτήρας;» κοκ).

9.2 Σταθερές λήψεις

Η παρατήρηση συχνά είναι συνυφασμένη με τη χρήση της κάμερας στο χέρι, μια τεχνική η οποία παρέχει μεγάλη ευελιξία, καθώς σε πολλές καταστάσεις είναι πρακτικά πολύ δύσκολο να μετακινεί κανείς έναν τρίποδα (και να αλφαδιάζει την κάμερα) κάθε φορά που χρειάζεται να αλλάξει οπτική γωνία. Προκειμένου να αντιμετωπιστεί η δυσκολία αυτή, διατίθενται στην αγορά διάφορα άλλα εργαλεία που σας βοηθούν να κάνετε σταθερές λήψεις υπό ανάλογες συνθήκες, όπως ελαφρείς τρίποδες από ανθρακονήματα, μονόποδα, συστήματα ανάρτησης της κάμερας, στηρίγματα ώμου και πολλά άλλα. Πάντως η χρήση του τρίποδα σε σκηνές που παρακολουθούν κάποια δράση, εκτός από το ότι σας εξασφαλίζει μία σταθερή λήψη, έχει και ένα ακόμη παράπλευρο όφελος: σας υποχρεώνει να σκεφτείτε την επιλογή της οπτικής γωνίας και του κάδρου πριν ξεκινήσετε τη λήψη

σας. Αυτή η «πειθαρχία» του γυρίσματος με τρίποδα είναι χρήσιμο να τηρείται σε ένα βαθμό και όταν τραβάτε με την κάμερα στο χέρι, δηλαδή να επιλέγετε συνειδητά τη θέση της κάμερας και να επιδιώκετε αποφασιστικά καδραρίσματα και σταθερές λήψεις, παράγοντας εικόνες σχεδόν τόσο σταθερές, όσο θα ήταν αν χρησιμοποιούσατε τρίποδα.

Σε κάποιες δράσεις μία αρκετά κουνημένη λήψη είναι αναπόφευκτη ή και επιθυμητή, καθώς μπορεί να προσθέτει δυναμισμό στην αφήγηση (π.χ. σε μία σκηνή προπόνησης μπάσκετ) ή να προσθέτει μία αίσθηση υποκειμενικότητας (π.χ. σε κοντινά πλάνα που παρατηρούμε τον προπονητή να αγωνιά) ή ακόμη και μια αίσθηση ανασφάλειας (π.χ. σε μία σκηνή όπου ένας καλλιτέχνης graffiti ζωγραφίζει παράνομα τη νύχτα σε έναν δημόσιο χώρο). Ωστόσο, στην περίπτωση μίας απλής σκηνής καθημερινότητας (π.χ. κάποιου που πάει στο περίπτερο για να αγοράσει τσίχλες) μάλλον δεν υπάρχει λόγος να δώσουμε τη μορφή μίας λήψης που πραγματοποιείται σε εμπόλεμη ζώνη, όπου χαρακτήρας και οπερατέρ τρέχουν ανάμεσα σε εχθρικά πυρά.

Η ένταση και το άγχος του γυρίσματος πολλές φορές μάς κάνει να κάνουμε πολύ σύντομες λήψεις. Μία σχετική ψυχραιμία χρειάζεται όχι μόνο για τη σταθερότητα των πλάνων, αλλά και για να κινηματογραφούμε επαρκείς διάρκειες, ιδίως από κοντινά πλάνα αντίδρασης και λεπτομέρειες εκτός δράσης (σφήνες), ώστε να προκύπτει ένα ωφέλιμο μήκος για το μοντάζ και να προλαβαίνει ο θεατής να αντιληφθεί το περιεχόμενο τους.

9.3 Φωτισμός

Τα γυρίσματα της παρατήρησης πραγματοποιούνται κατά κανόνα με τον υπάρχοντα φυσικό φωτισμό, καθώς το στήσιμο κινηματογραφικών φωτιστικών αποτελεί μία αρκετά ισχυρή διαμεσολάβηση, η οποία μπορεί να επηρεάσει σημαντικά την υπό παρατήρηση δράση, ενώ απαιτεί διακοπές και προσαρμογές. Ωστόσο, κάποιες ελάχιστες επεμβάσεις τεχνητού φωτισμού κρίνονται αναγκαίες μερικές φορές για να αυξηθεί το επίπεδο του φωτισμού στο χώρο, για να μπορεί να «γράψει» η κάμερα ή για να «γεμίσουν» λίγο οι σκοτεινές περιοχές και να μειωθεί το έντονο κοντράστ. Έτσι, πολλές φορές τοποθετείται πριν ξεκινήσει το γύρισμα κάποιο διάχυτο φως, που συνήθως ανακλάται στην οροφή ή στον τοίχο ή αντικαθίστανται κάποιοι λαμπτήρες στα φωτιστικά του χώρου με άλλους ισχυρότερους. Σε περίπτωση που πολλά γυρίσματα γίνονται στον ίδιο χώρο (π.χ. σε ένα συγκεκριμένο διαμέρισμα), αξίζει ίσως να εξετάσουμε το ενδεχόμενο να κάνουμε μία σταθερή φωτιστική εγκατάσταση, σε συνεργασία με έναν διευθυντή φωτογραφίας και έναν ηλεκτρολόγο, οι οποίοι μπορούν να αναρτήσουν φώτα από την οροφή. Οι χαρακτήρες της ταινίας με τον καιρό μπορούν να εξοικειωθούν σε μία τέτοια, σχετικά διακριτική, σταθερή συνθήκη, ενώ η αισθητική όψη της ταινίας θα ωφεληθεί σημαντικά. Τέλος, ένα μικρό φωτιστικό-φακός led με dimmer που τοποθετείται πάνω στην κάμερα μπορεί να αποδειχθεί σωτήριο σε κάποιες νυχτερινές σκηνές.

Σε ό,τι αφορά στον φυσικό φωτισμό σε εξωτερικούς χώρους, τον οποίο βέβαια δεν μπορούμε να ελέγξουμε, η στρατηγική είναι να προσαρμοζόμαστε στις συνθήκες, είτε επιλέγοντας τις ώρες του γυρίσματος όταν αυτό είναι εφικτό (π.χ. αποφεύγοντας τον έντονο ήλιο του μεσημεριού το καλοκαίρι), είτε προσαρμόζοντας το κάδρο (π.χ. αποφεύγοντας συνήθως το υπερβολικά φωτεινό, «καμμένο» φόντο). Η ένδειξη zebra, που πολλές κάμερες διαθέτουν, σας δίνει τη δυνατότητα να διακρίνετε εύκολα τις καμμένες περιοχές της εικόνας και να τις αποφεύγετε αλλάζοντας την οπτική γωνία μέχρι να βρεθεί ένα πιο σκούρο φόντο ή «σφίγγοντας» το κάδρο, κάνοντας δηλαδή zoom in στα πρόσωπα και περιορίζοντας τον «καμμένο» χώρο γύρω τους.

9.4 Ντεκουπάζ «στο πόδι»

Κάτω από τις συνθήκες ενός τέτοιου γυρίσματος την ευθύνη της επιλογής του κάδρου και της διαίρεσης της σκηνής σε πλάνα (ντεκουπάζ) την αναλαμβάνει όποιος χειρίζεται την κάμερα. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που πολλοί σκηνοθέτες ταινιών παρατήρησης είναι οι ίδιοι οπερατέρ στις ταινίες τους. Καθώς γυρίζετε μία σκηνή, θα πρέπει, «στο πόδι», να αποφασίζετε ποιο θα είναι το επόμενο πλάνο και πώς το σύνολο θα μπορούσε να συναρμολογηθεί στο μοντάζ. Οι λήψεις πρέπει να είναι συναρμολογήσιμες και να δίνουν τη δυνατότητα να πλάσει κανείς στο μοντάζ τη σκηνή στην κατεύθυνση της επιθυμητής ερμηνείας.

Σε έναν διάλογο θα πρέπει να τηρείτε τον κανόνα των 180 μοιρών και να εξασφαλίζετε το ρακόρ των βλεμμάτων. Εάν αργότερα θέλετε να ενώσετε πλάνα ομιλητών που δεν τηρούν το ρακόρ του άξονα, μπορεί να αναζητήσετε και να παρεμβάλλετε ένα πλάνο-«σφήνα» (cutaway shot) ή ένα πλάνο αντίδρασης κάποιου

συνομιλητή. Στο μοντάζ επίσης η δράση θα συμπυκνωθεί και η διάρκεια της σκηνής θα μειωθεί χάρη στην «ενδοσκηνική έλλειψη». Αυτό το κόψιμο και ράψιμο που θα συμβεί μπορεί άλλοτε να γίνεται εμφανές και άλλοτε να κρύβεται, προκειμένου να διατηρείται μία αβίαστη ροή της αφήγησης, καλύπτοντας τα ενοχλητικά «πηδήματα» που προκύπτουν από τις ασυνέχειες στο χρόνο. Καθώς το βλέμμα του θεατή εστιάζει πάνω στους χαρακτήρες, τα «πηδήματα» αυτά (jump cuts) γίνονται κυρίως αισθητά όταν ο θεατής βλέπει ένα χαρακτήρα να «πηδά» από μία θέση σε μία άλλη και από μία στάση του σώματος σε μία άλλη. Η ενδοσκηνική έλλειψη χωρίς jump cut σάς υπαγορεύει κάποιες ακόμη πρακτικές στο γύρισμα:

1. *Οι χαρακτήρες να αδειάζουν το κάδρο*
   Αφήνετε τους χαρακτήρες, στο τέλος μίας δράσης ή της σκηνής, να βγαίνουν από το κάδρο ώστε μετά το cut να τους «ξανασυναντήσουμε» εντός της εικόνας χωρίς να δημιουργείται «πήδημα».

2. *Τραβήξτε πλάνα αντίδρασης και σφήνες με νόημα*
   Προκειμένου να αποφύγετε το jump cut και την εντύπωση ότι οι χαρακτήρες αλλάζουν στάση αδικαιολόγητα από τη μία εικόνα στην άλλη, μπορείτε να παρεμβάλετε ένα πλάνο χωρίς αυτούς π.χ. ένα υποκειμενικό πλάνο, ένα πλάνο αντίδρασης κάποιου τρίτου προσώπου, ένα κοντινό μίας λεπτομέρειας κλπ. Το γεγονός ότι αυτά τα πλάνα λειτουργούν σαν «σφήνες», σαν μπαλώματα δηλαδή, για να καλύψουν κάποια τεχνική αδυναμία, είναι κάτι που δεν πρέπει να το αντιλαμβάνεται ο θεατής. Τα κοντινά πλάνα που ονομάζουμε «σφήνες» μπορούν να συμβάλουν σημαντικά στην αφήγηση έχοντας δηλωτική λειτουργία. Αυτά τα πλάνα θα πρέπει να αποτελούν τις λεπτές πινελιές που δείχνουν πώς εσείς βλέπετε τη σκηνή, να αποκαλύπτουν το subtext και να συμβάλουν στη διαμόρφωση ενός κλίματος και μιας ερμηνείας.

3. *Αλλάζετε μέγεθος κάδρου*
   Ένας άλλος τρόπος να αποφύγετε ένα jump cut είναι να αλλάξετε αισθητά το μέγεθος του κάδρου (π.χ. από κοντινό σε γενικό). Αν στην κάλυψή σας φροντίσετε να έχετε μία ποικιλία στα μεγέθη κάδρου με τα οποία καλύπτετε το ίδιο θέμα, θα διασφαλίσετε αρκετές δυνατότητες να διατηρήσετε την εντύπωση της συνέχειας στο μοντάζ.

4. *Μην κόβετε πριν τελειώσει η ενδιαφέρουσα ατάκα, ούτε αμέσως μετά*
   Στο μοντάζ θα χρειαστείτε ολοκληρωμένες προτάσεις αλλά και «αμόρσες», δηλαδή κενές διάρκειες πριν και μετά μία ενδιαφέρουσα δράση ή φράση. Η αμόρσα σιωπής στο τέλος μιας φράσης μπορεί να δώσει τη δυνατότητα να τοποθετήσετε εκεί τη φωνή κάποιου συνομιλητή εκτός κάδρου (voice off) η οποία μπορεί να προέρχεται από κάποια μετέπειτα χρονική στιγμή και με τον τρόπο αυτό να συμπυκνώσετε τον χρόνο. Επίσης οι αμόρσες δίνουν τη δυνατότητα να τονιστεί και να ισχυροποιηθεί η εντύπωση που αφήνει μία φράση ή δράση.

Αν πάλι επιλέξετε τη χρήση των jump cut για να αποδώσετε την ένταση της σκηνής ή την ψυχική κατάσταση του ήρωα ή για κάποιο άλλο λόγο μπορείτε να μετριάσετε την αίσθηση της ασυνέχειας, αν η ηχητική μπάντα παραμένει συνεχής, διατηρώντας από κάτω μία ενιαία ατμόσφαιρα ή μία μουσική. Ο ήχος σε ένα jump cut πολλές φορές δεν κόβεται ταυτόχρονα με την εικόνα, αλλά λίγο νωρίτερα ή αργότερα (split edit), ενώ η μετάβαση μαλακώνει με ένα cross fade.

10. Μερικές παρατηρήσεις σε θέματα ηχοληψίας

Η ηχοληψία στα γυρίσματα της παρατήρησης ενδεχομένως να μην εξασφαλίζει το σύνολο των ήχων που θα ακούγονται στην ολοκληρωμένη ταινία, αλλά σίγουρα τη μεγάλη και σημαντική πλειοψηφία τους. Η συμβολή στο γύρισμα ενός ηχολήπτη, ο οποίος θα χρησιμοποιήσει τον κατάλληλο εξοπλισμό και εξωτερικά μικρόφωνα, είναι θεμελιώδης για την εξασφάλιση ενός καλού ήχου και είναι κρίμα να πραγματοποιήσετε έστω και ένα γύρισμα χωρίς τη συνδρομή του. Στο στάδιο της μετα-παραγωγής μπορεί να προστεθούν καινούριες ατμόσφαιρες, ήχοι από διάφορους θορύβους και μουσική, όμως ο σύγχρονος ήχος των ομιλιών και της δράσης θα αντληθεί σχεδόν αποκλειστικά από αυτό το το υλικό των γυρισμάτων. Οι ομιλίες είναι η πρώτη προτεραιότητα στη φάση

αυτή της ηχοληψίας και η τεχνική ποιότητα της καταγραφής τους κρίνεται από το κατά πόσο είναι καταληπτός ο λόγος και πόσο ικανοποιητικά αναπαράγεται η χροιά των φωνών. Οι ήχοι της δράσης επίσης αξίζουν την προσοχή σας και είναι σημαντικό να καταγράφονται εξαρχής με την καλύτερη δυνατή ποιότητα, καθώς ακόμη κι αν κάποιοι ήχοι μπορούν να αντικατασταθούν εκ των υστέρων, δύσκολα θα έχουν την αυθεντικότητα του πρωτογενούς υλικού.

10.1 Τα τρία αδικαιολόγητα σφάλματα ηχοληψίας

Από την εμπειρία σπουδαστικών ασκήσεων, αλλά και από την εμπειρία άλλων κινηματογραφικών γυρισμάτων, προκύπτει μια σειρά σφαλμάτων, τα οποία θα μπορούσε κάλλιστα κανείς να χαρακτηρίσει ως αδικαιολόγητα. Μπορούν εύκολα να αποφευχθούν ακολουθώντας τις παρακάτω καλές πρακτικές:

1. *Να φοράτε πάντα ακουστικά κλειστού τύπου*
   Το να μη φοράει ο ηχολήπτης ακουστικά, είναι σαν να μην κοιτάει ο οπερατέρ από την κάμερα ή ακόμα χειρότερα, σαν να έχει τα μάτια του κλειστά. Αν μάλιστα υπάρχει ομάδα ηχοληψίας, πρέπει πέρα από τον ηχολήπτη να φοράει ακουστικά και ο μπούμαν. Εξυπακούεται ότι στην περίπτωση που ο οπερατέρ έχει αναλάβει και την ηχοληψία, θα πρέπει επίσης να φοράει ακουστικά. Άλλωστε με το που φοράει κανείς τα ακουστικά, αυτόματα γίνεται πολύ πιο προσεκτικός αναφορικά με τους ήχους, οι οποίοι ακούγονται πλέον λίγο δυνατότεροι και πιο εστιασμένοι, με αποτέλεσμα να μπορεί να συγκεντρωθεί πιο εύκολα σε ό,τι καταγράφει.
   Χωρίς ακουστικά εμπιστεύεται κανείς την καλή λειτουργία στην τύχη: ο ήχος μπορεί να παραμορφώνει (να πηκάρει/peak), γιατί κάποια ρύθμισή του δεν έχει γίνει σωστά. Μπορεί να μην έχει καν αρχίσει η καταγραφή του, γιατί τελικά δεν πατήθηκαν τα σωστά κουμπιά, μπορεί να σημειώνονται διακοπές, εξαιτίας μιας κακής επαφής καλωδίων, μπορεί να υπάρχει κάποιος θόρυβος ενδογενής του συστήματος ηχογράφησης (καταγραφικό-μικρόφωνα-καλώδια) ή τέλος κάποιος ανεπιθύμητος θόρυβος στο περιβάλλον καταγραφής, τον οποίο θα μπορούσαμε να έχουμε ελαχιστοποιήσει (λ.χ. ψυγείο) και πολλά άλλα.

2. *Όχι μόνο μικρόφωνο κάμερας*
   Η ύπαρξη του μικροφώνου πάνω στην κάμερα είναι ένα σημαντικό βοήθημα. Έχουμε ταυτόχρονα με την εικόνα, την καταγραφή ήχου, ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως οδηγός για το συγχρονισμό των καταγραφών μας ή ως back-up στην περίπτωση που καταστραφούν τα ηχογραφήματά μας, ενώ μπορεί να εξασφαλίσει ένα γενικό ήχο στην περίπτωση που γυρίζουμε κάτι μόνοι μας. Όμως δεν πρέπει κανείς να βασίζεται στον ήχο που καταγράφει το μικρόφωνο από τη θέση της κάμερας. Ένα ανεξάρτητο μικρόφωνο είναι πολύ καταλληλότερο, καθώς μπορεί να πλησιάσει στις πηγές των ήχων, στους ανθρώπους, και να καταγράψει ορθά τον εκφερόμενο λόγο, χωρίς αυτός να χάνεται μέσα στο θόρυβο του κάθε χώρου, στην κάθε ατμόσφαιρα, στην αντήχηση.
   Εκτός από το πρόβλημα της απόστασης από την πηγή, το μικρόφωνο της κάμερας μοιραία καταγράφει έντονα όλους τους ήχους που παράγει η ίδια η κάμερα σαν συσκευή, είτε αυτοί είναι ηλεκτρικοί, ηλεκτρονικοί είτε μηχανικοί. Επίσης καταγράφει όλους τους ήχους που παράγει ο οπερατέρ με το κράτημα, αλλά και κατά την κίνησή του ή την απλή χρήση π.χ. ρυθμίζοντας τα διάφορα κουμπιά κ.ο.κ. Σε σπάνιες περιπτώσεις, όπου το γύρισμα παρατήρησης γίνεται από ένα άτομο, στη θέση του μικροφώνου του κατασκευαστή της κάμερας μπορεί να τοποθετηθεί ένα ανεξάρτητο κατευθυντικό μικρόφωνο σε ειδική αντικραδασμική βάση. Αυτό τουλάχιστον θα εξασφαλίσει κάποιον εστιασμένο ήχο, αρκεί βέβαια η κάμερα να σημαδεύει στην πηγή του και να βρίσκεται σε κοντινή απόσταση.

3. *Ελέγξτε τον εξοπλισμό πριν το γύρισμα*
   Ο εξοπλισμός, ειδικά του ήχου, είναι ευαίσθητος και υπάρχουν πολλά ατυχήματα που μπορούν να συμβούν στο γύρισμα εξαιτίας της φθοράς ενός καλωδίου ή της κακής ρύθμισης κάποιας ασύρματης συσκευής ή της έλλειψης ενός μικρού αξεσουάρ. Ένα μικρό ατύχημα στον ήχο μπορεί να καταστρέψει το γύρισμα, ενώ η διάγνωση και επίλυση του προβλήματος επιτόπου είναι πολύ πιο δύσκολη, απ' ότι αν είχε γίνει στο χώρο σας νωρίτερα. Για τον λόγο αυτό πριν από το γύρισμα θα πρέπει να

δοκιμάζετε όλο τον εξοπλισμό σε λειτουργία, ώστε να γνωρίζετε ότι μπορεί να ανταποκριθεί αξιόπιστα στις ανάγκες της ημέρας. Αυτός ο έλεγχος περιλαμβάνει τα πάντα, από το ότι είναι φορτισμένες οι μπαταρίες και υπάρχουν αρκετές εφεδρικές, ότι τα ακουστικά και τα μικρόφωνα λειτουργούν σωστά κ.ο.κ. Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται στο χειρισμό των καλωδιών, συχνά το βίαιο τύλιγμά τους τα φθείρει με αποτέλεσμα να μην κάνουν καλή επαφή και σε κάποιες κινήσεις να δημιουργούνται ενοχλητικοί θόρυβοι ή να χάνεται τελείως το σήμα.

10.2 Βασικές πληροφορίες σχετικά με τα μικρόφωνα

Ο πιο διαδεδομένος συνδυασμός μικροφώνων σε γυρίσματα παρατήρησης είναι η παράλληλη χρήση ενός κατευθυντικού μικροφώνου σε μπουμ και ενός ασύρματου μικροφώνου πέτου πάνω στον χαρακτήρα που παρακολουθείτε.

10.2.1 Το μπουμ

Το κύριο μικρόφωνο των γυρισμάτων είναι συνήθως ένα καρδιοειδές πυκνωτικό μικρόφωνο που στερεώνεται με μία αντικραδασμική βάση πάνω σε ένα καλάμι, το μπουμ. Γύρω από το μικρόφωνο του μπουμ μπορεί να τοποθετηθεί ένα ειδικό αντιανεμικό καλάθι, το οποίο σε περίπτωση ισχυρού ανέμου μπορεί να περιβληθεί από μία ειδική επένδυση που μοιάζει με γούνα. Η βασική αρχή της χρήσης του μπουμ είναι να τοποθετείται το μικρόφωνο πάνω από τον ομιλητή και ελαφρά μπροστά του σημαδεύοντας προς τα κάτω το στόμα του. Η απόσταση του μικροφώνου από το στόμα πρέπει να είναι όσο το δυνατό μικρότερη, ώστε να μην προσλαμβάνονται έντονα άλλοι θόρυβοι, ιδανικά κάπου ανάμεσα στο μισό και το ένα μέτρο. Όταν δύο ή περισσότεροι άνθρωποι συμμετέχουν στη σκηνή, το μπουμ παίρνει μια θέση ανάμεσά τους και ο ηχολήπτης-μπούμαν το περιστρέφει ελαφρά από τον έναν στον άλλο στη διάρκεια των παύσεων. Το μπουμ επίσης μπορεί να τοποθετηθεί από την κάτω μεριά του πλάνου στοχεύοντας προς τα επάνω ή ακόμη το μικρόφωνο να αποσπαστεί από το καλάμι εντελώς και να το κρατάει ο ηχολήπτης από την πιστολοειδή λαβή του αντιανεμικού καλαθιού.

Ο χειρισμός του μπουμ είναι μία αρκετά επίπονη διαδικασία, ιδιαίτερα μετά από κάποια ώρα, γι' αυτό και στην παραγωγή ντοκιμαντέρ αξίζει να εξασφαλίσετε ένα μπουμ όσο το δυνατό πιο ελαφρύ. Στην προσπάθεια να κρατηθεί το μικρόφωνο σχετικά κοντά, μοιραία μερικές φορές θα μπαίνει μέσα στο κάδρο· για να αποφεύγεται κατά το δυνατό αυτό το «ατύχημα» χρειάζεται ένας καλός συντονισμός οπερατέρ-ηχολήπτη.

Το μικρόφωνο του μπουμ μπορεί επίσης να είναι υπερκαρδιοειδές, ώστε να είναι περισσότερο κατευθυντικό, σε αυτή την περίπτωση όμως χρειάζεται περισσότερο προσοχή στη στόχευση. Η σύνδεση του μικροφώνου με το μέσο καταγραφής του ήχου (την κάμερα ή ένα εξωτερικό καταγραφικό) μπορεί να γίνεται με ένα καλώδιο XLR ή και ασύρματα μέσω ειδικού ζεύγους πομπού και δέκτη, επιτρέποντας στον μπούμαν μεγαλύτερη ευκινησία.

10.2.2 Η ασύρματη ψείρα

Το ασύρματο μικρόφωνο πέτου ή κοινώς η «ψείρα», τοποθετείται πάνω ή μέσα από τα ρούχα του συμμετέχοντα και συνδέεται με ένα μικρό πομπό που κρύβεται σε μία τσέπη ή στερεώνεται στη ζώνη του. Το σήμα μεταφέρεται ασύρματα και προσλαμβάνεται από έναν εξίσου μικρό δέκτη που βρίσκεται πάνω στην κάμερα. Η παρουσία της ψείρας γενικά δεν είναι ενοχλητική για τους συμμετέχοντες (συνήθως την ξεχνούν), ενώ σας δίνει τη δυνατότητα να καταγράφετε καθαρά τον ήχο της ομιλίας ανά πάσα στιγμή, καθώς ο χαρακτήρας μετακινείται, απομακρύνεται ή ακόμη κι όταν βγαίνει από το οπτικό σας πεδίο. Ο ήχος από την ψείρα προσδίδει επίσης μία υποκειμενικότητα στην κινηματογράφηση· νιώθουμε πιο κοντά στον χαρακτήρα, καθώς μπορούμε να ακούμε τους ήχους της αναπνοής του, τα μικρά ανεπαίσθητα επιφωνήματα και γενικά να πλησιάζουμε τη δική του ακουστική εμπειρία.

Η χρήση της ψείρας χρειάζεται αρκετή προσοχή, τόσο στην παραμετροποίηση των διαφόρων ρυθμίσεων του πομπού και του δέκτη, ώστε να μην παραμορφώνεται ο ήχος, όσο και στην τοποθέτησή της. Ένα σύνηθες πρόβλημα προέρχεται από την τριβή των ρούχων πάνω στο μικρόφωνο, που, όταν συμβαίνει, ακούγεται

σαν ένα πολύ δυνατό και ενοχλητικό χτύπημα που καταστρέφει στιγμιαία τη λήψη, ιδίως αν συμπέσει με την ομιλία. Η τοποθέτηση της ψείρας μέσα από τα ρούχα, ώστε να μη φαίνεται, αυξάνει αυτόν τον κίνδυνο, αν και οι έμπειροι ηχολήπτες έχουν αναπτύξει τεχνικές τοποθέτησης ώστε να περιορίσουν το πρόβλημα. Για ασφάλεια θα συνιστούσαμε να τοποθετείτε το ασύρματο πέτου με προσοχή εξωτερικά, φροντίζοντας να μην έρχεται σε επαφή με τα ρούχα, ακόμη και αν με τον τρόπο αυτό λειτουργεί στον θεατή σαν μία συνεχής υπόμνηση της παρουσίας σας. Μία τέτοια αυτο-αναφορικότητα άλλωστε μπορεί να είναι και επιθυμητή. Ένα μικρό αντιανεμικό σφουγγαράκι θα πρέπει επίσης να είναι πάντα εύκαιρο σε περίπτωση που ο παραμικρός αέρας δημιουργεί ανεπιθύμητους θορύβους.

10.3 Ανεξάρτητη καταγραφή ήχου, έναντι καταγραφής στην κάμερα

Τα δύο μικρόφωνα που περιγράφηκαν πιο πάνω μπορούν είτε να συνδέονται απευθείας με την κάμερα (εφόσον η κάμερα διαθέτει εισόδους XLR), είτε με ένα φορητό εγγραφέα ήχου (πιθανώς και μίκτη) ο οποίος πραγματοποιεί την εγγραφή.

Η αξία του αυτόνομου καταγραφικού ήχου έγκειται στο ότι ο ηχολήπτης μπορεί να ελέγχει όλες τις παραμέτρους του ήχου, να ακούει και να ρυθμίζει τη στάθμη ηχογράφησης ανεξάρτητα, αντί να συνδέει τα ακουστικά του πάνω στην κάμερα και γενικά να μοιράζεται την ίδια μηχανή με τον οπερατέρ. Στην περίπτωση που το φορητό καταγραφικό ήχου είναι συγχρόνως και μίκτης επιτρέπει ακόμη να χρησιμοποιηθούν περισσότερα από δύο μικρόφωνα, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα να τοποθετηθεί π.χ. από μία ψείρα σε κάθε ομιλητή ή να αξιοποιηθούν και άλλα μικρόφωνα που εγγράφονται σε ξεχωριστά κανάλια. Τα επαγγελματικά καταγραφικά ήχου τέλος, μπορούν να στείλουν το σήμα στην κάμερα ώστε να καταγράφεται ταυτόχρονα και εκεί ο ήχος σε καλή ποιότητα.

Η χρήση οικονομικών καταγραφικών ήχου προσφέρει μεν το πλεονέκτημα της ανεξαρτησίας κινήσεων του ηχολήπτη, χωρίς όμως να εξασφαλίζει επαρκώς και μία καλή εγγραφή του ήχου στην κάμερα. Τα αρχεία του ήχου και τα αρχεία της εικόνας θα πρέπει να ψηφιοποιηθούν ανεξάρτητα στο μοντάζ και να συγχρονιστούν εκ των υστέρων, μία σημαντική επιβάρυνση χρόνου για έναν βοηθό μοντέρ, ακόμη και με τη χρήση ειδικού λογισμικού συγχρονισμού. Εκτός αυτού, στις συνθήκες της παρατήρησης υπάρχει ο κίνδυνος σε στιγμές που ο οπερατέρ γυρίζει ξαφνικά ένα πλάνο, ο ηχολήπτης να μην καταγράφει τον ήχο. Η επιλογή της προσέγγισης αυτού του τεχνικού ζητήματος εξαρτάται από τις οικονομικές δυνατότητες της παραγωγής και τις προτιμήσεις των τεχνικών συνεργατών. Οποιαδήποτε λύση πάντως θα πρέπει να επιτρέπει στον ηχολήπτη-μπούμαν να ακούει τον ήχο που γράφεται μέσα από τα ακουστικά του.

10.4 Ηχογράφηση χώρου και άλλων στοιχείων

Παράλληλα με την ηχογράφηση της πρόζας, δηλαδή των ομιλιών και του σύγχρονου ήχου της δράσης, είναι σημαντικό όσο ο ηχολήπτης βρίσκεται ακόμη στο χώρο του γυρίσματος, να συγκεντρώσει και άλλους ήχους που μπορεί να φανούν εξαιρετικά χρήσιμοι αργότερα. Καταρχήν θα χρειαστεί να ηχογραφηθεί μία διάρκεια σιωπής στο χώρο που πραγματοποιήθηκε το γύρισμα, χωρίς να ακούγονται ομιλίες ή άλλοι θορύβοι. Ο «χώρος» αυτός ή αλλιώς η «ατμόσφαιρα», θα χρειαστεί στο μοντάζ αλλά και στο σχεδιασμό της τελικής ηχητικής μπάντας, προκειμένου να σβηστούν τα ίχνη από κάποια cut και να διοχετευτεί ενδεχομένως σε πλαϊνά ηχεία σε μία μίξη surround. Οι διάφοροι θόρυβοι που σχετίζονται με τη δράση ή την ατμόσφαιρα του χώρου, επίσης θα φανούν εξαιρετικά χρήσιμοι: ο ήχος του αέρα που σφυρίζει, ένα πουλί που κελαηδά εκεί κοντά, τα βήματα στο δάπεδο, ένας χαρακτηριστικός μηχανικός ήχος κ.ο.κ., μπορούν να αποτελέσουν στοιχεία ενός δημιουργικού ηχητικού σχεδιασμού.

11. Άσκηση 1

Σκηνή πορτρέτου

Επιλέξτε έναν άνθρωπο (κατά προτίμηση κάποιον που ξέρετε και έχετε άνετη πρόσβαση σε αυτόν) και κινηματογραφήστε μια σκηνή μαζί του/της σε συγκεκριμένο τόπο και σε συγκεκριμένη ώρα. Με άλλα λόγια κινημα-

τογραφήστε μια σκηνή, ώστε, όταν μονταριστεί, να μπορεί να παρουσιάζει – έστω τμηματικά – την εντύπωση της συνέχειας (με ενότητα χώρου και χρόνου).

Θα καταλήξετε με ένα αδρό πορτρέτο, ένα «σκίτσο» αυτού του προσώπου. Η τελική σκηνή θα πρέπει να διαρκεί από μισό μέχρι δύο λεπτά.

Ο ήρωάς σας – κατά πάσα πιθανότητα – θα εμπλέκεται σε μία δράση με αρχή, μέση, τέλος ή ίσως όχι. Θυμηθείτε ότι, εφόσον αυτό είναι πορτρέτο, μας ενδιαφέρει να αποκαλύψουμε κάτι από το χαρακτήρα του προσώπου και όχι να περιγράψουμε την ίδια τη δραστηριότητα. (Αν για παράδειγμα είναι το πορτρέτο ενός φίλου σας που μαγειρεύει, δεν μας ενδιαφέρει να αντιληφθούμε τη συνταγή, αλλά την ψυχική του διάθεση και κατ' επέκταση τον χαρακτήρα που εκφράζεται μέσα από τη δράση, παρατηρώντας π.χ. την επιμονή, τη φροντίδα ή την τσαπατσουλιά και τον εκνευρισμό του κ.ο.κ.). Μην ξεχνάτε ότι τα εμπόδια που συναντά ο ήρωας αποκαλύπτουν τον χαρακτήρα του.

Καθώς κινηματογραφείτε, προσπαθήστε να μη μιλάτε και να μη συμμετέχετε οι ίδιοι στη δράση. Παρατηρήστε «αόρατοι», σαν τη «μύγα στον τοίχο». Μη σκηνοθετείτε καταστάσεις και μη ζητάτε από τους χαρακτήρες σας να κάνουν οτιδήποτε για την κάμερα.

Θυμηθείτε επίσης ότι ένα καλό πορτρέτο δεν αποκαλύπτει μόνο κάτι για τον εικονιζόμενο, αλλά και για το ζωγράφο (στην περίπτωσή μας τον κινηματογραφιστή) και την προσωπική του ματιά στα πράγματα. Η προσωπική σας εντύπωση για τον εικονιζόμενο είναι αυτή που έχει αξία.

Αποφύγετε τον διάλογο· αν ο χαρακτήρας σας μιλάει αυτό δεν πρέπει να καταλαμβάνει πάνω από το 10% της διάρκειας της σκηνής.

1. Η εργασία γίνεται σε ομάδες των 2 ατόμων (οπερατέρ-ηχολήπτης).
2. Γυρίστε χωρίς τρίποδα.
3. Ασύρματο μικρόφωνο και μπουμ θα ήταν πολύ χρήσιμα.
4. Το γύρισμα δεν πρέπει να διαρκέσει πάνω από 4 ώρες.
5. Το μοντάζ να μη διαρκέσει πάνω από 12 ώρες.
6. Η μουσική δεν επιτρέπεται, εκτός κι αν είναι διηγητική.



Εικ 2.4 Η ταινία *Food for love* (Μαριάννα Οικονόμου, 2013) παρουσιάζει πορτρέτα στερεοτυπικών Ελληνίδων μαμάδων στην κουζίνα. Οι τρεις πρωταγωνίστριες ετοιμάζουν φαγητό για να το στείλουν μέσα σε τάπερ στα παιδιά τους που σπουδάζουν μακρυά από το σπίτι.

12. Άσκηση 2

Κινηματογράφηση σκηνής διαλόγου 3-4 ατόμων με μία κάμερα στο χέρι

Διαλέξτε μία παρέα τριών-τεσσάρων φίλων σας ή οικείων σας προσώπων και καλέστε τους σε συγκεκριμένο τόπο (στο καθιστικό ενός σπιτιού ή στην τραπεζαρία, σε ένα πάρκο στο γρασίδι, σε μία αίθουσα συσκέψεων ή σε οποιοδήποτε άλλο δημόσιο χώρο προσφέρεται) λέγοντάς τους ότι θα θέλατε να τους βάλετε να συζητήσουν πάνω σε ένα θέμα που θα τους ανακοινώσετε εκείνη τη στιγμή. Θα συνομιλήσουν για μισή ώρα (έως τρία τέταρτα το πολύ) «με το ρολόι». (Δηλαδή αν δώσετε π.χ. ραντεβού στις 12, το γύρισμα θα ξεκινήσει στις 12:30 και στις 13:30 θα έχουν φύγει.)

Πριν έρθουν οι καλεσμένοι σας, διαμορφώστε τον χώρο και αποφασίσετε πώς θα καθίσουν. Σκεφτείτε πώς θα τους κάνετε να αισθανθούν άνετα (μην πάει η σκέψη σας κατευθείαν σε καφέδες, αλλά στο όλο κλίμα που θα διαμορφώσετε). Σχεδιάστε σε κάτοψη τον χώρο και εντοπίστε τις γωνίες λήψης που θα χρησιμοποιήσετε ώστε να μην παραβιάζετε τον άξονα. Κάντε μία τεχνική πρόβα με τον συνεργάτη σας σε ρόλο μοντέλου.

Η κουβέντα μπορεί να έχει οποιοδήποτε θέμα που μπορεί να ενδιαφέρει τους συνομιλητές και για το οποίο να έχουν κάποια διαφωνία. Π.χ. για το τι θα ψηφίσουν στις επερχόμενες εκλογές, για το νόμο για τη δωρεά οργάνων, την αντιμετώπιση του μεταναστευτικού προβλήματος στην Ελλάδα, την πιθανή αποποινικοποίηση της χρήσης ναρκωτικών, την ποιότητα των πανεπιστημιακών σπουδών, οτιδήποτε μπορεί να είναι καλό θέμα συζήτησης για τη συγκεκριμένη παρέα και για το οποίο θα ακουστούν διαφορετικές απόψεις. Το θέμα θα το διαλέξετε και θα τους το ανακοινώσετε εσείς.

Κλείστε τα κινητά. Βάλτε ένα ξυπνητήρι να χτυπήσει την ώρα που θέλετε να λήξει η κουβέντα, σε μισή ώρα. Αν, όταν χτυπήσει, αισθανθείτε ότι είναι κρίμα να σταματήσετε γιατί οι συνομιλητές μόλις «ζεστάθηκαν», δώστε ένα επιπλέον τέταρτο.

Στη διάρκεια της συνομιλίας εσείς (οπερατέρ και ηχολήπτης) θα περιφέρεστε σιωπηλά γύρω τους, χωρίς να συμμετέχετε στην κουβέντα και κάνοντας ο,τι μπορείτε για να σας ξεχάσουν οι συνομιλητές. Γι' αυτό θα είναι χρήσιμο να συζητούν κάτι που πραγματικά τους ενδιαφέρει, ώστε να απορροφηθούν στη συζήτηση και να μην απευθύνονται σε σας.

Όσο κρατάει η δράση, διάφορα στοιχεία ρακόρ μπορεί να διαφοροποιούνται. Μην επεμβαίνετε για να υπαγορεύσετε ή να απαγορεύσετε στους συνομιλητές οποιαδήποτε μεταβολή τέτοιου τύπου (π.χ. να αλλάξουν θέση, να πιούνε καφέ, να καπνίσουν). Γενικά μην τους λέτε τι να κάνουν, μην επεμβαίνετε σε τίποτε, θα πρέπει για αυτό το διάστημα να «γίνετε αόρατοι» και να τους βοηθήσετε να σας ξεχάσουν, ώστε η συζήτηση να παρουσιάζει μια αυθεντική «φέτα ζωής».

1. Η εργασία γίνεται σε ομάδες των 2 ατόμων (οπερατέρ-ηχολήπτης).
2. Γυρίστε χωρίς τρίποδα.
3. Χρησιμοποιήστε μπουμ.
4. Το γύρισμα δεν πρέπει να διαρκέσει πάνω από 45 λεπτά.
5. Το μοντάζ να μη διαρκέσει πάνω από 12 ώρες.
6. Η μουσική δεν επιτρέπεται.

Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

Cunningham, Megan. 2005. *The Art of the Documentary: Ten Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers*. Berkeley, CA: New Riders.

Rabiger, Michael. 1987. *Directing the Documentary*. Boston: Focal.

Reisz, Karel, and Gavin Millar. 1982. *The Technique of Film Editing*. London: Focal-Press

Rose, Jay. 2008. *Producing Great Sound for Film and Video*. Burlington, MA: Elsevier, Focal.

Σημειώσεις

1. Από συζήτηση με τον Avi Lewis, σκηνοθέτη των ταινιών *The take* (2003) & *This changes everything* (2015) στις 4/6/2013
2. Ο Τάκης Χατζόπουλος σκηνοθέτησε δεκάδες ντοκιμαντέρ ξεκινώντας από τη δεκαετία του 60 με βραβευμένες ταινίες (*Πρέσπες*, 1966, *Γάζωρος Σερρών*, 1974), ενώ η δημιουργική του πορεία ταυτίστηκε με τη μακροβιότερη σειρά ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ «Παρασκήνιο» της οποίας υπήρξε παραγωγός μαζί με τον Λάκη Παπαστάθη για σχεδόν τέσσερεις δεκαετίες (1976-2013). Για την εκπομπή «Παρασκήνιο» σκηνοθέτησε δεκάδες ωριαία ντοκιμαντέρ, κυρίως πορτρέτα προσωπικοτήτων όπως των Κορνήλιου Καστοριάδη, Μιχάλη Ράπτη (Πάμπλο), Κώστα Αξελού, Στρατή Τσίρκα, Κώστα Ταχτσή και πολλών άλλων.
3. Rabiger (1987), 42, 227

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3
Η τέχνη της συνέντευξης

Σύνοψη

Η συνέντευξη είναι μία αφηγηματική τεχνική που εξαιτίας της κατάχρησής της έχει καταλήξει να αμφισβητείται από πολλούς δημιουργούς. Αφού εξεταστούν τα επιχειρήματα υπέρ και κατά της τεχνικής αυτής, διακρίνονται τρεις διαφορετικές λειτουργίες της συνέντευξης (πληροφοριακή, ρητορική, αφηγηματική) αλλά και μια σειρά από διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις (π.χ. με συμμετοχή του ερευνητή ή όχι, off, ομαδική, σαν μονόλογος κ.ά.). Δίνονται πρακτικές κατευθύνσεις σε σχέση με την προετοιμασία της συνέντευξης, την πρώτη συνάντηση, τη σύνταξη του ερωτηματολόγιου και φυσικά για το γύρισμα, με έμφαση στη «μαιευτική διαδικασία» αλλά και θέματα που αφορούν τη σκηνοθεσία (mise en scène), τη φωτογραφία και τον ήχο.

1. Η συνέντευξη, μία αφηγηματική τεχνική υπό αμφισβήτηση

Δυστυχώς ακόμη και σήμερα, στην αντίληψη ενός μεγάλου μέρους του αμύητου κοινού, αλλά και για πολλούς αρχάριους δημιουργούς, ένα ντοκιμαντέρ είναι μια ταινία που δημιουργείται ως επί το πλείστον από συνεντεύξεις και η δημιουργία του αντιμετωπίζεται σα μία απλή συνάθροιση από ποικίλες προφορικές εξιστορήσεις και παραθέσεις απόψεων. Στα προηγούμενα κεφάλαια είδαμε πόσο στενή είναι αυτή η θεώρηση. Εντούτοις, πολλοί από τους ντοκιμαντερίστες που προέρχονται από το χώρο της δημοσιογραφίας – καθώς η συνέντευξη αποτελεί μία τεχνική κατεξοχήν δημοσιογραφική – σχεδιάζοντας μια ταινία συχνά μπορεί να επικεντρώνονται περισσότερο από καθετί άλλο στην εξασφάλιση μιας ευρείας ποικιλίας αποκαλυπτικών (αν όχι και αποκλειστικών) συνεντεύξεων. Πρόκειται για στοιχείο που στη συνέχεια αξιοποιούν στην προώθηση της ταινίας θεωρώντας ότι αυτό είναι που της προσδίδει την ιδιαίτερη αξία της. Το ίδιο συχνά, σε κύκλους ντοκιμαντεριστών που προέρχονται από τον χώρο του κινηματογράφου, η αξία μίας ταινίας στην οποία κυριαρχούν οι συνεντεύξεις αμφισβητείται στη βάση ακριβώς της ίδιας επιλογής! Γι' αυτούς το να χρησιμοποιεί κανείς τη συνέντευξη σαν κύρια τεχνική του για να αφηγηθεί μια ιστορία θεωρείται μία προσέγγιση «καλλιτεχνικά» ελλιπής. Το φαινόμενο δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό και απηχεί τη γνωστή στείρα αντιπαράθεση δημιουργών διαφορετικών προελεύσεων, στη δίνη της οποίας καλείται ο νέος ντοκιμαντερίστας να πάρει τη δική του θέση.

Στα πλαίσια της καλλιτεχνικής απαξίωσης της εκτεταμένης χρήσης της συνέντευξης επικράτησε ο διεθνής πλέον κινηματογραφικός όρος «talking heads film» συνοψίζοντας την εντύπωση μιας ταινίας που δεν είναι παρά μια συλλογή από «κεφάλια που μιλάνε». Ασφαλώς δεν πρόκειται για έναν κολακευτικό χαρακτηρισμό μιας ταινίας. Από την άλλη, ο όρος αποδίδει πολύ εύστοχα την εμπειρία όλων μας για μια ταινία, όπου διάφοροι άνθρωποι – που στη χειρότερη εκδοχή της εκφράζονται με σοβαροφάνεια ή και στόμφο – μιλούν για διάφορα θέματα τα οποία ελάχιστα τεκμηριώνονται οπτικά.

Είναι γεγονός ότι η συνέντευξη αντιπροσωπεύει μία τετριμμένη εικόνα που αφθονεί στο καθημερινό τηλεοπτικό πρόγραμμα και που δύσκολα εκπλήσσει – τουλάχιστον σαν πρώτη εντύπωση – τον θεατή του κινηματογραφικού έργου. Ειδικά στην ελληνική οπτικοακουστική παραγωγή, η τεχνική της συνέντευξης έχει υποστεί κατάχρηση ως η πλέον εύκολη και φτηνή λύση ιδιαίτερα για τηλεοπτικές εκπομπές χαμηλού κόστους. Θα ήταν, όμως, λάθος η δίχως έμπνευση και κακή χρήση μίας αφηγηματικής τεχνικής να την απαξιώσει και να την αποσύρει από τα εργαλεία που έχει στα χέρια του ένας νέος ντοκιμαντερίστας.

2. Ο λόγος κατά της συνέντευξης

Οι αντιρρήσεις που διατυπώνονται κατά της χρήσης της συνέντευξης έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον:

- «*Στις συνεντεύξεις οι άνθρωποι λένε ψέματα*» μας λέει αφοριστικά ο σκηνοθέτης Θανάσης Καρανικόλας, ο οποίος στην ταινία παρατήρησης *Khaima* (2010) παρουσιάζει τη ζωή Αφγανών μεταναστών σε έναν καταυλισμό στην Πάτρα αποφεύγοντας συστηματικά τον «πειρασμό» να πάρει συνέντευξη από κάποιον

από τους ήρωες της ταινίας, που σίγουρα έχουν πολύ ενδιαφέρουσες ιστορίες να αφηγηθούν από την περιπέτεια της ζωής τους. Η άποψη απηχεί την αντίληψη ότι ένας χαρακτήρας, ή αλλιώς ένας «κοινωνικός ηθοποιός» κατά τον θεωρητικό του ντοκιμαντέρ Bill Nichols,[1] όταν στέκεται απέναντι σε μία ψυχρή κάμερα έχει τη συνείδηση ότι δίνει μία παράσταση, αναπαριστά τον εαυτό του, συμμετέχοντας στη δημιουργία μιας εικόνας του εαυτού που θα καταγραφεί, θα αναπαραχθεί δημόσια, θα αποτυπωθεί για το μέλλον. Έτσι, λοιπόν, ο ευάλωτος «συνεντευξιαζόμενος» προσπαθεί, ακούσια ή εκούσια, να προστατευτεί, να προβάλει την καλή του πλευρά, να φανεί πιο εύγλωττος, πιο σοφός, πιο γοητευτικός. Στην εξιστόρησή του, δικαιώνει τις πράξεις του, απαλείφει όσα χαλούν μία θετική εντύπωση, αλλοιώνει ακόμη και λίγο την ιστορία του προκειμένου να την «βελτιώσει», να την κάνει πιο ενδιαφέρουσα για το σκηνοθέτη και το θεατή. Όλα αυτά είναι ανθρώπινα και ευνόητα. Επίσης, στη φιλμογραφία του ντοκιμαντέρ υπάρχουν πολλά παραδείγματα ανθρώπων που αποδεδειγμένα ψεύδονται στη συνέντευξή τους (όπως π.χ. ο δράστης ενός φόνου στο *Thin Blue Line* (Errol Morris, 1989) ο οποίος φυσικά δίνει μία ψευδή «κατάθεση» στην κάμερα) αλλά και μάρτυρες που, με το πέρασμα των χρόνων και κάτω από την επιρροή από περιρρέουσες αφηγήσεις, έχουν στρεβλώσει τις αναμνήσεις τους από γεγονότα στα οποία ήταν πράγματι παρόντες, με συνέπεια η σημερινή τους μαρτυρία να μην είναι παρά ένα προϊόν επινόησης.

- Στις συνεντεύξεις, ισχυρίζονται επίσης πολλοί, «*οι άνθρωποι είναι "αφύσικοι"*» (ένας τρομακτικός όρος για τον ντοκιμαντερίστα, έναν θηρευτή της πραγματικότητας). Όπως η «φυσικότητα» αποτελεί επίτευγμα για έναν επαγγελματία ηθοποιό, κατά τον ίδιο τρόπο η επίτευξή της μπορεί να δυσκολέψει και έναν «κοινωνικό ηθοποιό». Η αμηχανία απέναντι στον φακό, στο συνεργείο, στην όλη διαδικασία κάνει συχνά τους συμμετέχοντες να παρουσιάζονται σοβαροφανείς, συγκρατημένοι, «ψεύτικοι», μεταφέροντας αυτή την αμηχανία τελικά και στον θεατή.

- Στις συνεντεύξεις «*δεν υπάρχει αυθορμητισμός*», λέει ο σκηνοθέτης Viktor Kossakovsky, που στο προσωπικό του «δεκάλογο» έχει θέσει ως κανόνα να μην κάνει ποτέ συνεντεύξεις. Όλοι οι άνθρωποι, ισχυρίζεται, έχουν κατασκευάσει ένα προσωπικό ρεπερτόριο από ιστορίες που τους αρέσει να διηγούνται και τις αναπαράγουν σχεδόν πανομοιότυπα στις συνεντεύξεις.[2] Ιδιαίτερα εμφανές γίνεται αυτό, αν παρακολουθήσει κανείς επωνύμους που εμφανίζονται συχνά δημοσίως επαναλαμβάνοντας λίγο πολύ τα ίδια λόγια σε κάθε τους συνέντευξη.

- *Τα λόγια δεν αποτελούν το ίδιο σημαντικά τεκμήρια όσο οι εικόνες*, αντίθετα ο κανόνας είναι ότι σε κάθε σύγκριση η εικόνα επικρατεί του ήχου στη συνείδηση του θεατή ως η πιο αξιόπιστη εμπειρία. Αυτή η διαπίστωση έχει αξιοποιηθεί πολλές φορές στον κινηματογράφο μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ σε σκηνές όπου αντιπαραβάλλονται περιγραφές του ίδιου γεγονότος που αλληλοσυγκρούονται, μία αντιπαραβολή στην οποία η πληροφορία της εικόνας πάντα «διαψεύδει» την πληροφορία του ήχου.[3] Σκεφτείτε, για παράδειγμα, μία συνέντευξη ενός διευθυντή σχολείου που περιγράφει μία επιτυχημένη πολυπληθή σχολική εκδήλωση, ενώ στην εικόνα φαίνεται ένα πλάνο μίας μικρής ομάδας μαθητών που υποτονικά παρακολουθεί μία παράσταση. Η τάση μας σαν θεατές είναι να πιστέψουμε ότι ο διευθυντής λέει ψέματα ή τέλος πάντων υπερβάλλει σκόπιμα στην περιγραφή του. Εν τέλει, κάτι που λέγεται σε μία συνέντευξη, ακόμη κι αν είναι εντελώς αληθινό και ειλικρινές, μπορεί να μην μας πείθει σαν θεατές, να εξακολουθούμε να θέλουμε να «το δούμε με τα μάτια μας για να το πιστέψουμε». Ο θεατής ντοκιμαντέρ, ιδιαίτερα ο κριτικός θεατής, είναι ένας «άπιστος Θωμάς» και προτιμά να παρακολουθεί προγράμματα που σέβονται την ευφυΐα του τεκμηριώνοντας τις θέσεις τους.

- Η προφορική περιγραφή ενός συμβάντος στη συνέντευξη – ακόμη κι από κάποιον ταλαντούχο αφηγητή – *υπολείπεται στη μετάδοση της συναισθηματικής εμπειρίας* που θα μπορούσε να προσφέρει η καλή κινηματογραφική απόδοση του ίδιου γεγονότος, αν φυσικά αυτή μπορεί να υπάρξει. Η παρατήρηση εμπλέκει πολύ περισσότερο τις αισθήσεις του θεατή και επιτρέπει τη συναισθηματική του συμμετοχή. Όπως θα έλεγε κανείς σε καθημερινό προφορικό λόγο: «δεν έχω λόγια να σου το περιγράψω, θα έπρεπε να ήσουν εκεί να το δεις».

- *Η εικόνα της συνέντευξης παρουσιάζει μειωμένο οπτικό ενδιαφέρον*. Παρακολουθώντας το στατικό πλάνο ενός ανθρώπου που μιλάει μετά από λίγα δευτερόλεπτα το ενδιαφέρον μας για την εικόνα εξα-

νεμίζεται και μαζί του μέρος από το κινηματογραφικό θέλγητρο. Σύντομα, αν δεν παρεμβληθούν άλλες εικόνες, η εμπειρία της ταινίας θα συγγενεύει με την ακρόαση μίας ραδιοφωνικής εκπομπής λόγου, ενώ τα πλεονεκτήματα που προσφέρει το κινηματογραφικό μέσο θα παραμένουν ανεκμετάλλευτα.

- Τέλος, στην κατεύθυνση της ίδιας πολεμικής κατά της συνέντευξης, συναντά κανείς το επιχείρημα ότι *ο καλός κινηματογράφος παρουσιάζει ιστορίες ειπωμένες με εικόνες*,[4] στηρίζεται δηλαδή στη δράση και όχι στο λόγο. Χαρακτηριστική υπερβολή της άποψης αυτής μπορεί να θεωρηθεί η εκτίμηση που επικράτησε στον κλασικό αμερικανικό κινηματογράφο ότι μια καλή ταινία θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή και από κωφούς.

3. Η υπεράσπιση της συνέντευξης

Αν και όλες οι παραπάνω επιφυλάξεις σε μεγάλο βαθμό ευσταθούν και έχουν οδηγήσει κάποιους αξιόλογους σκηνοθέτες να αποκλείσουν τις συνεντεύξεις από τη δημιουργική τους «εργαλειοθήκη» (στρεφόμενοι πολλές φορές στην πιο αυστηρή παράδοση του vérité), οι αφορισμοί αυτού του είδους παραμένουν προσωπικοί δημιουργικοί κανόνες λίγων και κατασταλαγμένων δημιουργών. Δεν θα είχε κανένα νόημα να προβληθούν εδώ ως αξιώματα καθολικής εφαρμογής, κατά τον ίδιο τρόπο που και ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, όπως π.χ. ο κυβισμός, ενώ χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική ταυτότητα πολύ σημαντικών ζωγράφων του 20ου αιώνα, δεν θα μπορούσε να αποτελέσει έναν καθολικό κανόνα καταργώντας την αναπαραστατική ζωγραφική. Αντίθετα, επιδιώκοντας μια ευρύτερη θεώρηση των διαφόρων εκφάνσεων του ντοκιμαντέρ, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η τεχνική της συνέντευξης παρέχει ουσιαστική προσφορά και καλύπτει «πάγιες αφηγηματικές ανάγκες» και σε καμία περίπτωση δεν απαξιώνει καλλιτεχνικά μία ταινία. Άλλωστε, οι περισσότερες από τις προαναφερθείσες «αδυναμίες», δεν είναι παρά φαινόμενα που χαρακτηρίζουν μία μάλλον αποτυχημένη, καταχρηστική και άτεχνη εκδοχή της συνέντευξης και, όπως θα φανεί στη συνέχεια, μπορούν να αποφευχθούν. Στην πλούσια παράδοση του ντοκιμαντέρ πολλοί είναι οι δημιουργοί που ανέπτυξαν ευρηματικούς, καινοτόμους τρόπους να ενσωματώσουν στην αφήγησή τους αυτή την «φθαρμένη» τεχνική και κατόρθωσαν να ξεπεράσουν τις παραπάνω «εγγενείς αδυναμίες» αντιμετωπίζοντάς τις τολμηρά και κατά πρόσωπο. Επιχειρώντας, λοιπόν, έναν λόγο υπεράσπισης της συνέντευξης θα λέγαμε καταρχήν ότι:

- Στην κινηματογραφική αφήγηση ένας άνθρωπος, ένας χαρακτήρας που κοιτάζει τον θεατή και λέει την ιστορία του, είναι το πλησιέστερο ίσως κινηματογραφικό ανάλογο αφηγηματικών τεχνικών με παμπάλαιες ρίζες, όπως της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στη λογοτεχνία ή του μονολόγου στο θέατρο. Η αμεσότητα μίας επιτυχημένης σκηνής συνέντευξης στην οποία ένας άνθρωπος ανοίγει την καρδιά του μπροστά μας μπορεί να αιχμαλωτίσει και να συγκινήσει βαθιά τον θεατή. Τότε, το ανθρώπινο πρόσωπο δεν είναι πλέον μία «βαρετή εικόνα», αλλά ένα παλλόμενο τοπίο όπου επάνω του διαγράφονται αντικρουόμενα συναισθήματα, χαράς, συγκίνησης, νοσταλγίας, ακόμη και εσωτερικής πάλης και ντροπής για την έκθεση στο φακό. Το ανθρώπινο πρόσωπο είναι άλλωστε η κατεξοχήν κινηματογραφική εικόνα που κυριαρχεί στον κινηματογράφο μυθοπλασίας. Όλες οι ταινίες είναι γεμάτες πρόσωπα που αγωνιούν, συγκινούνται, χαίρονται και που με αυτά ταυτίζεται ο θεατής.[5] Κάτι τέτοιες στιγμές αναρωτιέται κανείς αν η εικόνα που παρακολουθεί δεν αποτυπώνει μία δράση περισσότερο παρά μία πληροφορία και αν δεν είναι μάλλον μια σκηνή παρατήρησης, παρά έκθεσης.

- Συνέντευξη δεν σημαίνει αναγκαστικά στεγνή παράθεση πληροφοριών και ίσως εκεί έγκειται και η παρανόηση. Ακόμη και σε ένα επιστημονικό ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης, στο οποίο επιστήμονες μιλούν για τα επιτεύγματα της έρευνάς τους, παρεισφρέει κάποιο συναίσθημα. Η πληροφορία και το συναίσθημα – αν και συχνά ανταγωνιστικά – δεν αποκλείουν το ένα το άλλο· μπορούν και να συμπλέουν. Έτσι, στο προηγούμενο παράδειγμα μπορούμε συγχρόνως με την παρουσίαση μίας επιστημονικής ανακάλυψης να σκεφτούμε την ισχυρή θέληση ενός επιστήμονα πίσω από αυτήν, τη δικαίωσή του μετά από χρόνια στερήσεων ενδεχομένως και μοναχικής δουλειάς, την ικανοποίηση ή την ανησυχία για τις εφαρμογές αυτής της γνώσης κ.ο.κ. Η συνέντευξη προσφέρεται για αφήγηση εμπειριών και αναβίωση συναισθημάτων, για πρόσωπα που μαγνητίζουν. Είναι κρίμα να χρησιμοποιούμε τα ανθρώπινα πρόσωπα απλά σαν κεφάλια που εκστομίζουν πληροφορίες, χάνουμε μία μεγάλη παράπλευρη ωφέλεια.

- Η παρατήρηση της ζωής των ανθρώπων γίνεται πάντα στο παρόν. Πώς όμως θα μπορούσαμε να αφηγηθούμε γοητευτικά όλες τις ιστορίες του παρελθόντος, χωρίς να χρησιμοποιήσουμε τις μαρτυρίες των πρωταγωνιστών τους; Για μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες ιστορίες υπάρχει ελάχιστη οπτική τεκμηρίωση (όπως π.χ. για τον διωγμό των Εβραίων κατοίκων της Θεσσαλονίκης στην κατοχή). Οι ιστορίες αυτές κάποια στιγμή αξίζει να ειπωθούν, η αφήγησή τους και ο αναστοχασμός σε μία νέα εποχή καθίστανται κοινωνική επιταγή, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τη σημασία τους για χάρη υφολογικών περιορισμών. Ιδιαίτερα, μάλιστα, αν συνυπολογίσουμε ότι η προφορική μαρτυρία στην ιστοριογραφία τα τελευταία 40 χρόνια έχει κατακτήσει μία σημαντική θέση ανάμεσα στις ιστορικές πηγές. Είναι σε ένα βαθμό χρέος των ντοκιμαντεριστών να συμβάλουν σε αυτή την καταγραφή της μνήμης.

- Η παρατήρηση μίας δράσης, ιδιαίτερα στο ντοκιμαντέρ που η κάμερα δεν μπορεί να είναι πανταχού παρούσα και οι δράσεις συμβαίνουν μόνο μία φορά, δεν καταφέρνει πάντα να αποκαλύψει το πλήρες δυναμικό μίας σκηνής. Ένας μονόλογος αποκαλύπτει πολλές φορές νοήματα που ενδεχομένως να μην είναι οφθαλμοφανή στην παρατήρηση. Ας πάρουμε για παράδειγμα μία σκηνή παρατήρησης ενός ευζώνου που φυλάει σκοπιά κάποιο απόγευμα μπροστά στο μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη. Αν δεν συμβαίνει τίποτε εκείνη την ώρα, η παρατήρηση αποδίδει την «αδιάφορη» επιφάνεια των πραγμάτων. Αν όμως είχαμε τη δυνατότητα να ακούμε συγχρόνως (σε λόγο off) την αφήγηση του εύζωνα, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε πληρέστερα τη σκηνή, μαθαίνοντας π.χ. ποια έντονη σκέψη, ποια επιθυμία, ή ποιος φόβος διακατείχε τον ήρωά μας.

- Το ντοκιμαντέρ έχει, όπως είδαμε, πολλά πρόσωπα. Υπάρχουν ταινίες που μοιάζουν με μυθιστόρημα και άλλες που θυμίζουν δοκίμιο, ταινίες που στο κέντρο της αφήγησης έχουν την εμπειρία μιας ιστορίας και άλλες που περιστρέφονται γύρω από ένα λογικό προβληματισμό. Υπάρχουν, όπως είδαμε, πολλά είδη αφήγησης και υβριδικές μορφές. Σε κάποια είδη η συνέντευξη είναι σημαντικό εργαλείο, ενώ σε άλλα είδη (όπως το vérité) λιγότερο ως καθόλου. Ίσως, αντί να κινούμαστε μέσα σε υφολογικούς περιορισμούς θα ήταν πιο ενδιαφέρον να σκεφτόμαστε με ποιον τρόπο θα πούμε κάθε φορά καλύτερα την ιστορία μας.

4. Διαφορετικές λειτουργίες της συνέντευξης

Σίγουρα δεν είναι όλες οι συνεντεύξεις το ίδιο. Όπως ένας μονόλογος στη διάρκεια μιας συνεδρίας ψυχανάλυσης διαφέρει από ένα μονόλογο μίας επιστημονικής ομιλίας, έτσι και οι συνεντεύξεις στο ντοκιμαντέρ θα πρέπει κάπως να διακρίνονται ανάλογα με το περιεχόμενο και τη λειτουργία τους. Δεν εισηγούμαστε εδώ μία νέα ταξινόμηση και νέους όρους από διάθεση σχολαστικότητας, αλλά από την πεποίθηση πως οι παρακάτω κατηγορίες μπορούν στην πράξη να μας βοηθήσουν να προσδιορίσουμε τι είδους συνεντεύξεις θέλουμε κάθε φορά να πάρουμε. Πολύ πιθανόν να επιδιώξουμε να συνδυάσουμε πολλές από τις παρακάτω λειτουργίες μέσα σε μία συνέντευξη από ένα μόνο άτομο ή να διανείμουμε διαφορετικές λειτουργίες σε διαφορετικούς ομιλητές προκειμένου να επιτύχουμε μία πιο ξεκάθαρη «δραματουργικά» δομή.

4.1 Πληροφοριακή ή πραγματολογική συνέντευξη (με ειδικούς)

Στην πολύ οικεία αυτή εκδοχή συνέντευξης, κάποιος ειδικός, συχνά επιστήμονας, εκθέτει πληροφορίες γύρω από ένα γνωστικό αντικείμενο στο οποίο η άποψή του έχει ιδιαίτερο κύρος και δεν χωράει αμφισβήτηση. Η επίκληση στην αυθεντία του ομιλητή ισχυροποιεί την τεκμηρίωση του θέματος· έτσι, αν υποθέσουμε ότι ένας νομπελίστας γεωλόγος μας μιλούσε με βεβαιότητα για την ανακάλυψη από μέρους του κοιτασμάτων πετρελαίου στο Αιγαίο (!), η επιστημονική αυτή τοποθέτηση θα γινόταν σεβαστή από τον θεατή και στη βάση αυτής της τεκμηρίωσης ένας περαιτέρω προβληματισμός (π.χ. για την οικονομική πολιτική της χώρας) θα μπορούσε στη συνέχεια να αναπτυχθεί. Η επιστημονική αυθεντία ή γενικότερα η επίκληση των εμπειρογνωμόνων, ακριβώς όπως και σε ένα δικαστήριο, είναι σημαντικό μέρος μιας αποδεικτικής διαδικασίας που προχωρά με βέβαια βήματα.

Συχνά, λόγω χρονικών ή οικονομικών περιορισμών, ανατίθεται στους ειδικούς ομιλητές δυσανάλογο βάρος, καθώς πρέπει να εξηγήσουν ή να περιγράψουν φαινόμενα χωρίς να υποστηρίζονται με άλλο οπτικό τρόπο. Η συνέντευξη από μόνη της σαν τεχνική δεν προσφέρεται ιδιαίτερα για τη μετάδοση της πληροφορίας. Αν π.χ. κάποιος αφηγηθεί σε συνέντευξη τα διάφορα στάδια της παραγωγής κρασιού, η πληροφορία δεν θα φτάσει με σαφήνεια ούτε θα εντυπωθεί αποτελεσματικά στον θεατή, όσο το να δείξει κανείς συγχρόνως αυτές τις ίδιες διαδικασίες κινηματογραφημένες ή με χρήση γραφικών αναπαραστάσεων κλπ. Συνήθως, λοιπόν, η πληροφοριακή συνέντευξη συνδυάζεται / «ντύνεται» με κάποιες επεξηγηματικές εικόνες. Ένα υπόδειγμα για μελέτη μιας άρτιας οπτικής τεκμηρίωσης σε κάθε στάδιο ενός πληροφοριακού μονολόγου, είναι η διασκευή μίας δίωρης διάλεξης του Al Gore για την κλιματική αλλαγή στην βραβευμένη με Όσκαρ ταινία ντοκιμαντέρ *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, 2006).

4.2 Ρητορική συνέντευξη ή ανάπτυξης ιδεών (από ειδικούς ή μη)

Σαν φυσική προέκταση της παρουσίασης της αντικειμενικής πληροφορίας, στην κατηγορία αυτή οι ομιλητές προχωρούν πιο πέρα και εκθέτουν τις απόψεις τους επιχειρηματολογώντας και αναπτύσσοντας λογικούς προβληματισμούς. Σε αντίθεση με την πρώτη κατηγορία, όπου δεν μπορεί να υπάρχει περιθώριο αμφισβήτησης (π.χ. γύρω από τις φάσεις έκρηξης ενός ηφαιστείου) και γι' αυτό δεν χρειάζεται να εκθέσουμε διαφορετικές εκδοχές, εδώ ο κάθε ομιλητής εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις που συνήθως αντικρούονται από κάποιον άλλο ομιλητή και η αφήγηση προχωράει μέσα από τις διαδοχικές συγκρούσεις ιδεών. Σε μία προπαγανδιστική αφήγηση βέβαια, σε γενικές γραμμές, όλοι οι ομιλητές συμφωνούν υπέρ της μίας και μοναδικής θέσης.

4.3 Αφηγηματική συνέντευξη (με μάρτυρες)

Στην κατηγορία αυτή τη θέση του ειδικού παίρνει ο μάρτυρας, που αποκαλύπτει την προσωπική βιωματική του εμπειρία. Αυτές οι μαρτυρίες σε συνεντεύξεις προκαλούν ισχυρή εντύπωση, ειδικά όταν ο ομιλητής ανακαλεί το βίωμά του με λεπτομέρειες που το ξαναζωντανεύουν μπροστά μας και ο ίδιος φορτίζεται συναισθηματικά από την αναβίωση της εμπειρίας του. Η δύναμη του αφηγηματικού μονολόγου εξαρτάται από την ειλικρίνεια και την ένταση της «ερμηνείας» του μάρτυρα-ομιλητή. Αν και ο σκηνοθέτης-ερευνητής μπορεί να συμβάλει με την τέχνη του σαν καταλύτης στο να εκμαιεύσει την ομιλία-εξομολόγηση, σε μεγάλο βαθμό η καλή κινηματογραφική μαρτυρία προϋποθέτει την επιλογή ενός κατάλληλου υποκειμένου, το οποίο είναι πρόθυμο να ανακαλέσει και να αναβιώσει ακόμη και τραυματικές εμπειρίες, αλλά και να αφεθεί να εκφράσει τα συναισθήματά του μπροστά σε άλλους. Σε πολλές τέτοιες περιπτώσεις το γύρισμα της συνέντευξης μπορεί να επεκταθεί σε κάποιες ημέρες προκειμένου ο μάρτυρας να ανακαλέσει διαφορετικές μνήμες και να μιλήσει σε βάθος για αρκετά θέματα. Η συνέντευξή του στο τέλος φαίνεται ενιαία, καθώς στα γυρίσματα φροντίζουμε να εξασφαλιστεί η αίσθηση της συνέχειας στα ρούχα και τον φωτισμό.

Στην προσωπική μου εμπειρία ίσως οι πιο συγκλονιστικοί μονόλογοι που αξιώθηκα να κινηματογραφήσω ήταν μαρτυρίες Ελλήνων Εβραίων επιζώντων του ολοκαυτώματος. Μετά από δεκαπέντε χρόνια, ακόμη μου παγώνουν το αίμα κάποιες ολοζώντανες διηγήσεις τους από περιστατικά που τους συνέβησαν στον αγώνα τους για επιβίωση μέσα στην απόλυτη φρίκη των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Θυμάμαι όμως και έναν μάρτυρα που απλώς αδυνατούσε να μιλήσει για τα εφιαλτικά αυτά βιώματά του και, παρά τις προσπάθειες της ερευνήτριας, το μόνο που μπορούσε κανείς να του αποσπάσει ήταν λακωνικές πραγματολογικές αναφορές, κενές συναισθήματος, προερχόμενες από τα κατάλοιπα μιας μνήμης απωθημένης και μιας «ψυχικής αναπηρίας», που έκαναν την περίπτωσή του διπλά τραγική. Ίσως η αξία εκείνης της μαρτυρίας να έγκειται όχι στα λόγια του υποκειμένου, αλλά στις παρατεταμένες, δηλωτικές σιωπές του.

5. Κύριες σκηνοθετικές προσεγγίσεις της συνέντευξης

Οι τρεις λειτουργίες μίας συνέντευξης (η παράθεση πληροφορίας, η ανάπτυξη ιδεών και η προσωπική διήγηση) μπορούν να προσεγγιστούν σκηνοθετικά με πολύ διαφορετικούς τρόπους όχι μόνο σε ό,τι αφορά τις πιο λεπτές στιλιστικές διαφορές, αλλά και στις πιο γενικές επιλογές που θα καθορίσουν το «στήσιμό» τους.

5.1 Συνέντευξη με τη συμμετοχή του ερευνητή

Μία πολύ βασική απόφαση είναι το αν αυτός που θέτει τα ερωτήματα (σκηνοθέτης-ερευνητής) θα ακούγεται ή θα φαίνεται στην τελική συνέντευξη. Από την πλευρά της πρόσληψης του θεατή το ερώτημα τίθεται ως εξής: θα παρακολουθήσει το λόγο του ομιλητή απευθείας, σαν να τον υποδέχεται (μέσω της τηλεόρασης ή του υπολογιστή) στο σπίτι του; ή θα έχει μία διαμεσολαβημένη εμπειρία, «υποδεχόμενος στο σπίτι του» μαζί με τον ομιλητή και τον ερευνητή;

Αν μέχρι τώρα αναδείξαμε τους λόγους υπέρ της παρουσίας μέσω της συνέντευξης ενός ή παραπάνω ομιλητών στο σώμα μιας ταινίας, ποιοι είναι οι λόγοι που θα καθιστούσαν την παρουσία και του ερευνητή *εξίσου* ευπρόσδεκτη σε μία ταινία;

Η πιο διαδεδομένη περίπτωση παρουσίας του ερευνητή στη συνέντευξη είναι οι διάφορες τηλεοπτικές σειρές ντοκιμαντέρ (ιδίως οι σειρές πολιτικού προβληματισμού, «current affairs»), όπου οι ερευνητές – παρουσιαστές συνήθως εμφανίζονται στις συνεντεύξεις τους, υπενθυμίζοντας έτσι τακτικά ότι αυτοί είναι οι κύριοι συντελεστές μίας σειράς εκπομπών.[6] Στις περιπτώσεις αυτές μάλιστα, η συμμετοχή του ερευνητή δεν περιορίζεται μόνο στην παρουσία του στη συνέντευξη, αλλά αντανακλά την ευρύτερη αφηγηματική προσέγγιση της ταινίας, που εκφράζεται και με την εισαγωγή του ρόλου του ερευνητή ως «οικοδεσπότη», ο οποίος άλλοτε απευθύνεται στο κοινό κοιτώντας τον φακό ή ακούγεται σε voice over ή καταγράφεται σε σκηνές παρατήρησης. Οι ερευνητές αυτοί, σαν επαγγελματίες της τηλεόρασης, έχουν ειδικούς λόγους να εμφανίζονται στις συνεντεύξεις τους, καθώς χρειάζονται την πλατιά δημόσια αναγνώριση προκειμένου να χτίσουν ένα προσωπικό επαγγελματικό προφίλ· χρειάζονται επίσης να τους καταλογίζονται άμεσα τα επιτεύγματα της εργασίας τους, κυρίως όμως απαιτείται διαρκώς να καλλιεργούν και να συντηρούν μία σχέση με ένα μερίδιο του κοινού που θα τους παρακολουθεί σε διάφορες εκφάνσεις της καριέρας τους και θα τους εξασφαλίζει τα απαραίτητα για την επαγγελματική τους επιβίωση ποσοστά τηλεθέασης. Πέρα όμως από τις προσωπικές επαγγελματικές σκοπιμότητες αυτών των «ερευνητών-πρωταγωνιστών», θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η παραπάνω μορφολογία που προβάλει την παρουσία του ερευνητή, προέκυψε και με τη συνέργεια και την πρόθυμη αποδοχή αυτής της φόρμας από το τηλεοπτικό κοινό, συνεπώς εξυπηρετεί κάποιες βαθύτερες ανάγκες.

Ο «πανταχού παρών» δημοσιογράφος-παρουσιαστής προσδίδει αυτομάτως μία εύκολα αναγνωρίσιμη, ενιαία ταυτότητα σε ένα σύνολο εκπομπών ντοκιμαντέρ, προσφέροντας έτσι ένα σαφές βοήθημα στον τηλεθεατή που κάνει zapping μέσα στη χαοτική πληθώρα του τηλεοπτικού προγράμματος («Τι έχει το άλλο κανάλι; Α...ας δούμε την εκπομπή του τάδε...»). Επίσης, είναι διαπιστωμένο ότι πολλοί τηλεθεατές έχουν την επιθυμία μίας οικείας συνήθειας, της διαμόρφωσης ενός συνόλου «αγαπημένων» σειρών αντί για μεμονωμένες ταινίες, ανατροφοδοτώντας έτσι ένα σύστημα παραγωγής οικείων «αστέρων» της τηλεοπτικής δημοσιογραφίας. Η παρουσία, λοιπόν, των ερευνητών σε μία σειρά τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ, υποστηρίζεται από κάποιους επιπλέον ειδικούς λόγους, όμως δεν καθίσταται απαραίτητα «ευπρόσδεκτη» αν δεν ληφθούν υπόψη κάποιες δραματουργικές ανάγκες, που αφορούν γενικά το ντοκιμαντέρ ως αυτόνομο κινηματογραφικό έργο.

Διαμεσολαβητής ή χαρακτήρας; Όπως κάθε πρόσωπο που συμμετέχει σε μία ταινία, ο «φανερός ερευνητής» καθίσταται χαρακτήρας της αφήγησης και ως τέτοιος θα πρέπει να επιτελεί κάποια δραματουργική λειτουργία. Η παρουσία ενός χαρακτήρα που δεν συμμετέχει ενεργά, δεν προκαλεί σημαντικές αφηγηματικές εξελίξεις, δεν έχει επιθυμίες και ανάγκες και δεν υφίσταται κάποια μεταβολή στο αφηγηματικό τόξο φαίνεται περιττή. Αν πάρουμε ως περίπτωση για διερεύνηση το βραβευμένο με Όσκαρ *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), θα δούμε ότι ο Moore ως σκηνοθέτης-ερευνητής που εμφανίζεται στις συνεντεύξεις του, έχει κεντρικό δραματουργικό ρόλο: η ανάγκη του είναι να κατανοήσει και να αποτρέψει τα εγκληματικά φαινόμενα ανήλικων στα σχολεία· η ανάγκη αυτή τον κινεί σε μία δύσκολη αναζήτηση στην πορεία της οποίας θα πρέπει να ξεπεράσει εμπόδια, να αλλάξει ιδέες και στάση και τελικά να φτάσει σε μία λυτρωτική κορύφωση. Ειδικότερα στις συνεντεύξεις, ο Moore δεν είναι ένας βωβός δέκτης που κουνά το κεφάλι συγκαταβατικά, αλλά ένας ενεργητικός και συχνά προκλητικός συνομιλητής σε ένα διάλογο που έχει τα χαρακτηριστικά της σύγκρουσης.

Η περίπτωση του Moore είναι ενδεικτική μιας εγγενής τάσης του ντοκιμαντέρ καταγγελίας να χρησιμοποιεί την τεχνική της συνέντευξης σαν ανάκριση. Σε τέτοια ντοκιμαντέρ (όπως το *Shoah*, (Claude Lanzmann, 1985) όπου ο σκηνοθέτης «ανακρίνει» τους συμμετέχοντες στο ολοκαύτωμα, ή το *The Leader, His Driver and the Driver's Wife* (Nick Broomfield, 1991), όπου ο σκηνοθέτης επιχειρεί να «στριμώξει» έναν στρατιωτικό ηγέτη του απαρτχάιντ) η εμφάνιση on camera του ερευνητή σαν τον άλλο πόλο της αντιπαράθεσης δικαιολογείται απόλυτα δραματουργικά.

Στον αντίποδα, ο ερευνητής που απλά μεσολαβεί ανάμεσα στον θεατή και τον χαρακτήρα, χωρίς όμως να ανάγεται ο ίδιος σε χαρακτήρα, εμποδίζει την αμεσότητα της σχέσης θεατή-υποκειμένου. Ο Michael Rabiger παρατηρεί σχετικά: «ένας άνθρωπος στην οθόνη που μιλάει απευθείας σε μένα, με προκαλεί να αντιδράσω με ένα διάλογο στο μυαλό μου. Αυτό μειώνεται όταν ο ομιλητής φαίνεται ότι μιλάει με κάποιον άλλο, οπότε εγώ γίνομαι απλός μάρτυρας παρά συνομιλητής».[7] Γενικά μιλώντας, συχνά το πρόβλημα με την εμφάνιση του ερευνητή στη συνέντευξη είναι ότι η παρουσία του δεν δικαιώνεται γιατί φαίνεται πολύ «λίγη», πολύ ασήμαντη και υποδεέστερη από αυτήν του ομιλητή· εν τέλει ο ρόλος ενός μάλλον παθητικού ακροατή που παρεμβάλλεται σε μια σειρά μονολόγων δεν είναι κολακευτικός για κανέναν.

5.2 Η συνέντευξη ως μονόλογος σε σκηνές παρατήρησης

Αν και η συνέντευξη συσχετίζεται έντονα με τον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης, σε κατεξοχήν ταινίες παρατήρησης συχνά οι ήρωες, ενώ κάνουν κάτι, απευθύνονται στον κινηματογραφιστή και μιλάνε για τις ιδέες τους, τα συναισθήματά τους, λένε τις ιστορίες τους. Αν κάποιος ήρωας π.χ. καθώς οδηγάει το αυτοκίνητό του μιλάει στο σκηνοθέτη που κάθεται δίπλα, θα μπορούσε ο μονόλογός του αυτός να χαρακτηριστεί «συνέντευξη»; Και τι συμβαίνει αν ο κινηματογραφιστής ενθαρρύνει αυτή την επικοινωνία και συνεχίσει θέτοντας ερωτήσεις, τότε μήπως δεν αναπαράγεται ξεκάθαρα μία συνθήκη «συνέντευξης στο πόδι»;

Στην πιο αυστηρή παράδοση του ντοκιμαντέρ παρατήρησης, σε αυτήν του direct cinema που επιδιώκει την αφάνεια του κινηματογραφιστή, μία τέτοια πρακτική αποτελεί παράβαση των κανόνων και «απαγορεύεται». Αντίθετα, στην παράδοση του γαλλικού cinema vérité, σε μια δηλαδή συμμετοχική παρατήρηση, στην οποία ο κινηματογραφιστής αναγνωρίζει τη δράση του ως καταλύτη στην απεικονιζόμενη πραγματικότητα, τέτοιες συνεντεύξεις είναι μία ενδεδειγμένη τεχνική.

Το 2011, η σειρά ντοκιμαντέρ *Docville* που δημιούργησε ο σκηνοθέτης παραγωγός Μάρκο Γκαστίν για την ΕΡΤ συνεργαζόμενος με μια ομάδα από αξιόλογους Έλληνες ντοκιμαντερίστες, επιχείρησε στον αντίποδα του τηλεοπτικού κλισέ, να παρουσιάσει όψεις της ζωής στην ελληνική πόλη αποκλειστικά μέσω της παρατήρησης, χωρίς σχολιασμό, χωρίς μουσική, χωρίς συνεντεύξεις. Το εγχείρημα ήταν αρκετά πρωτοποριακό για την ελληνική τηλεόραση. Στο πρώτο ήδη επεισόδιο της σειράς, στην εμβληματική για την εποχή της κρίσης, ταινία της Κατερίνας Πατρώνη *Λασκάρεως 99*, η οποία παρακολουθεί δύο γυναίκες σε δύο γειτονικά μαγαζιά στο κέντρο της Αθήνας που υποφέρουν υπό το βάρος της κρίσης, προέκυψε το εξής πρόβλημα: Καθώς η μία ηρωίδα, η μοδίστρα Ζωή, περιμένει μάταια μπροστά στη ραπτομηχανή της να εμφανιστεί ένας πελάτης στρέφεται στη σκηνοθέτιδα και λέει:

-«Δεν είμαι καλά.»

-«Γιατί κορίτσι μου;»....

Ο διάλογος αυτός, όπως λένε οι συντελεστές, κινδύνευσε να κοπεί στο μοντάζ της ταινίας, εξαιτίας του ότι «ήταν συνέντευξη» άρα ασύμβατη με την κεντρική επιλογή της σειράς να είναι πιστή σε μία αυστηρή παράδοση παρατήρησης (fly on the wall). Από την άλλη, αναμφισβήτητα βάθαινε την κατανόησή μας για την ηρωίδα και τη συναισθηματική μας συμμετοχή. Τελικά ευτυχώς πρυτάνευσε μία φορμαλιστική ελαστικότητα και η σκηνή είναι πια μία από τις αξέχαστες στιγμές της ταινίας.



Εικ. 3.1 *Λασκάρεως 99* (Κατερίνα Πατρώνη, 2011).

Πάντως, ακόμη και ανάμεσα στους πρωτεργάτες του άμεσου κινηματογράφου φαίνεται πως η πρόκληση λόγου μέσω ερωτήσεων του σκηνοθέτη δεν ήταν μία ασυνήθιστη τεχνική, όπως αναφέρει η σκηνοθέτης Susan Froemke μιλώντας για τον David Maysles και την προσέγγισή του στην ταινία *Grey gardens* (1975). Η ίδια μιλώντας πάνω στο ίδιο θέμα με αφορμή την ταινία *Lalee's kin* που σκηνοθέτησε με τον Albert Maysles αναφέρει: «Πρέπει να το κάνεις αυτό, είσαι σαν ψυχίατρος, λες πράγματα όπως «πώς αισθάνθηκες με αυτό;», ...Συχνά στη διάρκεια του γυρίσματος πετάς μια ερώτηση: «τι γίνεται με τη μητέρα σου», Πετάς μία σκέψη και αφήνεις τα υποκείμενα να ανταποκριθούν και να την κυκλοφορήσουν».[8] Τέλος, ενδιαφέρον έχει και η μαρτυρία του σκηνοθέτη Scott Hicks που στο γύρισμα του πορτρέτου του συνθέτη Philip Glass ομολογεί την αμηχανία του καθώς ο Glass σε μία από τις πρώτες σκηνές που γυρίστηκαν καθώς μαγείρευε άρχισε να του απευθύνει το λόγο: «Σκέφτηκα να του πω μη μου μιλάς, είμαι ντοκιμαντερίστας, είμαι «μύγα στον τοίχο», αλλά εκείνος έτσι ήθελε να χειριστεί την παρουσία μου εκεί, κουβεντιάζοντας μαζί μου όσο η κάμερα ήταν παρούσα».[9] Στην άτυπη συμφωνία κινηματογραφιστή-υποκειμένου, λοιπόν, η κάπως καταναγκαστική κλασική οδηγία «αγνόησέ με, κάνε σα να μην είμαι εδώ» συχνά καταστρατηγείται και από τις δύο πλευρές. Στην περίπτωση μίας συμ-

μετοχικής παρατήρησης θα μπορούσε ο ντοκιμαντερίστας να μην αποθαρρύνει την παραγωγή λόγου λέγοντας π.χ.: «γενικά, κάνε τη δουλειά σου σα να μην είμαι εδώ και προσπάθησε να με ξεχάσεις, αν όμως κάποια στιγμή νιώσεις έντονα την ανάγκη να μου πεις κάτι που σε απασχολεί, μίλα ελεύθερα, το ίδιο θα κάνω κι εγώ».

Η σκηνοθετική αυτή προσέγγιση της συνέντευξης ως μίας σκηνής συμμετοχικής παρατήρησης είναι μία εναλλακτική μορφή που επιχειρεί να αποφύγει τον ξεκάθαρα στημένο, «καθιστό» χαρακτήρα της συνέντευξης. Οι καλύτερες στιγμές της είναι όταν πείθει πραγματικά ως αυθόρμητη συνομιλία, ενώ η πιο αδύναμη εκδοχή της είναι αυτή που η όλη κατάσταση φαίνεται στημένη και έχουμε βάλει τον ομιλητή να παριστάνει ότι δήθεν κάνει κάτι καθώς μιλάει. Ίσως η πιο ενδεδειγμένη τακτική είναι να ξεκινήσετε μία σκηνή παρατήρησης έχοντας τη δυνατότητα κάποιου διαλόγου στο πίσω μέρος του μυαλού σας και να δείτε στην πορεία του γυρίσματος αν αυτός μπορεί να προκύψει αυθόρμητα. Φυσικά, ανάλογα με τη συγκέντρωση που απαιτεί η εκάστοτε δράση, ο χαρακτήρας σας μπορεί να δυσκολευτεί να σας μιλήσει, ή και να ενοχληθεί ακόμη, οπότε το timing της «κρούσης» σας είναι σημαντικό. Από την άλλη, υπάρχουν δράσεις στις οποίες η ομιλία προσφέρεται πολύ φυσικά, όπως π.χ. αν ο χαρακτήρας σας φροντίζει τον κήπο του, είναι φυσικό να ξεκινήσει ένας διάλογος για την αγάπη του για τα φυτά. Σε κάθε περίπτωση, η τεχνική αυτή δεν προσφέρεται για μεγάλης διάρκειας ομιλίες, ενώ θέτει και κάποιες επιπλέον δυσκολίες στον ήχο και την εικόνα.

5.3 Συνέντευξη off

Η επιλογή τού να χρησιμοποιηθεί σε σημεία ο λόγος του ομιλητή off, πάνω δηλαδή σε άλλες εικόνες, είναι μία συνηθισμένη πρακτική στο στάδιο του μοντάζ. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις που το να χρησιμοποιηθεί μόνο ο ήχος και όχι η εικόνα της συνέντευξης αποτελεί κεντρική σκηνοθετική επιλογή από τη σύλληψη της ταινίας. Η τεχνική αυτή κυριάρχησε στην περίοδο του βρετανικού ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1930 του GPO υπό τη διεύθυνση του John Grierson «δίνοντας φωνή» σε λαϊκούς ανώνυμους ήρωες σε ταινίες όπως το «Housing problems» κ.α. Η χρήση μίας ηχητικής συνέντευξης τότε υπαγορεύονταν από τεχνολογικούς περιορισμούς, οι οποίοι εξέλειψαν τα τελευταία πενήντα χρόνια. Πλέον, η αποκλειστική χρήση της ηχητικής συνέντευξης δημιουργεί ένα παράξενο αίσθημα, καθώς αρχικά παίζει με τη δυσκολία του θεατή να εντοπίσει το πρόσωπο που μιλάει και εφόσον αυτό γίνει αντιληπτό, υποβάλλει ένα αίσθημα αποστασιοποίησης, μυστηρίου ή καχυποψίας για τον χαρακτήρα. Αν σκεφτούμε δημιουργικά, ιδιαίτερα στα πλαίσια μίας μπρεχτικής προσέγγισης, μπορεί η αδυναμία ταύτισης ή αυτό το μυστήριο γύρω από το πρόσωπο να εξυπηρετούν κάποια αφηγηματική ανάγκη της ταινίας. Συχνά όμως, ιδιαίτερα σε σπουδαστικές ταινίες, η ηχητική συνέντευξη επιλέγεται με την απλοϊκή πρόθεση να οδηγήσει σε ένα πιο «καλλιτεχνικό» αποτέλεσμα αποφεύγοντας τα talking heads, και καταλήγει έτσι στο να στερήσει από τον θεατή τη γνωριμία του και τη διαμόρφωση μίας βαθύτερης σχέσης με τον χαρακτήρα.

Η χρήση της ηχητικής συνέντευξης μερικές φορές υπαγορεύεται από τον υπαρκτό κίνδυνο που συνεπάγεται η δημόσια έκθεση ενός χαρακτήρα π.χ. ενός αντιστασιακού σε ένα δικτατορικό καθεστώς ή εξυπηρετεί την επιθυμία του χαρακτήρα να μείνει ανώνυμος προκειμένου π.χ. να μη στιγματιστεί κοινωνικά. Ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα στιλιστικής αντιμετώπισης της ανωνυμίας βρίσκουμε στη φινλανδική ταινία *Musta kissa lumihangella* (Anu Kuivalainen, 1999). Εκεί παρακολουθούμε μία γυναίκα που είχε καταδικαστεί για το φόνο του άντρα της μετά την αποφυλάκισή της να επανασυνδέεται με την επτάχρονη κόρη της. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας οι πρωταγωνίστριες φοράνε εορταστικές μάσκες.



Εικ. 3.2 Στην *Πρώτη Ύλη* (Χρήστος Καρακέπελης, 2011) πρωταγωνιστούν 7 συλλέκτες scrap, roma και παράνομοι μετανάστες, ανάμεσά τους και ένα παιδί, σε μια ιστορία ανακύκλωσης μετάλλων, πλούτου και κοινωνικού περιθωρίου. Ενώ γυρίστηκαν δεκάδες ώρες συνεντεύξεων στην κάμερα, η εικόνα αυτή δεν χρησιμοποιήθηκε καθόλου. Χρησιμοποιήθηκαν ωστόσο ηχητικά αποσπάσματα των συνεντεύξεων σε voice over, σαν ένας εσωτερικός μονόλογος των χαρακτήρων.

5.4 Ομαδική συνέντευξη

Αν και οι ιδανικές συνθήκες για να παραθέσει κανείς τις ιδέες του, τις γνώσεις του, τις ιστορίες του, βρίσκονται πιο εύκολα στην ηρεμία μίας κατά μόνας συνάντησης, πολλές φορές η κοινή συνέντευξη που θέτει παρόμοιες ερωτήσεις διαδοχικά σε διάφορα μέλη μίας ομάδας μπορεί να αποτελέσει μία πολύ ενδιαφέρουσα εναλλακτική.

Μία εφαρμογή της αφορά στην παρουσίαση μίας συλλογικής εμπειρίας, π.χ. οι παίκτες μίας αθλητικής ομάδας που περιγράφουν από κοινού την εμπειρία του αγώνα, οι μαθητές σε μία σχολική κατάληψη κ.ο.κ. Μία ομαδική συνέντευξη, ιδιαίτερα αν γίνεται «εν βρασμώ», από ένα σημείο και μετά οδηγείται μόνη της, καθώς εξελίσσεται σε έναν αυθόρμητο διάλογο στον οποίο συμμετέχουμε ως παρατηρητές. Οι διαφωνίες συχνά δημιουργούν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες σκηνές δίνοντας στο διάλογο τα χαρακτηριστικά μίας κάποιου βαθμού δραματουργικής σύγκρουσης. Μία τεχνική επιφύλαξη εδώ θα ήταν να προσέξει κανείς να μη μιλάνε όλοι ταυτόχρονα.

Στη σειρά ντοκιμαντέρ του BBC *Signs of the times*, (Nicholas Barker, 1992) που σκηνοθέτησε ο Nicholas Barker, ο θεατής παρακολουθούσε διάφορα αντρόγυνα, σε διπλό πλάνο, καθισμένα στον καναπέ του σπιτιού τους να μιλούν για τη διακόσμησή του. Συνήθως ο ένας από τους δύο είχε αδυναμία σε έπιπλα, πίνακες, αντικείμενα κλπ. που ο άλλος απεχθανόταν. Ο θεατής μέσα από την ομαδική συνέντευξη δεν προσλάμβανε απλά την αισθητική αντίληψη του ομιλητή, αλλά συγχρόνως παρακολουθούσε και την αντίδραση του συντρόφου του που κυμαινόταν από αδιαφορία σε δυσφορία φτάνοντας μέχρι και σε ανοιχτή αντιπαράθεση. Τελικά οι ταινίες αυτές, παρουσιάζοντας σε ένα πρώτο επίπεδο τη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων ενός σπιτιού, ανίχνευαν στην ουσία τις ισορροπίες στη σχέση του ζευγαριού, τα παιχνίδια κυριαρχίας και τους αμοιβαίους συμβιβασμούς της συμβίωσης.

Στην ταινία *Manda Bala*, (Jason Kohn, 2007) που εστιάζει στη διαφθορά και τη βία στο Σάο Πάολο, μία ενδιαφέρουσα σύγκρουση εντοπίζεται στις ομαδικές συνεντεύξεις που καδράρουν τους Βραζιλιάνους ομιλητές μαζί με τον διερμηνέα τους για την αγγλική γλώσσα. Έτσι π.χ. ενώ ένας εκτροφέας βατραχιών γελάει με ένα κυνικό χονδροειδές του αστείο, ο διερμηνέας παρακολουθεί αμήχανα την απρεπή επηρμένη αυτή συμπεριφορά και μεταφράζει μετά σε ένα στεγνό τόνο. Η συνύπαρξη των δύο μέσα στο ίδιο κάδρο ηλεκτρίζει την ατμόσφαιρα.

5.5 Vox-Pop

Το vox pop που προκύπτει από το λατινικό vox populis (φωνή του λαού) είναι ο όρος που περιγράφει άλλη μία φθαρμένη από τα ειδησεογραφικά ρεπορτάζ τεχνική, που επιχειρεί να πιάσει το σφυγμό της κοινωνίας, θέτοντας σε πολλούς ανθρώπους στο δρόμο τις ίδιες ερωτήσεις και παραθέτοντας στο μοντάζ τις απαντήσεις τους σε πυκνή διαδοχή. Φυσικά, ο επαρκής θεατής έχει κάθε λόγο να αμφιβάλλει για την αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος των ερωτηθέντων και για την αξία της «έρευνας». Ακόμη και αν ακολουθούσε κανείς μία αυστηρή στατιστική μεθοδολογία, οι επιφυλάξεις για την αξία του τεκμηρίου αυτού πολύ δύσκολα θα αίρονταν. Αν όμως η έλλειψη αντικειμενικού συμπεράσματος είναι μία αδύναμη πλευρά της τεχνικής αυτής, θα μπορούσε να εφαρμοστεί με ενδιαφέροντα αποτελέσματα εκεί που μία αυστηρή αντικειμενικότητα δεν χρειάζεται, αλλά η συλλογή μιας πλατιάς ποικιλίας εντυπώσεων και αφηγήσεων είναι χρήσιμη.

Στην ταινία μου *Με εργοδότη τη ζωή* για τη σειρά «Παρασκήνιο» της ΕΡΤ παρουσιάζοντας το έργο του πρωτοπόρου αρχιτέκτονα του ελληνικού μοντερνισμού Άρη Κωνσταντινίδη, ήθελα να αντιμετωπίσω την μάλλον επιφυλακτική σχέση που θα είχε ο μέσος τηλεθεατής με τις αυστηρές, λιτές μορφές της αρχιτεκτονικής αυτής. Κουβαλώντας φωτογραφίες ενός εμβληματικού του κτιρίου (της περίφημης μονοκατοικίας στην Ανάβυσσο) απευθύνθηκα σε ανθρώπους που συνάντησα στην πλατεία της γειτονιάς μου για να συνθέσω ένα ηχητικό vox pop από τις αυθόρμητες αντιδράσεις τους. Σαν μία εκδοχή του χορού της αρχαίας τραγωδίας, στη σκηνή αυτή φαινόταν σαν όλος ο λαός να επιτίθεται στον οραματιστή αρχιτέκτονα. Στη δομή της ταινίας, η σκηνή διέγειρε αντανακλαστικά υπεράσπισης στο κοινό προετοιμάζοντάς το να πάρει το μέρος του παρεξηγημένου καλλιτέχνη.

Στο επεισόδιο της σειράς ιστορικών ντοκιμαντέρ «Θεσσαλονίκης αιώνας» παραγωγής ΕΤ3, προσπαθώντας να αναβιώσω την εμπειρία του σεισμού του 1978 που αποτέλεσε ένα τραυματικό γεγονός και κομβικό σημείο στη ζωή της πόλης, ζήτησα από καμιά δεκαριά «ανωνύμους» να μου διηγηθούν την εμπειρία τους από τα λίγα δευτερόλεπτα που κράτησε ο σεισμός. Η πυκνή διαδοχή αυτών των θραυσματικών εντυπώσεων απέδιδε – με επιτυχία πιστεύω – την ένταση και τη σύγχυση του συλλογικού βιώματος.

6. Προετοιμασία συνέντευξης

6.1 Επιλογή προσώπων

«Από ποιον μπορούμε να πάρουμε συνέντευξη γι' αυτό το θέμα;», «Ποιος θα μπορούσε να μας μιλήσει γι' αυτό;» Σε πολλές περιπτώσεις η απάντηση σε αυτή την ερώτηση είναι καθοριστικής σημασίας καθώς ανιχνεύουμε τις δυνατότητες που μας προσφέρονται για να πούμε μια ιστορία. Π.χ. αν σκεφτόμαστε να κάνουμε μία ταινία για την εισβολή στην Κύπρο το 1974, παρά το γεγονός ότι έχουν περάσει ήδη τέσσερις δεκαετίες από τότε, έχουμε ακόμη μία πολύ μεγάλη δεξαμενή άντλησης πιθανών ομιλητών που θα ήταν σε θέση να μας δώσουν μία συνέντευξη. Μπορεί να είναι άνθρωποι που έχουν να αφηγηθούν την ιστορία τους όπως την έζησαν οι ίδιοι: Κύπριοι πολίτες που ζούσαν στα κατεχόμενα και ήταν τότε σχετικά νέοι, απόστρατοι αξιωματικοί ή στρατιώτες που συμμετείχαν στις μάχες και επιχειρήσεις από κάποιο πόστο, συγγενείς αγνοούμενων, δημοσιογράφοι -ανταποκριτές, άνθρωποι που έζησαν έντονα την ιστορία από τα μετόπισθεν κ.ο.κ.

Επίσης, μπορούμε να σκεφτούμε την πιθανή συμμετοχή «ειδικών» που έχουν μελετήσει όψεις του θέματος, όπως πολιτικών επιστημόνων, ιστορικών, στρατιωτικών αναλυτών, κοινωνιολόγων, ψυχολόγων κ.ο.κ.

Οι επιλογές είναι τόσες πολλές που μπορεί εύκολα να μας αποπροσανατολίσουν, ειδικά αν δεν γνωρίζουμε ακόμη από ποια πρωτότυπη γωνία θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το θέμα και τι πραγματικά θέλουμε να πούμε. Μπορεί περιορίζοντας το εύρος της σκόπευσής μας να πούμε μία ενδιαφέρουσα ιστορία που ανάγεται τελικά σε κάτι πολύ ευρύτερο, π.χ. μπορεί να αναζητήσουμε τον τρόπο που βίωσαν την εισβολή αλλά και τον ξεριζωμό οι ένοικοι μίας συγκεκριμένης πολυκατοικίας της Αμμοχώστου, ή κάποιοι Ελληνοκύπριοι πρόσφυγες στο εξωτερικό που στη συνέχεια έγιναν όλοι τους εστιάτορες.

Η τελική σύνθεση της ομάδας των ομιλητών θα εκφράζει, λοιπόν, την ιδιαίτερη εστίαση μας, αλλά παράλληλα θα αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό και την υποκειμενική οπτική μας απέναντι στο ιστορικό γεγονός και φυσικά και την ιδεολογική μας ερμηνεία. Είναι προφανώς διαφορετική η στάση μίας ταινίας που περιορίζε-

ται σε μαρτυρίες από Ελληνοκυπρίους-θύματα της εισβολής και ζωντανεύει τις τραυματικές αναμνήσεις τους, από κάποια ταινία που συγκεντρώνει μαρτυρίες σε ίσο ποσοστό από στρατιωτικούς Έλληνες και Τούρκους ή από κάποια άλλη που βασίζεται σε αναλύσεις σύγχρονων επιστημόνων μελετητών του θέματος αποκλειστικά από την Τουρκία. Πολύ συχνά η πρωτοτυπία της προσέγγισης έγκειται στο να δώσει κανείς φωνή σε ανθρώπους που βρίσκονται μέχρι σήμερα στο περιθώριο των κυρίαρχων αφηγήσεων των ΜΜΕ.

Κατά κάποιο τρόπο για κάθε εκδοχή ταινίας, ορίζουμε διαφορετικές κατηγορίες ανθρώπων που μπορούν να μας παραχωρήσουν συνέντευξη, ατόμων που θα αντιπροσωπεύουν αισθητά διαφορετικές εμπειρίες, οπτικές γωνίες ή απόψεις. Δύο παρόμοιες συνεισφορές από την ίδια «κατηγορία» συνήθως αποφεύγονται γιατί συνιστούν επανάληψη που θα αναχαιτίζει τη ροή της αφήγησης και τελικά θα μειώνει την αξία και των δύο παρόμοιων αναφορών. Το ποιες συμμετοχές όμως θα θεωρήσουμε τελικά «παρόμοιες» εξαρτάται από τη σκόπευσή μας· αν εξετάζουμε το θέμα μας σε μεγάλο πλάτος, είναι φυσικό να εφαρμόσουμε πιο αδρά κριτήρια επιλογής, ενώ αν εμβαθύνουμε σε μία στενότερη οπτική γωνία θα βρούμε την ποικιλία στις πιο λεπτές διαφοροποιήσεις. Πάντως, στο στάδιο της προετοιμασίας, αλλά και του γυρίσματος, είναι κοινή πρακτική να αναζητήσουμε περισσότερα πρόσωπα από αυτά που θα εμφανίζονται τελικά στην ταινία, ώστε να έχουμε τη δυνατότητα της επιλογής στο μοντάζ.

Μέσα από την προκαταρκτική έρευνα σχηματίζουμε μία διευρυνόμενη λίστα από εν δυνάμει συμμετέχοντες και αρχίζει μια διαδικασία που θυμίζει τη διανομή ρόλων, το casting σε μία ταινία μυθοπλασίας. Εξετάζεται ποια μπορεί να είναι η συνεισφορά κάθε πιθανού ομιλητή σε περιεχόμενο αλλά και σε ότι αφορά το αφηγηματικό του χάρισμα, αν είναι «ανοιχτός» ή επιφυλακτικός, ομιλητικός ή λιγόλογος κ.ο.κ.

Σε ότι αφορά την αφηγηματική συνέντευξη η αξία του ταλέντου στην προφορική αφήγηση του υποκειμένου είναι αυτονόητη. Άλλα και σε ότι αφορά μία πληροφοριακή συνέντευξη, η επιστημονική επάρκεια δεν είναι το μοναδικό κριτήριο για την επιλογή προσώπων στα οποία θα ανατεθεί η παρουσίαση μίας επιστημονικής πληροφορίας. Σε ένα ντοκιμαντέρ στοχεύουμε στην πρόκληση μίας ενδιαφέρουσας εμπειρίας για τον θεατή επιλέγοντας «ζωντανούς», χαρισματικούς «δασκάλους» που μπορούν να κινήσουν την περιέργεια του θεατή και να μιλήσουν με ενθουσιασμό και εκλαϊκευμένο τρόπο για το αντικείμενό τους. Ένας ειδικός συχνά δεν έχει αφηγηματικό χάρισμα, είναι όμως ένας άνθρωπος αφοσιωμένος με πάθος σε μία έρευνα. Η δουλειά του σκηνοθέτη είναι να τον βοηθήσει να μιλήσει απλά σε ένα ευρύ κοινό, εκφράζοντας συγχρόνως κάτι από το πάθος αυτό, είτε πρόκειται για τον θαυμασμό του επιστήμονα μπροστά σε ένα πολύπλοκο φυσικό φαινόμενο ή τη ζωντάνια με την οποία ένας ιστορικός διατηρεί στη σκέψη του γεγονότα του παρελθόντος κ.ο.κ. Ένας επιστήμονας, που αισθάνεται έστω και λίγο ανασφαλής μέσα στην ακαδημαϊκή κοινότητα, είναι ίσως το πιο δύσκολο υλικό για μία καλή συνέντευξη. Η αποβολή της σοβαροφάνειας εκ μέρους του μοιάζει μία σχεδόν αδύνατη υπόθεση. Αυτό ίσως είναι ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα και ταυτόχρονα μία από τις σημαντικότερες δημιουργικές προκλήσεις που έχει να αντιμετωπίσει το ελληνικό επιστημονικό ντοκιμαντέρ.



Εικ. 3.3 Στη *Μακρόνησο* (Ηλίας Γιαννακάκης, Εύη Καραμπάτσου, 2009), ο στρατηγός Παναγιώτης Σκαλούμπακας, διοικητής του Γ' Τάγματος Μακρονήσου, καταθέτει τη δική του άποψη υπερασπιζόμενος την αναγκαιότητα της «εθνικής ανα-

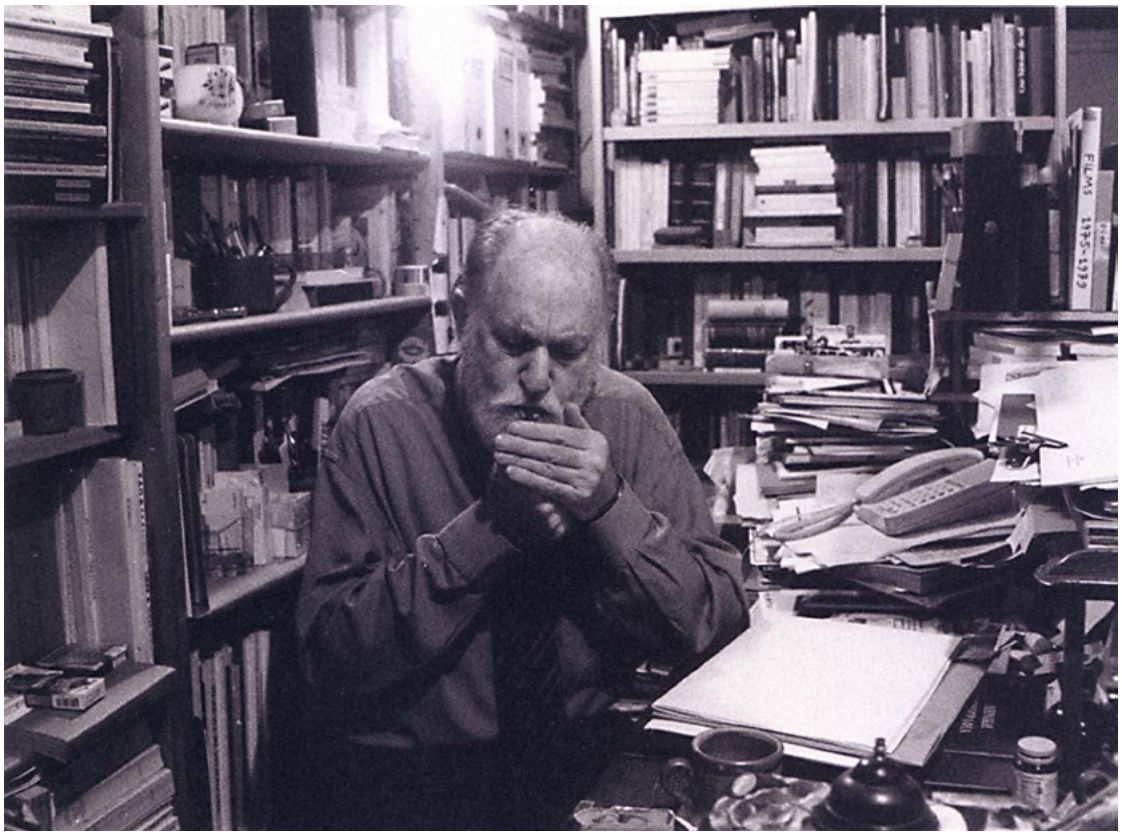
μόρφωσης» των κομμουνιστών νεοσύλλεκτων και πολιτικών εξορίστων στο στρατόπεδο συγκέντρωσης της Μακρονήσου. Η επιλογή και η εξασφάλιση της συμμετοχής του θεωρήθηκαν σημαντική επιτυχία για την ταινία.

6.2 Η πρώτη επαφή

Όπως σε κάθε διαδικασία casting, έτσι και εδώ σύντομα θα χρειαστεί να συναντήσουμε τα υποψήφια πρόσωπα από κοντά. Ο τρόπος της πρώτης προσέγγισης ενός πιθανού υποκειμένου συνέντευξης μπορεί να διαφέρει πολύ ανάλογα με το πόσο προσιτός και προσβάσιμος σε εσάς μπορεί να είναι κάποιος υποψήφιος, πόσο φορτωμένο πρόγραμμα έχει, αν η επικοινωνία περνάει μέσω τρίτων, όπως κάποιου γραμματέα ή κάποιου φιλικά προσκείμενου σε εσάς διαμεσολαβητή κ.ο.κ. Με όποιον τρόπο και να γίνει η πρώτη από μέρους σας προσέγγιση (από ένα απλό τηλεφώνημα μέχρι ένα επίσημο email ή μια επιστολή) και ανεξάρτητα το πόσο δημόσιο πρόσωπο ή «ανώνυμος» είναι ο αποδέκτης της, θα πρέπει με ευσύνοπτο τρόπο να αγγίξετε κάποια κύρια σημεία που θα έχουν σα στόχο να κερδίσουν την αρχική εμπιστοσύνη του υποψηφίου και να τον προδιαθέσουν θετικά για μία πρώτη συνάντηση μαζί σας με την προοπτική της συμμετοχής του στην ταινία που ετοιμάζετε.

Ξεκινώντας από τις απαραίτητες συστάσεις, ποιος είστε, ποιον φορέα πιθανώς εκπροσωπείτε (π.χ. κάνετε μία ταινία για την κρατική τηλεόραση ή είστε φοιτητές του Τμήματος Κινηματογράφου του ΑΠΘ) και οποιαδήποτε άλλο «διαπιστευτήριο» πιστεύετε ότι μπορεί να ισχυροποιήσει το status σας εκείνη τη στιγμή, εξηγείτε ότι βρίσκεστε στο στάδιο έρευνας για μία ταινία ντοκιμαντέρ που θα αφορά στο τάδε θέμα. Στη συνέχεια αναφέρεστε στο γιατί σας ενδιαφέρει τόσο έντονα και σε προσωπικό επίπεδο το θέμα αυτό και πώς οδηγηθήκατε στην αναζήτηση του συγκεκριμένου συνομιλητή σας (σε αυτό το πεδίο ένας μετρημένα κολακευτικός λόγος – ιδιαίτερα αν είναι ειλικρινής – μπορεί να είναι καθοριστικής σημασίας). Τέλος, εξηγείτε ότι θα επιθυμούσατε να έχετε μία σύντομη συνάντηση μαζί του για να εμβαθύνετε στην έρευνά σας και παράλληλα να διερευνήσετε από κοινού την πιθανότητα συμμετοχής του στην ταινία, πράγμα που θα αποτελούσε φυσικά μία πολύτιμη συνεισφορά.

Αν με αυτά εξασφαλίσετε ένα πρώτο ραντεβού, τότε έχετε ήδη μπει σε μια τροχιά ανάπτυξης της αρχικής ιδέας και έχετε κάνει ένα σαφές βήμα προόδου στην έρευνα. Αν πάλι συναντήσετε εξαρχής την άρνηση στο ενδεχόμενο κινηματογράφησης μιας συνέντευξης δεν θα πρέπει να απογοητευτείτε, επιδιώξτε μια κατ' ιδίαν συνάντηση με σκοπό την έρευνά σας· αφενός είναι βέβαιο ότι θα σας είναι χρήσιμη, αφετέρου ίσως κατορθώσετε να ανατρέψετε αυτό το κλίμα της άρνησης. Προσπαθήστε να καταλάβετε καλά τους λόγους που το συγκεκριμένο πρόσωπο είναι επιφυλακτικό ως προς τη συνέντευξη και ύστερα σκεφτείτε πώς θα μπορούσατε πειστικά και ειλικρινά να ανακουφίσετε τους φόβους αυτούς. Πολύ συχνά σαν ντοκιμαντερίστες θα συναντήσετε μία δυσπιστία σχετικά με το κατά πόσο η ενασχόλησή σας με ένα θέμα δεν είναι επιπόλαιη και διεκπεραιωτική και για το αν είστε σε θέση να το αντιμετωπίσετε με τη δέουσα σοβαρότητα και ευαισθησία. Εδώ, το μόνο που μπορεί να σας συνδράμει είναι η έρευνα που θα έχετε ήδη κάνει τόσο γύρω από το θέμα, όσο και γύρω από τον υποψήφιο. Εξυπακούεται ότι ο στοιχειώδης σεβασμός στην προσωπικότητα του υποψηφίου απαιτεί να έχετε κάνει μία ανάλογα σεβαστή προσπάθεια να μάθετε για τη ζωή και το έργο του ανθρώπου πριν τον προσεγγίσετε. Για την ταινία *Ηλίας Πετρόπουλος, ένας κόσμος υπόγειος* (Καλλιόπη Λεγάκη, 2005) η σκηνοθέτης μάς αφηγείται ότι έπρεπε να «περάσει από εξετάσεις» και να φανεί ότι έχει διαβάσει όλο το έργο του Ηλία Πετρόπουλου πριν αυτός δεχτεί να της μιλήσει· ανάλογα παραδείγματα προερχόμενα από δημόσια πρόσωπα αφθονούν. Συνήθως οι διανοούμενοι χρειάζονται κάποια «διαπιστευτήρια» από προηγούμενη δουλειά σας, τα οποία είναι ιδιαίτερα χρήσιμα αν είναι συναφή ως προς το αντικείμενο. Τέλος, είναι πολύ πιθανόν να σας τεθεί το ερώτημα του ποιους άλλους ομιλητές σκοπεύετε να προσεγγίσετε σε μία προσπάθεια του υποψηφίου να ελέγξει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα ενταχθεί η δική του συμμετοχή. Παρεμπιπτόντως, αυτόν τον παράγοντα αξίζει να τον σκεφτείτε σε σχέση με τον προγραμματισμό των επαφών σας, αν εξασφαλίσετε νωρίς τη συμμετοχή ενός προσώπου που χαίρει ευρείας αναγνώρισης και σεβασμού (σε οποιοδήποτε κύκλο υποψηφίων σάς ενδιαφέρει), η επιτυχία αυτή θα σας «ανοίξει πόρτες» στη συνέχεια. Εν κατακλείδι, λοιπόν, το ενδεχόμενο μιας άρνησης είναι πιθανό, στην περίπτωση αυτή όμως η ευγενική επιμονή από μέρους σας επιβάλλεται· στο κάτω-κάτω είναι ένδειξη αφοσίωσης στον σκοπό σας και οφείλετε να την επιδιώξετε για να υπερασπίσετε το στόχο του έργου σας και την ωφέλεια για το κοινό του. Από ένα σημείο όμως και μετά δεν ωφελεί σε τίποτα να πιέζετε κάποιον να κάνει κάτι που δεν θέλει. Η συνέντευξη είναι μια πράξη επικοινωνίας και για να λειτουργήσει αποτελεσματικά προϋποθέτει έναν πρόθυμο πομπό και έναν πρόθυμο δέκτη.



Εικ. 3.4 *Ηλίας Πετρόπουλος, ένας κόσμος υπόγειος* (Καλλιόπη Λεγάκη, 2005).

Μέχρι τώρα αναφερθήκαμε στην περίπτωση του ερευνητή που παράλληλα είναι και ο σκηνοθέτης της υπό κατασκευή ταινίας, αλλά αρκετές φορές, ανάλογα με το είδος και την έκταση της παραγωγής, αυτά είναι πρόσωπα ξεχωριστά. Για το υποκείμενο της συνέντευξης ωστόσο, η επαφή με περισσότερους από έναν εμπλεκόμενους που θα διαχειριστούν την εικόνα του ίσως να μην είναι σκόπιμη, κάτι τέτοιο μπορεί να του προξενήσει ανησυχία. Έτσι, καλό είναι να διαμορφώσει εξαρχής μία σχέση εμπιστοσύνης με έναν άνθρωπο που τελικά θα είναι και αυτός που θα πάρει τη συνέντευξη και θα αναλάβει την ηθική ευθύνη της διαχείρισης του υλικού απέναντι στον συμμετέχοντα. Άλλωστε, η εμπιστοσύνη είναι ο σημαντικότερος καταλύτης για μία καλή συνέντευξη. Ο κανόνας αυτός έχει βέβαια και τον αντίλογό του, πιθανώς ένας επιμερισμός στον οποίο ο παραλήπτης της συνέντευξης θα είναι ένα νέο πρόσωπο (π.χ. ο σκηνοθέτης ή κάποιος άλλος, και όχι ο αρχικός ερευνητής) μπορεί να δώσει έναν αυθορμητισμό, καθώς τη στιγμή του γυρίσματος όλα θα λέγονται για πρώτη φορά.

6.3 Το περιεχόμενο της πρώτης συνάντησης

Η σκοπιμότητα της πρώτης συνάντησης είναι πολλαπλή: από τη μία μεριά προωθεί γενικότερα την έρευνά μας και διαμορφώνει τις προσδοκίες μας από τον συγκεκριμένο ομιλητή, ενώ από την άλλη προσφέρεται για να τεθούν τα πλαίσια για το γύρισμα της συνέντευξης και κυρίως για να εγκαθιδρυθεί ένα κλίμα αμοιβαίας εμπιστοσύνης.

Στην προκαταρκτική συνάντηση με το υποκείμενο της συνέντευξης, μας δίνεται η δυνατότητα σε χαλαρή ατμόσφαιρα να το γνωρίσουμε από κοντά, να ανιχνεύσουμε τα βιώματά του, τις πληροφορίες που είναι σε θέση να μας μεταφέρει και να εντοπίσουμε πιθανές αφηγήσεις που θα μας ήταν ωφέλιμες για να καταγράψουμε την επόμενη φορά στην κάμερα. Με έναν τρόπο παίρνουμε μία πρόγευση της συνέντευξης, αρκετή ώστε να προετοιμαστούμε κατάλληλα, αποφεύγοντας όμως να ακούσουμε λεπτομερείς αναφορές που θα καθιστούσαν το γύρισμά της συνέντευξης μία υποκριτική επανάληψη της πρώτης συνάντησης, μόνο και μόνο για χάρη του φακού. Στη συνάντηση αυτή επίσης μας δίνεται μία καλή ευκαιρία να αναζητήσουμε τυχόν οπτικά τεκμήρια που μπορεί να έχει στην κατοχή του ο συμμετέχοντας, όπως προσωπικές φωτογραφίες, φιλμ αλλά και αντικείμενα που θα έκαναν πιο απτό το λόγο του. Καθώς ουσιαστικά βρισκόμαστε ακόμη στη φάση της ανάπτυξης

δεν παύουμε να προσλαμβάνουμε καινούριες πληροφορίες που μπορεί να επιδράσουν σε ένα ακόμη σχετικά ρευστό σενάριο, ενώ νέες πτυχές αποκαλύπτονται, παραπέμποντάς μας σε νέες πηγές και νέες γνωριμίες με ανθρώπους. Η γενική εντύπωση που θα αποκομίσουμε για τον χαρακτήρα του συμμετέχοντα θα επηρεάσει το δραματουργικό ρόλο που θα του ανατεθεί στη σχηματιζόμενη αφήγησή μας.

Ερχόμενοι στη συνάντηση με ένα επαρκές υπόβαθρο γνώσεων πάνω στο θέμα όχι μόνο διεκδικούμε μία θετική εντύπωση από το συνομιλητή μας, αλλά επιπλέον η προπαρασκευή αυτή μας βοηθάει πολύ σημαντικά στο να κατανοήσουμε την ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του ομιλητή, να εκτιμήσουμε το πραγματικό δυναμικό της μελλοντικής συνέντευξης και να μπορέσουμε τελικά να αποκομίσουμε τα μέγιστα από την κινηματογράφηση της μαρτυρίας του. Σαν κανόνα λοιπόν θα λέγαμε ότι όσα περισσότερα γνωρίζουμε εκ των προτέρων, τόσο πιο γόνιμη θα είναι και η συνάντηση, αλλά και η συνέντευξή μας. Φυσικά δεν χρειάζεται να γίνουμε κουραστικοί με μία επίδειξη των γνώσεών μας. Βρισκόμαστε εκεί κυρίως για να πείσουμε ως επαρκείς και πρόθυμοι ακροατές.

Η σημαντικότερη ίσως σκοπιμότητα της προκαταρκτικής συνάντησης δεν είναι να ανιχνεύσουμε εμείς τον συμμετέχοντα, αλλά αυτός να γνωρίσει εμάς και μέσα από την κουβέντα να εμπεδωθεί μεταξύ των δύο πλευρών μία σχέση εμπιστοσύνης. Στην ουσία προσεγγίζουμε έναν «κοινωνικό ηθοποιό» και θα πρέπει να καλλιεργήσουμε τις συνθήκες που θα τον οδηγήσουν σε μία αβίαστη και ειλικρινή «ερμηνεία». Αναγνωρίζοντας τον κίνδυνο ότι «οι άνθρωποι φαίνονται ψεύτικοι στις συνεντεύξεις» πρέπει να διαμορφώσουμε ένα ασφαλές, προστατευμένο περιβάλλον στο οποίο ο ομιλητής μας να μπορεί να εκφραστεί άφοβα με αμεσότητα και οικειότητα, να είναι ο εαυτός του. Αυτό δεν μπορεί ποτέ να επιτευχθεί προστάζοντας κάποιον να «είναι φυσικός», αλλά είναι δυνατό να οδηγηθεί φυσικά σε μία τέτοια συμπεριφορά δημιουργώντας το κατάλληλο κλίμα. Είναι σημαντικό, λοιπόν, για τον σκοπό αυτό, ο συμμετέχων να αισθανθεί τη συμπάθεια και το σεβασμό μας στο πρόσωπό του, ακόμη κι αν αποκαλυφθεί ότι έχουμε κάποιες διαφορετικές απόψεις. Ο σεβασμός αυτός θα είναι η μόνη στοιχειώδης εγγύηση προστασίας που θα τον συνοδεύει καθ' όλη τη διάρκεια της δημόσιας έκθεσής του. Προκειμένου οι συμμετέχοντες να «ανοιχτούν» σε εμάς θα πρέπει κι εμείς να είμαστε αντίστοιχα «ανοιχτοί» απέναντί τους, όσο χρειαστεί στα πλαίσια μιας ειλικρινούς επικοινωνίας. Ο ομιλητής θα πρέπει να κατανοήσει ξεκάθαρα τις προθέσεις μας ως προς τη φύση και το περιεχόμενο της συνομιλίας μας και να αισθανθεί ότι «τα λέει καλά» όντας αυθόρμητος και επικοινωνιακός. Κάποιοι άνθρωποι αισθάνονται τρακ στην προοπτική της συνέντευξης και νιώθουν την ανάγκη να προετοιμαστούν είτε ζητώντας από πριν τις ερωτήσεις, είτε στη χειρότερη εκδοχή γράφοντας την ομιλία τους, προκειμένου να μην ξεχάσουν τίποτα. Στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να καθησυχάσετε τον συνομιλητή σας και να εξηγήσετε ότι μια τέτοια συνέντευξη όπου ο ομιλητής θα κοίταζε σε τακτά διαστήματα κάποιο χαρτί μπροστά του, θα τον μείωνε σαν ομιλητή, θα έβαζε σε αμφισβήτηση την αυθεντικότητα της μαρτυρίας του, θα καταργούσε κάθε αίσθηση αμεσότητας και θα θύμιζε μία διδακτική διάλεξη, που με κανέναν τρόπο δεν θα βοηθούσε την ταινία. Από την άλλη μεριά η κοινοποίηση κάποιων ενδεικτικών θεματικών ενοτήτων από πριν, ιδιαίτερα εφόσον εμπλέκουν πραγματολογικά στοιχεία και είναι κάτι που το ζητάει ο συμμετέχων, είναι ένα εύλογο αίτημα στο οποίο μπορείτε να ανταποκριθείτε με τη διευκρίνηση ότι είναι ενδεικτικά θέματα και ότι στη συνομιλία θα τεθούν με διαφορετικό τρόπο ανάλογα και με τη ροή της συζήτησης.

Παράλληλα, υπάρχουν και ένα σωρό πρακτικά θέματα τα οποία θα πρέπει να διευκρινιστούν στην προκαταρκτική συνάντηση, όπως το πού θα γίνει το γύρισμα, πόση ώρα θα κρατήσει, πόσα άτομα θα είναι στο συνεργείο, αν θα χρειαστεί να μετακινηθεί κάποιο έπιπλο, τι ρούχα ενδεχομένως θέλετε να φοράει, αν θα υπάρχει μακιγιάζ κ.ο.κ. Πιθανότατα θα θέλετε με την ευκαιρία της συνέντευξης να προγραμματίσετε να τραβήξετε και κάποιες μικρές «στημένες» δράσεις ή σκηνές παρατήρησης του συμμετέχοντα στο χώρο του, που θα εισαγάγουν με οπτικό τρόπο πληροφορίες για το χαρακτήρα αυτόν. Όλες αυτές οι συνεννοήσεις σχηματίζουν μία άτυπη συμφωνία μεταξύ σας στη βάση της οποίας θα πραγματοποιηθεί το γύρισμα.

6.4 Το ερωτηματολόγιο

Η σύνταξη του ερωτηματολογίου είναι η δουλειά που έχετε να κάνετε ανάμεσα στην πρώτη συνάντηση και το γύρισμα. Με τον πιο εμφατικό τρόπο θα συνιστούσαμε να ετοιμάσετε ένα ερωτηματολόγιο και να το έχετε στην τσέπη σας στο γύρισμα, ακόμη κι αν καταλήξετε να μην το κοιτάξετε καθόλου στη διάρκεια της συνέντευξης.

Αρκετές φορές στο μοντάζ ανακαλύπτει κανείς μία βασική έλλειψη που δύσκολα πλέον αναπληρώνεται, ακριβώς επειδή ο σκηνοθέτης δεν είχε κάνει αυτή την προετοιμασία στο σπίτι ή ξέχασε να ελέγξει το ερωτηματο-

λόγιο πριν τελειώσει τη συνέντευξη. Καταρχήν, λοιπόν, θα πρέπει να σκεφτείτε καλά ποιες είναι οι απαραίτητες αφηγήσεις και πληροφορίες-κλειδιά που χωρίς αυτές δεν θα πρέπει να φύγετε από το χώρο του γυρίσματος. Ποια θα είναι η ιδιαίτερη συνεισφορά του ομιλητή σας στη συνολική ιστορία; Ποιες θεματικές θα κληθεί να καλύψει; Τι πραγματικά μπορεί να εκπλήσσει τον θεατή από όσα έχει να πει; Τι μπορεί να συγκινήσει ιδιαίτερα; Τι δεν μπορεί να ειπωθεί με κανέναν άλλο τρόπο, παρά μόνον ο ίδιος μπορεί να το μεταδώσει προφορικά;

Ήδη από την προκαταρκτική συνάντηση ξέρετε λίγο-πολύ τι να περιμένετε· στη φάση αυτή, με το ερωτηματολόγιο, προετοιμάζετε το «δίχτυ» που θα «συλλάβει» αυτές τις αφηγήσεις καθώς θα ρέουν αβίαστα από τον ομιλητή σας στην πράξη της επικοινωνίας. Έτσι, το ερωτηματολόγιο δεν είναι απλώς μια λίστα από τα θέματα των ερωτήσεων, αλλά κάτι πολύ περισσότερο: στη σειρά των ερωτήσεων και στη διατύπωσή τους εμπεριέχεται το ύφος της συνομιλίας σας, ο τρόπος και η στρατηγική της προσέγγισής σας.

Η λήψη μιας συνέντευξης στην πράξη θα μοιάζει κάποιες φορές με μία ακροβασία που μοιραία διάφορα πράγματα θα περνούν από το μυαλό σας, από τον ήχο ενός αεροπλάνου που μόλις πέρασε μέχρι τη θερμοκρασία του δωματίου που ανέβηκε, με αποτέλεσμα ο ομιλητής σας να αρχίσει να ιδρώνει, ή ότι ο οπερατέρ σας κάνει σήμα ότι έχει χώρο μόνο για άλλα 20 λεπτά... Την ίδια ώρα εσείς θα πρέπει να παρακολουθείτε με ζωηρό ενδιαφέρον τον ομιλητή και να είστε συγκεντρωμένοι στη συζήτηση, να δείχνετε έκπληξη με μία ιστορία (που η αλήθεια είναι ότι ήδη τη γνωρίζετε), ενώ επεξεργάζεστε στο μυαλό σας την επόμενη ερώτηση. Εντέλει, όπως και ο «κοινωνικός ηθοποιός» έτσι κι εσείς, θα πρέπει σε κάποιο βαθμό να ερμηνεύσετε ένα ρόλο, αποτελεσματικά και φυσικά, αυτόν ενός φαντασιακού πρόθυμου ακροατή. Το ερωτηματολόγιο είναι «τα λόγια σας» σε αυτόν τον ρόλο, αυτά θα είναι η δράση που θα προκαλέσει σαν φυσική αντίδραση την ομιλία που προσδοκάτε. Δουλεύοντας, λοιπόν, πάνω στο ερωτηματολόγιο προετοιμάζεστε οι ίδιοι, ώστε εκείνη την ώρα σαν άξιοι σκηνοθέτες να οδηγήσετε με σιγουριά τον ομιλητή προς την καλύτερη δυνατή ερμηνεία.

- Καθώς γράφετε τις ερωτήσεις, συγχρόνως τις κάνετε πρόβα. Ακούγονται απλές και φυσικές; Θα μπορούσε να τις ακούσει κανείς σε έναν αληθινό διάλογο ή μήπως άθελά σας υποδύεστε τον «παρουσιαστή εκπομπής» οδηγώντας τον συνομιλητή σας σε μια ανάλογα «κουμπωμένη» στάση;
- Απευθυνθείτε στον ομιλητή σας με απλά λόγια, ακόμη κι αν είναι διανοούμενος. Δεν υπάρχει λόγος να τον εντυπωσιάσετε τώρα με περίπλοκα λεκτικά σχήματα και προτάσεις. Μην ξεχνάτε ότι είστε διαμεσολαβητές ανάμεσα σε εκείνον και το κοινό, εσείς «υποδύεστε» το κοινό. Οι ερωτήσεις σας πρέπει να είναι σύντομες και σαφείς. Ελέγξτε μήπως υπάρχει περιθώριο παρερμηνείας.
- Σκεφτείτε πώς θα μπορούσατε να προκαλέσετε μεγαλύτερη συναισθηματική ανταπόκριση μέσα από την ίδια ερώτηση.
- Αποφύγετε τις ερωτήσεις με πολλά σκέλη, συνήθως δεν ακούγονται φυσικές αλλά επίσης θέτουν μία δύσκολη πρόκληση για τον ομιλητή, ο οποίος υπό το άγχος μίας επαρκούς «επίδοσης», συχνά μπερδεύεται ή απαντά μόνο το τελευταίο σκέλος.
- Αποφύγετε επίσης τις ερωτήσεις «κλειστού τύπου» που μπορούν να απαντηθούν με ένα ναι ή ένα όχι. Π.χ. αντί να ρωτήσετε ένα συνταξιούχο καθηγητή: «-Οι σχέσεις καθηγητών φοιτητών ήταν αυστηρά τυπικές εκείνα τα χρόνια;» που υπαγορεύει ένα «-Ναι, έτσι ήταν, αυστηρά τυπικές...». Προτιμήστε να θέσετε μία ερώτηση «ανοιχτού τύπου», όπως «-Πώς ήταν οι σχέσεις των καθηγητών με τους φοιτητές εκείνα τα χρόνια;». Η «ανοιχτή ερώτηση» είναι αφενός λιγότερο χειριστική και επιτρέπει πιο σαφείς και λεπτές τοποθετήσεις ανάμεσα στο άσπρο και το μαύρο, αφετέρου ευνοεί την παραγωγή λόγου και την αβίαστη έκφραση του ομιλητή. Ενδεχομένως να φοβάστε ότι μία «ανοιχτή ερώτηση» θα σας κάνει να φαίνεστε αδαείς στα μάτια του ομιλητή. Πρέπει όμως να θυμάστε ότι ο σκοπός σας εκεί δεν είναι να δείξετε πόσα πολλά ξέρετε και να εντυπωσιάσετε τους άλλους· εκπροσωπείτε ένα κοινό που δε γνωρίζει όσα εσείς και έχετε την εξουσιοδότηση να κάνετε ερωτήσεις για λογαριασμό του.
- Ενθαρρύνετε τον ομιλητή σας, αντί για γενικές διαπιστώσεις, να θυμηθεί συγκεκριμένα και ενδεικτικά παραδείγματα για ό,τι λέει. Οι βιωματικές αφηγήσεις θα κάνουν αξιομνημόνευτη την πληροφορία.
- Ξεκινήστε με τις πιο πραγματολογικές, λιγότερο απαιτητικές ερωτήσεις και με την πρόοδο του χρόνου προχωρήστε σε πιο δύσκολα ή πιο προσωπικά θέματα.

7. Γύρισμα συνέντευξης

Ο σκηνοθέτης Λάκης Παπαστάθης, ένας από τους δημιουργούς της μακροβιότερης σειράς ντοκιμαντέρ της ελληνικής τηλεόρασης, του «Παρασκηνίου», έχοντας χιλιάδες συνεντεύξεις στο ενεργητικό του, επέμενε μι-

λώντας προς τους νεότερους σκηνοθέτες ότι «δεν σου δίνουν μία συνέντευξη, την παίρνεις». Υπάρχει όντως μια «τέχνη» στο να πάρει κανείς μία καλή συνέντευξη, μια ικανότητα που δεν συνδέεται όμως αποκλειστικά με τον κινηματογράφο, αλλά ούσα «τέχνη» της επικοινωνίας, αντικατοπτρίζει και την προσωπικότητά μας και τον τρόπο που σχετιζόμαστε γενικά με τους άλλους ανθρώπους. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που, ακόμη και οι πιο άπειροι ντοκιμαντερίστες αισθάνονται συνήθως εξαιρετική αυτοπεποίθηση για το ότι παίρνουν καλές συνεντεύξεις, καλύτερες από οποιοδήποτε άλλον υποψήφιο. Ασφαλώς και υπάρχει κάτι υγιές σε αυτό τον εγωισμό και στο κάτω κάτω κάθε ταινία ντοκιμαντέρ πρέπει να αντανακλά τις προσωπικές σχέσεις του δημιουργού της με τα υποκείμενά της· όμως μαζί με το χάρισμα θα χρειαστούν και κάποιες καλές πρακτικές που υποδεικνύει η συλλογική εμπειρία. Οι πρακτικές αυτές δεν συνίστανται μόνο σε κάποια «τεχνικά τρικ του επαγγέλματος». Μία συνέντευξη παραμένει από άποψη κινηματογράφησης μία ενδιαφέρουσα, αλλά σχετικά απλή υπόθεση. Εντέλει τον πιο δημιουργικό ρόλο στο γύρισμα τον έχει αυτός που παίρνει τη συνέντευξη, είτε είναι σκηνοθέτης, είτε ερευνητής, γιατί αυτός είναι που εκμαιεύει από τον «κοινωνικό ηθοποιό» την ερμηνεία του και με την έννοια αυτή τον σκηνοθετεί.

7.1 Η «μαιευτική διαδικασία»

Το να πάρεις μία καλή συνέντευξη σημαίνει να γίνεις – τουλάχιστον για όσο κρατάει το γύρισμα – ο ιδανικός συνομιλητής για τον συμμετέχοντα, το «ευήκοον ους» στο οποίο θα απευθύνεται αβίαστα, πειστικά με ένα λόγο που όχι απλά θα ενδιαφέρει, αλλά θα εμπλέκει τον θεατή. Ήδη μιλώντας για την προκαταρκτική συνάντηση έχει τονιστεί η σημασία της εμπέδωσης μεταξύ σας και του ομιλητή ενός κλίματος εμπιστοσύνης, αμοιβαίου σεβασμού και ειλικρίνειας. Το επιπλέον στοίχημα που τίθεται τώρα πια στο γύρισμα είναι αυτό το κλίμα να συνυπάρχει με μία οικεία και χαλαρή ατμόσφαιρα, παρά την απειλητική παρουσία της κάμερας και του συνεργείου. Με την έννοια αυτή η παρουσία προσώπων ή εξοπλισμού που δεν σας είναι πραγματικά αναγκαία για το γύρισμα, επιβαρύνουν συνήθως το επιδιωκόμενο αίσθημα οικειότητας επιβεβαιώνοντας και στην περίπτωση αυτή ότι «το λιγότερο είναι περισσότερο».

Με την είσοδό σας στο σπίτι του ομιλητή συστήνετε τα μέλη του συνεργείου και στο χρόνο που θα χρειαστεί για να στηθεί η κάμερα, τα φώτα κλπ., καλό είναι εσείς να μείνετε με τον ομιλητή, όσο μπορείτε, και να προσπαθήσετε με τη συμπεριφορά σας να τον χαλαρώσετε. Ο καλύτερος τρόπος γι' αυτό βέβαια είναι να αισθάνεστε χαλαροί οι ίδιοι. Εδώ, η καλή σας προετοιμασία θα βοηθήσει παρέχοντας ένα αίσθημα ασφάλειας. Αποφύγετε την ώρα αυτή να μιλήσετε με λεπτομέρειες για τα θέματα της συνέντευξης, έτσι ώστε να διασωθεί ο αυθορμητισμός της επικοινωνίας για το γύρισμα.

Εξηγήστε στον ομιλητή ότι, εφόσον δεν πρόκειται για μία ζωντανή εκπομπή, θα έχετε όλο τον χρόνο στο μοντάζ να επιμεληθείτε τη συνέντευξη, να επιλέξετε τα καλά κομμάτια, να αφαιρέσετε κάποια πιθανά σαρδάμ κλπ. Έτσι, αν στη ροή του λόγου του κάνει κάποιο λάθος, θα μπορεί, αν θέλει, να επαναλάβει την απάντησή του και να τη διορθώσει.

Εφόσον σκοπεύετε να μην ακούγονται οι ερωτήσεις σας στην τελική ταινία εξηγήστε επίσης από την αρχή ότι θα χρειαστεί να σας δίνει ολοκληρωμένες και αυτοτελείς απαντήσεις. Δηλαδή η απάντηση «-Ήταν πολύ ωραία...» σε μια ερώτηση όπως «-Πως ήταν τα μαθητικά σας χρόνια στην Κόρινθο;» δεν θα σας ικανοποιήσει. Αυτό που προφανώς χρειάζεστε είναι μια αυτοτελή φράση που θα συμπεριλαμβάνει την ερώτηση, όπως: «Τα μαθητικά μου χρόνια στην Κόρινθο ήταν πολύ ωραία...».

Καθώς πλησιάζει η ώρα του γυρίσματος, προκειμένου να γίνουν οι τελικές προσαρμογές στο φως και το καδράρισμα, ο ομιλητής και εσείς θα χρειαστεί να καθίσετε στις θέσεις σας συνεχίζοντας τη χαλαρή συνομιλία που έχετε. Απενεργοποιήστε τα τηλέφωνα και όταν ο οπερατέρ και ο ηχολήπτης σας ειδοποιήσουν ότι είναι έτοιμοι για γύρισμα, μπορείτε να τους πείτε να ξεκινήσουν να «γράφουν» και με ήπιο τρόπο να περάσετε από την κουβέντα σας στη συνέντευξη. Το χτύπημα της κλακέτας στην αρχή της συνέντευξης δίνει την εντύπωση μιας βίαιης και περιττής πρακτικής που αντενδείκνυται στη διατήρηση της χαλαρής ατμόσφαιρας. Αν θέλετε μπορείτε να χτυπήσετε μία κλακέτα τέλους.

Ξεκινώντας τη συνέντευξη θέτετε τις ερωτήσεις με τη σειρά που αποφασίσατε όταν ετοιμάζατε μόνοι σας το ερωτηματολόγιο, αλλά καθώς τώρα μετέχετε σε μία ζωντανή πράξη επικοινωνίας είναι φυσικό – αν όχι επιβεβλημένο – να αφήνεστε και στη ροή του λόγου και τελικά η συνέντευξη να ακολουθήσει μία πορεία που θα προκύψει συνειρμικά. Το ερωτηματολόγιό σας θα εξακολουθεί να λειτουργεί σα μία πολύτιμη βάση και ένα δίχτυ ασφαλείας που θα σας επιτρέπει να χειριστείτε τη συνέντευξη ελεύθερα. Εκτός από τις ερωτήσεις, ο κύ-

ριος ίσως τρόπος που θα εκμαιεύσετε το λόγο της συνέντευξης έγκειται τελικά στη μη λεκτική σας συμμετοχή. Κοιτάζετε στα μάτια τον ομιλητή και με νεύματα ανταποκρίνεστε και «διευθύνετε» τον λόγο του. Ένα νεύμα απορίας π.χ. μπορεί να εκμαιεύσει κάποια περαιτέρω επεξήγηση, ενώ μία έκφραση έκπληξης μπορεί να τον ενθαρρύνει. Σε ένα βαθμό λοιπόν εμπλέκεται μία «υποκριτική» στη στάση σας, καθώς, ακόμη κι αν ξέρετε εκ προοιμίου κάποιες απαντήσεις, θα δείχνετε πάντα «ειλικρινές ενδιαφέρον» στην απάντηση της «απορίας» σας. Υιοθετείτε στην ουσία τη θέση ενός θεατή της ταινίας και συγχρόνως αξιολογείτε όσα ακούτε από τη δική του σκοπιά· αν κάτι για παράδειγμα δεν γίνεται επαρκώς κατανοητό, είτε είναι μία ιδέα ή ένα συναίσθημα, θα πρέπει να επανέλθετε μέχρι να διασαφηνιστεί. Παράλληλα σκέφτεστε ήδη το μοντάζ, π.χ. αν μία πρόταση – αφού αφαιρεθεί η ερώτησή σας – μένει ελλιπής μπορείτε ευγενικά να προτείνετε στον ομιλητή: «Μπορείτε να το επαναλάβετε αυτό λέγοντας: «Τα μαθητικά μου χρόνια...». Επίσης αν κάποιο «ατύχημα» όπως ένας θόρυβος, ένας βήχας ή κάποιο κόμπιασμα πιστεύετε ότι μειώνει την αξία ενός χρήσιμου τμήματος λόγου, μπορείτε λίγο αργότερα να ζητήσετε από τον ομιλητή να σας το ξαναπεί για να το έχετε καλύτερο.

Μην ξεχνάτε ότι ο φακός αγαπάει τα πρόσωπα που αποκαλύπτουν συναισθήματα. Οδηγείστε τον ομιλητή σας στο να αφηγηθεί προσωπικές εμπειρίες και δώστε του την ευκαιρία να μιλήσει εκ βαθέων. Πολλές φορές οι άνθρωποι προσδοκούν μία λυτρωτική δικαίωση μέσα από τη δημόσια μαρτυρία τους και ίσως και να περιμένουν από εσάς να παίξετε τον ρόλο του εξομολογητή τους. Οι ισορροπίες είναι λεπτές, όμως ο ρόλος σας, σας εξουσιοδοτεί να κάνετε προσωπικές ερωτήσεις, ερωτήσεις ουσίας, που ενδεχομένως στα πλαίσια των κοινωνικών συμβάσεων να κάνατε μόνο μετά από χρόνια γνωριμίας και όχι από τη δεύτερη συνάντηση. Αν είστε ανειλικρινείς και η δήθεν «ανθρώπινη προσέγγιση» στο βλέμμα σας κρύβει μία υστεροβουλία, ο ομιλητής μάλλον θα το διαισθανθεί και θα φροντίσει να περιφρουρηθεί. Αν όμως το βλέμμα σας γίνει ένα ενθαρρυντικό στήριγμα για τον ομιλητή μπορεί να εκμαιεύσετε ένα σπουδαίο μονόλογο. Καμιά φορά η σιωπηλή σας συγκεντρωμένη αναμονή μπορεί από μόνη της να είναι αυτό που χρειάζεται ο ομιλητής για να αποφασίσει να κάνει το επόμενο βήμα στη μαρτυρία του. Άλλες φορές μπορεί να χρειάζεται μία ευγενική πρόκληση του τύπου «μιλήστε μου λίγο περισσότερο γι' αυτό». Τέλος, μπορεί να κάνετε τον «δικηγόρο του διαβόλου» προκειμένου να εκμαιεύσετε μία ζωηρή απάντηση σε ένα θέμα, αρκεί βέβαια να μην εξοργίσετε τον συνομιλητή σας (π.χ. «Λένε ότι με το χρόνο κανείς ξεχνάει τις τραυματικές εμπειρίες της παιδικής ηλικίας...»).

Η συνέντευξη καθώς εξελίσσεται μοιάζει να διαγράφει ένα τόξο, ξεκινά διστακτικά, για κάποιο διάστημα στη μέση κορυφώνεται και μετά από μία-μιάμιση ώρα συνήθως χάνει το σφρίγος της και θα πρέπει σύντομα να τελειώνει. Ο χρόνος σας, λοιπόν, δεν είναι απεριόριστος, γι' αυτό αν βλέπετε τον ομιλητή να βγαίνει εκτός θέματος, προσπαθήστε ευγενικά να τον επαναφέρετε. Με τον τρόπο αυτό στο τέλος δεν τον κουράζετε άσκοπα και αξιοποιείτε με τον καλύτερο τρόπο τον χρόνο που σας παραχωρεί. Καθώς η συνέντευξη καταλήγει ελέγξτε το ερωτηματολόγιό σας μήπως έχετε ξεχάσει κάτι σημαντικό και ρωτήστε τον ομιλητή αν ο ίδιος νομίζει ότι χρειάζεται να προσθέσει κάτι πάνω στα όσα συζητήθηκαν.

7.2 Το στήσιμο (mise en scène) της συνέντευξης

Μέχρι τώρα δώσαμε πολύ βάρος στις πρακτικές που θα βοηθήσουν να εξασφαλίσουμε μία καλή «ερμηνεία» από τον ομιλούντα, έτσι ώστε το μόνο που απομένει φαίνεται πως είναι να βάλουμε μία κάμερα απέναντί του και απλώς να καταγράψουμε τη διήγησή του. Πράγματι, η κινηματογράφηση μιας συνέντευξης είναι συνήθως από τεχνικής άποψης μία σχετικά απλή και εύκολα ελεγχόμενη υπόθεση, καθώς είναι περιορισμένη σε μικρό χώρο με σταθερές τις θέσεις τόσο της κάμερας όσο και του υποκειμένου. Ωστόσο, για τον σκηνοθέτη και τους άλλους καλλιτεχνικούς συντελεστές υπάρχουν μία σειρά από αισθητικά και πρακτικά ζητήματα που θα κληθούν να επιλύσουν με τον προσωπικό δημιουργικό τους τρόπο. Η κινηματογραφημένη συνέντευξη στο τέλος θα αποτελέσει μία σημαντική σκηνή στην ταινία, διεκδικώντας την ίδια αισθητική αξία, την ίδια προσοχή σε θέματα ύφους, και φυσικά την ίδια τεχνική επάρκεια όσο κάθε άλλη σκηνή. Παράλληλα, σε κάθε αισθητική πρόταση θα πρέπει να συνυπολογίζει κανείς το πώς η υλοποίησή της θα επηρεάσει το κλίμα της συνέντευξης και την «ερμηνεία» του ομιλούντα. Μία φιλόδοξη αισθητικά προσέγγιση που απαιτεί περίπλοκη και χρονοβόρα εκτέλεση ή τη χρήση ογκώδους εξοπλισμού μπορεί να θέσει σε κίνδυνο την ουσία του γυρίσματος. Το στοίχημα εδώ είναι σε λίγο χρόνο να επιτύχει κανείς το αισθητικό αποτέλεσμα που θα υπηρετήσει την ταινία, με διακριτικές επεμβάσεις στο χώρο.

7.2.1 Η χωροθέτηση

Το πού θα καθίσει ο ομιλητής (ή πού θα σταθεί) και πού θα μπει η κάμερα, είναι φυσικά οι πρώτες αποφάσεις που πρέπει να πάρει κανείς. Μία συμβατική και σίγουρη πρακτική, καθώς εξετάζουμε τον εκάστοτε χώρο, είναι να αναζητήσουμε έναν άξονα που να επιτρέπει μία μεγάλη απόσταση του ομιλητή, τόσο από το φόντο του, όσο και από την κάμερα ώστε να εξασφαλίζεται έτσι ένα ρηχό βάθος πεδίου που συνηθίζεται στη φωτογραφία πορτρέτου. Καθώς το φόντο του ομιλητή παρουσιάζεται έτσι λίγο ή περισσότερο «φλου», αναδεικνύεται καλύτερα το πρόσωπό του. Εξυπακούεται ότι – σύμφωνα με τον ίδιο κανόνα – σε κάθε περίπτωση πρέπει να αποφεύγεται να τοποθετείται ο ομιλών ακριβώς μπροστά από ένα τοίχο (ιδιαίτερα άσπρο) ή να διακρίνεται η ράχη της καρέκλας πίσω από το κεφάλι του.

Η επιλογή του φόντου – ακόμη κι όταν αυτό διακρίνεται θαμπά – παραμένει σημαντική, όπως καθετί που παρεισφρέει μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο. Το φόντο – είτε το θέλουμε είτε όχι – θα παρέχει πληροφορίες για την ταυτότητα του ομιλητή και θα φορτίζει με συμπαραδηλώσεις τον λόγο του (π.χ. βιβλιοθήκη-διανοούμενος, κουζίνα-μάγειρας, θρησκευτικά σύμβολα-θρησκευόμενος κ.ο.κ.). Αξίζει, λοιπόν, να το προσέξουμε και να μην το αφήσουμε στην τύχη γιατί το κοινό σίγουρα θα το «διαβάσει» με κάποιον τρόπο. Παράλληλα, το κατάλληλο φόντο μπορεί να συμβάλλει στη διαμόρφωση μίας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας που θα υπηρετεί τον συναισθηματικό τόνο της αφήγησης. Αν και τις περισσότερες φορές ο χώρος της συνέντευξης, πιθανότατα το σπίτι του ομιλητή, δεν δίνει πολλές δυνατότητες για κάποια σκηνογραφική αντιμετώπιση, μπορεί ακόμη και μερικές μικρές μετακινήσεις επίπλων ή αντικειμένων να κάνουν μεγάλη διαφορά. Επίσης, αξίζει να αναρωτηθούμε αν το γύρισμα μιας μαρτυρίας σε ένα χώρο που ενεργοποιεί τη μνήμη του ομιλητή μας πάνω στο θέμα της αφήγησής του, θα μπορούσε να προσφέρεται για μια πιο αποτελεσματική συνέντευξη, αλλά και μια πιο δηλωτική εικόνα.

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης, ο σκηνικός χώρος μπορεί να είναι «κλινικά» ουδέτερος, π.χ. ένα μονόχρωμο φόντο (που μεταφέρεται και εύκολα) θα τοποθετήσει όλους τους ομιλητές στον ίδιο κενό, ακαθόριστο χώρο και χρόνο, κατορθώνοντας να ενοποιήσει και να εξισώσει την παρουσία τους. Οι ομιλητές τότε απογυμνώνονται από συμπαραδηλώσεις που θεωρούνται περιττές, έτσι ώστε πλέον δεν έχει καμία σημασία αν στην πραγματικότητα μίλησαν μέρα ή νύχτα, σε ένα πολυτελές σπίτι ή σε κάποιο δημόσιο ίδρυμα. Η κινηματογραφική εντύπωση εδώ είναι ότι όλοι τους συνδιαλέγονται στον ίδιο χρόνο και στον ίδιο «ανύπαρκτο τόπο», όλοι τους συνυπάρχουν στη σφαίρα του συλλογικού λόγου που εκφέρεται για το ίδιο θέμα. Μία τέτοια μινιμαλιστική προσέγγιση αφενός τονίζει τα πρόσωπα των ομιλητών και αφετέρου προσδίδει μεγαλύτερη αξία στις εικόνες των ενδιάμεσων σκηνών. Π.χ σε ένα ιστορικό ντοκιμαντέρ με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται το αρχειακό υλικό, ενώ γίνονται σαφώς διακριτά τα ντοκουμέντα του παρελθόντος από το σύγχρονο σχολιασμό τους.

Μία άλλη δυνατότητα στην κατεύθυνση του να αποσυνδεθεί το πρόσωπο του ομιλούντα από το πραγματικό περιβάλλον θα μπορούσε να είναι το γύρισμα σε κάποιο στούντιο όπου στήνεται μία σκηνογραφική κατασκευή (όπως π.χ. στην ταινία *The Fog of War: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara* (Errol Morris, 2003). Η επιλογή αυτή μπορεί αρχικά να υπαγορεύεται από κάποια πρακτική ανάγκη, όπως π.χ. το ότι ο ομιλών δεν μπορεί να κινηματογραφηθεί στο χώρο του, αλλά όπως κάθε άλλος περιορισμός, έτσι κι αυτός μπορεί να αποτελέσει αφορμή για εξαιρετικές δημιουργικές λύσεις με τη συνδρομή ενός σκηνογράφου.

Συχνά, τέλος, το γύρισμα της συνέντευξης γίνεται σε ένα πράσινο ή μπλε φόντο και επιστρατεύονται στο post production τεχνικές compositing, ώστε εκ των υστέρων να τοποθετηθεί η συνέντευξη σε ένα εικονικό (virtual) περιβάλλον στο οποίο οι δημιουργικές δυνατότητες μοιάζουν αμέτρητες. Η τελευταία αυτή τεχνική συναντάται συχνά σε τηλεοπτικές παραγωγές χαμηλής ποιότητας σαν μία εύκολη λύση παραγωγής ενός δήθεν εντυπωσιακού και πλούσιου αποτελέσματος μέσα στο στούντιο. Το σχετικό κλισέ υπαγορεύει στο φόντο να ενθέτονται πλάνα που εικονογραφούν τα όσα λέει ο ομιλητής (π.χ. αν μιλάει για την οικονομική κρίση να βλέπουμε γύρω από το πρόσωπό του σχετικά πλάνα ειδησεογραφικού αρχείου). Η τεχνική του compositing στη συνέντευξη έχει υποστεί ένα μεγάλο αισθητικό πλήγμα από αυτές τις εκτεταμένες παραστάσεις. Ωστόσο οι δημιουργικές της χρήσεις ακόμη δεν έχουν εξερευνηθεί εκτεταμένα και αφήνουν σε μεγάλο βαθμό ένα παρθένο πεδίο για νέους δημιουργούς. Μπορεί έτσι κανείς να πειραματιστεί με το εικονικό-virtual περιβάλλον της συνέντευξης για μία αφαιρετική εικαστική ερμηνεία του λόγου του ομιλούντα, ή μια υποκειμενική προβολή της σκέψης του, ή μία αντιστικτική προβολή δικών μας σκέψεων και εικόνων πάνω σε αυτά που λέγονται, χωρίς να αποκλείεται και η επεξηγηματική λειτουργία του φόντου ακόμη και με γραφήματα και animation.[10]

7.2.2 Η απόσταση από τον άξονα και το μέγεθος του κάδρου

Ίσως η πιο σημαντική επιλογή σε ότι αφορά τη mise en scène της συνέντευξης αφορά τον χειρισμό αυτών των δύο παραγόντων που καθώς μεταβάλλονται, μεταβάλλουν και τη σχέση του κοινού με τον ομιλούντα, με άλλα λόγια το βάθος της συναισθηματικής μας κατανόησης απέναντί στο πρόσωπό του και εν τέλει το βαθμό που θα ταυτιστούμε μαζί του. Είναι γνωστό ότι όσο πιο κοντά στο φακό απευθύνεται το βλέμμα ενός ηθοποιού τόσο πιο πολύ εμπλέκει τον θεατή διανοητικά και συναισθηματικά και, όσο πιο κοντινό είναι το πλάνο του ηθοποιού τόσο πληρέστερα μπορεί να αντιληφθεί ο θεατής την ψυχολογική του κατάσταση.[11] Σε ένα κοντινό πλάνο διακρίνονται όλες αυτές οι ανεπαίσθητες συσπάσεις του προσώπου και οι λεπτομέρειες που φανερώνουν τη συγκίνησή του, το δισταγμό, την υπεκφυγή κ.ο.κ. που στο γενικό πλάνο χάνονται, ιδιαίτερα στη μικρή οθόνη. Αν θέλουμε λοιπόν να «πλησιάσουμε» το πρόσωπο που μας μιλάει θα πρέπει να το κάνουμε και κυριολεκτικά χρησιμοποιώντας έναν τηλεφακό. Αντίστοιχα, αν θέλουμε ο θεατής να εμπλακεί στο λόγο του ομιλητή, θα πρέπει ο ομιλητής να απευθύνεται στο θεατή, στην περίπτωση της συνέντευξης κυριολεκτικά στο φακό, ή κάπου κοντά. Ο κανόνας υπαγορεύει να τοποθετήσουμε την κάμερα στο ύψος των ματιών και την καρέκλα μας όσο πιο κοντά στην κάμερα γίνεται, ώστε ο νοητός άξονας του βλέμματος που μας συνδέει με τον ομιλούντα να σχηματίζει μικρή γωνία με τον άξονα κάμερας-ομιλητή.

Ο σκηνοθέτης Errol Morris στην προσπάθειά του να εξαφανίσει τη δική του διαμεσολάβηση και να επιτρέψει στον θεατή απευθείας οπτική επαφή με τον ομιλούντα επινόησε μία ενδιαφέρουσα συσκευή, το interrotron, προσδίδοντας ένα χαρακτηριστικό στοιχείο ύφους σε όλο το έργο του μετά το 1997. Η συσκευή αυτή αξιοποιεί την τεχνολογία των τηλε-υποβολέων που με τη χρήση ενός καθρέφτη μίας όψης επιτρέπουν στον ομιλούντα να κοιτάζει τον φακό αλλά να βλέπει αντί για την κάμερα – που θα του προξενούσε τρόμο – την αντανάκλαση του ίδιου του Morris που συνομιλεί μαζί του.[12] Το γύρισμα πραγματοποιείται σε στούντιο και παρά το αφύσικο της επικοινωνίας των ανθρώπων μέσω οθόνης, η ένταση των παραγόμενων συνεντεύξεων είναι αξιοσημείωτη. Με το interrotron θα μπορούσε επίσης κανείς άνετα να διευθύνει συνεντεύξεις εξ αποστάσεως χρησιμοποιώντας π.χ. μία σύνδεση skype.

Ανάλογη τεχνική υιοθετεί και η ταινία *Salt of the earth* (Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders, 2014), όπου ο φωτογράφος Sebastiao Salgado μιλά για το φωτογραφικό του έργο και τις εμπειρίες του. Εκεί ο Wim Wenders απέρριψε όλο το αρχικό υλικό συνεντεύξεων που είχε γυρίσει και επανέλαβε τα γυρίσματα δίνοντάς τους μία διάσταση που πλησιάζει τον εσωτερικό μονόλογο: μέσα σε ένα σκοτεινό δωμάτιο ο φωτογράφος, αντικρίζοντας απευθείας τον θεατή, μιλά για τις φωτογραφίες του ενώ βλέπει την αντανάκλασή τους στον τηλε-υποβολέα. Η εντύπωση που δημιουργείται είναι παράξενη και αν θέλετε να δοκιμάσετε αυτή την τεχνική, αξίζει να παρατηρήσετε τη δική σας αντίδραση στα παραπάνω παραδείγματα.

Το ζήτημα του ορισμού του επιθυμητού βαθμού ταύτισης θεατή και κοινωνικού ηθοποιού εγείρει γενικότερα αισθητικά ερωτήματα: αν π.χ. πάρουμε συνέντευξη από έναν δικτάτορα, έναν νεοφασίστα ή έναν εγκληματία, θέλουμε να επιτρέψουμε στον θεατή αυτή την άμεση σχέση; Ή μήπως θα επιλέξουμε ο θεατής να παρατηρήσει από μία απόσταση την ομιλία αυτή; Πόσο χειριστική και τι είδους θα είναι η διαμεσολάβησή μας; Στο ντοκιμαντέρ συχνά ζητήματα ηθικής στάσης απέναντι στην πραγματικότητα αλλά και την τέχνη, μπορεί να καθορίζονται από πρακτικές επιλογές, όπως το πού θα τοποθετήσουμε μία καρέκλα ή από το τι φακό θα χρησιμοποιήσουμε.

7.2.3 Η φωτογραφία

Το παγωμένο καρέ από μία συνέντευξη πολλές φορές μπορεί να έχει τη δύναμη ενός εικαστικού πορτρέτου, ενώ μοιραία η φωτογραφία της συνέντευξης αντλεί τις αισθητικές της αναφορές από τη μεγάλη παράδοση της προσωπογραφίας. Έτσι, προκειμένου να διαμορφώσει κανείς πρωτότυπες ιδέες για την εικόνα μιας συνέντευξης που σχεδιάζει, μπορεί να αναζητήσει επιρροές σε ζωγραφικά ή φωτογραφικά πορτρέτα. Η εκφραστική χρήση του φωτός από έναν καλό διευθυντή φωτογραφίας και το ωραίο καδράρισμα θεωρούνται βέβαια «πολυτέλειες» σε κάποιες εξαιρετικές καταστάσεις, τις περισσότερες φορές όμως δεν υπάρχουν επαρκείς δικαιολογίες για μια κακή φωτογραφία σε μία συνέντευξη. Μπορεί οι «κοινωνικοί ηθοποιοί» να μην είναι κομμάτι του κινηματογραφικού

star system, αλλά ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο, ίσως αξίζει να επιμεληθούμε την εικόνα τους με την ίδια προσοχή.

Σε ό,τι αφορά τη φωτογραφία υπάρχει ένας κανόνας ασφαλείας που μπορεί εύκολα να τηρηθεί και από κάποιον με περιορισμένες φωτογραφικές ικανότητες. Φυσικά δεν αποτελεί θέσφατο, αλλά είναι μία ασφαλής και δοκιμασμένη λύση. Σύμφωνα με τον κανόνα η κύρια πηγή του φωτός (key light) θα πρέπει να είναι μαλακή και διάχυτη (π.χ. από ένα παράθυρο, ή ένα kinoflo, ή ένα softbox κλπ), ώστε να μην τονίζονται υπερβολικά οι αδυναμίες της επιδερμίδας του ομιλητή, ενώ θα πρέπει ο ερωτών να κάθεται ανάμεσα στο φως και την κάμερα. Με τον τρόπο αυτό το φως θα διαβαθμίζεται στην πλευρά του προσώπου που φαίνεται περισσότερο, δίνοντας στην εικόνα μία πλαστικότητα. Η σκιερή πλευρά του προσώπου μπορεί, αν χρειάζεται, να συμπληρωθεί φωτιστικά (με ανάκλαση ή κάποιο fill light), ενώ μία κόντρα (back light) συνιστάται για να «ξεκολλήσει» το κεφάλι από το φόντο. Είναι πολύ σημαντικό τέλος, να ανακλάται φως στα μάτια του ομιλητή μια και σε αυτά επικεντρώνεται το βλέμμα του θεατή – άλλωστε, όπως λέγεται, τα μάτια καθρεφτίζουν την ψυχή μας. Η τεχνική αυτή περιγράφεται ως «φωτισμός τριών σημείων» (three point lighting).

Όλες αυτές οι φωτογραφικές οδηγίες φυσικά μπορούν να αμφισβητηθούν και μία συνέντευξη γυρισμένη π.χ. με ευρυγώνιο φακό ή σκληρό φως να ταιριάζει στο ύφος μιας ταινίας και να εξυπηρετεί άριστα την αφήγησή της. Το σημαντικό όμως είναι να αντιληφθεί κανείς ότι η φωτογραφική εικόνα της συνέντευξης δεν είναι δεδομένη, αλλά κατασκευάζεται μέσα από τις επιλογές μας.

Καθώς οι κάμερες γίνονται όλο και πιο προσιτές οικονομικά, υπάρχει η τάση να γυρίζονται συνεντεύξεις με πολλές κάμερες (μία για κάθε συνομιλητή ή συχνά δύο κάμερες που τραβούν σε διαφορετικά μεγέθη κάδρου και από διαφορετική γωνία τον ομιλητή). Αναμφίβολα η περισσότερη κάλυψη μπορεί να φανεί χρήσιμη, όμως και εδώ θα πρέπει κανείς να συνυπολογίσει πώς όλος αυτός ο εξοπλισμός θα επηρεάσει το κλίμα και τη «φυσικότητα» του ομιλούντα.



Εικ. 3.5 Τυπικός φωτισμός «τριών σημείων» στη συνέντευξη του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Τομπάζη για το ντοκιμαντέρ *Το παιχνίδι της αρχιτεκτονικής* (Απόστολος Καρακάσης, 2003) στο πλαίσιο της σειράς «Παρασκήνιο» της ΕΡΤ.

7.2.4 Ο ήχος

Η αξία ενός καθαρού, καλά ηχογραφημένου λόγου στη συνέντευξη είναι αυτονόητη, καθώς επηρεάζει πολύ σημαντικά την πρόσληψή της από τον θεατή. Συνεντεύξεις που γυρίζονται χωρίς καμία ηχοληπτική μέριμνα (π.χ. με το μικρόφωνο της κάμερας) δύσκολα μπορεί να τις παρακολουθήσει κανείς, πολλές φορές ακόμη και να τις καταλάβει χωρίς υπότιτλους, ενώ γίνονται πολύ σύντομα δυσάρεστες και κουραστικές. Ιδιαίτερα αν θελήσουμε να χρησιμοποιήσουμε κάποιο τμήμα μιας τέτοιας συνέντευξης σε voice over, θα αντιμετωπίσουμε τεράστια προβλήματα, καθώς ούτε ο λόγος θα γίνεται εύληπτος χωρίς να βλέπουμε πλέον τα χείλη του ομιλητή, αλλά ούτε και η έντονη παρουσία του ηχητικού «χώρου» της συνέντευξης θα μας επιτρέψει να εφαρμόσουμε τον ίδιο

λόγο σε άλλες εικόνες. Αντίθετα, μία καθαρή καταγραφή της φωνής, με διαύγεια και όγκο, βοηθάει τον θεατή να εμπλακεί απρόσκοπτα στο λόγο του ομιλητή και δίνει πολλές δυνατότητες στο μοντάζ.

Συνήθως ένα μικρόφωνο πέτου (μία «ψείρα»), είτε ασύρματο, είτε με καλώδιο, είναι αρκετό για να εξασφαλίσει μία πολύ καλή ποιότητα ήχου. Θα χρειαστεί μόνο να προσέξουμε στην τοποθέτησή του να μην τρίβεται πάνω στα ρούχα του ομιλητή και να υπενθυμίσουμε στον ίδιο να μην το αγγίζει καθώς μιλά. Η άλλη λύση θα ήταν να έχουμε στα όρια του κάδρου ένα κατευθυντικό μικρόφωνο που να στοχεύει στο στόμα του ομιλητή, στηριγμένο με καλάμι πάνω σε ένα τρίποδο. Στην περίπτωση αυτή η ποιότητα του ήχου θα είναι καλύτερη – αυτά τα μικρόφωνα έχουν καλύτερη συχνοτική απόκριση – αλλά ίσως η όλη κατασκευή να επιβαρύνει την ατμόσφαιρα χωρίς ιδιαίτερο λόγο. Αν υπάρχει η δυνατότητα, είναι καλό να ηχογραφούνται καθαρά και οι δικές μας ερωτήσεις σε ξεχωριστό κανάλι –ακόμη κι αν δε σκοπεύουμε να τις κρατήσουμε στο μοντάζ – γιατί απλούστατα είναι πιθανό να αλλάξουμε γνώμη.

Αξίζει να προσπαθήσουμε να περιορίσουμε όλους τους άλλους ήχους που ακούγονται στο χώρο του γυρίσματος και μπορεί να ενοχλούν (κλιματιστικό, ψυγείο, ανοιχτό παράθυρο κ.ο.κ.), αλλά και να αποφύγουμε να παράγουμε θορύβους οι ίδιοι (επιλέγοντας καρέκλες που δεν τρίζουν, απενεργοποιώντας τηλέφωνα κ.ο.κ.). Αν θέλουμε να εμπλουτίσουμε την ηχητική ατμόσφαιρα με θορύβους αργότερα θα είναι εύκολο, ενώ το αντίθετο, δηλαδή να αφαιρέσουμε ανεπιθύμητους ήχους, αντήχηση, ή θόρυβο είναι δαπανηρό και δίνει πολύ αμφίβολα αποτελέσματα.

Τέλος, καθώς τελειώνει η συνέντευξη και πριν απελευθερώσετε τον ομιλητή, είναι πολύ σημαντικό να ηχογραφήσετε με το ίδιο μικρόφωνο και την ίδια στάθμη μία μικρή διάρκεια «ηχητικού χώρου» (περίπου 30 δευτερόλεπτα) προκειμένου να διευκολύνετε τους χειρισμούς στο μοντάζ.

7.2.5 Προετοιμάζοντας το μοντάζ

Μία συνέντευξη συνήθως μπορεί να κρατήσει μία-μιάμιση ώρα, αλλά τα κομμάτια εκείνα που θα μείνουν στο τελικό μοντάζ της ταινίας θα διαρκούν πολύ λιγότερο. Αυτή η συρρίκνωση γίνεται αφενός με την επιλογή συγκεκριμένων θεματικών ενοτήτων και τον αποκλεισμό άλλων, αφετέρου σε μεγάλο βαθμό συμπυκνώνοντας νοήματα και πληροφορίες που ανήκουν στην ίδια θεματική ενότητα, στο στάδιο του μοντάζ. Ο προφορικός λόγος σε μία κατ' ιδίαν, σχετικά χαλαρή συνομιλία είναι απόλυτα φυσικό να εμπεριέχει επαναλήψεις, πλεονασμούς μαζί με διάφορα «εεε», περιττές παύσεις και γενικά να μην είναι αρκετά περιεκτικός για να διεκδικήσει τον δημόσιο χρόνο της τηλεόρασης ή της κινηματογραφικής προβολής.

Γνωρίζουμε εκ των προτέρων ότι προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η συμπύκνωση, θα χρειαστεί να γίνει εκτεταμένο κόψιμο και ράψιμο του λόγου, που, αν στην μπάντα του ήχου μπορεί να περάσει ευκολότερα απαρατήρητο, δεν ισχύει το ίδιο και για την εικόνα. Στην εικόνα κάθε κόψιμο στη μέση της συνέντευξης εγκυμονεί ένα βίαιο jump cut που διακόπτει στιγμιαία την επικοινωνία του θεατή με τον ομιλούντα, του υπενθυμίζει την ύπαρξη ενός σκηνοθέτη-διαμεσολαβητή και σπάνια μπορεί να αξιοποιηθεί δραματουργικά χωρίς να γίνεται ενοχλητικό. Αυτά τα cut στη μέση του λόγου καλύπτονται συνήθως από άλλες εικόνες ή δεν γίνονται αντιληπτά εξαιτίας της αλλαγής στο μέγεθος του κάδρου.

Καθώς η συνέντευξη κυλάει, ο έμπειρος σκηνοθέτης συνεχώς αξιολογεί και «μοντάρει» με τον νου του τον λόγο που παρακολουθεί, συναρμολογώντας έτσι νοερά κομμάτια αφήγησης που έχουν ειπωθεί διάσπαρτα, χωρίς την πυκνότητα ή τη σειρά με την οποία θα ήθελε ο ίδιος να παρουσιαστούν στην ταινία. Αναζητά στον λόγο του ομιλητή τις αναφορές που μπορεί να παραπέμπουν σε άλλες εικόνες (π.χ. μια σεκάνς από υλικό αρχείου ή σύγχρονες λήψεις) και θα επιτρέψουν στη διάρκειά τους να κρύψουν τομές που θα συμβαίνουν στον λόγο. Αν το κρίνει σκόπιμο, ο σκηνοθέτης μπορεί ακόμη και να προτείνει στον ομιλητή να αναφερθεί στον λόγο του σε κάτι που μπορεί να δώσει αφορμή για ένα πέρασμα σε μία οπτική σεκανς (αν πει π.χ. «Υπάρχει μία φωτογραφία εκείνης της εποχής...»). Παράλληλα, η εναλλαγή του μεγέθους του κάδρου (π.χ. άλλοτε μεσαίο, άλλοτε κοντινό) μπορεί να επιτρέψει τη μετάβαση από ένα χρονικό σημείο της συνέντευξης σε ένα άλλο διατηρώντας την (ψευδή) αίσθηση της συνέχειας. Για τον λόγο αυτό, είναι καλό να έχει συμφωνηθεί με τον οπερατέρ από νωρίτερα ένας τρόπος επικοινωνίας με νοήματα που θα σηματοδοτούν αλλαγές στο μέγεθος του κάδρου ή να έχει προσυμφωνηθεί κάποια «τακτική».

Καμιά φορά μπορεί στο τέλος της συνέντευξης να ζητήσει κανείς να ηχογραφήσει τον ομιλητή να λέει ξανά κάποιες λέξεις και να εξασφαλίσει έτσι ένα υποκείμενο, ένα ρήμα που θα επιτρέψουν μία πρόταση ή ένα νόημα να ολοκληρωθεί.

8. Μετά τη συνέντευξη

Μετά τη συνέντευξη ίσως να έχετε προγραμματίσει να κάνετε και κάποια άλλα γυρίσματα με τον ομιλητή σας. Καλό είναι πάντως πριν απομακρυνθείτε να του ζητήσετε να υπογράψει την έγγραφη άδεια (release form) που σας επιτρέπει να χρησιμοποιήσετε το υλικό που μόλις τραβήξατε για τις ανάγκες της συγκεκριμένης ταινίας. Καθώς πρόκειται για ένα νομικό κείμενο, είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα αισθάνεστε κάποια αμηχανία, θα πρέπει όμως να έχετε προειδοποιήσει σχετικά τον ομιλητή και να του έχετε ήδη αφήσει ένα αντίτυπο για να μην αισθανθεί ότι τον πιέζετε εκείνη τη στιγμή. Είναι μία τυπική διαδικασία που εξασφαλίζει όμως την παραγωγή από σπάνιες αλλά πιθανές καταστάσεις, όπως μελλοντικές οικονομικές διεκδικήσεις του ομιλητή ή και τη διάθεσή του να ελέγξει τη χρήση της συνέντευξης ή και να αποσύρει τη συμμετοχή του. Ένα δείγμα έντυπου συγκατάθεσης υπάρχει στον παρακάτω σύνδεσμο.

Φεύγοντας από το γύρισμα, αφήνετε τον ομιλητή σε μία ευάλωτη θέση. Έχετε πάρει αυτό που θέλετε από εκείνον και τώρα η δημόσια εικόνα του είναι στα χέρια σας. Η σχέση σας με τον συμμετέχοντα όμως δεν τελειώνει με το τέλος του γυρίσματος, η παρουσία του στην ταινία σας, σας δένει διά βίου. Ηθικοί λόγοι επιβάλλουν να τιμήσετε την εμπιστοσύνη που σας έδειξε και να τον κρατήσετε σύμμαχο στην προσπάθειά σας. Το πιο πιθανό είναι ότι θα χρειαστείτε τη βοήθειά του και στο μέλλον με κάποιο τρόπο.

Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

Baker, Maxine. 2006. *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal.

Bernard, Sheila Curran. 2007. *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Amsterdam: Focal.

Field, Syd. 1986. *Το σενάριο και η τεχνική του*, (ελληνική μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου). Αθήνα: Κάλβος.

Katz, Steven D. 1991. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions in Conjunction with Focal.

Kazan, Elia. 1988. *Elia Kazan: A Life*. New York: Knopf.

Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP.

Rabiger, Michael. 2004. *Directing the Documentary*. Boston: Focal.

Thompson, Paul. 2002. *Φωνές από το παρελθόν, προφορική ιστορία*. (ελληνική μτφρ. Ρ.Β. Μπούσχοτεν, Ν.Ποταμιάνος). Αθήνα: Πλέθρον.

Σημειώσεις

1. Nichols (1991): 42.
2. Baker (2006): 180.
3. Kozloff (1988): 112.
4. Field (1986): 15.
5. Όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης David Cronenberg σε συνέντευξη του στον Γιάννη Ζουμπουλάκη «Η πιο γνωστή κινηματογραφική εικόνα είναι του ανθρώπινου προσώπου ενώ μιλά», εφημερίδα ΒΗΜΑ 30/9/2012 (ένθετο Πολιτισμός, σ. 7).
6. Στη σύγχρονη ελληνική παραγωγή χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις ερευνητών είναι ο Γιώργος Αυγερόπουλος, ο Σωτήρης Δανέζης, ο Αλέξης Παπαχελάς, ο Στέλιος Κούλογλου, ο Τάσος Τέλλογλου, ο Σταύρος Θεοδωράκης κ.ά.
7. Rabiger (2004): 336.
8. Bernard (2007): 227.
9. Σχόλιο του σκηνοθέτη Scott Hicks στο σχολιασμό της ταινίας του *Glass: A Portrait of Philip in Twelve Parts* (2007) στο λεπτό 21:20.
10. Ενδιαφέρον δείγμα compositing σε συνέντευξη συναντά κανείς στην ταινία *Transcendent man* (Barry Ptolemy, 2009)

11. Katz (1991): 268.
12. Η λέξη interrotron προκύπτει από τις λέξεις terror και interview και ο σχεδιασμός της κατασκευής είναι του σκηνογράφου Steve Hardy.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η προφορική αφήγηση ή σπικάζ

Σύνοψη

Μία δημοφιλής τεχνική στο ντοκιμαντέρ, η προφορική αφήγηση, αν και αμφισβητήθηκε έντονα από πολλούς δημιουργούς, αν και «εξορίστηκε» από κάποια ρεύματα και είδη, παρέμεινε εν πολλοίς μία εξαιρετικά προσφιλής και χρήσιμη τεχνική με πολλές και πρωτότυπες προσεγγίσεις στο περιεχόμενο και στο ύφος. Οι διάφορες λειτουργίες του σπικάζ παρουσιάζονται αναλυτικά παράλληλα με την ποικιλία στο ύφος του λόγου. Μετά από την αναλυτική παρουσίαση των διαφορετικών αισθητικών επιλογών, παρατίθενται τεχνικές οδηγίες που αφορούν στο γράψιμο του κειμένου της αφήγησης, στην επιλογή των εκφωνητών, στην καθοδήγηση της ερμηνείας τους καθώς και στις τεχνικές της ηχογράφησης.

1. Εισαγωγή

Το σπικάζ ή αλλιώς η αφήγηση σε voice over, αναμφίβολα είναι ένα από τα κύρια δομικά συστατικά πολλών ταινιών ντοκιμαντέρ. Η αόρατη φωνή που κυριαρχούσε στην ηχητική μπάντα σχεδόν σε κάθε ντοκιμαντέρ την περίοδο 1930-1960, αν και αμφισβητήθηκε έντονα από πολλούς δημιουργούς, αν και «εξορίστηκε» από κάποια ρεύματα και είδη, αν και στιγματίστηκε ως παλιομοδίτικη και αντι-κινηματογραφική, παρέμεινε εν πολλοίς μία εξαιρετικά προσφιλής τεχνική με πολλές και πρωτότυπες προσεγγίσεις στο περιεχόμενο και στο ύφος που διατηρεί ένα ισχυρό έρεισμα στις συνήθειες των θεατών.

Λίγες αφηγηματικές τεχνικές γνώρισαν τόση αμφισβήτηση, όση η προφορική αφήγηση. Οι πολέμιοι του σπικάζ εμφανίστηκαν από την πρώτη στιγμή που εφευρέθηκε ο ομιλών κινηματογράφος. Με τη διακήρυξη τους, οι Αϊζενστάιν, Πουντόφκιν και Αλεξαντρόφ έκρουαν τον κώδωνα κινδύνου ήδη από το 1928 προειδοποιώντας ότι η έλευση του ήχου θα νόθευε τη νέα τέχνη του κινηματογράφου, και ιδιαίτερα του μοντάζ, με στοιχεία παλαιότερων τεχνών. Από αυτή την άποψη οι προβλέψεις τους δικαιώθηκαν απόλυτα, καθώς η αρχαία τέχνη της προφορικής αφήγησης όχι μόνο διείσδυσε, αλλά επιβιώνει μέχρι σήμερα ακμαία – με τη μορφή του σπικάζ – τόσο στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, όσο και του ντοκιμαντέρ.

Ίσως βέβαια αυτή η «νοθεία» να είναι η άλλη όψη ενός γόνιμου εμπλουτισμού της κινηματογραφικής γλώσσας με μια ισχυρή παράδοση. Άλλωστε, όλες οι αφηγηματικές τέχνες έχουν τις ρίζες τους στην τέχνη της προφορικής αφήγησης, όλες ξεκινούν από εκείνη τη στερεοτυπική εικόνα των προϊστορικών homines sapientes συγκεντρωμένων γύρω από τη φωτιά να ακούν κάποιον να διηγείται μια ιστορία. Από παιδιά μυούμαστε στην προφορική αφήγηση, από τους γοητευτικούς αφηγητές της οικογένειας, αυτούς που λένε ωραία ανέκδοτα, τους καλούς παραμυθάδες. Ακόμη και στην εποχή μας, οι αφηγήσεις αυτές ασκούν στα παιδιά μία βαθύτερη έλξη και ανταγωνίζονται άνετα τα πιο συναρπαστικά θεάματα της βιομηχανίας ψυχαγωγίας. Αν και το μότο «δείξε, μη λες» (“Show, don’t tell”) παραμένει η κυρίαρχη συμβουλή σεναριογραφίας στις σχολές κινηματογράφου ανά τον κόσμο, από ό,τι φαίνεται, η ομιλία υπό τη μορφή του σπικάζ δεν θα εγκαταλείψει εύκολα τον κινηματογράφο και ειδικά το ντοκιμαντέρ.

Κάποια είδη ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζονται από την κυριαρχία του σπικάζ, όπως τα διαφόρων ειδών επιστημονικά ντοκιμαντέρ, τα ντοκιμαντέρ με θέματα ιστορικά, πολιτικής επικαιρότητας, τα ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης γενικά, και βέβαια η πληθώρα των δημοσιογραφικών ρεπορτάζ.

Από την άλλη πλευρά θα δούμε ότι και στο πεδίο του λεγόμενου «δημιουργικού ντοκιμαντέρ», ο προφορικός λόγος έχει υιοθετηθεί από κατεξοχήν σκηνοθέτες-auteurs όπως ο Werner Herzog, ο Chris Marker, ο Louis Malle, ο Alain Resnais, ο Martin Scorsese, ο Wim Wenders κ.ά. Χωρίς δογματισμούς, ο Αυστριακός φορμαλιστής ντοκιμαντερίστας Michael Glawogger κάποτε σχολίασε πως με το χρόνο είχε καταλήξει να αποδεχτεί την προφορική αφήγηση σαν ένα δημιουργικό εργαλείο, ακολουθώντας το μότο “whatever works”.[1] Ας αξιολογήσουμε με άλλα λόγια την προφορική αφήγηση με βάση την εκάστοτε λειτουργία της.

2. Λειτουργίες του σπικάζ

2.1 Γρήγορη έκθεση πληροφοριών

Σε ταινίες ή σκηνές που επικεντρώνονται στη μετάδοση πληροφορίας το σπικάζ συναντάται κατά κόρον. Η προφορική αφήγηση μπορεί να πληροφορήσει και να εξηγήσει με σαφήνεια, να περιγράψει και να μεταφέρει γνώσεις συνδυάζοντας το λόγο με επεξηγηματικές εικόνες, παρουσιάζοντας το ανάλογο μιας διάλεξης ή ενός μαθήματος με πλούσια οπτική τεκμηρίωση. Περίπλοκες πληροφορίες μπορούν έτσι να απλουστευτούν και σημαντικές δυσκολίες κατανόησης του θέματος ή της ιστορίας να ξεπεραστούν με επιτυχία. Δύσκολα βέβαια μπορούμε να φανταστούμε την έκθεση πληροφοριών με τη μορφή του σπικάζ να εξελιχθεί σε μια αξέχαστη κινηματογραφική εμπειρία· ούτως ή άλλως η πληροφόρηση και το βίωμα είναι μάλλον ανταγωνιστικές έννοιες και η δύναμη του κινηματογράφου έγκειται μάλλον στο δεύτερο. Παρόλα αυτά μια πληροφόρηση μέσω προφορικής αφήγησης μπορεί να λειτουργήσει πολύ αποτελεσματικά, ιδιαίτερα όταν αυτή εισάγεται με οικονομία σε διάσπαρτα σημεία της ταινίας.

Με το σπικάζ μπορούμε να εκθέτουμε πληροφορίες με σαφήνεια και πυκνότητα. Ας υποθέσουμε ότι θέλουμε να μεταφέρουμε την εξής πληροφορία: «σε αυτό το κτίριο λειτουργεί το κοινωνικό ιατρείο, ένας χώρος όπου εθελοντές γιατροί παρέχουν δωρεάν ιατροφαρμακευτική περίθαλψη σε ανασφάλιστους, Έλληνες και αλλοδαπούς». Ας αναλογιστούμε τώρα με ποιον τρόπο αυτή η πληροφορία θα μπορούσε να εκτεθεί μέσω της παρατήρησης, χωρίς να καταφύγουμε στη χρήση του επεξηγηματικού σπικάζ. Θα χρειαζόταν ασφαλώς μία σκηνή του ιατρείου σε λειτουργία, όπου θα βλέπαμε σε παράλληλο μοντάζ δύο τουλάχιστον γιατρούς να εξετάζουν ασθενείς. Ο ένας ασθενής θα μπορούσε να ήταν αλλοδαπός. Παρακολουθώντας τον ζωντανό διάλογο κατά τη διάρκεια της εξέτασης ενδεχομένως να γινόταν αντιληπτό ότι οι ασθενείς δεν έχουν ασφάλεια και θα έμενε να βρούμε ένα τρόπο να εκθέσουμε την πληροφορία ότι οι γιατροί δεν πληρώνονται. Ενδεχομένως αυτή η τελευταία πληροφορία να έπρεπε τελικά να δοθεί σε μια άλλη, δεύτερη σκηνή. Στο σύνολο θα χρειαζόταν τουλάχιστον δύο με τρία λεπτά φιλμικού χρόνου για να μεταφέρουμε την πληροφορία που με το σπικάζ θα μεταφέραμε σε 15 δευτερόλεπτα.

Αυτή η συμπύκνωση και η ταχύτητα που μας παρέχει το σπικάζ είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο επιλέγεται πολλές φορές ως αφηγηματικός τρόπος για να αρχίσει μια ταινία ή μια σκηνή, προκειμένου να μας εισάγει γρήγορα στον «κόσμο» της, να εκθέσει συνοπτικά το πού, πότε, και ενδεχομένως και το ποιος και γιατί. Έτσι, αφού εφοδιάσουμε στα γρήγορα το θεατή με τις απαραίτητες πληροφορίες, μπορούμε να τον αφήσουμε μόνο του, να «ζήσει» σε φαινομενικά αβίαστο, συνεχή χρόνο ό,τι έχει ουσιαστικό, δραματικό ενδιαφέρον.

Εκτός από το να εισάγει μια σκηνή συνέχειας, το σπικάζ μπορεί επίσης να συνοψίσει εξελίξεις σε μία πολυσυλλεκτική σκηνή (compilation scene) που συμπυκνώνει γεγονότα από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και προχωρά την ιστορία. Έτσι σε μία σεκάνς μοντάζ, συνήθως με συνοδεία μουσικής, η προφορική αφήγηση μπορεί να γεφυρώσει εποχές και να μας μεταφέρει γρήγορα σε άλλο χρόνο και τόπο. Αυτές τις δύο λειτουργίες του σπικάζ, **σαν εισαγωγή** και **σαν γέφυρα**, τις συναντούμε πολύ συχνά και στον κλασικό κινηματογράφο μυθοπλασίας.

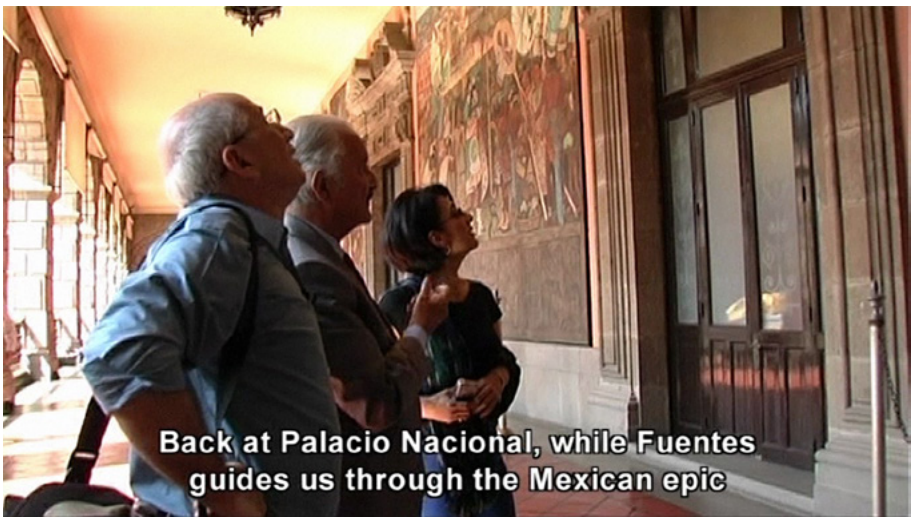
2.2 Κάλυψη αφηγηματικών κενών

Σε αντίθεση ίσως με τη μυθοπλασία, στο ντοκιμαντέρ δεν είναι εφικτό να κινηματογραφήσεις ό,τι σου χρειάζεται, αλλά τελικά μόνο ό,τι σου επιτρέπεται. Πολλές σκηνές είναι απλά αδύνατο να τις αποκτήσεις, είτε γιατί έχουν συμβεί στο παρελθόν, είτε επειδή δεν μπορείς να εξασφαλίσεις την απαραίτητη πρόσβαση. Αν αυτή η πληροφορία που λείπει είναι σημαντική, αν χωρίς αυτήν η ιστορία είναι σημαντικά φτωχότερη ή ακόμη και ακατάληπτη, τότε θα πρέπει με κάποιον τρόπο να «ειπωθεί» – και ένας τέτοιος τρόπος είναι το σπικάζ. Δεν είναι ο μόνος τρόπος, αλλά ίσως ο πιο σαφής και σύντομος. Έτσι, αν π.χ. στο προηγούμενο παράδειγμα του κοινωνικού ιατρείου σταθεί αδύνατο να εξασφαλίσει κανείς τη συγκατάθεση γιατρών, ασθενών και συνέλευσης για να πραγματοποιήσει εσωτερικά γυρίσματα, θα μπορούσε ακόμη και τότε να πληροφορήσει τον θεατή σχετικά με το τι συμβαίνει εκεί χρησιμοποιώντας σπικάζ πάνω σε εξωτερικά πλάνα του κτιρίου, των ανθρώπων που μπαίνουν και βγαίνουν κλπ.

Συχνά η απόφαση να χρησιμοποιηθεί προφορική αφήγηση λαμβάνεται στο μοντάζ όταν κανείς συνειδητοποιεί εκ των υστέρων αφηγηματικά κενά, επειδή παραβλέφθηκε στο γύρισμα κάτι σημαντικό ή συνέβη κάποιο τεχνικό ατύχημα και το υλικό παρουσιάζει προβλήματα. Οι εναλλακτικές λύσεις, όταν πια τα γυρίσματα

έχουν τελειώσει ανεπιστρεπτί, είναι ακόμη πιο περιορισμένες και το σπικάζ μπορεί να αποδειχτεί η μοναδική σανίδα σωτηρίας στην παρατεταμένη αγωνία του ντοκιμαντερίστα που στερείται ένα βασικό ντοκουμέντο. Με την εμπειρία του μοντέρ μπορούμε να διαβεβαιώσουμε ότι οι λέξεις «σωτηρία» και «αγωνία» στην παραπάνω πρόταση δεν εμπεριέχουν καμία υπερβολή.

Τα γυρίσματα στο Μεξικό για το πορτρέτο του συγγραφέα Κάρλος Φουέντες (*Κεραίες της εποχής μας*, 2009) ήταν γεμάτα αναποδιές, περιπέτειες και εκπλήξεις. Μαζί με τη σκηνοθεσία είχα αναλάβει ευθύνες τοπικής εκτέλεσης παραγωγής και φαίνεται ότι – παρά την πεποίθησή μου για το αντίθετο – δεν τα κατάφερνα και τόσο καλά... Γυρνώντας στην Ελλάδα ανακάλυψα ότι κάπου στο ταξίδι είχα χάσει μία κασέτα. Περιείχε το γύρισμα στο οποίο ο Φουέντες ξεναγούσε τους ερευνητές-παρουσιαστές Ανταίο Χρυσοστομίδη και Μικέλα Χαρτουλάρη στο Προεδρικό Μέγαρο της πόλης του Μεξικού (για το οποίο βεβαίως ήταν πολύ δύσκολο να εξασφαλίσει κανείς άδεια). Εκεί μπροστά στις μνημειώδεις τοιχογραφίες του Diego Rivera, οι οποίες αναπαριστούν όλη την ιστορία του Μεξικού, ο Φουέντες μάς μιλούσε για τους Ίνκας, τους κονκισταδόρες, τη μεξικανική επανάσταση, όλα κατεξοχήν θέματα της λογοτεχνίας του. Είχαμε ενθουσιαστεί τόσο με αυτό το γύρισμα που η απώλεια μου φαινόταν τραγική. Η κασέτα δε βρισκόταν πουθενά και για δύο μήνες βασανιζόμουν, κυριολεκτικά ένιωθα σωματικό πόνο, το μυαλό μου είχε μουδιάσει και φυσικά οι σκηνές αυτές είχαν μονοπωλήσει τους εφιάλτες μου. Κάποια στιγμή επιχείρησα να φτιάξω κάτι από τη σκηνή αυτή αντλώντας από το λιγοστό υλικό μίας δεύτερης κάμερας που τραβούσε σφήνες, αξιοποιώντας σκαναρισμένες εικόνες των τοιχογραφιών από λευκώματα, ακόμη και μία ερασιτεχνική λήψη από την κάμερα του Ανταίου Χρυσοστομίδη και ενώνοντάς τα όλα με ένα πρόχειρο σπικάζ που έγραψα με τη φωνή μου και βέβαια με την υπόκρουση κάποιας ωραίας μεξικανικής μουσικής... Δούλεψε! Αυτή η λύση με οδήγησε στη συνέχεια στο να διαμορφώσω τη δομή της ταινίας με τέτοιο τρόπο, ώστε να εισάγεται σε τακτά διαστήματα κάποιο σπικάζ για να υπάρχει ενότητα ύφους. Μέσα σε έναμιση μήνα περίπου το μοντάζ είχε ολοκληρωθεί και έδειξα την ταινία στον Ανταίο Χρυσοστομίδη χωρίς να του πω τίποτα σχετικά με το χαμένο υλικό. «Είναι το καλύτερο που έχεις κάνει» μου είπε και ενώ ένα τεράστιο βάρος έφευγε από πάνω μου, εκείνος έμπαινε στο θάλαμο ηχογράφησης για να εκφωνήσει το τελικό σπικάζ. Αργότερα έμαθα ότι γνώριζε πολύ καλά τι είχε συμβεί...



Εικ 4.1 *Κεραίες της εποχής μας, Κάρλος Φουέντες* (Απόστολος Καρακάσης, 2009).

2.3 Ανάπτυξη επιχειρηματολογίας

Ένα ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης προσπαθεί να πείσει για την ορθότητα μίας θέσης αναπτύσσοντας λογικά επιχειρήματα και παραθέτοντας αποδείξεις. Οι αποδείξεις πολλές φορές μπορούν να αναζητηθούν στην παρατήρηση του κόσμου, όμως η λογική επιχειρηματολογία εκφράζεται μέσα από κάποιο μηχανισμό έκθεσης όπως συνήθως τη συνέντευξη, όταν ο λόγος ανήκει σε τρίτους, ή το σπικάζ όταν ο λόγος αποδίδεται στον ίδιο τον κατασκευαστή-αφηγητή της ταινίας. Η ταινία *Zeitgeist: The Movie* (Peter Joseph, 2007) καθώς και οι υπό-

λοιπες ταινίες της γνωστής τριλογίας αποτελούν πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα φιλμικών κειμένων στα οποία ο ίδιος ο σκηνοθέτης επιχειρηματολογεί. Για παράδειγμα, στο πρώτο μέρος του *Zeitgeist: The Movie* ο σκηνοθέτης προσπαθεί να τεκμηριώσει τη θέση ότι ο Ιησούς Χριστός δεν υπήρξε ως ιστορικό πρόσωπο, ή, αν υπήρξε, δεν είχε καμία σχέση με τον θεάνθρωπο, ο μύθος του οποίου προέκυψε ως ένα συνονθύλευμα από άλλες θρησκείες, αστρολογικές δοξασίες και πολιτικές σκοπιμότητες. Προκειμένου ο Joseph να τεκμηριώσει τη θέση αυτή, χρησιμοποιεί συνεχώς την προφορική του αφήγηση για να εκθέτει τα επιχειρήματα του, ενώ οι εικόνες ακολουθούν υποστηρίζοντας και επεξηγώντας τον λόγο του.

Αυτή η πρακτική του σκηνοθέτη-ρήτορα δεν εμφανίζεται συχνά, ίσως γιατί το κύρος του σκηνοθέτη ως επιστήμονα/ειδικού μπορεί εύκολα να αμφισβητηθεί, όπως συνέβη και με το *Zeitgeist* στο οποίο ο λόγος του Joseph έχει δεχθεί κριτική ως αντιεπιστημονικός και συνωμοσιολογικός. Για το λόγο αυτό τις πιο πολλές φορές ο σκηνοθέτης ενός ντοκιμαντέρ επιλέγει να συνθέσει την επιχειρηματολογία του μέσω του λόγου τρίτων, ενώνοντας στο μοντάζ τμήματα συνεντεύξεων εμπειρογνωμόνων. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το ντοκιμαντέρ *Agora, από τη δημοκρατία στις αγορές* (Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015) μία ταινία η οποία αναπτύσσει τη θέση ότι ο διεθνής καπιταλισμός σε συνδυασμό με την ανεπάρκεια των ελληνικών κυβερνήσεων έφερε μια βαθιά οικονομική, κοινωνική και ανθρωπιστική κρίση στη χώρα. Σε αντίθεση με το *Zeitgeist*, εδώ ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την προφορική αφήγηση (που εκφωνεί ο ίδιος) όχι για να επιχειρηματολογήσει, αλλά για να περιγράψει συνοπτικά και "στεγνά" το ιστορικό πλαίσιο, να εισάγει χαρακτήρες, να γεφυρώσει σκηνές κ.λπ. Η τεκμηρίωση της "αντιμνημονιακής" θέσης της ταινίας αναπτύσσεται κυρίως μέσα από την παρακολούθηση της ζωής ανώνυμων θυμάτων της κρίσης, την καταγραφή εκδηλώσεων κοινωνικής διαμαρτυρίας και την παράθεση συνεντεύξεων με σημαντικούς οικονομικούς αναλυτές και πολιτικούς από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Αξίζει να σημειωθεί ότι στους ομιλητές συγκαταλέγονται πρόσωπα με αποκλίνουσες ιδεολογικές προσεγγίσεις, ακόμη και διαμετρικά αντίθετες απόψεις από αυτήν του σκηνοθέτη, ο οποίος μέσω αυτής της πολυφωνίας επιδιώκει να οργανώσει την επιχειρηματολογία του με ακόμη πειστικότερο τρόπο.

2.4 Ερμηνεία της εικόνας

Όπως αναφέρει η ντοκιμαντερίστρια και θεωρητικός Εύα Στεφανή: «ο αφηγητής με ύφος άλλοτε διδακτικό, άλλοτε επεξηγηματικό, άλλοτε ποιητικίζον, σπανίως ουδέτερο και ακόμη σπανιότερα παιγνιώδες, μας καθοδηγεί όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσουμε τις εικόνες» (Στεφανή, 105). Πράγματι το σχόλιο πάνω σε ένα πλάνο μπορεί να καθορίσει αν θα δούμε ένα γεγονός ως ευτυχές ή ατυχές, ένα πρόσωπο ως άγιο ή δαιμονικό και ένα ποτήρι νερό ως μισοάδειο ή μισογεμάτο. Αυτή η λειτουργία του σπικάζ να καθοδηγεί την ερμηνεία μας πάνω στις εικόνες της πραγματικότητας είναι τόσο ισχυρή και κυρίαρχη που μπορεί πολύ εύκολα να εκλαμβάνεται ως μία πατερναλιστική διαμεσολάβηση, μια ενοχλητική παρεμβολή στην εμπειρία του θεατή. Όταν λειτουργούμε ως επιφυλακτικοί ή και καχύποπτοι θεατές αισθανόμαστε ότι ο αφηγητής παραμονεύει πίσω από την οθόνη σαν «ένας κρυμμένος δάσκαλος», όχι μόνο για να επιλέξει τι θα δούμε μέσω του μοντάζ, αλλά επιπλέον για να μας υποβάλλει το πώς πρέπει να το ερμηνεύσουμε εμποδίζοντάς μας να προβούμε στις δικές μας ερμηνείες!

Βέβαια ένας θεατής δεν νιώθει πάντα δυσφορία από το σπικάζ και τη διαμεσολάβηση ενός σχολιαστή, αλλά συνήθως όταν διαφωνεί με το σχόλιο ή με τον τρόπο εκφοράς του. Στη σειρά ντοκιμαντέρ *Χούντα είναι, θα περάσει;* (Φώτος Λαμπρινός, 2011), οι εικόνες επικαίρων από τον καιρό της δικτατορίας σχολιασμένες με το κριτικό και ειρωνικό σπικάζ του Φώτου Λαμπρινού και των συνεργατών του, προσφέρουν στον θεατή μία ανάγνωση των γεγονότων της τότε επικαιρότητας εντελώς αντίθετη σε σχέση με την ανάγνωση στην οποία στόχευε το αυθεντικό προπαγανδιστικό σπικάζ πάνω στις ίδιες εικόνες. Ωστόσο, στη μεταποιημένη αυτή εκδοχή των επικαίρων η κυριαρχία του σπικάζ στην ερμηνεία των εικόνων παραμένει εξίσου καταλυτική και χειριστική, όσο και στην πρωτότυπη μορφή τους. Έτσι κάποιοι σύγχρονοι νοσταλγοί της δικτατορίας ασφαλώς θα ενοχλούνται σήμερα από το σπικάζ του Λαμπρινού και θα το αντιλαμβάνονται ως προπαγανδιστικό λόγο, ενώ το αυθεντικό καθεστωτικό σπικάζ θα το δέχονται ευχάριστα ως αντικειμενική πληροφόρηση. Με την έννοια αυτή το σπικάζ και η συνακόλουθη ερμηνεία της εικόνας μάς ενοχλούν στο βαθμό που αμφισβητούμε την ειλικρίνεια και τις προθέσεις του αφηγητή-κατασκευαστή, την αξιοπιστία της προσέγγισής του και γενικότερα απορρίπτουμε το ύφος και τη ματιά του.

Πολλοί σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ αποκλείουν το σπικάζ από τα εκφραστικά τους μέσα ή έστω προσπαθούν με κάθε τρόπο να το αποφύγουν, επικαλούμενοι ιδεολογικούς και ηθικούς λόγους, επειδή δεν θέ-

λουν να διαμορφώσουν μία τέτοιου είδους σχέση με το κοινό τους, μία σχέση δασκάλου-μαθητή, ή ακόμη και δημαγωγού που χειραγωγεί το κοινό του. Οι δημιουργικές πεποιθήσεις κάθε καλλιτέχνη είναι βαθιά προσωπικές και δεν υπάρχει κανείς λόγος να αντικρούονται, όμως στο βαθμό που το δίλημμα τίθεται με ηθικούς όρους αξίζει να σημειώσουμε ως αντίλογο ότι η σκηνοθεσία μοιραία σε ένα βαθμό σημαίνει χειραγώγηση και ότι η ανάληψη μιας θέσης ευθύνης δεν συνεπάγεται την κατάχρηση της εξουσίας που απορρέει από αυτήν. Όπως θα δούμε, στο ύφος και το περιεχόμενο της προφορικής αφήγησης υπάρχουν εναλλακτικές πρακτικές έναντι του εξουσιαστικού σπικάζ ενός παντογνώστη αφηγητή που επιβάλλεται στον θεατή. Στο κάτω κάτω, η χρήση του σπικάζ ίσως να είναι μία πιο «έντιμη» μορφολογική επιλογή απο άποψη πολιτικής ορθότητας, καθώς είναι πολύ πιο εύκολο για τον θεατή να εντοπίσει εκεί την ιδεοληψία, την προκατάληψη, και την πρόθεση χειρισμού, από ότι π.χ. σε πιο «δυσανάγνωστα» στυλιστικά στοιχεία όπως στη φωτογραφία ή στο μοντάζ.

Από την άλλη μεριά, το κινηματογραφικό κοινό δεν έπαψε ποτέ να θέλγεται στη μεγάλη του πλειοψηφία από ισχυρούς αφηγητές που με όλους τους μηχανισμούς που έχουν στη διάθεσή τους χειρίζονται τα συναισθήματα και τις ιδέες του. Οι θεωρητικοί προβληματισμοί που έχουν ως αφετηρία τη χρήση του υφολογικού στοιχείου του σπικάζ σχετίζονται εν τέλει με την επιδίωξη της ομιχλώδους έννοιας της αντικειμενικότητας και την ελαχιστοποίηση της διαμεσολάβησης του σκηνοθέτη. Γι' αυτό ίσως και κάποιοι από τους πιο χαρισματικούς σκηνοθέτες έλυσαν το γόρδιο δεσμό γύρω από το σπικάζ επιδιώκοντας με τη χρήση του ακριβώς το αντίθετο: την ανάδειξη της υποκειμενικότητας.

2.5 Ενίσχυση υποκειμενικότητας

Σε μια προσωπική ταινία, η οποία τολμά να «μιλά» με τρόπο απροκάλυπτα υποκειμενικό, όπως π.χ. σε ένα κινηματογραφημένο ημερολόγιο, ο ντοκιμαντερίστας, αν δεν είναι το κύριο πρόσωπο της ιστορίας το οποίο αυτοβιογραφείται, είναι τουλάχιστον ένας από τους κύριους χαρακτήρες και η παρουσία της φωνής του τονίζει αυτή την υποκειμενικότητα. Στην *Αγέλαστο πέτρα* (Φίλιππος Κουτσάφτης, 2000) η φωνή του σκηνοθέτη μας συνδέει μαζί του και μας μεταφέρει πειστικά το πάθος του και την εμμονή του για την Ελευσίνα την οποία κινηματογραφεί επί δέκα χρόνια. Παρόμοια στην *Πρώτη μου φορά* (Μαρία Λεωνίδα, 2008) η σκηνοθέτιδα κινηματογραφεί τον εαυτό της και τέσσερις ακόμα γυναίκες καθώς ζουν για πρώτη φορά την εμπειρία της εγκυμοσύνης. Αν και το πρόσωπό της σκηνοθέτιδας-αφηγήτριας δεν εμφανίζεται στην ταινία, η ειλικρίνεια του λόγου της στο σπικάζ την καθιστούν ένα χαρακτήρα που κατανοούμε σε βάθος.

Γενικότερα στις ταινίες που θέλουν να προσδιορίζονται ως «δημιουργικά ντοκιμαντέρ», μετά τη δεκαετία του 1960, η χρήση της φωνής του σκηνοθέτη στο σπικάζ εξελίχθηκε σε μία συνηθισμένη σύμβαση. Τα παραδείγματα από τη διεθνή φιλμογραφία είναι πάρα πολλά και αφορούν ταινίες με εντελώς διαφορετικά θέματα με κοινό όμως παρονομαστή την ανάγκη του σκηνοθέτη να «υπογράφει» με τον τρόπο αυτό την αφήγηση, αποφεύγοντας την απρόσωπη εξουσιαστική χροιά μιας φωνής άγνωστης προέλευσης, αλλά και προσθέτοντας μια διάσταση υποκειμενικότητας και συμμετοχής του αφηγητή σαν χαρακτήρα στο δράμα. Υπάρχουν σκηνοθέτες που χρησιμοποιούν συστηματικά τη φωνή τους στο έργο τους όπως ο Werner Herzog (π.χ. στο *Grizzly man*, 2005 κ.α.), ο Nick Broomfield (π.χ. στο *Aileen, Life and death of a serial killer*, 2003 κ.α.), ο Michael Moore (π.χ. *Roger and me*, 1989 κ.α.), ενώ η χρήση του προσωπικού σπικάζ είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη στις περιπτώσεις αναγνωρισμένων σκηνοθετών σε μεμονωμένες ταινίες ντοκιμαντέρ π.χ. *Το αλάτι της γης* ή το *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 2015 και 1985 αντίστοιχα), *A letter to Elia* (Martin Scorsese, 2010) αλλά και σε τηλεοπτικές σειρές «δημιουργικού» ντοκιμαντέρ π.χ. *Phantom India* (Louis Malle 1969), *Flying: Confessions of a free woman* (Jennifer Fox, 2006) κ.α.

2.6 Εσωτερικός μονόλογος

Ο λόγος σε voice over είναι ένας προφορικός λόγος τον οποίο ποτέ δεν βλέπουμε να αρθρώνεται, γι' αυτό συχνά μπορεί να προσλαμβάνεται και ως εσωτερικός μονόλογος, δίνοντας την εντύπωση στον θεατή ότι ακούει τις σκέψεις των χαρακτήρων. Μία τέτοια διείσδυση στην υποκειμενικότητα επιτυγχάνεται στην πράξη αρκετά εύκολα, αν χρησιμοποιήσει κανείς τον ήχο μιας συνέντευξης πάνω σε πλάνα του χαρακτήρα σε κάποια στιγμή που δεν μιλάει π.χ. κοιτάζει κάπου απροσδιόριστα, περπατάει, δουλεύει κλπ. Αυτή η τεχνική δίνει τη δυνατό-

τητα στον θεατή να συνδεθεί πιο άμεσα με ένα χαρακτήρα, να ταυτιστεί μαζί του, ενώ προσδίδει μια θέρμη στην έκθεση του προσώπου η οποία πιθανότατα να μην υπήρχε στο πρωτογενές υλικό της συνέντευξης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της ευρύτατα διαδεδομένης τεχνικής μπορεί κανείς να δει στην χρήση των συνεντεύξεων στην ταινία *Pina* (Wim Wenders, 2011) ή στο λόγο του Nick Cave στο *20.000 Days on Earth* (Ian Forsyth, Jane Pollard, 2014).

Μία από τις συχνότερες αναφορές και πιο εμβληματικές περιπτώσεις ντοκιμαντέρ που αξιοποιούν τη λειτουργία του σπικάζ σαν καταγραφή της εσωτερικής σκέψης είναι το *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), μια ταινία που μοιάζει με κινηματογραφικό ημερολόγιο. Εκεί προσωπικές σκέψεις και εντυπώσεις του Marker από τα ταξίδια του στην Ιαπωνία τη Γουινέα, τις ΗΠΑ κλπ. διαδέχονται η μία την άλλη σε ελεύθερους συνειρμούς που παραβιάζουν τις συμβάσεις της γραμμικής συνέχειας. Η φωνή στην προφορική αφήγηση ανήκει σε μία γυναίκα που διαβάζει τα γράμματα που υποτίθεται ότι της έστειλε ένας επινοημένος χαρακτήρας – alter ego του σκηνοθέτη Marker, κάποιος οπερατέρ με το όνομα Sandor Krasna, από τα ταξίδια του ανά τον κόσμο. Σαν θεατές παρακολουθούμε τον εσωτερικό μονόλογο της γυναίκας η οποία διαβάζει στις επιστολές τις εσωτερικές σκέψεις του Marker! Ενδεικτική είναι η αρχή της αφήγησης: «Η πρώτη εικόνα για την οποία μου μίλησε ήταν από τρία παιδιά σε ένα δρόμο στην Ισλανδία το 1965. Είπε ότι γι' αυτόν ήταν η εικόνα της ευτυχίας και ότι πολλές φορές προσπάθησε να τη συνδέσει με άλλες εικόνες αλλά ποτέ δε λειτούργησε. Μου έγραψε: Μια μέρα θα χρειαστεί να τη βάλω στην αρχή μιας ταινίας μόνη της με μαύρη αμόρσα, αν δεν δουν την ευτυχία στην εικόνα, τουλάχιστον θα δουν το μαύρο».

2.7 Αναβίωση φωνών από το παρελθόν

Διαβάζοντας τα ημερολόγια, τις επιστολές, τις εφημερίδες και γενικά τα κείμενα ανθρώπων από το παρελθόν, ο λόγος τους αναβιώνει και τους «συναντούμε» ξανά στον ενεστώτα χρόνο της κινηματογραφικής διήγησης. Αυτή η τεχνική μπορεί να δώσει πνοή σε παλιές φωτογραφίες, υλικό αρχείου, αντικείμενα, τοπία και να φέρει ζωντανά στο προσκήνιο μια ιστορία που συνέβη αιώνες πριν. Η πιο προβεβλημένη περίπτωση μελέτης σε αυτή την προσέγγιση είναι ίσως η φιλμογραφία του πολυβραβευμένου Αμερικανού σκηνοθέτη Ken Burns που περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ για όλα σχεδόν τα μεγάλα κεφάλαια της νεότερης ιστορίας των ΗΠΑ. Διαφορετικοί ηθοποιοί στις ταινίες του αναλαμβάνουν να ερμηνεύσουν διαφορετικά ιστορικά πρόσωπα μέσα από αποσπάσματα του λόγου τους τα οποία διασώζονται σε κείμενα. Η οικεία αυτή τεχνική μπορεί μερικές φορές να σηκώσει το βάρος μιας ολόκληρης ταινίας. Στην ελληνική φιλμογραφία, η ταινία *Γράμματα απ' την Αμερική* (Λάκης Παπαστάθης, 1972) βασίζεται εξολοκλήρου στις καρτ-ποστάλ που επί πενήντα χρόνια έστελνε ένα Έλληνας μετανάστης των αρχών του 20ου αιώνα στους δικούς του στην πατρίδα.

2.8 Εστίαση του βλέμματος

Όλοι έχουμε παρακολουθήσει αθλητικούς αγώνες στην τηλεόραση όπου το σπικάζ του αθλητικού ανταποκριτή περιγράφει ακριβώς όσα βλέπουμε, αλλά συγχρόνως τους δίνει έμφαση, αναδεικνύει με την έμπειρη ματιά του λεπτομέρειες που αλλιώς θα μας διέφευγαν, ενώ ζωντανεύει δραματικά αυτό που πιθανώς να μας φαινόταν ένα ανιαρό θέαμα. Με το σπικάζ επίσης μπορούμε να καθοδηγήσουμε το βλέμμα του θεατή, ώστε να εστιάσει πέρα από το προφανές σε κάτι που εκτυλίσσεται σε ένα δεύτερο επίπεδο, έξω από την κύρια δράση του πλάνου. Με τον τρόπο αυτό μπορούμε να αξιοποιήσουμε τον πλούτο των πληροφοριών που μπορεί να κρύβει κάποιο φιλμ αρχείου. Για παράδειγμα, στη σειρά της ΕΡΤ *Αναζητώντας τη χαμένη εικόνα,* το σπικάζ του Λάκη Παπαστάθη «διυλίζει» το πολύτιμο υλικό αρχείου αναδεικνύοντας στοιχεία όπως τη γλώσσα του σώματος των ανθρώπων που απεικονίζονται, ενδυματολογικές λεπτομέρειες, χειρονομίες, αλλά και κτίρια, αντικείμενα, επιγραφές, μέχρι και στοιχεία που αφορούν τον οπερατέρ πίσω από την κάμερα και σχόλια για τρόπο της λήψης των πλάνων. Παρόμοια στο *Room 237* (Rodney Ascher, 2012) θαυμαστές της ταινίας *η Λάμψη* (Kubrick, 1980) μάς υποδεικνύουν με το σπικάζ τους κρυμμένα συμβολικά στοιχεία στο ντεκόρ της ταινίας του Kubrick, που συνηγορούν (κατ' αυτούς) ότι η ταινία είναι αλληγορική και φέρει διάφορα έντεχνα κρυμμένα νοήματα.

2.9 Εξοικονόμηση χρόνου και μέσων

Όπως και κάθε άλλος εκθετικός μηχανισμός, η χρήση της προφορικής αφήγησης μπορεί να εξοικονομήσει πόρους και χρόνο στην παραγωγή, καθώς οι απαιτήσεις κινηματογραφικής κάλυψης μειώνονται σημαντικά. Όταν το σπικάζ οδηγεί την εικόνα, ο ρόλος των λήψεων υποβαθμίζεται σε μία συνοδευτική, επεξηγηματική λειτουργία, έτσι τα πλάνα μπορούν π.χ. να είναι βουβά (να μην υπάρχει ηχολήπτης στο γύρισμα) ή να μην θηρεύουν την ιδανική στιγμή, ούτε να επιδιώκεται μεγάλη κάλυψη (λιγότερος χρόνος γυρισμάτων), περιορίζοντας αντίστοιχα τις δυνατότητες σύνθεσης στο μοντάζ (λιγότερος χρόνος μοντάζ). Σε πολλές περιπτώσεις η παραγωγή βασιζόμενη στο σπικάζ θα μπορούσε να αποφύγει πολυδάπανα γυρίσματα εκτός έδρας και να προκρίνει τη χρήση συνοδευτικών εικόνων αρχείου ή ερασιτεχνικού υλικού, φωτογραφιών κ.ο.κ.

Όλα τα παραπάνω δεν θα πρέπει να μας οδηγήσουν στη γενίκευση ότι μία ταινία στην οποία το σπικάζ «οδηγεί» την αφήγηση έχει μικρότερο κόστος ή μειωμένο αισθητικό ενδιαφέρον σε σχέση με μία ταινία παρατήρησης – πιθανότατα να ισχύει και το αντίθετο. Η συμπύκνωση της πληροφορίας που προκαλεί το σπικάζ μπορεί να πολλαπλασιάζει τον αριθμό των σκηνών, τους χώρους και τις δράσεις των γυρισμάτων, ενώ οι τεχνικές και αισθητικές απαιτήσεις σε μία σκηνή έκθεσης είναι υψηλότερες από μία σκηνή παρατήρησης όπου σε μεγάλο βαθμό ένα τραχύ, «ντοκιμαντερίστικο» αποτέλεσμα δικαιολογείται από τις συνθήκες.

2.10 Διευκόλυνση της μεταφοράς σε άλλη γλώσσα

Σε μια εποχή που η παραγωγή μίας ταινίας ντοκιμαντέρ βασίζεται όλο και περισσότερο στη διεθνή χρηματοδότηση και διανομή, η ευκολία πρόσληψης της ταινίας από το ξενόγλωσσο κοινό είναι ένα ουσιαστικό πλεονέκτημα για την πορεία της. Η προφορική αφήγηση μπορεί πολύ εύκολα, οικονομικά και με καλά αισθητικά αποτελέσματα να αντικατασταθεί από το αντίστοιχο ξενόγλωσσο σπικάζ, ικανοποιώντας τις προτιμήσεις ξένων θεατών, π.χ. Γάλλων ή Γερμανών, που συνηθίζουν να παρακολουθούν, ιδιαίτερα στην τηλεόραση, ξένες ταινίες σε μεταγλώτισση, χωρίς υπότιτλους.

3. Μορφές προφορικής αφήγησης στα τρία πρόσωπα

Το ύφος και το περιεχόμενο του λόγου στο σπικάζ διαφέρει ανάλογα με το είδος και την προσέγγιση της ταινίας. Ένα κείμενο σπικάζ μπορεί να είναι γραμμένο σε ύφος σοβαρό, χιουμοριστικό, αυστηρό, ελαφρύ, λυρικό κ.ο.κ. αντανακλώντας το γενικότερο ύφος της ταινίας, καθορίζοντας τελικά την ίδια τη «φωνή της ταινίας», τη φωνή του δημιουργού της. Ο κειμενογράφος του σπικάζ μπορεί να επιλέξει να «μιλήσει» σε α΄, β΄ ή γ΄ πρόσωπο.

Το σπικάζ σε **γ΄πρόσωπο** αποτελεί την πιο συνηθισμένη μορφή της προφορικής αφήγησης και προτιμάται σε ντοκιμαντέρ που στοχεύουν στο να πληροφορήσουν, να εκπαιδεύσουν ή να τεκμηριώσουν ένα θέμα π.χ. επιστημονικό. Ας πάρουμε ένα τυχαίο απόσπασμα από το επεισόδιο για τον Μέγα Αλέξανδρο της τηλεοπτικής σειράς *Μεγάλοι Έλληνες* (Γιώργος Κολόζης, 2009): «Εδώ σε αυτό το χώρο, στη σχολή του Αριστοτέλη, στα 13 του χρόνια, ο Αλέξανδρος διδάσκεται όλες τις γνωστές επιστήμες από τον σπουδαίο φιλόσοφο. Ο Αλέξανδρος αποστηθίζει αποσπάσματα από την *Ιλιάδα*, θαυμάζει τον Ευρυπίδη και λατρεύει τον Πίνδαρο». Η χρήση του γ΄ προσώπου στο παραπάνω απόσπασμα προσδίδει ένα τόνο αντικειμενικότητας και ιστορικής βεβαιότητας σε όσα λέγονται. Στον αντίποδα αυτής της βεβαιότητας το γ΄ πρόσωπο για κάποιους θεατές μπορεί να έχει και συμπαραδηλώσεις επισημότητας, αυθεντίας και διάθεσης χειραγώγησης του θεατή. Πώς τεκμηριώνεται (αναρωτιέται ο κακόπιστος θεατής) ότι ο 13χρονος Μέγας Αλέξανδρος «λατρεύει τον Πίνδαρο»; Ποια είναι η αυθεντία που μιλά για τη μαθητική ζωή του Μέγα Αλέξανδρου; Όταν στους τίτλους τέλους της ταινίας δει κανείς τους αξιόλογους συντελεστές της, τον σεναριογράφο, τους επιστημονικούς σύμβουλους, τον ηθοποιό-εκφωνητή θα αρχίσει να συνδυάζει πρόσωπα με αυτή την απρόσωπη ανδρική φωνή την οποία όμως μέχρι τότε θα αντιλαμβάνεται με επιφύλαξη – σύμφωνα με την κινηματογραφική αργκό – ως «φωνή του Θεού». Η ειρωνική έκφραση αυτή, η οποία χρησιμοποιήθηκε προπολεμικά για να σχολιάσει την αρρενωπή φωνή των αμερικανικών ραδιοφωνικών επικαίρων «March of time», αποδίδει μέχρι σήμερα εύστοχα την αίσθηση αναμφισβήτητου κύρους που επιβάλλει στον θεατή το σπικάζ σε γ΄ πρόσωπο από έναν παντογνώστη αφηγητή του οποίου η ταυτότητα μας είναι άγνωστη.

Η απρόσωπη φωνή που μιλά σε γ΄ πρόσωπο υπήρξε ο κυρίαρχος κανόνας για τις ταινίες ντοκιμαντέρ της περιόδου 1930-1960, όταν η εγγραφή σύγχρονου ήχου σε εξωτερικούς χώρους ήταν ακόμη πρακτικά αδύ-

νατη. Με διαφορετικό ύφος, η απρόσωπη αυτή φωνή έχει συνδεθεί με κλασικά ντοκιμαντέρ, όπως ενδεικτικά το *Γη χωρίς ψωμί* (Louis Bunuel, 1932), το *Night mail* (Alberto Cavalcanti, 1935) ή το *Νύχτα και Καταχνιά* (Alain Resnais, 1955) εκφωνώντας στις δυο τελευταίες περιπτώσεις κείμενα σπουδαίων λογοτεχνών.

Αν και λόγω της μακράς προϊστορίας της τεχνικής αυτής, συχνά τη συνδυάζουμε με ένα πομπώδες και σοβαροφανές ύφος, η φωνή ενός άγνωστου αφηγητή που μιλάει σε γ΄ πρόσωπο τις περισσότερες φορές τείνει να είναι μία μάλλον ουδέτερη πηγή πληροφόρησης, που προσπαθεί να μείνει διακριτική στη διαμεσολάβησή της και να μην εγείρει ερωτήματα γύρω από το «ποιος μιλάει» και «γιατί». Αυτό το ουδέτερο, αφανές αποτέλεσμα είναι που την καθιστά την κυρίαρχη επιλογή για το μεγάλο αριθμό πληροφοριακών ντοκιμαντέρ που παράγονται στις μέρες μας. Το ύφος του λόγου του σπικάζ βέβαια έχει αλλάξει πολύ με την πάροδο των γενεών, ο στόμφος έχει υποχωρήσει, ενώ προκειμένου να μετριάζεται η μεταφυσική εντύπωση της ασώματου «φωνής του Θεού» ο θεατής συχνά συναντά τον αφηγητή ως χαρακτήρα στην εικόνα της ταινίας πριν εκτεθεί στη φωνή του στον ήχο. Για παράδειγμα, είναι συνηθισμένο να βλέπουμε τον παρουσιαστή-ερευνητή ενός επιστημονικού ντοκιμαντέρ σε ένα στιγμιότυπο παρατήρησης ή σε ένα stand-up (δηλαδή σε ένα πλάνο στο οποίο απευθύνεται στον φακό), πριν αρχίσουμε να ακούμε τη φωνή του στο σπικάζ.

Η σειρά ντοκιμαντέρ *Θεσσαλονίκης αιώνας* (ΕΤ3, 2000) παρουσίαζε την ιστορία της πόλης ανά δεκαετία χρησιμοποιώντας σπικάζ σε γ΄ πρόσωπο, γραμμένο και εκφωνημένο από τον συγγραφέα Πάνο Θεοδωρίδη. Όταν μου προτάθηκε να σκηνοθετήσω δύο επεισόδια της σειράς δέχτηκα αμέσως γιατί ο λόγος του Θεοδωρίδη μού ασκούσε ήδη μια γοητεία, καθώς συνδύαζε μία ρηξικέλευθη και προκλητική ανάγνωση της ιστορίας με ένα σαρδόνιο ύφος που ανακάτευε λόγιες, αρχαΐζουσες εκφράσεις με μια «βρώμικη» βιωματική διάλεκτο της πιάτσας. Όταν όμως είδα τις άλλες ταινίες που βρίσκονταν στο στάδιο του μοντάζ, ένιωσα μία απογοήτευση από το σπικάζ του συγγραφέα. Σύντομα κατάλαβα ότι, ενώ η δύναμη του λόγου του Θεοδωρίδη βρισκόταν στην ιδιαιτερότητα του ύφους και την υποκειμενικότητά του, η τριτοπρόσωπη αφήγηση και η αφάνειά του, μας παρέπεμπαν σε έναν ανώνυμο και αντικειμενικό αφηγητή, έναν ουδέτερο ρόλο για τον οποίο ο Θεοδωρίδης ήταν πραγματικά ακατάλληλος.

Αποφάσισα να ενθαρρύνω κάποια δική του αυτοβιογραφική αναφορά στην αρχή της ταινίας χρησιμοποιώντας το α΄ πρόσωπο , και παράλληλα να εμφανίζω σε τακτά διαστήματα τον ίδιο να οδηγεί το αυτοκίνητο στην πόλη, να κοιτάζει φωτογραφίες, να ηχογραφεί το σπικάζ κλπ. Με τον τρόπο αυτό επιχείρησα να δώσω ένα πρόσωπο στην αόρατη φωνή του και να τον τοποθετήσω στο κέντρο της αφήγησης, στη μόνη θέση που του ταίριαζε...

Το σπικάζ σε **β΄ πρόσωπο** χρησιμοποιείται πολύ σπάνια, όπως άλλωστε και στη λογοτεχνία, αλλά προσφέρει πολύ δυνατές σκηνές. Η χρήση του β΄ ενικού ή β΄ πληθυντικού προσώπου μπορεί να επιτύχει τη μέγιστη αμεσότητα, καθώς απευθύνεται σε έναν θεατή, ή σε όλο το κοινό χρησιμοποιώντας το «εσύ», ή το «εσείς». Ένα παράδειγμα, από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας αυτή τη φορά, βρίσκεται στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας *Europa* (Lars von Trier, 1991). Επάνω σε ένα μονότονο πλάνο γραμμών τρένου (σε λούπα) ακούγεται η υποβλητική φωνή του Max von Sydow να υπνωτίζει το κοινό: «Θα ακούσεις τώρα τη φωνή μου. Η φωνή μου θα σε βοηθήσει και θα σε οδηγήσει βαθύτερα στην Europa. Κάθε φορά που ακούς τη φωνή μου, με κάθε λέξη και κάθε αριθμό θα φτάνεις σε ένα βαθύτερο επίπεδο...Θα μετρήσω τώρα από το 1 έως το10...1...»

Η αφήγηση σε β΄ πρόσωπο σπάνια χρησιμοποιεί το «εσύ» για να απευθυνθεί στους ίδιους τους θεατές – συνήθως απευθύνεται σε κάποιον άλλο χαρακτήρα. Στην ταινία ντοκιμαντέρ *Fog of war* (Errol Morris, 2003) ο πρώην υπουργός άμυνας των ΗΠΑ Robert McNamara, σε προχωρημένη ηλικία κάνει έναν αυτοκριτικό απολογισμό της δράσης του στο Πεντάγωνο και της εμπλοκής του στις μεγαλύτερες πολεμικές συρράξεις του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Η αφήγησή του έχει τη μορφή ρητορικών μαθημάτων που απευθύνει σε β΄ πρόσωπο μάλλον στον ίδιο του τον εαυτό: «Μην κάνεις το ίδιο λάθος δύο φορές. Όλοι κάνουμε λάθη, ίσως κάνουμε το ίδιο λάθος τρεις φορές, τέσσερις ή πέντε. Με τα πυρηνικά όπλα δεν θα υπάρξει περίοδος εκμάθησης. Αν κάνεις ένα λάθος θα καταστρέψεις έθνη!». Ένα άλλο παράδειγμα από την κλασική φιλμογραφία ντοκιμαντέρ είναι το σπικάζ της ταινίας *Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945) γραμμένο από τον συγγραφέα E.M. Forster. Η ταινία είναι ένα λυρικό χρονικό του πολέμου στα μετόπισθεν, ενώ το σπικάζ σε β πρόσωπο έχει τη μορφή λόγου που απευθύνεται σε ένα μωρό που γεννήθηκε την ημέρα της πέμπτης επετείου από την είσοδο της Μεγάλης Βρεττανίας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: «Ήταν 3 Σεπτεμβρίου 1944 όταν γεννήθηκες... Χιλιάδες μωρά γεννήθηκαν εκείνη την ημέρα αλλά εσύ είσαι ένα από τα τυχερά, είσαι ζωντανός, υγιής και έχεις γονείς να

σε φροντίζουν... Παρόλα αυτά κινδυνεύεις, κινδυνεύεις Τιμ γιατί γύρω σου εξελίσσεται ο χειρότερος πόλεμος στην ιστορία». Τέλος, στα *Ημερολόγια Αμνησίας* (Στέλλα Θεοδωράκη, 2012) η σκηνοθέτης αντικρίζει μετά από χρόνια εικόνες από το παρελθόν της σε παλιά super8 φιλμ που είχε τραβήξει η ίδια τη δεκαετία του ΄80 και τις αντιπαραβάλλει με σύγχρονες δικές της καταγραφές της Ελλάδας της οικονομικής κρίσης (2010-2011). Πάνω στο κολλάζ αυτών των εικόνων, η σκηνοθέτης εκθέτει σκέψεις, αναμνήσεις, εντυπώσεις σε ένα σπικάζ σε β΄ πρόσωπο που απευθύνεται σε έναν παλιό της φίλο.

Όταν ο αφηγητής επιλέγει να μιλήσει με σπικάζ σε **α΄ πρόσωπο**, χρησιμοποιώντας το «εγώ», καλλιεργείται μία σχέση αβίαστης αμεσότητας με τους θεατές, μία εντύπωση ότι ο αφηγητής βρίσκεται ανάμεσά τους και σχολιάζει τις εικόνες. Ο λόγος σε α΄ πρόσωπο χαρακτηρίζεται από περισσότερη προφορικότητα και οικειότητα, ενώ ο τόνος είναι λιγότερο επίσημος, αντικειμενικός και σίγουρος.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση μπορεί να αποδίδεται είτε στον ίδιο τον κατασκευαστή της ταινίας είτε σε κάποιο χαρακτήρα του έργου. Η πρώτη περίπτωση, στην οποία ο κινηματογραφιστής μιλά απευθείας στο κοινό του, αποτελεί ένα από τα πιο γνώριμα αναγνωριστικά «σημεία» των ντοκιμαντέρ «του δημιουργού», όπου η υποκειμενική οπτική προτάσσεται έναντι της αντικειμενικότητας. Η αφήγηση δεν μεταφέρει τότε μόνο πραγματολογικές πληροφορίες για τον κόσμο, αλλά, όπως σε ένα ημερολόγιο, αποκαλύπτει και τη ματιά του αφηγητή, τις προθέσεις του, τα συναισθήματά του και την εξέλιξή τους στην πορεία της διήγησης. Ο αφηγητής του σπικάζ σε πρώτο πρόσωπο αναβαθμίζεται με τον τρόπο αυτό σε χαρακτήρα, ο οποίος βάσει των απαιτήσεων της αριστοτελικής αφήγησης θα πρέπει να μεταβάλλεται στο χρόνο. Αυτή η έκθεση προσωπικών συναισθημάτων και σκέψεων προϋποθέτει από τον σκηνοθέτη την καλλιτεχνική τόλμη ενός ερμηνευτή, ενός performer που αποκαλύπτεται στο έργο του. Αν και πολλοί σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ διαθέτουν αυτή την εξωστρέφεια, υπάρχουν και πολλοί που δεν διαθέτουν την ανάλογη ιδιοσυγκρασία, οι οποίοι προτιμούν με κάθε κόστος να μένουν κρυμμένοι πίσω από την κάμερα. Πιθανόν με την επιλογή τους να θέλουν να αποφύγουν έναν υπαρκτό κίνδυνο: να προσληφθεί το σπικάζ του σκηνοθέτη ως ένα δείγμα υφέρποντα ναρκισσισμού.

Ο λόγος σε πρώτο πρόσωπο μπορεί όμως να αποδίδεται και σε κάποιο χαρακτήρα, όπως π.χ. στον συγγραφέα μίας επιστολής ή ενός ημερολογίου. Η ταινία *About a son* (A. J. Schnak, 2006), για παράδειγμα, συντίθεται από αυτοβιογραφικές αφηγήσεις σε πρώτο πρόσωπο του Kurt Cobain, συνθέτη και τραγουδιστή του ροκ συγκροτήματος Nirvana, ενώ το κλασικό *Song of Ceylon* (B. Wright, 1934) βασίζεται στο ημερολόγιο του ταξιδιού ενός Άγγλου περιηγητή του 17ου αιώνα στη Σρι Λάνκα.

4. Το γράψιμο του κειμένου

Το σπικάζ, αν και είναι ένα είδος προφορικού λόγου, γράφεται πρώτα σε κείμενο προκειμένου στη συνέχεια να διαβαστεί σε ένα στούντιο ηχογράφησης. Το κείμενο αυτό συνήθως δεν έχει αυθύπαρκτη λογοτεχνική αξία, παρά αποτυπώνει ένα ενδιάμεσο στάδιο, αποτελεί ένα σεναριακό στοιχείο το οποίο θα ερμηνευθεί και θα ενταχθεί στην ταινία. Ένα καλό κείμενο σπικάζ, αν απομονωθεί από τις εικόνες και τους άλλους ήχους που συνθέτουν το περιβάλλον στο οποίο «φυτεύεται», μπορεί να ηχεί παράξενο, να μην γίνεται επαρκώς κατανοητό ή να παρερμηνεύεται. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το σενάριο των ντοκιμαντέρ που οδηγούνται από την προφορική αφήγηση συχνά παίρνει τη μορφή ενός κειμένου σε δύο στήλες, όπου στη μια στήλη γράφεται το κείμενο του σπικάζ, ενώ στην άλλη περιγράφονται οι εικόνες που το συνοδεύουν κάθε στιγμή.

Ανάλογα με το είδος και τη μεθοδολογία που προκρίνεται, το σπικάζ μπορεί να γραφτεί σε κάθε φάση της παραγωγής, από την ανάπτυξη ως το τέλος του μοντάζ. Σε πολλές περιπτώσεις το σπικάζ γράφεται εκ των υστέρων, εμπλουτίζοντας το νόημα των εικόνων, ενώ άλλες φορές η συγγραφή του προηγείται και οι εικόνες συλλέγονται βάσει αυτού. Τις περισσότερες φορές πάντως το τελικό κείμενο του σπικάζ δεν οριστικοποιείται παρά μετά από αλλεπάλληλες γραφές και δοκιμές στο μοντάζ. Το ερώτημα του ποιος γράφει το σπικάζ είναι εξίσου σύνθετο. Στην πράξη μπορεί να είναι ο ερευνητής, ο σκηνοθέτης, κάποιος εξωτερικός κειμενογράφος ή και οποιοσδήποτε συνδυασμός των παραπάνω. Ο συγγραφέας του σπικάζ πάντως, δεν αρκεί να γνωρίζει καλά το θέμα ή την ιστορία της ταινίας και να χειρίζεται εξίσου καλά την τέχνη του προφορικού λόγου, αλλά χρειάζεται επίσης να αντιλαμβάνεται σε ένα βαθμό και την κινηματογραφική γλώσσα, ώστε να υπολογίζει τη συνέργεια των ήχων και των εικόνων στη δημιουργία του νοήματος. Η συναίσθηση του συμπληρωματικού ρόλου της προφορικής αφήγησης είναι αναγκαία για να πετύχει κανείς μια αρμονική σύνθεση, με πληρότητα, οικονομία και σεβασμό στις υπόλοιπες κινηματογραφικές προσλαμβάνουσες. Με την έννοια αυτή, ασφαλώς η συγγραφή του κειμένου είναι μια υπόθεση που αφορά κύρια την τέχνη του λόγου, αξίζει όμως να επισημάνουμε

εδώ κάποιες βασικές αρχές, ειδικές για το σπικάζ, που χωρίς να αποτελούν απαράβατους κανόνες, συνιστούν δόκιμες πρακτικές.

Απλότητα λόγου

Ο λόγος του σπικάζ είναι καταρχήν προφορικός λόγος που απευθύνεται σε ευρύ και όχι ειδικό κοινό, γι' αυτό και η προφορικότητα και η ευκολία πρόσληψης θεωρούνται από τις κύριες αρετές του κειμένου. Με την έννοια αυτή ένα κείμενο το οποίο προσφέρεται για δημοσίευση, μάλλον θα χρειαστεί αναθεώρηση για να γίνει ο λόγος του πιο προφορικός. Ο βασικός στόχος για την προφορική αφήγηση είναι να γίνεται εύκολα κατανοητή καθώς, τουλάχιστον στα «παραδοσιακά» μέσα προβολής, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, δεν υπάρχει η δυνατότητα να γυρίσει κανείς πίσω, να ξαναπαρακολουθήσει κάτι που λέχθηκε προκειμένου να λύσει τις απορίες του. Αν ο θεατής δυσκολευτεί να παρακολουθήσει την αφήγηση σε ένα-δύο σημεία, πιθανότατα να εγκαταλείψει μετά από λίγο ολότελα την προσπάθεια. Οι προτάσεις, λοιπόν, είναι συνήθως σύντομες για να είναι εύληπτες και χρησιμοποιούν απλή, καθημερινή γλώσσα. Οι δύσκολες εκφράσεις, η εξειδικευμένη ορολογία ή η περίπλοκη σύνταξη αποφεύγονται.

Αν και ήδη γραμμένος, ο λόγος του σπικάζ συνήθως προσπαθεί να αποκρύψει αυτή την πλευρά της κατασκευής του και να πείσει για τον δήθεν αυθόρμητο, προφορικό χαρακτήρα του. Ο πιο απλός τρόπος να ελέγξει κανείς την προφορικότητα του κειμένου είναι να το εκφωνεί, να το ερμηνεύει καθώς το γράφει. Το λόγιο ύφος το οποίο σε παλαιότερες εποχές εμφανιζόταν συχνά στο σπικάζ, στις μέρες μας αποφεύγεται, όχι μόνο ως δυσνόητο, αλλά και επειδή τείνει να μεγαλώσει την απόσταση ανάμεσα στον θεατή και τον «ανώτερο» αφηγητή, δημιουργώντας ένα κλίμα επισημότητας και υποταγής στην αυθεντία που αποθαρρύνει μεγάλο μέρος του κοινού.

Αμεσότητα

Η κινηματογραφική αναπαράσταση προσφέρεται για να ξαναζωντανέψει γεγονότα από το μακρινό ως και το πιο πρόσφατο παρελθόν και να τα μεταφέρει όλα στο εδώ και το τώρα. Πολλές φορές χρησιμοποιείται στο σπικάζ ο ενεστώτας, ακριβώς για να εντείνει αυτή την αμεσότητα και την επιτακτικότητα της ρέουσας ιστορίας, ενώ συχνά αναφέρονται προσδιορισμοί όπως «εδώ», «τώρα», «σε λίγη ώρα», «λίγα μέτρα πιο πέρα» κοκ. Π.χ. «η τίγρης παραμονεύει πίσω από τους θάμνους καθώς η ζέμπρα πλησιάζει...». Άλλοτε πάλι ο αφηγητής επιλέγει να μη μιλάει στον παρόντα χρόνο της εικονιζόμενης δράσης, αλλά στο παρόν της προβολής, χρησιμοποιώντας χρόνο αόριστο. Ο αόριστος εξασφαλίζει μία αίσθηση αντικειμενικότητας ή επιστημονικής ορθότητας απέναντι στην ερμηνεία των εικόνων, υιοθετώντας ένα ύφος δοκιμίου που στοχεύει στην έγκυρη πληροφόρηση αντί της απενοχοποιημένης διασκέδασης, π.χ. «η τίγρης παρέμεινε κρυμμένη πίσω από τους θάμνους για πέντε λεπτά, ενώ η απόσταση της από τη ζέμπρα μειώθηκε στα εβδομήντα μέτρα».

Η χρήση της ενεργητικής φωνής, αντί της παθητικής, επίσης προσδίδει ένταση και αμεσότητα στην προφορική αφήγηση. Στην ενεργητική φωνή τονίζεται το υποκείμενο της πράξης και αμέσως τα γεγονότα αποκτούν δραματικό ενδιαφέρον, π.χ. «η αεροσυνοδός μεταφέρει το μόσχευμα καρδιάς στο αεροπλάνο με προορισμό την Αθήνα. Ο εφημερεύων γιατρός ενημερώνει τον υποψήφιο λήπτη για την επικείμενη εγχείρηση». Στην παθητική φωνή το ενδιαφέρον περιορίζεται στην πράξη, ενώ ο δράστης ως χαρακτήρας του δράματος αποσιωπάται, π.χ. «το μόσχευμα καρδιάς μεταφέρεται στην Αθήνα με αεροπλάνο. Ο υποψήφιος λήπτης ενημερώνεται για την επικείμενη εγχείρηση».

Εκφραστική λιτότητα

Όσο πιο λίγα είναι τα λόγια, τόσο αφήνεται ένα περιθώριο για να λειτουργήσουν ελεύθερα οι αισθήσεις του θεατή, ώστε να απολαύσει την κινηματογραφική εμπειρία χωρίς να δέχεται ένα συνεχή καταιγισμό διαμεσολαβητικού λόγου. Η λιτότητα στην έκφραση απαιτεί λίγες, σαφείς και ισχυρές προτάσεις που προσφέρονται για μία ξεκούραστη ροή της αφήγησης. Οι παύσεις στο κείμενο δημιουργούν χρονικές «ανάσες» για να εντυπωθεί ο λόγος του σπικάζ σε συνδυασμό με τις εικόνες και να προσληφθεί τελικά όχι μόνο ως πληροφορία αλλά και ως βίωμα.

Συνήθως η πρώτη γραφή του σπικάζ, όπως συμβαίνει και σε κάθε κείμενο, τείνει να είναι πιο περιφραστική και φλύαρη, με αποτέλεσμα να μην χωράει στο συγκεκριμένο χρόνο των εικόνων ή να δημιουργεί ένα «ασφυκτικό» αποτέλεσμα, χωρίς «ανάσες». Αν η πρώτη γραφή του σπικάζ ηχογραφηθεί πρόχειρα από τον μοντέρ και εφαρμοστεί στην εικόνα, πολύ συχνά προκύπτει η ανάγκη σε μία δεύτερη φάση να περιοριστούν οι λέξεις, να συμπυκνωθούν τα νοήματα και ενδεχομένως να θυσιαστούν κάποιες δευτερεύουσες πληροφορίες. Ο πρακτικός κανόνας για την ελληνική γλώσσα είναι ότι σε ένα λεπτό εικόνων αντιστοιχούν περίπου εκατό λέξεις. Με την αντιστοιχία αυτή κατά νου μπορεί ο συγγραφέας του σπικάζ να οριοθετήσει εγκαίρως το κείμενό του και να αποφύγει μεγάλες αλλαγές στη δεύτερη γραφή.

Τα κοσμητικά επίθετα χρειάζονται ιδιαίτερη προσοχή γιατί στερούν από τον θεατή τη δυνατότητα να διαμορφώσει μία υποκειμενική εντύπωση βλέποντας την κινηματογραφημένη πραγματικότητα. Αν παρακολουθούμε, για παράδειγμα, μία σεκάνς με φυσικά τοπία, δεν έχουμε την ανάγκη από ένα σπικάζ πλούσιο σε επιθετικούς προσδιορισμούς και λυρικό τόνο για να μας μεταφέρει τη γοητεία της φύσης. Αυτό μπορεί κάλλιστα να το αναλάβουν τα αμιγώς κινηματογραφικά μέσα, τα προσεγμένα φωτογραφικά πλάνα, η διαδοχή τους στο μοντάζ, ο ηχητικός σχεδιασμός, πιθανόν και η μουσική. Η χρήση επιθετικών προσδιορισμών ενέχει τον κίνδυνο να αναγνωριστεί ως ένας φτηνός τρόπος για να επιβληθούν ερμηνείες ή να ενισχυθούν συναισθηματικές εντυπώσεις, όπως σε μια κακόγουστη διαφήμιση, π.χ. «οι παραθεριστές απολαμβάνουν το δροσερό ποτό τους θαυμάζοντας το μαγευτικό ηλιοβασίλεμα».

Συσχέτιση με την εικόνα

Η πιο ενδιαφέρουσα και δημιουργική διάσταση της συγγραφής του κειμένου είναι η προσπάθεια να ταιριάξει κανείς τα λόγια και τις εικόνες σε έναν πλήρη κινηματογραφικό λόγο. Οι αισθητικές προσεγγίσεις σε αυτή τη συνάντηση λόγου και πλάνων μπορεί να ποικίλλουν σε κάθε κειμενογράφο/σκηνοθέτη, ωστόσο η μέριμνα για να είναι αρμονική η συνάντηση αυτή, παραμένει το κύριο δημιουργικό πρόταγμα. Η επιλογή και μελέτη περιπτώσεων που μας φαίνονται ελκυστικές είναι ένας καλός τρόπος να διαμορφώσουμε το δικό μας ύφος, διαλέγοντας συνειδητά τις επιρροές μας.

Τι μπορεί όμως να συνιστά ένα αρμονικό ταίριασμα λόγου και εικόνων; Κατά πόσο θα πρέπει τα δύο μέρη να ταυτίζονται στο περιεχόμενο, στην ερμηνεία, στον συγχρονισμό τους; Πολύ συχνά, π.χ. σε πρακτικές συζητήσεις του μοντάζ, αναφέρεται σαν αισθητικός κανόνας ότι το κείμενο δεν πρέπει να είναι ταυτολογικό, δηλαδή δεν πρέπει να λέει όσα ήδη δείχνει η εικόνα. Η άποψη αυτή υπερασπίζεται την πολύ σημαντική εκφραστική λιτότητα, όμως μπορεί να οδηγήσει σε επικίνδυνες γενικεύσεις και ακατάληπτες σκηνές αν ερμηνευτεί δογματικά. Έτσι π.χ., όταν το σπικάζ αναφέρεται στην κατασκευή του πύργου του Άιφελ στο Παρίσι δεν υπάρχει τίποτα μεμπτό στο να βλέπουμε τον πύργο του Άιφελ αντί για τον Παρθενώνα! Αντίθετα, σε ταινίες ή σκηνές που εστιάζουν στη μετάδοση πληροφοριών, το να λαμβάνουμε την ίδια πληροφορία οπτικά και ακουστικά μπορεί να λειτουργεί πολύ αποτελεσματικά και να ενισχύει την κατανόηση. Με τη στενή αναφορά του λόγου στην εικόνα και αντίστροφα η πληροφόρηση γίνεται πιο σαφής και εντυπώνεται βαθύτερα στους θεατές, που εκτίθενται σε ένα λόγο συνοδευμένο από μία εικονογραφική τεκμηρίωση.

Από την άλλη μεριά, στα ντοκιμαντέρ ή στις σκηνές που δεν στοχεύουν τόσο σε μία εντατική έκθεση πληροφοριών, όσο στη δημιουργία μιας εμπειρίας, η αναγκαία πληροφόρηση προσλαμβάνεται, χωρίς να γίνεται αντιληπτή ως τέτοια, μέσα από τις δράσεις, τους ζωντανούς διαλόγους και γενικά μέσα από τις εικόνες χωρίς επιπλέον σχολιασμό. Η χρήση του σπικάζ εκεί δεν προκύπτει από την αναγκαιότητα της έκθεσης πληροφοριών, αλλά από τη διάθεση να αναχωρήσουμε από τη φαινομενολογική πραγματικότητα και να προβούμε σε ερμηνείες της, να πάρουμε από την πραγματικότητα αφορμή για ευρύτερους στοχασμούς, να συμπληρώσουμε ή και να υπονομεύσουμε την αφήγηση της εικόνας. Όπως σε ένα μουσικό ντουέτο η αρμονία προκύπτει όταν τα δύο μουσικά όργανα παίζουν διαφορετικούς ρόλους και όχι συγχρόνως τις ίδιες νότες μιας μελωδίας, έτσι και στην κινηματογραφική αισθητική, εικόνα και λόγος συνδυάζονται πιο έντεχνα όταν παίζουν διαφορετικούς ρόλους, όταν συμπληρώνει το ένα το άλλο ή δρουν αντιστικτικά. Το κείμενο του σπικάζ μπορεί να έρχεται σε σύγκρουση με την εικόνα, να δημιουργεί μία αίσθηση ειρωνείας, ή να φανερώνει κρυφές πτυχές της.

Συνεχίζοντας την αναλογία με τη μουσική αρμονία θα λέγαμε ότι κατά διαστήματα οι δυο «φωνές», η εικόνα και ο ήχος, μπορούν να συναντιούνται και μετά να ξαναπαίρνουν διαφορετικούς δρόμους. Πρόκειται για μια ρευστή σχέση και η σύνθεση λόγων και εικόνων, τόσο στο γράψιμο του σπικάζ, όσο και στην εφαρμογή του στο μοντάζ απαιτεί μια αίσθηση μουσικότητας. Η σύνταξη μιας πρότασης μπορεί να αλλάξει ώστε να

προσαρμοστεί στη διαδοχή των εικόνων, αλλά και αντίστροφα, το μοντάζ μπορεί να αλλάξει για να προσαρμοστεί στο κείμενο. Το σπικάζ (η πληροφορία στον ήχο) συνήθως ακολουθεί την δράση (την πληροφορία στην εικόνα), ενώ το timing αυτής της αναμονής μπορεί να είναι καθοριστικό στοιχείο της σύνθεσης. Τα κατ στην εικόνα συνήθως γίνονται στα κενά ανάμεσα σε διαφορετικές κύριες, ή δευτερεύουσες προτάσεις. Μια αλλαγή παραγράφου στο κείμενο μπορεί να σηματοδοτηθεί από μία καινούρια σεκάνς εικόνων και αντίστροφα.

Αλεπάλληλες γραφές

Η μοίρα του συγγραφέα είναι να επισκέπτεται πολλές φορές το κείμενό του και να το αλλάζει. Το ίδιο ισχύει και για τη συγγραφή του σπικάζ, ειδικά καθώς επηρεάζεται αλλά και επηρεάζει το μοντάζ των εικόνων. Είναι πολύ σημαντικό ανάμεσα σε διαδοχικές γραφές να παρεμβάλλεται μία σχετικά πρόχειρη δοκιμή πάνω στην εικόνα, ή και τη μουσική αν τη γνωρίζουμε, είτε με μια ζωντανή δοκιμή εκφώνησης, είτε στο μοντάζ με μια πρόχειρη ηχογράφηση (guide track).

Φυσικά οι βασικές αρχές ενός καλού κειμένου ισχύουν και για το σπικάζ. Σε κάθε επόμενη γραφή δίνεται η ευκαιρία να μεγιστοποιηθεί η σαφήνεια, ενώ ελαχιστοποιούνται οι λέξεις, να αποκρυσταλλωθεί το ύφος και να περιοριστούν τα γλωσσικά κλισέ και οι επαναλήψεις. Οι ανακρίβειες και οι υπερβολές μπορεί να βοηθούν στιγμιαία την αφήγηση, αλλά αν γίνουν αντιληπτές κινδυνεύουν να κλονίσουν την εμπιστοσύνη του θεατή και να θέσουν σε αμφισβήτηση όλη μας την αφήγηση. Στο τέλος καλό είναι να ελέγχουν το κείμενο και άλλοι συνεργάτες, όπως ένας επιστημονικός σύμβουλος και κάποιος γλωσσικός επιμελητής για τυχόν ανακρίβειες και λάθη.

Όταν το κείμενο είναι έτοιμο, τυπώνεται με μεγάλα γράμματα και με διπλό διάστιχο για να το χρησιμοποιήσει ο εκφωνητής στο στούντιο της ηχογράφησης. Η κάθε ενότητα σπικάζ αριθμείται και ξεκινά σε νέα σελίδα.

5. Η φωνή του σπικάζ

5.1 Το κάστινγκ της φωνής

Σε μια ταινία που χρησιμοποιεί σπικάζ, η φωνή του αφηγητή προσλαμβάνεται από τους θεατές σαν τη φωνή της ίδιας της ταινίας. Ακόμη κι αν το μοντάζ λίγο πολύ έχει ολοκληρωθεί με ένα πρόχειρο ηχογράφημα ενός δικού σας σπικάζ-οδηγού, η ταυτότητα της ταινίας ακόμη εκκρεμεί στα χέρια του ερμηνευτή του σπικάζ, συνήθως κάποιου ηθοποιού που θα εκφωνήσει το κείμενο. Μια ατυχής επιλογή φωνής μπορεί να υπονομεύσει το έργο σας, ενώ μία επιτυχημένη να προσθέσει αμεσότητα και χαρακτήρα σε κάθε σκηνή όπου ακούγεται.

Το σπικάζ οφείλει μεγάλο μέρος της κακής φήμης του σε όλες εκείνες τις ουδέτερες, επίπεδες, διεκπεραιωτικές εκφωνήσεις, που επικάθονται σε (μεταγλωττισμένες συνήθως) ταινίες ντοκιμαντέρ σαν ξένο σώμα. Η φωνή της ταινίας θα πρέπει να πηγάζει από τον αφηγηματικό πυρήνα της και να δένει οργανικά με όλα τα στυλιστικά στοιχεία που καθορίζουν το ύφος της. Το κάστινγκ της φωνής τελικά μάς οδηγεί να απαντήσουμε στη νευραλγική ερώτηση: «ποια είναι η προσωπικότητα που οδηγεί την κινηματογραφική αφήγηση, ποιος λέει αυτή την ιστορία;»

Σε ένα «δημιουργικό» ντοκιμαντέρ, η απάντηση είναι προφανής. Εκεί ο σκηνοθέτης προβάλλεται ως ο απόλυτος δημιουργός και η υποκειμενική του οπτική υπερέχει της «αντικειμενικότητας», ως εκ τούτου η επιλογή να μιλάει ο ίδιος αποτελεί τον κανόνα. Ακόμη κι όταν η χροιά της φωνής του σκηνοθέτη δεν ηχεί θελκτική στα αυτιά μας, η άρθρωση ή η προφορά του μας προκαλούν δυσκολίες κατανόησης (βλέπε τα αγγλικά σπικάζ του Werner Herzog ή του Wim Wenders), η παρουσία της φωνής του σκηνοθέτη προσδίδει μία αίσθηση γνησιότητας και αυθεντικότητας στο έργο.

Σε περιπτώσεις που η προφορική αφήγηση αποδίδεται σε ένα ιστορικό πρόσωπο ή έναν επινοημένο χαρακτήρα μιας πιθανής δραματοποίησης, το κάστινγκ της φωνής ισοδυναμεί με την εξεύρεση του ηθοποιού που θα υποδυθεί πιστά και σε βάθος αυτό το ρόλο, ακόμη κι αν από την ερμηνεία του η ταινία συγκρατήσει τελικά μόνο τη φωνή του. Κάποια παραδείγματα αξιόλογων τέτοιων ερμηνειών στην ελληνική φιλμογραφία ντοκιμαντέρ συμπεριλαμβάνουν τις ερμηνείες του Μιχάλη Μαραγκάκη στον ρόλο του Μάρκου Βαμβακάρη στο *Μ' αρέσουν οι καρδιές σαν τη δική μου… Μάρκος Βαμβακάρης* (Γιώργος Ζέρβας, 2000), του Θόδωρου

Κατσαδράμη στον ρόλο του του μετανάστη Αναστάσιου στα *Γράμματα απ' την Αμερική* (Λάκης Παπαστάθης, 1972), του Δημήτρη Καταλειφού στον ρόλο του Γιώργου Σεφέρη στα *Ημερολόγια Καταστρώματος* (Στέλιος Χαραλαμπόπουλος, 2001) κ.ά.

Σε πολλές περιπτώσεις το κείμενο του σπικάζ δεν φέρει καμία εμφανή υποκειμενικότητα που θα μπορούσε να μας βοηθήσει στο κάστινγκ της φωνής, έστω καθορίζοντας το φύλο ή την ηλικία του αφηγητή. Εκεί μπορεί να βοηθήσει το να επινοήσουμε ένα φανταστικό χαρακτήρα αφηγητή, ακόμη κι αν αυτός δεν εμφανίζεται πουθενά στην ταινία. Αξίζει να σκιαγραφήσουμε εκτός από την ηλικία και το φύλο του, το μορφωτικό επίπεδο του επινοημένου αφηγητή μας, την κοινωνική προέλευση, την ψυχική ιδιοσυγκρασία, την αίσθηση του χιούμορ, την προσωπικότητα γενικά. Τι χαρακτηριστικά θα προσδώσουμε σε έναν αφηγητή που μας μιλάει για κάποιον λόγιο του 18ου αιώνα και τι χαρακτηριστικά σε κάποιον που μας εξηγεί τον κύκλο της ζωής ενός γορίλλα στην Αφρική; Μπορεί μία ανορθόδοξη επιλογή να χαρίσει μία πρωτότυπη οπτική που θα καθορίσει την ταινία μας. Η επιλογή της φωνής θα μπορούσε επίσης να υπαγορευθεί από τα άλλα υφολογικά στοιχεία ή από την εκτίμηση του κοινού-στόχου. Έτσι, ένα νεωτερικό στυλ στη χρήση της φωτογραφίας και του μοντάζ, μπορεί να μας υποδείξει μια νεανική φωνή, ενώ μία περισσότερο κλασική γραφή να ταιριάζει με μία ώριμη φωνή. Αντίστοιχα, ένα παιδικό ή νεανικό κοινό-στόχος ίσως θα προτιμούσε μία νεανική φωνή, ή ένα γυναικείο κοινό τη φωνή μιας γυναίκας κ.ο.κ. Η φωνή γνωστών προσωπικοτήτων (πχ ενός γνωστού ηθοποιού, καλλιτέχνη, διανοούμενου κλπ.) ασφαλώς μπορεί να βοηθήσει να απευθυνθούμε σε ευρύτερο κοινό, αλλά συγχρόνως ταυτίζει την οπτική της ταινίας με την οπτική αυτής της προσωπικότητας. Ξαφνικά η ταινία προσλαμβάνεται σαν προϊόν της πρωτοβουλίας αυτού του διάσημου ανθρώπου να εκφραστεί δημόσια πάνω στο συγκεκριμένο θέμα και υπονοείται μία βαθιά εμπλοκή του με αυτό, η οποία καλό είναι να είναι υπαρκτή και ειλικρινής.

Πέρα από κάθε προσπάθεια εκλογίκευσης της διαδικασίας, τελικά η επιλογή της φωνής παραμένει μία αυθόρμητη αισθητική επιλογή που δεν εξηγείται εύκολα. Κάθε φωνή έχει τη χροιά της και ανεπαίσθητα αντανακλά τον κάτοχό της, την προσωπικότητά του και την εμπειρία του στη ζωή, προσδίδοντας εξαρχής μία ερμηνεία στο λόγο της αφήγησης, χωρίς να χρειάζεται «παίξιμο». Υπάρχουν φωνές με βάθος και θέρμη, φωνές με πλούσια γοητευτική χροιά, οι οποίες μπορουν να κάνουν τους θεατές να «νιώθουν» τα λόγια και όχι απλά να αντιλαμβάνονται τα νοήματά τους. Μπορείτε να αναζητήσετε υποψήφιες φωνές σε ηθοποιούς, λιγότερο ή περισσότερο εξειδικευμένους στο σπικάζ, ή και ερασιτέχνες των οποίων το «προφίλ» ταιριάζει με την εικόνα του αφηγητή που έχετε στο μυαλό σας ή η φωνή τους σας φαίνεται κατάλληλη. Τελικά η επιλογή της φωνής μπορεί να προκύψει με ασφάλεια μόνο μέσα από δοκιμές εναλλακτικών φωνών (οντισιόν). Οι δοκιμές αυτές μπορούν να γίνουν πάνω σε ένα-δύο μικρά αποσπάσματα του σπικάζ, με σκηνοθετική καθοδήγηση και να ηχογραφηθούν πρόχειρα, π.χ. με έναν απλό εγγραφέα ήχου σε οποιοδήποτε ήσυχο χώρο, ή σε μεγάλη ανάγκη μέσω διαδικτύου ή τηλεφώνου. Στη συνέχεια, η εφαρμογή των δοκιμαστικών ηχογραφήσεων στο μοντάζ θα σας αποκαλύψει εύκολα την καταλληλότερη φωνή.

5.2 Σκηνοθετική καθοδήγηση

Ανάλογα με τον βαθμό υποκειμενικότητας που επιδιώκεται, η ερμηνεία του σπικάζ απαιτεί λιγότερη ή περισσότερη προετοιμασία, καθώς μπορεί άλλοτε να συνίσταται απλά σε μια καλή ανάγνωση, άλλοτε όμως να φτάνει τη συνθετότητα της ερμηνείας ενός μονολόγου. Ιδιαίτερα σε σπικάζ που ο ομιλητής δεν είναι ένας απλός σχολιαστής, αλλά ένας χαρακτήρας της ταινίας, η ερμηνεία αυτή μπορεί να αναχθεί σε μία σύνθετη υποκριτική πρόκληση. Όπως και κάθε άλλη ερμηνευτική πράξη, έτσι και η αφήγηση του σπικάζ προϋποθέτει ότι ο αφηγητής θα έχει μελετήσει και κατανοήσει το κείμενο τόσο, ώστε να μπορέσει να το κάνει «δικό του». Παράλληλα θα πρέπει να έχει δει την ταινία και μιλώντας με τον σκηνοθέτη να έχει κατανοήσει την προσέγγιση και το ύφος, ώστε να αναζητήσει τον σωστό τόνο της ομιλίας, τη σωστή απόδοση του λόγου. Ίσως ακόμη να είναι χρήσιμο ο σκηνοθέτης και ο ερμηνευτής να συζητήσουν για το ρόλο, να σκιαγραφήσουν από κοινού τον χαρακτήρα του αφηγητή της ταινίας, να μελετήσουν αναφορές, να κάνουν πρόβες κ.ο.κ. Από την άλλη μεριά, μερικοί σκηνοθέτες προτιμούν να προχωρούν κατευθείαν στη λήψη με την πρώτη φορά (πρίμα βίστα) και να κάνουν διορθώσεις επί τόπου. Ο σκηνοθέτης τότε μπορεί να παρεμβαίνει συχνά με προτροπές τεχνικής φύσης, π.χ. «τόνισε αυτή τη λέξη», «κάνε παύση εκεί», «πες το πιο επίσημα ή πιο ζεστά», «μίλα πιο σιγά σα να απευθύνεσαι σε κάποιον που είναι δίπλα σου ή πιο δυνατά σα να μιλάς σε περισσότερους» κ.ο.κ. Πολλές φορές μία έκφραση δεν ακούγεται σωστά και την ώρα της λήψης αποφασίζεται μια άλλη διατύπωση, που συχνά προέρχεται από τον ίδιο τον εκφωνητή.

6. Η ηχογράφηση

Η ηχογράφηση σε επαγγελματικές συνθήκες γίνεται σε ένα στούντιο ηχοληψίας είτε ζωντανά, δηλαδή με παράλληλη προβολή των αποσπασμάτων της ταινίας, είτε ανεξάρτητα μόνο με το κείμενο. Η ηχογράφηση με παράλληλη προβολή δίνει τη δυνατότητα της ερμηνείας σε άμεσο συγχρονισμό με την εικόνα, διασφαλίζοντας ότι η σχέση λόγου και εικόνας λειτουργεί αρμονικά και εξοικονομώντας χρόνο από το μοντάζ. Παράλληλα όμως προσθέτει έναν ακόμη παράγοντα δυσκολίας για τον εκφωνητή και επιβαρύνει το κόστος της παραγωγής. Για τους λόγους αυτούς το σπικάζ ηχογραφείται συνήθως ανεξάρτητα, στην συγκεντρωμένη απομόνωση ενός στούντιο ηχοληψίας. Μία πολύ καλή ηχοληψία σπικάζ μπορεί να γίνει υπό προϋποθέσεις και σε άλλο χώρο με απλούστερα μέσα· το σημαντικό όμως σε κάθε περίπτωση είναι να έχουν επιλυθεί όλα τα τεχνικά θέματα ώστε την ώρα της ηχογράφησης να μπορείτε να συγκεντρωθείτε στο ουσιαστικό, που είναι η απόδοση του λόγου.

Στην πράξη του ντοκιμαντέρ πολλές φορές θα χρειαστεί να ηχογραφήσετε σπικάζ στον τόπο του γυρίσματος. Στην περίπτωση αυτή προσπαθήστε να διαμορφώσετε κατάλληλα ένα ήσυχο δωμάτιο, με ηχοαπορροφητικές επιφάνειες, χαλιά, κουβέρτες κλπ. Μία άλλη λύση για περιπτώσεις εξαιρετικής ανάγκης είναι να ηχογραφήσετε μέσα σε ένα αυτοκίνητο σταθμευμένο σε μια ήσυχη περιοχή, θα ανακαλύψετε ότι το εσωτερικό του αυτοκινήτου έχει αρκετά καλή ηχοαπορρόφηση που το κάνει μία ενδιαφέρουσα καμπίνα ηχογράφησης. Ιδανικά θα χρειαστείτε ένα πυκνωτικό μικρόφωνο μεγάλου διαφράγματος, αλλά ακόμη και το κύριο πυκνωτικό μικρόφωνο του γυρίσματος κοντά στο στόμα του ομιλητή μπορεί να δώσει ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Κάποιο αντιανεμικό σφουγγάρι πάνω στο μικρόφωνο ή ένα ειδικό φίλτρο (pop filter) θα είναι χρήσιμο για να αποφύγετε τους ανεπιθύμητους ήχους που παράγονται από την εκφορά των χειλικών συμφώνων, ιδιαίτερα στις λέξεις που αρχίζουν από π (popping). Όσο πιο κοντά βρίσκεται το στόμα του εκφωνητή στο μικρόφωνο, τόσο περιορίζεται η πιθανή αντήχηση του χώρου και οι άλλοι θόρυβοι (αν δεν ηχογραφούμε σε στούντιο), αλλά και δίνεται όγκος στη φωνή, καθώς λόγω του λεγόμενου proximity effect τονίζονται οι χαμηλές συχνότητες. Σε κάθε περίπτωση, μην ξεχάσετε να ηχογραφήσετε μία διάρκεια σιωπής στο χώρο, με την ίδια στάθμη ηχογράφησης (χώρος ή room tone), ώστε να μπορείτε στο μοντάζ να γεμίσετε με αυτό τα κενά διαστήματα ανάμεσα στο λόγο.

Είναι αρκετά πιθανό να χρειαστεί να ηχογραφήσετε τμήματα του σπικάζ ξανά σε προσεχές στάδιο, προκειμένου να κάνετε προσθήκες ή αλλαγές. Γι' αυτό καλό είναι να βεβαιωθείτε εξαρχής ότι ο αφηγητής σας παραμένει διαθέσιμος για ένα τέτοιο ενδεχόμενο διορθώσεων. Στην περίπτωση που χρειαστεί να ξαναηχογραφήσετε κάποιο απόσπασμα πρέπει να βεβαιωθείτε ότι το νέο ηχογράφημα θα ταιριάξει με ό,τι έχετε ήδη ηχογραφήσει, κάτι που δεν είναι τόσο απλό όσο ακούγεται. Καταρχήν, από τεχνικής άποψης θα πρέπει να προσπαθήσετε να χρησιμοποιήσετε το ίδιο μικρόφωνο και τον ίδιο χώρο ηχογράφησης. Κάθε χώρος (ακόμη και επαγγελματικού στούντιο) και κάθε μικρόφωνο παράγουν διαφορετικό αποτέλεσμα. Κυρίως όμως η εκφορά του λόγου είναι αυτή που παρουσιάζει διαφορές στην περίπτωση επαναληπτικών ηχογραφήσεων που γίνονται ημέρες ή και μήνες μετά την αρχική λήψη. Είναι σημαντικό να ηχογραφήσετε ολόκληρη την ενότητα λόγου μιας σεκάνς και όχι μόνο το απόσπασμα που θέλετε να προσθέσετε ή να αλλάξετε. Επίσης, ο ηθοποιός σας θα πρέπει να ακούσει την προηγούμενη ερμηνεία του και να συντονιστεί κατά το δυνατό με αυτήν. Αν έχετε την παραμικρή αμφιβολία για το αν θα δέσουν οι δύο ηχογραφήσεις ελέγξτε το επί τόπου· καλύτερα να επαναλάβετε όλη την ηχογράφηση του σπικάζ παρά να διακινδυνεύσετε την ενότητα της αφήγησης.

7. Το μοντάζ της προφορικής αφήγησης

Όπως είδαμε, η συγγραφή του κειμένου του σπικάζ και το μοντάζ των εικόνων είναι δύο αλληλοεξαρτώμενες δραστηριότητες, οι οποίες μπορεί να γίνονται παράλληλα, ή η μία να προηγείται χρονικά της άλλης. Όσα, λοιπόν, σημειώθηκαν μιλώντας για την αρμονική συσχέτιση λόγου και εικόνων στη συγγραφή του κειμένου, ισχύουν και αντίστροφα για το μοντάζ. Το μοντάζ του σπικάζ εστιάζεται κυρίως στη δημιουργική όσμωση των δύο αυτών στοιχείων, χρησιμοποιώντας ένα πρόχειρο ηχογράφημα-οδηγό, το οποίο συχνά εκφωνεί ο μοντέρ της ταινίας.

Αργότερα, όταν έχουμε πλέον την οριστική ηχογράφηση, η εφαρμογή του λόγου στο τελικό μοντάζ είναι περισσότερο μία υπόθεση λεπτού χειρισμού «αποχρώσεων» των νοημάτων, ρυθμού και μουσικότητας. Λίγα καρέ μετατόπισης του προφορικού λόγου μπορούν να αλλάξουν όχι μόνο το ρυθμό, αλλά και το νόημα ή και το ύφος του κινηματογραφικού λόγου. Για παράδειγμα, ας πάρουμε τη φράση: «επηρεάστηκα από προσωπικότητες όπως ο Α, ο Β και ο Γ». Αν κάνουμε κατ και δούμε το πορτρέτο του Α μόλις ακουστεί η λέξη Α, το

κοινό θα νομίσει ότι ο εικονιζόμενος είναι ο Β! Αυτό οφείλεται στο ότι καθώς ο θεατής βλέπει την εικόνα του Α, ακούει το σπικάζ να αναφέρεται ήδη στον Β. Γενικά, οι πρώτες λέξεις μετά από ένα κατ προσδιορίζουν έντονα το πώς θα ερμηνεύσουμε την εικόνα αυτή, ενώ η βαρύτητα των λέξεων στην ερμηνεία της εικόνας μειώνεται όσο αυτές απομακρύνονται από το σημείο του κατ. Αν παρατηρήσουμε ποιες λέξεις κατέχουν ιδιαίτερο βάρος στις προτάσεις του σπικάζ, θα δούμε ότι τα κατ της εικόνας συχνά γίνονται αμέσως πριν ή αμέσως μετά από αυτές τις κομβικές λέξεις. Η απόσταση του κατ από μία κομβική λέξη, το αν προηγείται, ταυτίζεται χρονικά ή έπεται και κατά πόσο, μπορεί να δώσει στη νέα εικόνα μια χροιά υπαινικτική, επεξηγηματική ή ειρωνική, καθορίζοντας έτσι το λεπτό ύφος της συνολικής αφήγησης. Αυτοί οι χειρισμοί του μοντάζ επαφίενται εν τέλει στο προσωπικό ύφος του μοντέρ, αυτό που οι ίδιοι οι μοντέρ ονομάζουν συνήθως ένστικτο, αίσθηση ρυθμού ή ταλέντο, μια περιοχή μάλλον ανεξερεύνητη από την κινηματογραφική βιβλιογραφία, που παρόλα αυτά μπορεί κάποιες φορές να κάνει τη διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο που εκπλήσσει με το ύφος του από ένα άλλο που μοιάζει να έχει μια συνηθισμένη, πολυϊδωμένη γραφή.

Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

Bernard, Sheila Curran. 2011. *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. Amsterdam: Focal.
Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: U of California.
Rabiger, Michael. 1987. *Directing the Documentary*. Boston: Focal.
Στεφανή, Εύα. 2007. *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Πατάκης.

Σημειώσεις

1. Από τον προφορικό σχολιασμό του σκηνοθέτη στο dvd της ταινίας Megacities (Michael Glawogger, 1998).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Το μοντάζ στο ντοκιμαντέρ

Σύνοψη

Το μοντάζ στο ντοκιμαντέρ αποτελεί μια ιδιαίτερα δημιουργική φάση, καθώς συνήθως εκεί διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό η δομή, το περιεχόμενο και το ύφος μιας ταινίας. Παρά την καθοδήγηση της πρωταρχικής σύνοψης σεναρίου, το υλικό που προκύπτει από τα γυρίσματα τις περισσότερες φορές εμπεριέχει απρόβλεπτες εκπλήξεις, νέες δυνατότητες, αλλά και αδυναμίες που θα καθορίσουν το τελικό σενάριο. Ο τρόπος διαχείρισης πιθανώς εκατοντάδων ωρών υλικού, για να παραχθεί μία ταινία που μπορεί να διαρκεί μόλις μία ώρα, δεν είναι απλά μία υπόθεση ταλέντου· χρειάζεται μία μεθοδολογία προκειμένου ο/η δημιουργός της ταινίας να μη χαθεί στο λαβύρινθο των άπειρων επιλογών.

Στο κεφάλαιο αυτό αναλύονται πρακτικές που σχετίζονται με τα στάδια της θέασης του υλικού, της καταγραφής και αρχειοθέτησής του, της διαμόρφωσης των πρώτων επιλογών και του σχεδιασμού της δομής ανάλογα με το είδος της ταινίας. Αναλύονται μεθοδολογίες σύνθεσης μεμονωμένων σκηνών δράσης, διαλόγου ή λόγου και εξετάζονται οι συνήθεις αδυναμίες του πρώτου μοντάζ της ταινίας (rough cut). Παράλληλα προτείνονται κάποιοι τρόποι αντιμετώπισης των προβλημάτων αυτών στην πορεία προς την ολοκλήρωση του τελικού μοντάζ (final cut). Στο τέλος του κεφαλαίου, γίνεται κάποια μνεία σε καλές πρακτικές συνεργασίας σκηνοθέτη-μοντέρ και τίθενται κάποιοι προβληματισμοί σχετικά με δεοντολογικά ζητήματα που προκύπτουν στο στάδιο αυτό.

1. Ιδιαιτερότητες του μοντάζ στο ντοκιμαντέρ

«Η τέχνη του σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ είναι ουσιαστικά η τέχνη ενός μοντέρ»
Karel Reisz

Ανάμεσα στα πολλά και διαφορετικά κινηματογραφικά έργα που θα φτάσουν στο «πάγκο του μοντάζ» οι ταινίες ντοκιμαντέρ συνήθως αποτελούν μία ειδική περίπτωση. Σε αντίθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας, τα διαφημιστικά φιλμ, τα έργα κινουμένων σχεδίων κλπ., τα οποία έχουν γυριστεί πάνω σε ένα συγκεκριμένο σενάριο, με έναν αρκετά ελεγχόμενο τρόπο ώστε στο μοντάζ μένει να συναρμολογηθούν βάσει του προϋπάρχοντος σχεδιασμού τους, τα ντοκιμαντέρ πολύ σπάνια έχουν ακολουθήσει έναν αντίστοιχα λεπτομερή προσχεδιασμό. Για τους περισσότερους κινηματογραφιστές η ταινία ντοκιμαντέρ θα «ανακαλυφθεί», θα διαμορφωθεί και θα βρει την πραγματική της ταυτότητα στο μοντάζ. «Θα ήταν ανόητο να αναθέσει κανείς εν λευκώ το μοντάζ ενός ντοκιμαντέρ σε έναν μοντέρ» λέει ο Karel Reisz (98) «γιατί η πράξη της σκηνοθεσίας και του μοντάζ είναι δύο στάδια της ίδιας δημιουργικής διαδικασίας».

Η έλλειψη στο ντοκιμαντέρ ενός αυστηρού σεναρίου που μας καθοδηγεί, ανοίγει ένα μεγαλύτερο πεδίο ελευθερίας, δημιουργικότητας, πειραματισμού, αλλά παράλληλα και ευθύνης και ανησυχίας για το τελικό αποτέλεσμα. Γενικά, το μοντάζ του «δημιουργικού ντοκιμαντέρ» αποτελεί κατά κοινή ομολογία των μοντέρ μία πιο σύνθετη καλλιτεχνική πρόκληση από το μοντάζ μίας ταινίας μυθοπλασίας, ενώ θεωρείται από πολλούς ως ένα ιδανικό πεδίο εκπαίδευσης για νέους κινηματογραφιστές.

Η εργασία στο μοντάζ κινείται πάντα σε δύο επίπεδα, σε μεγάλη και σε μικρή κλίμακα. Στη μεγάλη κλίμακα το μοντάζ διαμορφώνει οριστικά τη δομή της ταινίας, καθορίζει την ιστορία και την πλοκή, παγιώνει το σενάριό της. Στη μικρή κλίμακα επικεντρώνεται στη λεπτομέρεια, διαμορφώνει το ρυθμό και τις διακυμάνσεις του, αναδεικνύει τις λεπτές χροιές ερμηνείας μιας σκηνής, δημιουργεί γοητευτικά και αρμονικά περάσματα ανάμεσα σε σκηνές κ.ο.κ. Το μοντάζ ενός ντοκιμαντέρ παρέχει τη δυνατότητα μίας ιδιαίτερα δημιουργικής συμβολής και στα δύο αυτά επίπεδα.

1.1 Ιδιαίτερη συμβολή στην διαμόρφωση της δομής/ιστορίας

Ακόμη και σε ταινίες μυθοπλασίας το μοντάζ θεωρείται το τελικό πεδίο συγγραφής του σεναρίου, καθώς μετά το τέλος των γυρισμάτων και τη συναρμολόγηση του πρώτου cut της ταινίας, το γραπτό σενάριο παραγκωνίζε-

ται και η ταινία «ξαναγράφεται» σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό με βάση το κινηματογραφημένο αποτέλεσμα. Πολλές διακεκριμένες ταινίες μυθοπλασίας (π.χ. *Αποκάλυψη τώρα* (Francis Ford Coppola, 1976) *Νευρικός εραστής/Annie Hall* (Woody Allen, 1976) κ.ά.) μειώθηκαν περίπου στη μισή διάρκεια και τροποποιήθηκαν ριζικά κατά το μοντάζ, με τολμηρές αφαιρέσεις σκηνών, ανακατατάξεις κλπ. Βέβαια αυτού του είδους οι ριζικές επεμβάσεις στο σενάριο δεν είναι τόσο συνηθισμένες στη μυθοπλασία, ενώ σε μια ταινία ντοκιμαντέρ η συμβολή του μοντάζ στην διαμόρφωση της ιστορίας είναι σαφώς πολύ πιο καθοριστική.

Είτε το ντοκιμαντέρ επικεντρώνεται κυρίως στη μετάδοση ενός συνόλου πληροφοριών γύρω από ένα θέμα (στοχεύοντας κυρίως στην πληροφόρηση και τον προβληματισμό), είτε στην αφήγηση μιας ιστορίας (στοχεύοντας κυρίως στην ψυχαγωγία), η σειρά διαδοχής των κινηματογραφημένων σκηνών, η δομή ή η πλοκή της αφήγησης σπάνια προδιαγράφονται με συγκεκριμένο και δεσμευτικό τρόπο. Αντίθετα, δεν είναι λίγες οι φορές που ο μοντέρ του ντοκιμαντέρ ξεκινώντας μία δουλειά εισέρχεται σε ένα αχαρτογράφητο πεδίο από δεκάδες ή εκατοντάδες ώρες υλικού που μοιάζει χαοτικό, χωρίς να υπάρχει γραμμένο σενάριο, ή έστω ένα σχέδιο βασικής δομής στο μυαλό του σκηνοθέτη. Δεν είναι σε καμία περίπτωση μία πρακτική που θα επικροτούσε κανείς, όμως είναι μία πραγματικότητα. Επιπλέον, είναι αναμενόμενο ότι στο πρωτογενές υλικό θα υπάρχουν πολλαπλάσιες σκηνές από όσες θα χωρούσαν στην τελική ταινία, ενώ κάθε μία από αυτές έχει πολλαπλάσια διάρκεια από όση θα μπορούσε να καταλαμβάνει στην τελική της μορφή. Η κύρια δουλειά, λοιπόν, του μοντέρ στο ντοκιμαντέρ είναι να βρει τι χρειάζεται να κρατήσει από όλο αυτό το υλικό, αποκλείοντας σταδιακά μία τεράστια πληθώρα άλλων επιλογών. Για να βρει το δρόμο του ο μοντέρ μέσα σε αυτή την άγνωστη γη, μέσα σε αυτό που ο Umberto Eco χαρακτήρισε «το δάσος της αφήγησης», θα πρέπει να ανοίξει πολλά διαφορετικά μονοπάτια, να τα δοκιμάσει πριν καταλήξει στη μία ιδανική και οριστική διαδρομή, τον ένα τρόπο με τον οποίο θα «διασχίσει το δάσος», θα πει την ιστορία. Μοιάζει, όπως κάθε άσκηση δημιουργικής σύνθεσης, με ένα λαβύρινθο, ένα γρίφο του οποίου η επίλυση απαιτεί καθαρό μυαλό, συνδυαστική σκέψη και φαντασία.

Πρωτίστως όμως χρειάζεται και μια βαθιά γνώση του πώς διαρθρώνεται ένα σενάριο ντοκιμαντέρ (αλλά και μυθοπλασίας), μια πλατιά εποπτεία των ειδών και των τάσεων στην αφήγηση του ντοκιμαντέρ. Η τέχνη του σεναρίου είναι ένα πεδίο για το οποίο κάθε εξελιγμένος μοντέρ διαθέτει μια καλή αντίληψη, ενώ η σεναριακή ανάλυση άλλων ντοκιμαντέρ και η ενασχόληση με τη θεωρία του σεναρίου μπορεί να προσφέρει λύσεις στα πραγματικά σημαντικά αφηγηματικά προβλήματα του μοντάζ. Δεν είναι τυχαίο ότι οι πιο επιτυχημένοι μοντέρ ντοκιμαντέρ, όπως ο Δανός Niels Pagh Andersen ή ο Αμερικανός Geoff Bartz, που έχουν στη φιλμογραφία τους πολλές εμβληματικές και βραβευμένες ταινίες, ορίζουν τον δημιουργικό τους ρόλο ως «storytellers» και θεωρούν την εξεύρεση της δομής ως το πρώτιστο αντικείμενο της εργασίας τους.

1.2 Ιδιαίτερη συμβολή στη διαμόρφωση του ύφους

Καθώς η σχετική αδυναμία προσχεδιασμού στο ντοκιμαντέρ μετακυλίει πολλές από τις δημιουργικές αποφάσεις στο στάδιο του μοντάζ, πολλά στυλιστικά θέματα θα επιλυθούν εδώ. Μπορεί το πρωτογενές υλικό των γυρισμάτων να είναι δεδομένο, όμως ακόμη εκκρεμούν αποφάσεις που αφορούν στη χρήση του σπικάζ, των τίτλων, γραφιστικών στοιχείων ή κινουμένου σχεδίου, υλικών αρχείου, οπτικών ή ηχητικών εφέ, μουσικής κ.ο.κ. που μπορούν να αλλάξουν ή να εμπλουτίσουν την υπάρχουσα αφήγηση, ενώ η αναγκαιότητα της χρήσης τους θα αποκαλυφθεί μόνο στο μοντάζ. Πολύ συχνά η έλλειψη κάποιων αφηγηματικών υλικών, επειδή π.χ. συνέβησαν στο παρελθόν ή στάθηκε αδύνατο να κινηματογραφηθούν, μπορεί να οδηγήσει σε ευφάνταστες λύσεις οι οποίες θα καθορίσουν το στυλ της ταινίας. Ο εσωτερικός ρυθμός των σκηνών, το «ισοζύγιο» παρατήρησης και έκθεσης, το ύφος γενικά του ντοκιμαντέρ, θα αποκρυσταλλωθεί στο μοντάζ, εφόσον βέβαια η ταινία δεν πρέπει να συμμορφωθεί σε κάποιο δεδομένο στυλιστικό πρότυπο (π.χ. στην περίπτωση τηλεοπτικών σειρών με συγκεκριμένο «φορμάτ»).

Δεν είναι τυχαίο ότι το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη ιστορική συμβολή στην κινηματογραφική πρωτοπορία και στους μορφολογικούς πειραματισμούς του μοντάζ, αρκεί να σκεφτούμε ενδεικτικά το έργο των Dziga Vertov, Walter Ruttman, Leni Riefenstahl, Alain Resnais κ.ά. Επίσης χαρακτηριστική είναι η επίδραση του μοντάζ των ντοκιμαντέρ παρατήρησης των πρωτοπόρων του cinéma vérité της δεκαετίας του 60, στην κινηματογραφική γλώσσα. Κάποτε οι λήψεις με κάμερα στο χέρι, οι τολμηρές ενδοσκηνικές ελλείψεις και φυσικά τα jump cut, που προέκυπταν από μία αναγκαιότητα στις ταινίες αυτές, παραξένευαν τους θεατές, ενώ σήμερα τα ίδια υφολογικά στοιχεία έχουν γίνει πια μέρος του κυρίαρχου κινηματογραφικού ύφους του Χόλιγουντ. Αντίστοιχα και σήμερα, πρωτοπόρες κατευθύνσεις στον κινηματογράφο, όπως π.χ. ο διαδραστικός κινηματογράφος, κάνουν τα πρώτα τους πειραματικά βήματα στον φιλόξενο χώρο του ντοκιμαντέρ.

1.3 Ιδιαίτερες συνθήκες συνεργασίας και παραγωγής

Η συνθετότητα της εργασίας στο μοντάζ αντανακλάται και στην παραγωγή σε ό,τι αφορά στους χρόνους και το κόστος. Ενώ το μοντάζ σε ένα 50λεπτο τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ, που βασίζεται στο λόγο και ακολουθεί μία δοκιμασμένη φόρμουλα, μπορεί να χρειαστεί μόνο 3 εβδομάδες μοντάζ (και μία εβδομάδα επιπλέον εργαστηριακών διαδικασιών),[1] ο χρόνος ωρίμανσης ενός έργου μεγαλώνει όσο οι δημιουργικές ελευθερίες και προσδοκίες αυξάνονται. Έτσι το μοντάζ ενός δημιουργικού ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους μπορεί κάλλιστα να κρατήσει 1-1,5 χρόνο καταλαμβάνοντας ένα σημαντικό μέρος της ζωής των συντελεστών του και διεκδικώντας την αντίστοιχη επιμονή και αφοσίωση.

Παρά την πλατιά παραδοχή ανάμεσα στους μοντέρ ότι το μοντάζ του ντοκιμαντέρ είναι μία πολύ πιο απαιτητική δημιουργική πρόκληση και συνήθως δυσκολότερη εργασία από το μοντάζ ταινιών μυθοπλασίας, το ντοκιμαντέρ αποτελεί συνήθως το είδος με το οποίο ένας μοντέρ ξεκινά την καριέρα του, ενώ ο επαγγελματικός στόχος και η αίσθηση καταξίωσης για τους περισσότερους νέους επαγγελματίες συνδέεται με την απασχόλησή τους σε ταινίες φιξιόν. Το παράδοξο αυτό σχήμα εξηγείται μάλλον από το γεγονός ότι η αγορά του ντοκιμαντέρ είναι σημαντικά φτωχότερη, προσφέρει βέβαια περισσότερες δουλειές, αλλά με μικρότερες αμοιβές, λιγότερη αναγνώριση και περισσότερες ίσως θυσίες. Το ντοκιμαντέρ, όσο κι αν απενοχοποιημένα διεκδικεί τα τελευταία χρόνια έναν ψυχαγωγικό ρόλο, κατέχει ακόμη ένα περιορισμένο μερίδιο στα οικονομικά της βιομηχανίας διασκέδασης, με αποτέλεσμα να παρουσιάζει λιγότερο δελεαστικές θέσεις εργασίας για κάθε ειδικότητα. Επιπλέον, τα χρονικά και οικονομικά όρια, που τίθενται συχνά στο μοντάζ του ντοκιμαντέρ, καταδεικνύουν ότι λίγοι παραγωγοί και χρηματοδότες μπορούν να αντιληφθούν την ιδιαιτερότητα της συμβολής του και να υπολογίσουν ρεαλιστικά τον απαραίτητο χρόνο και το ανάλογο κόστος. Ας μη μείνουμε όμως στα αρνητικά, καθώς τα περιορισμένα οικονομικά μέσα συνοδεύονται και από κάποια πλεονεκτήματα: λιγότερη πίεση στο να διασφαλιστεί πάσει θυσία η εμπορική επιτυχία της ταινίας, μεγαλύτερη δημιουργική ελευθερία, χώρος για πειραματισμό και μια ιδανική αφετηρία μύησης νέων ντοκιμαντεριστών στην πιο κρίσιμη περίοδο της σύνθεσης μιας ταινίας.

Το μοντάζ είναι μία διαδικασία που συνήθως πραγματοποιείται από ένα δημιουργικό ζεύγος, τον μοντέρ και τον σκηνοθέτη, πρακτική που δεν υπαγορεύεται αναγκαστικά από μία τεχνική ανάγκη (πολλοί σκηνοθέτες σήμερα είναι εξοικειωμένοι με το χειρισμό ενός λογισμικού μοντάζ), αλλά από την ανάγκη ενός ουσιαστικού δημιουργικού διαλόγου. Ένας σκηνοθέτης μοιραία αντικρίζει το υλικό επηρεασμένος από τις αρχικές του εντυπώσεις της πραγματικότητας, όπως την έζησε και την αποτύπωσε, ενώ ο μοντέρ βλέπει στο υλικό μόνο ό,τι κατέγραψε η κάμερα (και το μικρόφωνο) και έτσι σχηματίζει μία εμπειρία πιο κοντινή σε αυτήν του θεατή. Η ματιά του μοντέρ ως πρώτου θεατή, παραμένει ανεπηρέαστη από εξωκειμενικές πληροφορίες, όπως το πόσο δύσκολο ήταν να γίνει ένα πλάνο, πόσο πολύ κόστισε, με τι προσδοκίες είχε γυριστεί, τι θα «ήθελε να μας πει» κλπ. Η εξασφάλιση ενός φρέσκου βλέμματος πάνω στο υλικό είναι ένα σημαντικό όφελος της συνεργασίας, σε συνδυασμό βέβαια με το συνθετικό ταλέντο ενός έμπειρου μοντέρ, που φαίνεται στη δουλειά του τόσο στη μεγάλη, όσο και στη μικρή κλίμακα. Πάνω από όλα όμως, το στοιχείο το οποίο δικαιώνει τη συνεργασία σκηνοθέτη και μοντέρ είναι η ανταλλαγή ενέργειας, ο καταιγιστικός δημιουργικός διάλογος, ο οποίος οδηγεί σε μια όσμωση ιδεών μεταξύ τους, όπου στο τέλος είναι δυσδιάκριτο ποιος σκέφτηκε πρώτος τι, ενώ είναι βέβαιο ότι η αφήγηση της ταινίας έχει γίνει ισχυρότερη. Η σχέση εμπιστοσύνης, αμοιβαιότητας και συμπόρευσης μεταξύ των δύο συντελεστών είναι το κλειδί για την επιτυχή έκβαση του μοντάζ, ένα ζήτημα που δεν μοιάζει να ανήκει στην ύλη ενός κινηματογραφικού εγχειριδίου, όμως ίσως είναι το πιο καθοριστικό στοιχείο πίσω από μία καλομονταρισμένη ταινία. Για το λόγο αυτό στο τέλος του κεφαλαίου θα εκτεθούν κάποιες σκέψεις, αλλά και πρακτικές που σχετίζονται με την αμφίδρομη επιλογή των συνεργατών στο στάδιο αυτό και με την προστασία της νευραλγικής αυτής δημιουργικής σχέσης.

2. Η προετοιμασία, το μοντάζ πριν το «κόψιμο»

Η γαλλική λέξη montage υποδηλώνει τη συναρμολόγηση, μια απτή διαδικασία κατά την οποία ενώνουμε πλάνα και ήχους στο περιβάλλον του υπολογιστή· όπως όμως θα δούμε επανειλημμένα στο κεφάλαιο αυτό, το μοντάζ μιας ταινίας σε μεγάλο βαθμό συμβαίνει στο μυαλό μας, πριν καν ξεκινήσουμε τη «χειρωνακτική» εργασία. Με την έννοια αυτή το στάδιο της προετοιμασίας στο οποίο εισάγει κανείς το υλικό στον υπολογιστή, το βλέπει και το αρχειοθετεί, αποτελεί μία ιδιαίτερα δημιουργική φάση, που αξίζει να την προσεγγίσει με επιμέλεια, συγκέντρωση και δημιουργική φαντασία.

2.1 Η τεχνική προετοιμασία

Το πρώτο βήμα είναι βεβαίως σε μεγάλο βαθμό τεχνικό και περιλαμβάνει την εισαγωγή του υλικού στον υπολογιστή και την ταξινόμησή του. Καταρχήν θα πρέπει να βεβαιώνεστε ότι τα κλιπ από την κάμερα έχουν μοναδικά ονόματα τα οποία δεν θα επαναληφθούν σε μελλοντικά γυρίσματα, ενώ πρέπει πάντα να γίνεται τουλάχιστον ένα αντίγραφο ασφαλείας του πρωταρχικού υλικού (back up) και κατά προτίμηση να φυλάσσεται σε διαφορετικό χώρο. Οι σκληροί δίσκοι κάποιες φορές χαλάνε και αν και η στατιστική πιθανότητα ενός «ατυχήματος» μπορεί να είναι μικρή, το κόστος του να χάσουμε το πρωτογενές μας υλικό είναι πάντα τόσο μεγάλο, που δεν μας επιτρέπει να διακινδυνεύουμε μία τέτοια απώλεια. Μετά το back up, το υλικό εισάγεται στο πρόγραμμα του μοντάζ (διατηρώντας τις αρχικές ονομασίες των κλιπ για τη δυνατότητα μελλοντικής επαναψηφιοποίησης) και ανάλογα με το κάθε λογισμικό και τις προσωπικές μας μεθοδολογικές προσεγγίσεις, γίνεται μία επιμελής καταχώρηση και αρχειοθέτηση του υλικού, τόσο στο πρόγραμμα του μοντάζ, όσο και μία καταγραφή του «στο χαρτί», όπως θα δούμε πιο κάτω. Μία αποτελεσματική αρχειοθέτηση, με οποιονδήποτε τρόπο επιλέξουμε, θα αποδειχτεί πολύτιμη αργότερα ώστε να μπορούμε να ελέγχουμε το υλικό μας, ιδιαίτερα καθώς αυτό θα αυξάνεται σε χρονική διάρκεια. Η καλή αρχειοθέτηση θα μας επιτρέπει, καθώς μοντάρουμε, να διατρέχουμε το υλικό γρήγορα, να εντοπίζουμε εύκολα μία σκηνή, ένα πλάνο, μία φράση κ.ο.κ. χωρίς να διακόπτεται η ροή της δημιουργικής διαδικασίας. Εντέλει, η αρχειοθέτηση θα αποδειχτεί το θεμέλιο της σύνθεσης, ενώ θα μας επιβάλλει μια αποτελεσματική ρουτίνα και πειθαρχία ώστε να γνωρίσουμε το υλικό μας συστηματικά και σε βάθος.

Τα εργαλεία του μοντάζ έχουν διαφοροποιηθεί πολύ στην ιστορία του κινηματογράφου και διαρκώς θα μεταβάλλονται, ωστόσο η τάξη και η σχολαστικότητα παραμένουν βασικές και διαχρονικές αρετές των μοντέρ. Την εποχή του φιλμ η αρχειοθέτηση αποτελούσε ένα πολύ σύνθετο έργο και σήμαινε πλήρη απασχόληση για τους βοηθούς μοντέρ που κρατούσαν βιβλία, τεμάχιζαν το φιλμ σε πλάνα, έγραφαν πάνω τους με ειδικά μολύβια και τελικά κρεμούσαν όλα αυτά τα κομμάτια φιλμ από καρφάκια, ενώ το υπόλοιπο μέρος τους κουλουριαζόταν σε ειδικούς κάδους (bins). Σήμερα όλη αυτή η κοπιώδης διαδικασία διευκολύνεται πολύ στο περιβάλλον του υπολογιστή, ενώ κάθε πρόγραμμα μοντάζ παρέχει εύχρηστους τρόπους ταξινόμησης και αναζήτησης. Η δουλειά έγινε πιο εύκολη και «καθαρή», όμως - με την ευκολία που παρέχει η σύγχρονη τεχνολογία - το πρωτογενές υλικό από τα γυρίσματα αυξήθηκε, ενώ οι βοηθοί μοντέρ, που κάποτε ήταν απαραίτητοι συνεργάτες ακόμη και σε ταινίες μικρού μήκους, περιορίστηκαν σιγά-σιγά στις μεγάλες παραγωγές. Τελικά για το σύγχρονο μοντέρ του ντοκιμαντέρ η αρχειοθέτηση εξακολουθεί να είναι μία χρονοβόρα, περίπλοκη αλλά και εξαιρετικά κρίσιμη δουλειά.

Μαζί με την εισαγωγή του υλικού, στη φάση αυτή γίνεται και ο συγχρονισμός εικόνας και ήχου (σε περίπτωση που ο ήχος καταγράφηκε σε ξεχωριστό εγγραφέα), αλλά και ο συγχρονισμός των διαφορετικών σύγχρονων καναλιών βίντεο από πολυκάμερες λήψεις. Τα περισσότερα προγράμματα μοντάζ πλέον διαθέτουν τη δυνατότητα οι συγχρονισμοί αυτοί να γίνονται αυτόματα. Μία αναζήτηση στο ίντερνετ αναφέροντας το λογισμικό σας, την έκδοσή του, το λειτουργικό σύστημα (windows ή mac) και τις λέξεις κλειδιά synch, multi camera, ή sound, video κ.ο.κ. μπορεί να σας υποδείξει λύσεις που θα σας εξοικονομήσουν αρκετό χρόνο.

2.2 Θέαση και γνωριμία με το υλικό

Η συγκεντρωμένη και προσεκτική θέαση του πρωτογενούς υλικού, των rushes, είναι η θεμελιώδης φάση του μοντάζ· εκεί ξεκινά η διανοητική άσκηση του συνδυασμού εικόνων και ήχων, με σκοπό να συγκροτήσουμε τελικά μία γοητευτική αφήγηση. Αξίζει να επιδιώξει κανείς τις ιδανικές συνθήκες προβολής, να προσεγγίσει την εμπειρία της θέασης του υλικού με καθαρό, απερίσπαστο μυαλό που απορροφά όσα βλέπει, φροντίζοντας να έχει τα απαραίτητα διαλείμματα για ξεκούραση και ανακεφαλαιώσεις. Δεν μας πιέζει κανείς να ξεκινήσουμε να κόβουμε, - τουλάχιστον δεν θα έπρεπε να μας πιέζει, γιατί ο χρόνος που δαπανάται σε αυτό το στάδιο θα αποδειχτεί πολύτιμος αργότερα. Επιπλέον η παρθενική ματιά μας πάνω στο υλικό συμβαίνει μόνο μια φορά - μόνο στην πρώτη θέαση μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν κάτι μας εκπλήσσει ή όχι, αν μας συγκινεί, αν μας διεγείρει το ενδιαφέρον, αν μας διασκεδάζει κ.ο.κ. Σαν έμπειροι τεχνίτες θα προσπαθούμε η κάθε επόμενη

φορά να μας φαίνεται σαν να ήταν η πρώτη· όμως, όσο καλοί και να γίνουμε στο να υιοθετούμε ένα «αθώο βλέμμα», η πρώτη φορά είναι στην πραγματικότητα μοναδική και διαμορφώνει το κριτήριό μας καθοριστικά.

Οι στόχοι μας από τη θέαση είναι:

- να εκτιμήσουμε το δυναμικό των σκηνών που έχουμε καταγράψει και να διαπιστώσουμε την αυθόρμητη αντίδρασή μας σε αυτές
- να μπορούμε να ορίσουμε την κεντρική ιδέα κάθε σκηνής με λίγες λέξεις (one-liner ή tagline)
- να αρχίσουμε να γνωρίζουμε το υλικό σε τέτοιο βάθος, ώστε σε κάθε μελλοντική ανάγκη να γνωρίζουμε τι υπάρχει στην «αποθήκη» για να την εξυπηρετήσει

Ιδανικά η θέαση του υλικού γίνεται από τον σκηνοθέτη και τον μοντέρ μαζί. Υπολογίστε ότι ένα πρώτο βασικό viewing απαιτεί τουλάχιστον το διπλάσιο χρόνο από τη διάρκεια του υλικού. Έτσι, αν το υλικό σας διαρκεί 10 ώρες θα χρειαστείτε τουλάχιστον 20 ώρες για να το «δείτε». Μετά από την προβολή μίας ενότητας, π.χ. μίας ημέρας γυρισμάτων ή μιας μεγάλης σκηνής, οι δύο συντελεστές συζητούν τις δυνατότητες που βλέπουν στο υλικό, πώς ερμηνεύουν όσα συμβαίνουν, τι θεωρούν το κυρίαρχο στοιχείο, πώς μπορούν να ξεπεραστούν πιθανά προβλήματα κ.ο.κ. Στην πρώτη θέαση γενικά προσπαθούμε να μην μπούμε σε λεπτομέρειες, αλλά να διακρίνουμε χονδρικά τι νοήματα μεταφέρουν οι εικόνες, ποια είναι η κεντρική ιδέα κάθε αναδυόμενης σκηνής. Πιθανώς οι αρχικές εντυπώσεις ή οι προκαταλήψεις μας, να επιβεβαιώνονται από τη θέαση του υλικού, πιθανώς όμως η κεντρική μας ιδέα για μία σκηνή να χρειαστεί να επαναπροσδιοριστεί, ή να αλλάξει τελείως αφού δούμε το υλικό. Χαρακτηριστικά, ο μοντέρ Χρόνης Θεοχάρης αναφέρει: «θέλω να δω τι μου λένε οι εικόνες. Είμαι ένα παρθένο μάτι και θέλω να ξεχάσω τι μου είχες πει πριν κάνεις την ταινία και ποιες είναι οι προθέσεις σου. Άρα λοιπόν, προσπαθώ να έχω καθαρό το βλέμμα μου από οποιαδήποτε «ιστορία» θα το επηρεάσει»[2]. Η προβολή και η συζήτηση για το υλικό της ημέρας θα ανακύψει ξανά στο μέλλον, οδηγώντας μας ίσως σε τελείως διαφορετική κατεύθυνση· προς το παρόν όμως γίνεται μία πρώτη σημαντική προσέγγιση πριν προχωρήσουμε στη θέαση της επόμενης ενότητας.

2.3 Καταγραφή και αρχειοθέτηση του υλικού (logging)

Παράλληλα με το να βλέπουμε το υλικό αρχίζουμε να κρατάμε κάποιες σημειώσεις (logging) τόσο μέσα **στο πρόγραμμα του μοντάζ**, όσο και «στο χαρτί» ή καλύτερα **σε ηλεκτρονικά αρχεία κειμένου**.

2.3.1 Αρχειοθέτηση στο λογισμικό μοντάζ

Η λεπτομερής καταγραφή και αρχειοθέτηση του υλικού είναι μα δουλειά που παρεμποδίζει σημαντικά τη θέαση, γι' αυτό και στην πρώτη προβολή το γράψιμο καλό είναι να περιοριστεί στο ελάχιστο, ενώ για να ολοκληρωθεί η αρχειοθέτηση του υλικού θα χρειαστεί τουλάχιστον άλλη μία προβολή. Μία απλή πρακτική στην πρώτη προβολή είναι βλέποντας το υλικό στον υπολογιστή, ακόμη και στο σκοτάδι, να χτυπά κανείς κάποια πλήκτρα-συντομεύσεις στο πληκτρολόγιο και να βάζει σημάδια (locators ή markers, ανάλογα με την ορολογία του κάθε προγράμματος μοντάζ) σε σημεία που πιστεύει ότι ξεχωρίζουν ως ενδιαφέροντα και θα θέλει να τα εντοπίσει αργότερα. Υπάρχει η δυνατότητα τα σημάδια αυτά να είναι σε διαφορετικά χρώματα, έτσι π.χ. μπορεί με κόκκινο χρώμα να σημειώνουμε ένα ενδιαφέρον απόσπασμα λόγου (γράφοντας αργότερα κάποιες λέξεις κλειδιά), με κίτρινο μία σημαντική δράση, με πράσινο τα πλάνα αντίδρασης ή τις σφήνες κ.ο.κ. Τα σημεία του υλικού που σημαδεύουμε ως «καλά» δεν αντιπροσωπεύουν όλα τα πλάνα που διεκδικούν μια θέση στην ταινία αλλά κάποια σημεία-κλειδιά. Όπως στο κτίσιμο καμάρας, υπάρχει μία πέτρα στο κέντρο του τόξου που στηρίζει όλη την κατασκευή και ονομάζεται «κλειδί», έτσι και μέσα στο υλικό πρέπει να αναγνωριστούν αυτά τα «κλειδιά» που, αν κτιστούν με άλλα πλάνα, μπορούν να στηρίξουν ολόκληρες σκηνές.

Δουλεύοντας μέσα στο πρόγραμμα μοντάζ, το υλικό θα κατηγοριοποιηθεί σε φακέλους ανάλογα με το είδος αφήγησης της ταινίας. Έτσι π.χ. σε μία ταινία που εξελίσσεται παράλληλα σε διαφορετικούς τόπους, θα μπορούσε το υλικό να χωριστεί ανά τοποθεσία, ενώ σε μία ταινία-χρονικό ανά χρονολογία, ή σε άλλες περιπτώσεις ανά χαρακτήρα, ανά θεματική ενότητα κ.ο.κ. Οι κατηγοριοποιήσεις αυτές γίνονται από το μοντέρ προκειμένου να βρίσκει εύκολα το υλικό που ψάχνει. Τα επαγγελματικά προγράμματα μοντάζ προσφέρουν σε

κάθε νέα έκδοσή τους όλο και περισσότερους τρόπους να κρατάμε σημειώσεις πάνω στο υλικό (πέρα από τη χρήση των locators) και να αναζητούμε κάποιο κλιπ χρησιμοποιώντας λέξεις-κλειδιά ή και ένα σύνολο από metadata, όπως τον χρόνο ή τον τόπο λήψης, τον τύπο της κάμερας κ.ο.κ. Οι πιο πρόσφατες εκδόσεις παρέχουν ακόμη πιο εξελιγμένα εργαλεία που μπορούν να αναγνωρίζουν τα πρόσωπα των κύριων χαρακτήρων μέσα στα rushes ή να ξεχωρίζουν τα γενικά πλάνα από τα κοντινά και άλλα θαυμαστά. Για τις χρήσεις αυτές αξίζει να συμβουλευτείτε τα εγχειρίδια του προγράμματος που χρησιμοποιείτε.

2.3.2 Αρχειοθέτηση «στο χαρτί»

Είναι πιθανό στο μέλλον οι πιο παραδοσιακοί τρόποι αρχειοθέτησης σταδιακά να υποχωρήσουν ή να ενσωματωθούν στο λογισμικό μοντάζ· όμως σήμερα ακόμη οι παραδοσιακές σημειώσεις διαφόρων ειδών, γραμμένες πλέον σε προγράμματα επεξεργασίας κειμένου, μοιάζουν αναντικατάστατες. Αυτές οι σημειώσεις προσαρμόζονται στην ιδιαίτερη μεθοδολογία κάθε μοντέρ και σκηνοθέτη σε κάθε διαφορετικό έργο. Ο τρόπος αρχειοθέτησης γενικά είναι μία εντελώς προσωπική υπόθεση, ωστόσο θα προτείνουμε εδώ τρεις γενικές πρακτικές καταγραφής του υλικού «στο χαρτί» που μπορεί να κρίνετε αν σας εξυπηρετούν και να τις προσαρμόσετε στις δικές σας ανάγκες.

Κατάλογος περιεχομένων (Log sheets)

Σε ένα αρχείο κειμένου καταγράφουμε τα περιεχόμενα κάθε γυρίσματος. Καταρχήν σημειώνουμε τη σκηνή, το χώρο και το χρόνο. Στη συνέχεια κάνουμε 2 στήλες, στην αριστερή πλευρά γράφουμε το time code και στη δεξιά μία σύντομη περιγραφή της δράσης ή της ομιλίας π.χ.:

ΕΞ. ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ / ΜΕΡΑ 16 Ιουνίου	
01:01:20	ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ παραλαμβάνει εφημερίδες και πιάνει κουβέντα με τον διανομέα για capital controls. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ διαμαρτύρεται για ουρές στις τράπεζες ΔΙΑΝΟΜΕΑΣ διαφωνεί
01:08:19	CU ΜΙΧΑΛΗΣ διαβάζει «Φίλαθλο» .....κ.ο.κ.

Η καταγραφή ανάλογα με τον όγκο του υλικού και τις ανάγκες σας θα μπορούσε να γίνει πιο λεπτομερής, περιλαμβάνοντας μερικές φορές πληροφορίες για την εικόνα: την κίνηση κάμερας (π.χ. pan, tilt, zoom in, zoom out) και το μέγεθος κάδρου (WS-γενικό, MS-μεσαίο, MCU-μεσαίο κοντινό, CU-κοντινό, XCU-πολύ κοντινό). Το πλεονέκτημα αυτής της μεθόδου καταγραφής των περιεχομένων είναι ότι, αν π.χ. κάνουμε ένα ντοκιμαντέρ για τη ζωή στο περίπτερο του παραπάνω παραδείγματος και δεν θυμόμαστε πού βρίσκεται η σκηνή με το διανομέα εφημερίδων, μπορούμε να αναζητήσουμε τη λέξη κλειδί «διανομέας» και να εντοπίσουμε αμέσως το κλιπ που ψάχνουμε ανάμεσα σε εκατοντάδες ώρες υλικού. Γενικά με αυτό το αρχείο μπορούμε να έχουμε ηλεκτρονικά ή και εκτυπωμένα σε ένα μικρό τετράδιο, τα περιεχόμενα των γυρισμάτων σε αδρές γραμμές, ώστε να μας θυμίζουν το υλικό και να προσανατολιζόμαστε σε αυτό γρήγορα.

Κάρτες αρχειοθέτησης (index cards)



Εικ. 5.1. Δείγμα κάρτας αρχειοθέτησης από την ταινία *Επόμενος Σταθμός: Ουτοπία* (Απόστολος Καρακάσης, 2015).

Σε αυτή τη μέθοδο κατά τη διάρκεια που βλέπουμε το υλικό δημιουργούμε μία κάρτα για κάθε πιθανή σκηνή. Μπορούμε στην κάρτα αυτή να βάλουμε κάποια ενδεικτική φωτογραφία της δράσης, να δώσουμε ένα τίτλο στη σκηνή και να γράψουμε μία σύντομη περιγραφή. Στο τέλος καταλήγουμε με μία «τράπουλα» από τέτοιες κάρτες που μπορούμε να τις ανακατεύουμε, να τις αραδιάζουμε στο τραπέζι ή να τις κολλάμε στον τοίχο για να δοκιμάζουμε εναλλακτικές δομές της ταινίας. Εναλλακτικά, μπορούμε να τις μετατρέψουμε σε αρχείο pdf και να «ανακατεύουμε την τράπουλα» μέσα στον υπολογιστή. Ανάλογες κάρτες μπορούν να γίνουν πολύ πιο απλά και γρήγορα με χρωματιστά αυτοκόλλητα χαρτάκια γραμμένα στο χέρι με διαφορετική κωδικοποίηση χρώματος π.χ. διαφορετικό για κάθε χαρακτήρα, τόπο, υποπλοκή κ.ο.κ. Ασχέτως της μορφής, οι κάρτες αυτές είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της «διακόσμησης» των στούντιο μοντάζ και δικαιολογημένα.



Εικ. 5.2. Το εργαστήριο του Νεοζηλανδού μοντέρ Richard Shaw με κάρτες αρχειοθέτησης στον τοίχο.

Τα πλεονεκτήματα της αρχειοθέτησης με κάρτες είναι: α) παρέχει τη δυνατότητα να σχεδιάζετε τη δομή από απόσταση, β) σας υποχρεώνει να αναγνωρίσετε και να επιλέξετε ποιες είναι οι πιθανές σκηνές της ταινίας απορρίπτοντας από νωρίς κάποιες άλλες δυνατότητες, γ) σας υποχρεώνει να καθορίσετε με ένα tagline ποια είναι η κεντρική τους ιδέα και δ) σας υποχρεώνει να αναγνωρίσετε τις εικόνες κλειδιά που μεταφέρουν οπτικά το νόημα της σκηνής.

Η κεντρική ιδέα που αναγράφεται εδώ μπορεί να είναι προφανής, μπορεί όμως να είναι προϊόν μιας δικής σας υποκειμενικής ερμηνείας και να υποδεικνύει την κατεύθυνση στην οποία *εσείς* θέλετε να οδηγήσετε τη σκηνή. Έτσι, π.χ. στο παράδειγμα της φωτογραφίας θα μπορούσε η περιγραφή να είναι: «Ο πρόεδρος της αξ.αντιπολίτευσης έρχεται, αλλά οι εργάτες δείχνουν επιφυλακτικοί απέναντι στις υποσχέσεις του». Η δευτερεύουσα πρόταση – όπως θα δούμε και αργότερα – παρέχει ήδη μια καθοριστική οδηγία στο πώς θα μοντάρετε τη σκηνή όταν αρχίσει το «κόψιμο» της ταινίας.

Από αυτόν τον σύνδεσμο μπορείτε να κατεβάσετε ένα πρότυπο αρχείο καρτών αρχειοθέτησης σε μορφή doc, το οποίο μπορείτε να χρησιμοποιήσετε για να κάνετε τις δικές σας κάρτες, όπως στο παράδειγμα της εικόνας και φυσικά να τις τροποποιήσετε σύμφωνα με τις ανάγκες σας.

Γ. Απομαγνητοφωνήσεις (transcriptions)

Η απομαγνητοφώνηση λέξη προς λέξη του λόγου της ταινίας, των σκηνών διαλόγου αλλά ιδιαίτερα των μονολόγων-συνεντεύξεων είναι ένα πολύτιμο βοήθημα και μια πολύ ενδεδειγμένη πρακτική στο μοντάζ ταινιών που βασίζονται στο λόγο. Στην ελληνική παραγωγή η πρακτική της απομαγνητοφώνησης δεν υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένη, πράγμα που άλλαξε μετά τη δυναμική εισβολή στο χώρο του ντοκιμαντέρ σκηνοθετών με δημοσιογραφικές καταβολές, εκπαιδευμένων να δουλεύουν στο «χαρτί». Η διαδικασία της απομαγνητοφώνησης είναι κάπως χρονοβόρα και κουραστική, όμως επιτρέπει να μοντάρει κανείς αποτελεσματικά την ταινία στο χαρτί (ή στον επεξεργαστή κειμένου), πριν ακόμη βρεθεί στο στούντιο του μοντάζ.

Η απομαγνητοφώνηση θα σας βοηθήσει δουλεύοντας τόσο στη μεγάλη, όσο και στη μικρή κλίμακα. Στη μεγάλη κλίμακα θα μπορέσετε να αποκτήσετε άριστη εποπτεία του λόγου της ταινίας, να επιλέξετε τα πιο ενδιαφέροντα αποσπάσματα και να τα συνδυάσετε στη διαμόρφωση της δομής. Σε ό,τι αφορά στις γενικές επιλογές, αξίζει να θυμάστε ότι σε ένα πλάνο π.χ. μιας συνέντευξης, την ίδια ή και περισσότερη σημασία με το περιεχόμενο, έχει ο τρόπος εκφοράς του, το τι εκφράζει το πρόσωπο του ομιλητή. Οι επιλογές σας δεν πρέπει να βασίζονται μόνο στο τι λέγεται, αλλά στο τι αίσθημα επικοινωνείται από τα εξωλεκτικά στοιχεία.

Στη μικρή κλίμακα η απομαγνητοφώνηση θα σας βοηθήσει να συμπυκνώσετε αποτελεσματικά το κείμενο ενός αποσπάσματος, αλλά και να συνδυάσετε φράσεις ή και λέξεις από διαφορετικά σημεία του λόγου. Χρησιμοποιώντας την εντολή «εύρεση» μπορείτε να εντοπίσετε εύκολα μία μεμονωμένη λέξη που θα χρειαστεί για να φτιάξετε μία νέα πρόταση, ή να συντομεύσετε κάποια άλλη. Θα πρέπει να προσέχετε όμως γιατί μία πρακτική «αντιγραφής-επικόλλησης» λέξεων του απομαγνητοφωνημένου κειμένου δεν οδηγεί αναγκαστικά σε ένα αποδεκτό ηχητικό αποτέλεσμα· μπορεί να οδηγήσει σε μία εντελώς αφύσικη ομιλία, σαν ένα κακής ποιότητας gps. Το μοντάζ της ομιλίας είναι μία εκλεπτυσμένη δουλειά, όπου εκτός από τη σύνταξη, θα πρέπει να ταιριάξει ο τόνος της φωνής, η ένταση, ο ρυθμός, ενώ η τελειοποίηση της ομιλίας είναι μία υπόθεση πολλών δοκιμών ώσπου να δημιουργηθεί ένα «φυσικό» αποτέλεσμα. Συμπερασματικά είναι πολύ χρήσιμο να έχετε την απομαγνητοφώνηση του λόγου, αλλά να την αξιοποιήσετε κυρίως στη μεγάλη κλίμακα και σαν βοηθητικό ευρετήριο στην πιο λεπτομερή δουλειά.

Προκειμένου να διευκολυνθείτε στην απομαγνητοφώνηση μπορείτε να αναζητήσετε ειδικά online εργαλεία στα οποία φορτώνετε το ηχητικό σας αρχείο και προχωράτε στη δακτυλογράφηση όσων ακούτε μέσα από ένα εύχρηστο περιβάλλον. Καλό είναι να απομαγνητοφωνήσετε ακριβώς ό,τι ακούγεται, συμπεριλαμβανομένων δηλαδή των διαφόρων «εεε», των σαρδάμ, ενός βήχα, ενός γέλιου κ.ο.κ. Μπορείτε να αναζητήσετε τα ειδικά online εργαλεία στο ίντερνετ αναφέροντας τις λέξεις κλειδιά «transcribe», «online» και φυσικά «free» (ένα από αυτά για παράδειγμα βρίσκεται στο http://otranscribe.com/). Επίσης κυκλοφορούν στην αγορά προγράμματα που μετατρέπουν αυτόματα ένα αρχείο ήχου σε κείμενο, με ικανοποιητικό βαθμό ακρίβειας, ώστε να χρειαστούν λίγες μόνο διορθώσεις μετά, αρκεί ο ομιλητής να μιλάει καθαρά και σε μία από τις δεσπόζουσες γλώσσες (δυστυχώς όχι ακόμη στα ελληνικά). Η παρουσία ενός βοηθού μοντέρ που μπορεί να αναλάβει δουλειές αρχειοθέτησης και απομαγνητοφώνησης είναι πολύτιμη.

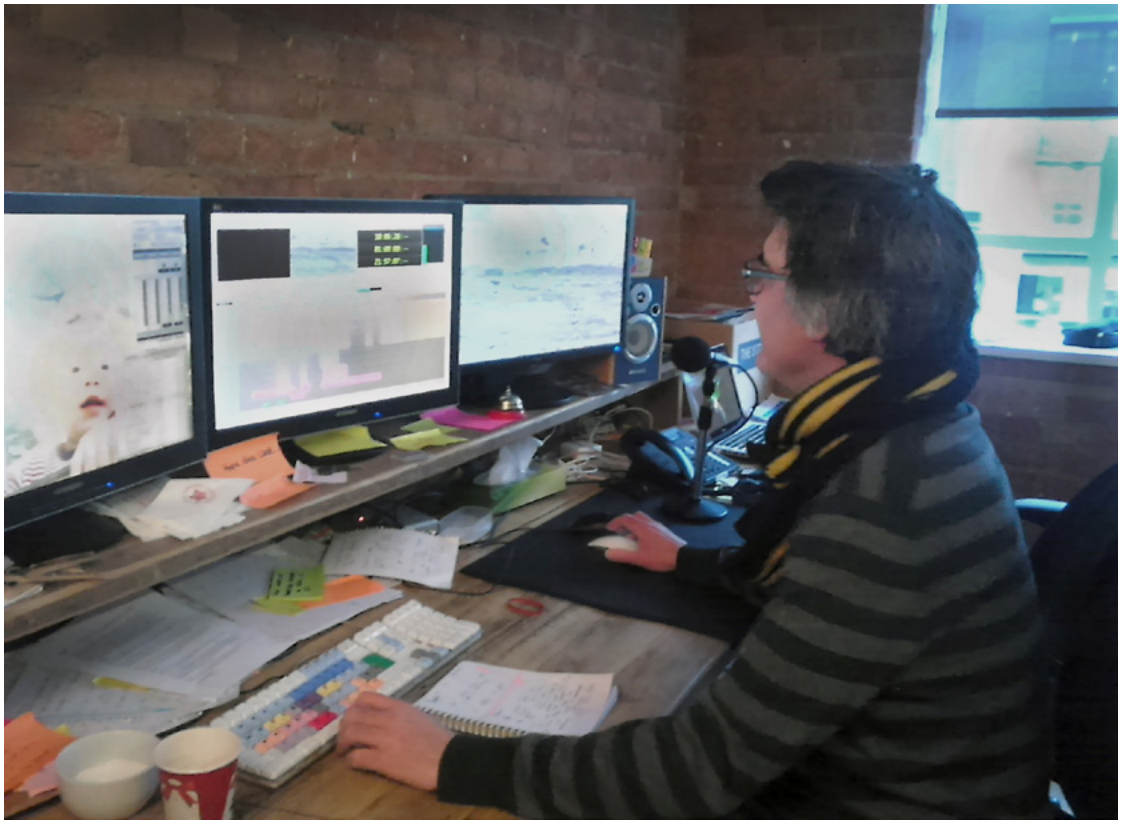
3. Ο δρόμος προς το πρώτο rough cut

Ήδη από το στάδιο της προετοιμασίας διαφάνηκε ότι στο μοντάζ δεν υπάρχει μία μεθοδολογία κοινής αποδοχής για κάθε μοντέρ και σκηνοθέτη και για κάθε έργο. Μάλλον ισχύει το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή σε κάθε

περίπτωση, η μέθοδος διαφοροποιείται ανάλογα με τις εργασιακές προτιμήσεις των συντελεστών, τις συνήθειές τους, τον τρόπο που τους κινεί δημιουργικά και τους εμπνέει, τον όγκο του υλικού, τα τεχνικά μέσα, τα χρονικά όρια κ.ο.κ. Στο κεφάλαιο αυτό, εισερχόμαστε στα άδυτα του εργαστηρίου μοντάζ για να προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε κάποιες κοινές βασικές πρακτικές και αλληλουχίες εργασιών (workflows) οι οποίες όμως δεν είναι αναγκαστικά τόσο «κοινές» και σπάνια εφαρμόζονται με απαρέγκλιτο τρόπο στην πράξη. Σε ένα βαθμό κάποιος παρορμητισμός και μία αχλή μυστηρίου πάντα θα υπεισέρχονται σε αυτή την περίοδο κατά την οποία δυο-τρεις άνθρωποι κλείνονται σε ένα δωμάτιο με ένα σωρό αποσπάσματα ήχων και κινούμενων εικόνων για να βγούνε μετά από αρκετό καιρό με μία ολοκληρωμένη ταινία.

3.1 Από το γενικό στο μερικό και αντίστροφα

Υπάρχει μια γενική αρχή σε κάθε πράξη σύνθεσης που λέει ότι πρώτα σχεδιάζει κανείς το περίγραμμα, βρίσκει αυτό που θέλει να κάνει σε αδρές γραμμές και μετά σιγά-σιγά το εξειδικεύει, δουλεύοντας από το γενικό προς το μερικό. Αυτή η σοφή συμβουλή ισχύει σε κάθε δημιουργική πράξη, από τη ζωγραφική ενός πίνακα μέχρι το σχεδιασμό ενός κτιρίου, από τη συγγραφή ενός κειμένου μέχρι το σχεδιασμό μιας μηχανής. Έτσι, τηρώντας την ίδια ορθολογική προσέγγιση, το μοντάζ θα πρέπει να ακολουθήσει μία ανάλογη σταδιακή πορεία. Προηγείται η γενική σύλληψη της αφηγηματικής δομής, βάσει της οποίας γίνεται μία πρώτη επιλογή των ωφέλιμων σκηνών από το σύνολο του γυρισμένου υλικού και σχεδιάζεται στο «χαρτί» η παράταξή τους σε μία σειρά (paper edit η σκαλέτα). Στη συνέχεια η σειρά αυτή εφαρμόζεται στο μοντάζ σε μία πρόχειρη συναρμολόγηση (first assembly) που μπορεί να έχει διπλάσια ή πολλαπλάσια διάρκεια σε σχέση με την τελική ταινία. Ακολουθεί ένα καινούριο κόψιμο των σκηνών και μία αναδιάταξη σε ένα πρώτο πρόχειρο μοντάζ (το rough cut). Το rough cut παραμένει κάπως μεγάλο σε διάρκεια και άτεχνο στις λεπτομέρειές του, αλλά συνεχώς βελτιώνεται ώστε μετά από αλλεπάλληλα μοντάζ και διαδοχικά rough cuts η ταινία καταλήγει στο τελικό μοντάζ (final cut) όπου η δομή είναι πλέον στέρεα και η αφήγηση πυκνή, «λεία» και καλοδουλεμένη. Αυτή η ροή της εργασίας, από το γενικό προς το μερικό, φανερώνει συνήθως έναν έμπειρο τεχνίτη που ελέγχει το υλικό του και χαράζει τη διαδρομή της αφήγησης με κάποια σιγουριά και οικονομία χρόνου.



Εικ. 5.3. Ο μοντέρ ταινιών ντοκιμαντέρ Simon Sykes στο εργαστήριό του στο Λονδίνο.

Καμιά φορά όμως οι δημιουργικές διαδικασίες κινούνται και αντίστροφα, από το μερικό στο γενικό, όπως ένα σύνθετο μουσικό έργο μπορεί να ξεκινήσει από ένα μικρό μουσικό αυτοσχεδιασμό στο πιάνο ή μία γαστρονομική σύλληψη μπορεί να προκύψει από ένα τυχαίο «παιχνίδι» με κάποιες γεύσεις. Αντίστοιχα πολλοί μοντέρ και σκηνοθέτες επιλέγουν να μην στερηθούν τη χαρά του να μοντάρουν κάποια αγαπημένη τους σκηνή – όσο πιο καλά μπορούν – πριν ακόμη σχεδιάσουν την αφηγηματική δομή της ταινίας. Με τον τρόπο αυτό παίρνει κανείς μία αίσθηση της ταινίας, προσεγγίζει το ύφος της και αποκτά ένα δείγμα γραφής. Ιδιαίτερα σε διαστήματα που ο σκηνοθέτης απουσιάζει ή επεξεργάζεται το σενάριο και δεν μπορεί να τροφοδοτήσει την εργασία του μοντάζ, ο μοντέρ μπορεί να αξιοποιεί το χρόνο μοντάροντας κάποιες πιθανές σκηνές, κάνοντας πειράματα για μια σεκάνς τίτλων, μία ιδέα σύνδεσης σκηνών, κάποια περάσματα κ.ο.κ. Γενικά όμως η δουλειά στη λεπτομέρεια αγνοώντας τη γενική δομή είναι ένας ολισθηρός και χρονοβόρος δρόμος, ο οποίος άλλοτε μπορεί να οδηγήσει σε ευφάνταστες, χρήσιμες λύσεις και άλλοτε σε ωραιότατες σκηνές που θα καταλήξουν στο καλάθι των αχρήστων. Ακόμη πιο επικίνδυνος δρόμος είναι να μη σχεδιάσει κανείς ποτέ τη δομή και να ξεκινήσει να κτίζει την ταινία ακολουθώντας το ένστικτο, την αίσθηση του ρυθμού, την έμπνευση και την παρόρμηση της στιγμής. Αυτά τα χαρίσματα είναι πράγματι πολύτιμα, αποδίδουν όμως πολύ πιο αποτελεσματικά όταν «ξεφυτρώνουν» πάνω σε μία σκαλέτα.

Κάποιοι μοντέρ προτιμούν στην αρχή να φτιάχνουν ένα άτεχνο first assembly, ενώ για άλλους το πρώτο rough cut είναι ήδη ένα αρκετά λεπτοδουλεμένο cut της ταινίας. Πολλοί προσεγγίζουν το rough cut κρατώντας ανοιχτούς πολλούς εναλλακτικούς δρόμους που μπορεί να ακολουθήσουν, έχοντας π.χ. διπλάσιες σκηνές από αυτές που θα μείνουν στην ταινία, ενώ άλλοι προσπαθούν να αποκλείσουν πολύ περισσότερες σκηνές από νωρίς (χωρίς να επιχειρήσουν ποτέ να τις μοντάρουν) και καταλήγουν σε ένα rough cut που δεν απέχει πολύ από την τελική διάρκεια.

Παρά τη διαφοροποίηση ως προς το πόσο αυστηρά θέτει κανείς από την αρχή τα όρια στην εργασία του μοντάζ, η πορεία σχεδόν ποτέ δεν ακολουθεί τη νομοτελειακή διαδρομή από το γενικό στο μερικό χωρίς να κάνει και κάποια αντίστροφη κίνηση, χωρίς δηλαδή να δουλεύει παράλληλα κανείς τόσο στη μεγάλη, όσο και στη μικρή κλίμακα προκειμένου να λύσει τον γρίφο της σύνθεσης μέσα από συνεχείς δοκιμές, λάθη και πισωγυρίσματα.

Η διαδικασία θυμίζει το πρόβλημα της κότας και του αυγού: πριν ξεκινήσει κανείς να κόβει τις σκηνές θα πρέπει να έχει μία εικόνα της συνολικής δομής. Για να έχει όμως μία εικόνα της δομής, θα πρέπει πρώτα να έχει αναγνωρίσει ποιες είναι οι ωφέλιμες σκηνές, πράγμα που πολλές φορές είναι δύσκολο αν δεν έχει μοντάρει τις «υποψήφιες» σκηνές - σε κάποιον βαθμό - ώστε να εκτιμήσει το δυναμικό τους. Έτσι η επιλογή των σκηνών στη μεγάλη κλίμακα υπαγορεύει το σταδιακό μοντάζ στη μικρή κλίμακα και αντιστρόφως, ενώ όλη αυτή η διερεύνηση επηρεάζει τη μεταβαλλόμενη δομή στο χαρτί (το paper edit η σκαλέτα). Στο τέλος μοιραία θα έχουν μονταριστεί λεπτομερώς κάποιες σκηνές που δεν θα μπουν ποτέ στην ταινία, κάτι τέτοιο όμως δε θα συνιστά αστοχία - είναι μία υγιής συνέπεια κάθε επιτυχημένης διαδικασίας σύνθεσης. Για τις ανάγκες του εγχειριδίου ο σχεδιασμός της δομής και η επιλογή των σκηνών θα παρουσιαστούν εδώ σαν διακριτές φάσεις εργασίας, ενώ στην πράξη συμβαίνουν παράλληλα και κανένα από τα στάδια αυτά δεν ολοκληρώνεται οριστικά πριν την ολοκλήρωση του final cut και το κλείδωμα της εικόνας. Μέχρι τότε όλα τελούν υπό αίρεση.

3.2 Καινούρια τώρα δομή

Ας επιστρέψουμε στην υποθετική γραμμική πορεία των εργασιών. Έχουμε ολοκληρώσει τη θέαση του υλικού και κάποιο μέρος της αρχειοθέτησής του, έχουμε λίγο-πολύ διακρίνει έναν αριθμό σκηνών που σίγουρα θα αποτελέσουν δομικά στοιχεία της ταινίας, όμως τι ταινία είναι αυτή που έχουμε πλέον μπροστά μας; Είναι αυτή που περιμέναμε πριν τα γυρίσματα; Ποιο είναι το θέμα της; Ποιοι χαρακτήρες ξεχωρίζουν στο υλικό; Ποια ιστορία αναδεικνύεται ως η πιο δυνατή; Ποια θα είναι η αφηγηματική δομή της; Ποια θα είναι η κεντρική πλοκή, το κύριο αφηγηματικό νήμα; Θα ακολουθείται χρονολογική σειρά ή όχι; Υπάρχουν επιμέρους θέματα ή υποπλοκές; Σε πόσα μέρη θα διακρίνεται η ταινία; Πόσες πράξεις; Ποια είναι τα κομβικά σημεία; Είναι μία σπονδυλωτή ταινία, ή υπάρχουν αφηγηματικά νήματα που πλέκονται μεταξύ τους;

Στο στάδιο αυτό προσπαθούμε να επινοήσουμε τη συνολική δομή, κάνοντας διαγράμματα στο χαρτί. Στην ουσία βρισκόμαστε σε μία κρίσιμη στιγμή του μοντάζ, αλλά μακριά από τον υπολογιστή, σκαλίζοντας στο χαρτί περίεργες γραμμές που μοιάζουν με κορυφογραμμές οροσειρών ή καρδιογραφήματα και αναπαριστούν την εξέλιξη της πλοκής στο χρόνο. Πιθανότατα οι γραμμές που σχεδιάζουμε, συνοδεύονται από άλλες γραμμές, που τρέχουν από κάτω, παράλληλα στον ίδιο χρόνο και αναπαριστούν κάποιες υποπλοκές (subplots). Όλες οι

γραμμές θα πρέπει να καταλήγουν στο προκαθορισμένο χρονικό όριο της διάρκειας της ταινίας. Αν πάλι δεν έχουμε προκαθορίσει τη διάρκεια, τότε η σύνθεση γίνεται ακόμη πιο δύσκολη, όπως θα ήταν για έναν αρχιτέκτονα ο σχεδιασμός ενός κτιρίου χωρίς να γνωρίζει τα όρια του οικοπέδου.

Ευτυχώς, η αναζήτηση της δομής δεν ξεκινάει από το μηδέν. Ήδη μία δομή έχει καθοριστεί στην πρόταση, με ένα πρωταρχικό σενάριο το οποίο λειτούργησε σαν οδηγός στην παραγωγή και επιβεβαιώθηκε από τα γυρίσματα με μικρή, ή μεγαλύτερη προσέγγιση. Τώρα, έχοντας δει προσεκτικά όλο το υλικό, θα πρέπει να αρχίσουμε να «ξαναγράφουμε» το σενάριο αυτό. Όμως ακόμη και αν τα ευρήματα των γυρισμάτων ανέτρεψαν σημαντικά τις προβλέψεις της πρότασής μας (του treatment), το νέο σενάριο που θα προκύψει πιθανότατα δεν θα απέχει πολύ από τον αρχικό εκείνο σχεδιασμό. Ενδεχομένως άλλοι χαρακτήρες να αντικαταστήσουν τους αρχικούς, άλλα δραματουργικά εμπόδια να εμφανιστούν στο δρόμο τους, άλλες θεματικές ενότητες να αναπτυχθούν, διαφορετικά επιχειρήματα να διασταυρωθούν, όμως η ραχοκοκκαλιά της ταινίας πιθανότατα θα μείνει σε μεγάλο βαθμό ίδια. Τώρα αποδεικνύεται πόσο ωφέλιμο ήταν να γράψουμε την πρόταση από την αρχή της παραγωγής, είτε συνέτρεχαν χρηματοδοτικοί λόγοι, είτε όχι.

Τι συμβαίνει όμως όταν φτάνουμε στο μοντάζ χωρίς να υπάρχει ένα σεναριακό σχεδίασμα; Προφανώς θα πρέπει να επιλυθεί ολόκληρο το αίνιγμα της δομής εκ των υστέρων, να γραφτεί ένα σενάριο από το μηδέν, με βάση το υλικό που γυρίστηκε. Η συνθήκη είναι ανάλογη με το να μαγειρεύει κανείς με ό,τι υλικά βρίσκονται ήδη στο σπίτι, σε αντιδιαστολή με το να είχε την ευχέρεια να κάνει μία λίστα αγορών νωρίτερα και να είχε προμηθευτεί τα αναγκαία. Όπως και να ’χει, η επινόηση της δομής είναι απαραίτητη και αντανακλά την ίδια διανοητική διεργασία με τη συγγραφή της πρότασης· ανακαλεί την ίδια προσπάθεια να εγκατασταθεί μία αφήγηση και να οργανωθούν οι πληροφορίες σε μία δομή που εμπλέκει το θεατή αποκαλύπτοντας σταδιακά το θέμα. Καταρχήν θα πρέπει να διακρίνουμε κατά πόσο η υπό διαμόρφωση αφήγηση της ταινίας «δείχνεται» και κατά πόσο «λέγεται», αν δηλαδή η αφήγηση στηρίζεται κύρια στη δράση ή στο λόγο, χρησιμοποιώντας τους τρόπους της παρατήρησης ή της έκθεσης αντίστοιχα.

-Πόσο υλικό είχατε γυρίσει στο *Sister Helen*?
- Δεν ήταν και τόσο πολύ… 250 ώρες, που πραγματικά δεν είναι τόσο πολύ. Το ίδιο και στο *Sweet dreams*. Και στις δύο ταινίες το μοντάζ κράτησε περίπου ενάμιση χρόνο. Διακόπταμε για περιστασιακές δουλειές αλλά σε αυτή την περίπτωση ήμασταν δύο μοντέρ, η αδελφή μου Lisa κι εγώ (Lisa Fruchtman, μοντέζ δεκάδων ταινιών μυθοπλασίας του Χόλιγουντ, βραβευμένη με Όσκαρ το 1984 για την ταινία *Right stuff*). Έλεγα συνέχεια: «Λίζα, έχεις κάνει μεγάλες ταινίες, είσαι υποτίθεται η ιδιοφυΐα, πώς δεν πάμε πιο γρήγορα;»
Μου ’λεγε: «δεν το καταλαβαίνω, δεν μπορούμε να το κατακτήσουμε».
Πάντα χρησιμοποιώ αυτή τη μεταφορά ότι είναι σαν να «δαμάζεις» την ταινία, πρέπει να υπερνικήσεις το υλικό, να το ελέγξεις. Μόλις επιλύσεις το θέμα της δομής μετά μπορείς να κάνεις λεπτομερή δουλειά αλλά μέχρι εκείνη τη στιγμή, μέχρι να λύσεις αυτό το πρόβλημα, μπορεί να σου φαίνεται σαν αιωνιότητα.

από συνέντευξη με τον Νεοϋορκέζο ντοκιμαντερίστα Rob Fruchtman με αφορμή τις προβολές των ταινιών του «Sister Helen» και «Sweet dreams» στο φεστιβάλ ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, 16/3/2013

3.2.1 Δομή που βασίζεται στην παρατήρηση (δράση)

Στον βαθμό που μία ταινία ντοκιμαντέρ χρησιμοποιεί την παρατήρηση για να καταγράψει τη δράση κάποιων χαρακτήρων για κάποιο χρονικό διάστημα, η δομή της λίγο πολύ θα υπακούει στους κλασικούς κανόνες δραματουργίας, στοχεύοντας στην εξέλιξη μιας ισχυρής ιστορίας. Στην περίπτωση αυτή η γνώση της τεχνικής του σεναρίου μυθοπλασίας είναι πολύτιμη και ο διάλογος των συντελεστών για τη δομή περιλαμβάνει εκ των πραγμάτων σεναριακούς όρους. Στην αρχή της αφήγησης θα πρέπει να δοθεί η βασική πληροφόρηση σε σχέση με τα θεμελιακά ερωτήματα: Ποιος; Πού Πότε; Τι; και Γιατί; (τα «πέντε w», who, what, where, when, why). Μετά την εισαγωγή των χαρακτήρων, την έκθεση του προβλήματος και της θέλησής τους να το αντιμετωπίσουν, αρχίζει η κλιμάκωση των προσπαθειών τους που συναντά τα αντίστοιχα εμπόδια. Όσο προσπαθούν, τόσο μεγαλύτερα εμπόδια αντιμετωπίζουν. Υπάρχουν πράξεις (acts), σημεία καμπής (plot points) και μία αναπόφευκτη κατάληξη (resolution), καθώς και κάποιοι χρόνοι στους οποίους θα πρέπει να συμβαίνουν όλα αυτά. Για τον

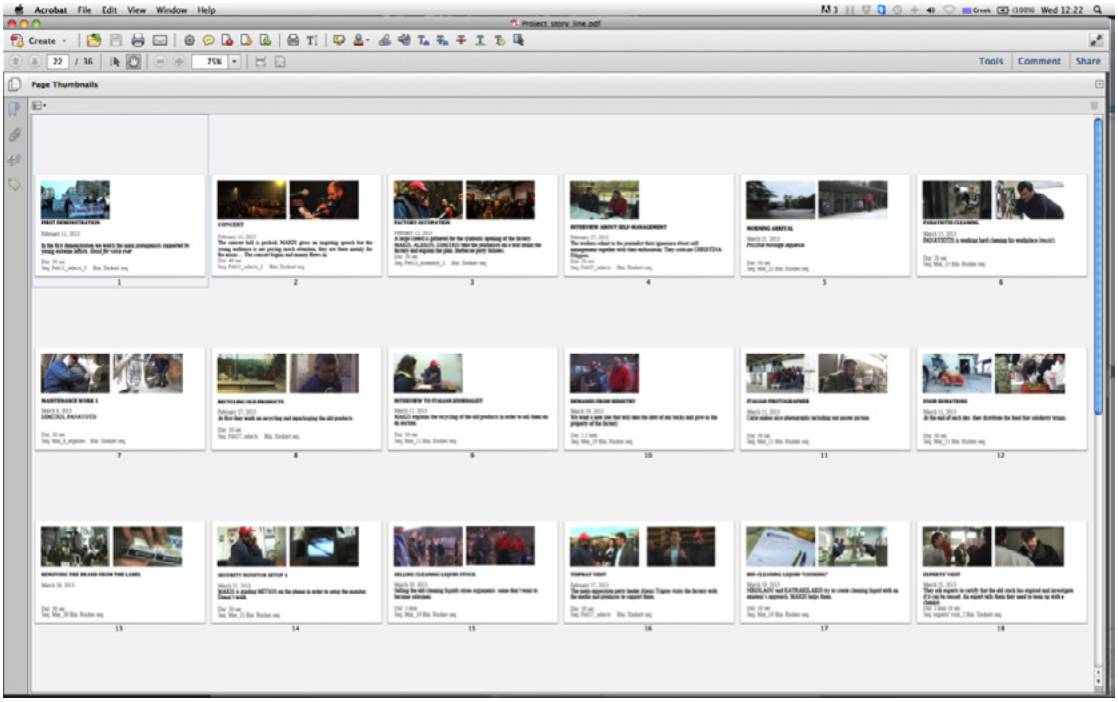
λόγο αυτό, αρκετές ταινίες παρατήρησης συνεργάζονται στο στάδιο αυτό με κάποιον σεναριογράφο-σύμβουλο δραματουργίας που μπορεί να υποστηρίξει τη διαμόρφωση της δομής της ταινίας στο μοντάζ.

Αυτό που συμβαίνει στην πράξη είναι η προσαρμογή του κινηματογραφημένου υλικού σε ένα δραματουργικό καλούπι, κατ' επέκταση η προσαρμογή της ζωής των υποκειμένων (ιστορία) σε μία αφηγηματική δομή (πλοκή). Η ζωή στην πραγματικότητα είναι αρκετά περίπλοκη, επαναλαμβανόμενη και χαοτική, ενώ η κινηματογραφική αφήγηση παρουσιάζει μια κλιμακούμενη προσπάθεια επίλυσης ενός προβλήματος. Στην προσαρμογή του κινηματογραφημένου υλικού στις ανάγκες της δραματουργίας, η ιστορία θα πρέπει πιθανά να ξεκαθαριστεί από παράλληλες υποπλοκές, να απαλλαγεί από δευτερεύουσες πληροφορίες, να απλοποιηθεί, όπως το ίδιο σε ένα βαθμό και οι χαρακτήρες, σύμφωνα πάντα με την χολιγουντιανή προτροπή k.i.s.s. (keep it simple stupid). Παράλληλα, τα στάδια δραματικών εξελίξεων και μεταβολών στην πλοκή θα πρέπει να ξεχωρίζουν με σαφήνεια, να ακολουθούν μια κλιμάκωση (βλέπε τις οροσειρές των διαγραμμάτων) και να αποφεύγονται οι επαναλήψεις.

Η επινόηση της πλοκής δεν είναι τίποτε άλλο παρά η επιλογή των γεγονότων που θα χρησιμοποιηθούν (των σκηνών) και η διάταξή τους στο χρόνο. Στην πλοκή τα γεγονότα δεν θα ακολουθούν αναγκαία τη χρονολογική σειρά με την οποία γυρίστηκαν και πολύ συχνά η σειρά αυτή θα «κλέβεται». Η χρονική αλληλουχία (πρώτα έγινε αυτό, μετά έγινε εκείνο, μετά το άλλο...) από μόνη της δεν καθιστά μία αφήγηση ενδιαφέρουσα, ούτε βοηθάει στην κατανόηση του θέματος ή την εξαγωγή κάποιου νοήματος για τον θεατή. Η οργάνωση των σκηνών σε μια στιβαρή αφήγηση, που κερδίζει την προσοχή του κοινού, σχηματίζεται από μία αλυσίδα αιτίου-αιτιατού (επειδή έγινε αυτό, μετά έγινε εκείνο, το οποίο οδήγησε στο άλλο...). Εάν, λοιπόν, η χρονολογική παράταξη δεν φανερώνει αυτή τη σχέση αιτιότητας, τότε η σειρά των γεγονότων μπορεί να αλλάξει για να εξυπηρετηθεί αυτή η λειτουργία, όπως εμείς θέλουμε. Για παράδειγμα, αν δείξουμε μία σκηνή στην οποία ο ήρωάς μας εργάζεται φανερά καταβεβλημένος και ύστερα μία σκηνή στο σπίτι του που μαλώνει με το παιδί του, καταλαβαίνουμε ότι μάλωσε εξαιτίας της συσσωρευμένης κούρασης από τη δουλειά. Αν αντιστρέψουμε τις σκηνές, δηλ. πρώτα μπει η σκηνή του καβγά στο σπίτι και ακολουθήσει η σκηνή του καταβεβλημένου εργαζόμενου, αντιλαμβανόμαστε ότι η ένταση στο σπίτι ρίχνει τη διάθεσή του στη δουλειά.

Στις ανακατατάξεις των σκηνών χρειάζεται βέβαια λίγη προσοχή σε ό,τι αφορά τη συνέχεια στα στοιχεία που κατατάσσουν χρονολογικά τη σκηνή σε συγκεκριμένη εποχή: στα ρούχα, στα μαλλιά, στο σκηνικό χώρο της δράσης κ.ο.κ. Πάντως, ο εμπειρικός κανόνας του μοντάζ λέει ότι, όταν η συνέχεια μεταξύ δύο σκηνών εξασφαλίζεται από τις σχέσεις αιτιότητας, ο θεατής επικεντρώνεται στην εξέλιξη της πλοκής και τις συναισθηματικές επιπτώσεις που έχει αυτή στους χαρακτήρες και δεν παρατηρεί μικρές αλλαγές στην εμφάνιση τους, στα ρούχα τους κλπ.

Πρακτικά για την ανακατάταξη των σκηνών μπορείτε να αξιοποιήσετε τις κάρτες αρχειοθέτησης, όπου κάθε κάρτα αναπαριστά μία σκηνή, ώστε να βλέπετε τη δομή από κάποια απόσταση χωρίς να παρασύρεστε από λεπτομέρειες. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, κάθε μοντέρ και σκηνοθέτης έχει το δικό του τρόπο στο να ετοιμάζει αυτές τις κάρτες ή τα χαρτάκια που μπορεί εύκολα να ανακατεύει και να αναρτά στον τοίχο. Αντίστοιχα η ίδια διαδικασία μπορεί να γίνει και στο Acrobat ή κάποιο ανάλογο πρόγραμμα που σας δίνει τη δυνατότητα να μετακινείτε τις κάρτες, σα να παίζατε πασιέντζα, καθώς και να σημειώνετε πάνω τους και να αποθηκεύετε διαφορετικές εκδοχές της δομής.



Εικ. 5.4. Σχεδιασμός της δομής μετακινώντας κάρτες στο πρόγραμμα Acrobat.

Όλα τα ντοκιμαντέρ παρατήρησης δεν έχουν αναγκαστικά μία ισχυρή ιστορία, με την έννοια της κλασικής αφήγησης των 3 πράξεων, με έντονη ταύτιση με συγκεκριμένους χαρακτήρες και πλοκή που περιστρέφεται γύρω από την επίτευξη ενός στόχου. Σε πολλά ντοκιμαντέρ, π.χ. στην παράδοση του vérité παρουσιάζεται μία αφήγηση που στην πορεία της αντιλαμβανόμαστε μία εξέλιξη είτε χρονική, π.χ. οι εποχές αλλάζουν, είτε ως προς το βάθος της πληροφορίας που μας αποκαλύπτεται, είτε συναισθηματική. Η εμπειρία κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης στην αφήγηση μπορεί να αποδοθεί έτσι πιο αφαιρετικά. Μία τέτοια μινιμαλιστική δομή μπορεί να παρουσιάζει μία ημερολογιακή καταγραφή της ζωής σε ένα συγκεκριμένο χώρο, όπως στις ταινίες του Frederick Wiseman οι οποίες πάντα εντοπίζονται σε ένα ίδρυμα ή έναν οργανισμό, για παράδειγμα το *National Gallery* (2015) το οποίο εστιάζει στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, όπου στο πέρασμα του χρόνου η ζωή της πινακοθήκης αποκαλύπτεται σε μεγαλύτερο βάθος. Διατηρώντας αυτό τον χωροχρονικό περιορισμό κάποιες ταινίες εστιάζουν στην εξέλιξη συγκεκριμένων χαρακτήρων στη συνθήκη αυτή, π.χ. στο *Να είσαι και να έχεις* (Nicolas Philibert, 2001) παρακολουθούμε τα παιδιά ενός εξατάξιου επαρχιακού σχολείου της Γαλλίας να ωριμάζουν στη διάρκεια ενός έτους, ενώ στο *Με τα μάτια στραμμένα στη στεριά* (Κατερίνα Πατρώνη, 2003) παρακολουθούμε 7 ναυτικούς ενός εμπορικού πλοίου σε ένα ταξίδι 120 ημερών από την Ελλάδα στην Κορέα, κατά τη διάρκεια του οποίου π.χ. ένας από αυτούς θα γίνει πατέρας. Στις αφηγήσεις αυτές η δομή ακολουθεί τη μεταβολή των χαρακτήρων μέσα στο χρόνο.

Πολλοί σκηνοθέτες αισθάνονται ότι η υιοθέτηση μιας κλασικής δομής διαστρεβλώνει την πραγματικότητα, ότι «η αληθινή ζωή δεν είναι όπως οι ταινίες του Χόλιγουντ» και ότι οι πιο αφαιρετικές δομές είναι πιο πιστές στην πραγματικότητα. Το ζήτημα των διακυμάνσεων της «πιστότητας» έχει κάποιο θεωρητικό ενδιαφέρον, στη βάση βέβαια του ότι καμία αναπαράσταση δεν μπορεί να τη διεκδικήσει, εφόσον πάντα παρεμβάλλεται ένας μικρός ή μεγάλος μηχανισμός κατασκευής. Σε ό,τι αφορά πάντως τις δυνατότητες διανομής της ταινίας, η κλασική, αριστοτελική δομή, ακολουθώντας νόρμες αφήγησης που διατρέχουν την παράδοση από τα λαϊκά παραμύθια και τους μύθους, μέχρι την αρχαιοελληνική τραγωδία και το Χόλιγουντ, μας υπόσχεται το ενδιαφέρον μιας ευρύτερης μερίδας κοινού. Οι εναλλακτικές μορφές αφήγησης από την άλλη, που μας έχουν χαρίσει κάποιες από τις πιο σημαντικές ταινίες στην ιστορία του ντοκιμαντέρ, μπορεί να διακριθούν σε φεστιβάλ και σε ένα «art house» κύκλωμα. Μελετώντας πάντως αναλυτικά κάθε μία από αυτές τις διακεκριμένες περιπτώσεις της φιλμογραφίας, θα ανακαλύψουμε ότι η αφήγησή τους κρύβει την εφεύρεση μίας ισχυρής – έστω «εναλλακτικής» – πλοκής, ενός ιστού που οργανώνει τις εντυπώσεις της πραγματικότητας σε ένα πολύ συγκεκριμένο σχήμα. Μία συλλογή από γεγονότα χωρίς κλιμάκωση και οργάνωση ενός είδους, αποτελεί ένα ντοκουμέντο ενδεχομένως χρήσιμο σε μία ανθρωπολογική μελέτη, αλλά κουραστικό και βαρετό για το κοινό που δεν έχει a priori ειδικό ενδιαφέρον για το θέμα.

3.2.2 Δομή που βασίζεται στην έκθεση (λόγο)

«*Ένας καλός δάσκαλος συνήθως είναι και καλός αφηγητής, ξέρει να δημιουργεί περιέργεια*»
Niels Pagh Andersen

Πάρα πολλές ταινίες ντοκιμαντέρ οδηγούνται από τον λόγο, είτε στη μορφή των συνεντεύξεων, είτε του σπικάζ, είτε βέβαια και των δύο. Τα περισσότερα αυτά ντοκιμαντέρ είναι ταινίες «τεκμηρίωσης» που εξερευνούν ένα θέμα μέσα από συνεντεύξεις και αναπτύσσουν την πλοκή τους με τη σταδιακή έκθεση πληροφοριών από ειδικούς και μάρτυρες, ενώ πιθανώς θέτουν και κάποιο προβληματισμό αντιπαραθέτοντας αντικρουόμενες απόψεις. Η δομή της ταινίας στην περίπτωση αυτή έχει μεγάλες αναλογίες με τη δομή ενός δοκιμίου ή ενός δημοσιογραφικού άρθρου, ενώ η σύνθεσή της μπορεί να προετοιμαστεί «στο χαρτί» ενώνοντας αποσπάσματα απομαγνητοφωνήσεων και σπικάζ (paper edit).

Όπως και σε ένα καλό γραπτό κείμενο, έτσι κι εδώ, η εισαγωγή παρουσιάζει το θέμα σε γενικές γραμμές και θέτει άμεσα ή έμμεσα το γενικό ερώτημα που η ταινία θα διερευνήσει. Στην εισαγωγή η αφήγηση θα επιχειρήσει να μας εξάψει την περιέργεια με πληροφορίες που καθιστούν το θέμα σημαντικό, ερεθιστικό, ενώ το κεντρικό ερώτημα θα πρέπει να τεθεί με τον ισχυρότερο δυνατό τρόπο ώστε να μας προκαλέσει μία γνήσια απορία, η οποία θα μας κρατήσει προσηλωμένους στην ταινία. Η κινητήρια δυναμη της αφήγησης θα είναι η δημιουργία ερωτημάτων ή γενικότερα ανοιχτών σχημάτων (set up), που προκειμένου να απαντηθούν ή να «κλείσουν» (pay off), θα ανοίγουν καινούρια ερωτήματα, κλιμακώνοντας τη διάθεσή μας να ανακαλύψουμε την αλήθεια, να εμβαθύνουμε κι άλλο, να βγάλουμε ένα συμπέρασμα, ή απλά να δούμε πώς καταλήγει η ιστορία. Στην κατάληξη της ταινίας θα πρέπει να δίνεται η εντύπωση ότι όλα τα ερωτήματα έχουν απαντηθεί στο βαθμό του δυνατού και γι'αυτό επέρχεται και ένα κλείσιμο, έστω και αν αυτό είναι ένα «ανοιχτό κλείσιμο».

Συχνά οι τηλεοπτικοί σταθμοί αναπαράγουν ντοκιμαντέρ διάρκειας 50-55 λεπτών με 2-3 ενδιάμεσα διαφημιστικά διαλείμματα. Στην περίπτωση αυτή στο τέλος κάθε μέρους η αφήγηση φροντίζει να δημιουργεί μία ισχυρότερη απορία στον θεατή, να αφήνει ένα «αγκίστρι», όπως λέγεται (hook), ώστε αυτός να «τσιμπήσει», να μείνει συντονισμένος στο κανάλι (να δει τις διαφημίσεις) για να μη χάσει τη συνέχεια του έργου. Η ανάγκη αυτή ουσιαστικά υπαγορεύει τη δημιουργία μίας ταινίας σε 3 ή 4 πράξεις με σαφή χρονικά όρια, έναν περιορισμό που μπορεί να αξιοποιηθεί δημιουργικά και να διευκολύνει τη σύνθεση μίας ισχυρής δομής.

Η έννοια της σκηνής σε μία ταινία που βασίζεται στο λόγο δεν σηματοδοτείται από την ενότητα χώρου και χρόνου όπως στη δράση· μία σκηνή εδώ αντιστοιχεί σε μία θεματική ενότητα, κάτι σαν μία παράγραφο σε ένα δοκίμιο. Ο σχεδιασμός της πλοκής – η πιο δόκιμα στην περίπτωση αυτή – του «σκελετού» της ταινίας, ορίζει ποιες είναι οι θεματικές ενότητες οι οποίες θα αναπτυχθούν και με ποια σειρά. Κάποιες θεματικές ενότητες θα μείνουν εκτός της ταινίας, είτε γιατί δεν χωράνε, είτε για να ισχυροποιήσουν τα κυρίως θέματα. Η σειρά των σκηνών είναι τέτοια ώστε να γίνεται μία σταδιακή έκθεση της πληροφορίας, από το γενικό στο ειδικό, σε μία λογική αλληλουχία η οποία λαμβάνει υπόψη της τις προαπαιτούμενες πληροφορίες (γνώσεις) που πρέπει να έχει προσλάβει ο θεατής για να κατανοήσει την επόμενη σκηνή.

Πολλά ιστορικά ντοκιμαντέρ βασίζονται στο λόγο, καθώς η παρατήρηση αφορά μόνο στο παρόν. Μία ιστορία του παρελθόντος, δε σημαίνει αναγκαστικά ότι θα πρέπει να εξιστορηθεί σε χρονολογική σειρά. Σε μια βιογραφία, π.χ. ενός σημαντικού καλλιτέχνη, μπορούμε να ξεκινήσουμε από τη μέση της ζωής του, με μία στιγμή μεγάλης αναγνώρισης ή ένα ώριμο έργο που γοητεύει, εκπλήσσει, προκαλεί το θαυμασμό και την περιέργεια, από εκεί να πάμε στην εφηβεία και την αρχή της μύησης στην τέχνη, την εποχή των μεγάλων επιρροών, να επιστρέψουμε στη μέση της ζωής, να αναπτύξουμε την εξέλιξη του έργου, τις διάφορες δημιουργικές περιόδους και τις «μάχες» του για επιβίωση ή αναγνώριση απέναντι στους κατά καιρούς επικριτές του, από εκεί να μεταφερθούμε στα παιδικά χρόνια και να αποκαλύψουμε κάποιο παιδικό τραύμα που σημάδεψε το χαρακτήρα κ.ο.κ.

3.2.3 Δομή που βασίζεται στο συνδυασμό έκθεσης & παρατήρησης (λόγου & δράσης)

Ο τρόπος αφήγησης στις περισσότερες ταινίες ντοκιμαντέρ συνδυάζει την έκθεση με την παρατήρηση, καθώς στην ίδια ταινία μπορούμε άλλες στιγμές να παρατηρούμε κάποια δράση, και άλλες να μας εκτίθεται η πληροφορία μέσω του λόγου. Έτσι σε μία ταινία που καθοδηγείται από τη δράση, μικρά αποσπάσματα λόγου μπορούν σε τακτά διαστήματα να σχολιάζουν τα τεκταινόμενα. Για παράδειγμα στο *Ποιος είναι πρώτος;/Who's on first?* (Βάλερι Κοντάκος, 2006), μια ταινία βασισμένη στην παρατήρηση, παρακολουθούμε τις προσπάθειες

της εθνικής ομάδας baseball να συγκροτηθεί και να πάρει μέρος στους Ολυμπιακούς αγώνες του 2004, ενώ παρεμβάλλονται συνεντεύξεις των πρωταγωνιστών οι οποίοι αναστοχάζονται τα γεγονότα. Αντίστροφα, σε ταινίες που καθοδηγούνται πρωταρχικά από το λόγο, όπως είναι π.χ. τα επιστημονικά ντοκιμαντέρ, μπορεί να παρεμβάλλονται συχνά μικρές σκηνές δράσης, π.χ. ένα στιγμιότυπο από το πεδίο της έρευνας, για να τεκμηριώνουν «του λόγου το αληθές». Στις παραπάνω περιπτώσεις η εναλλαγή των τρόπων αφήγησης λειτουργεί για να ισχυροποιήσει την κύρια πλοκή της ταινίας και να της δώσει βάθος και ποικιλία.

Συχνά σε αφηγήσεις με πολλαπλές πλοκές, γίνεται μία προσπάθεια οι τελευταίες να διακρίνονται κατασκευαστικά, έτσι η μία πλοκή μπορεί να βασίζεται αποκλειστικά στη δράση, ενώ μία άλλη ανεξάρτητη υποπλοκή μπορεί να κυριαρχείται από το λόγο. Στο *Ένα βήμα μπροστά* (Δημήτρης Αθυρίδης, 2012) η κύρια πλοκή παρακολουθεί με παρατήρηση την εξέλιξη της προεκλογικής εκστρατείας του υποψήφιου δημάρχου Θεσσαλονίκης Γιάννη Μπουτάρη, ενώ μία παράλληλη υποπλοκή εκθέτει το back story του ήρωα παρεμβαίνοντας τακτικά στον κορμό της κύριας πλοκής με μία εξομολογητική συνέντευξη του πρωταγωνιστή. Στις περιπτώσεις αυτές οι δύο πλοκές αναπτύσσονται η κάθε μία με βάσει τις αρχές που διέπουν το κάθε είδος, ενώ τα σημεία επαφής των πλοκών μέσα από την αντίστιξη δίνουν την ευκαιρία να δημιουργηθούν ή να υπαινιχθούν νέα νοήματα. Η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι ότι πρώτα κατασκευάζεται η δομή της εκάστοτε κυρίαρχης πλοκής (είτε βασίζεται στο λόγο, είτε στη δράση) και στη συνέχεια πάνω σε αυτήν πλέκεται η δευτερεύουσα πλοκή.

3.3 Σχηματίζοντας τις πρώτες επιλογές (selects)

Πλέον έχουμε μπει στο πρακτικό μέρος του μοντάζ, αρχίζουμε να κόβουμε, να κάνουμε το λεγόμενο «ξεσκαρτάρισμα». Σε αυτό το στάδιο, αν έχουμε π.χ. εκατό ώρες υλικού για να φτιάξουμε μία ωριαία ταινία, θα αρχίσουμε να περιορίζουμε αυτό το πρωτογενές υλικό σε ένα πιο εύκολα διαχειρίσιμο όγκο (π.χ. 30 ώρες). Θα πρέπει, όπως λένε στον αγγλόφωνο κόσμο να κάνουμε τις επιλογές μας, τα λεγόμενα «selects» και να απορρίψουμε ένα σημαντικό μέρος των γυρισμάτων που δεν σκοπεύουμε να χρησιμοποιήσουμε. Πώς όμως μπορεί κανείς στο καθ' ημάς «ξεσκαρτάρισμα» να ορίσει τι είναι «σκάρτο» και τι χρήσιμο; Το τεχνικό κριτήριο μοιάζει σαν μια καλή αφετηρία, όμως υπάρχουν φορές – ιδιαίτερα στο ντοκιμαντέρ – που ένα κουνημένο, θολό πλάνο μπορεί να αποδειχτεί ιδιαίτερα χρήσιμο... Επιπλέον, αν οι συντελεστές είναι έμπειροι, πολύ πιθανόν όλο το υλικό από τεχνικής άποψης να «περνάει» και να υπάρχουν εκατοντάδες μικρές σκηνές που βλέπονται πολύ ευχάριστα, οπότε το δύσκολο αρχικό ερώτημα επανέρχεται δριμύτερο: ποιο υλικό είναι τελικά το «χρήσιμο» και ποιο είναι το «σκάρτο»;

Η ερώτηση είναι ρητορική, μια και όπως προτείνει ο μοντέρ Walter Murch, ολόκληρη η διαδικασία του μοντάζ μπορεί να νοηθεί ως «η αναζήτηση – για τη δεδομένη ταινία στην οποία δουλεύουμε – των *κακών κομματιών* και η αφαίρεσή τους»...[3] Το κριτήριο επιλογής είναι προφανώς αφηγηματικό, αναζητούμε τα αποσπάσματα που εξυπηρετούν την αφήγηση, ανιχνεύουμε τις σκηνές εκείνες που έχουν ένταση και ενδιαφέρον, που θα συνεισφέρουν κάτι σημαντικό και πρωτότυπο στην ιστορία και θα της δώσουν ώθηση. Ακόμη κι αν στη βιασύνη μας «να αρχίσουμε τη δουλειά» έχουμε παρακάμψει το σχεδιασμό της δομής, τώρα θα αναγκαστούμε να τη σκεφτούμε. Ακόμη όμως οι επιλογές μας δεν θα είναι πολύ αυστηρές, θα εξειδικεύονται σιγά-σιγά παράλληλα με την ωρίμανση της αφηγηματική δομής, γιατί, όπως λέει ο μοντέρ Γιάννης Χαλκιαδάκης, το «κριτήριο επιλογής σε μια ταινία, τόσο στο fiction όσο και στο ντοκιμαντέρ, το βρίσκεις στο τέλος».[4]

Οργανώνοντας τις επιλογές στο πρόγραμμα του μοντάζ, μπορούμε να συγκεντρώσουμε σε ξεχωριστά sequences ή folders μεμονωμένα πλάνα με κοινό θέμα, όπως π.χ. τοπία, λεπτομέρειες του χώρου και «σφήνες», δευτερεύουσες δράσεις, ήχους και ατμόσφαιρες κ.ο.κ. Το πιο ενδιαφέρον όμως μέρος της διαδικασίας ασφαλώς είναι η πρωταρχική επιλογή των κύριων σκηνών της ταινίας και η πρώτη απόπειρα διαμόρφωσής τους, είτε πρόκειται για σκηνές δράσης, είτε λόγου. Όταν θα έχουμε διαμορφώσει πρόχειρα τις υποψήφιες σκηνές μας, θα μπορούμε πλέον να τις μετακινούμε στη δομή ως αυτοτελή δομικά στοιχεία, σαν τουβλάκια σε ένα παιδικό συναρμολογούμενο παιχνίδι και να κατασκευάζουμε την αφήγηση. Κάθε ένα από αυτά τα «τουβλάκια» θα έχει μία μοναδική συνεισφορά, θα λέει κάτι σαφές και διαφορετικό από όλα τα άλλα, ενώ θα περιστρέφεται γύρω από μία κεντρική ιδέα. Προσοχή όμως, κάθε σκηνή θα πρέπει να είναι φορέας μίας μόνο κεντρικής ιδέας, δεν μπορούμε να τα πούμε όλα ταυτοχρόνως, αλλά βήμα-βήμα. Το εμπειρικό μότο επιβάλλει: μία σκηνή, μία ιδέα.

3.3.1 Η σύνθεση των σκηνών δράσης

Το μοντάζ σκηνών παρατήρησης στο ντοκιμαντέρ εξυπηρετεί δύο κυρίως σκοπιμότητες: να συμπυκνώσει το χρόνο και να αποκαλύψει μια υπολανθάνουσα διάσταση στα γεγονότα (subtext).

Συμπύκνωση χρόνου

Ο κινηματογράφος γενικά συμπτύσσει το χρόνο. Μία ιστορία που εκτείνεται στην πραγματικότητα σε δεκάδες χρόνια μπορεί σε μία ταινία να αποδοθεί σε μιάμιση ώρα. Αυτό επιτυγχάνεται με την «έλλειψη», δηλαδή την επιλογή μόνο κάποιων σημαντικών, σποραδικών επεισοδίων από τη ζωή των χαρακτήρων, ενώ παραλείπονται από την εξιστόρηση όλα τα ενδιάμεσα διαστήματα μιας επαναληπτικής καθημερινότητας. Ακόμη όμως και τα εναπομείναντα επεισόδια καταλαμβάνουν πολύ λιγότερο φιλμικό χρόνο από τον πραγματικό χάρη στην «ενδοσκηνική έλλειψη», τα «κοψίματα» μέσα στη σκηνή. Έτσι, ένα οκτάωρο εργασίας, μία βραδινή έξοδος, ένα αεροπορικό ταξίδι μπορεί να μετατραπούν σε σκηνές διάρκειας λίγων δευτερολέπτων έως και λίγων λεπτών.

Παρακολουθώντας το πρωτογενές υλικό σκηνών δράσης συνήθως βλέπουμε μία αρκετά αναλυτική καταγραφή από διαδικασίες που εκτείνονται στο χρόνο· για παράδειγμα μπορεί να έχει γυριστεί ένα υλικό 20 λεπτών στο οποίο παρακολουθούμε έναν παραγωγό γεωργικών προϊόντων που φτάνει το πρωί με το φορτηγάκι του στη λαϊκή και στήνει τον πάγκο του, ξεφορτώνει τα προϊόντα, τα τακτοποιεί κλπ. Το επεισόδιο αυτό μπορεί τελικά να αποδοθεί σε 5 δευτερόλεπτα με δύο πλάνα, ή να αποτελέσει μία μεγαλύτερη αυτόνομη σκηνή, π.χ. 2 λεπτών, εφόσον έχει μία ισχυρή αφηγηματική λειτουργία.

«Κάλυψη» και περιγραφή των δρώμενων

Μία λειτουργία της σκηνής είναι να «καλύψει» το γεγονός, να περιγράψει τεχνικά μια διαδικασία (πώς στήνεται ο πάγκος στη λαϊκή, πώς μαγειρεύεται ο μουσακάς, πώς φτιάχνεται ο ελληνικός καφές κ.ο.κ.). Σε ορισμένες περιπτώσεις η περιγραφή της διαδικασίας μπορεί να έχει ενδιαφέρον (π.χ. η περιγραφή μιας σκηνής μπαλέτου σε ένα ντοκιμαντέρ-πορτρέτο ενός χορευτή, ή η ανάβαση μίας δύσκολης πλαγιάς σε ένα ορειβατικό χρονικό κ.ο.κ.), συνήθως όμως το πρώτο επίπεδο περιγραφής μιας διαδικασίας είναι βαρετό στο κοινό που δεν έχει ειδικό ενδιαφέρον. Ορισμένες φορές στο μοντάζ παρασυρόμαστε στην κατεύθυνση της αναλυτικής περιγραφής, όταν ανακαλύπτουμε τη δυνατότητα ενός match cut, που μας επιτρέπει να συναρμολογηθεί η σκηνή δίνοντας την εντύπωση της συνέχειας (continuity). Έτσι, για παράδειγμα, αν έχουμε τραβήξει κάποιον καφετζή που ετοιμάζει ελληνικό καφέ στην κουζίνα του και βλέπουμε να επαναλαμβάνει την ίδια δράση σε γενικό και κοντινό πλάνο, ένα μονταζιακό αντανακλαστικό μάς προκαλεί σχεδόν να ενώσουμε τα δύο αυτά πλάνα. Καταλήγουμε να σχηματίσουμε έτσι την ψευδαίσθηση της συνέχειας, όχι όμως και να εκπλήξουμε τον θεατή με μία ενδιαφέρουσα πληροφορία, που θα μπορούσε να σχετίζεται π.χ. με τις εσωτερικές σκέψεις και τα συναισθήματα του χαρακτήρα, ή την ταυτότητα του κοινωνικού μικρόκοσμου του καφενείου ή ακόμη καλύτερα τη σύγκρουση των δύο αυτών κόσμων. Αυτές θα ήταν οι διαστάσεις του θέματος που μπορεί να ενδιαφέρουν τον θεατή, όχι π.χ. το πώς φουσκώνει το καϊμάκι του καφέ σε γενικό και σε κοντινό πλάνο. Η κεντρική ιδέα που καθοδηγεί το μοντάζ μίας σκηνής δράσης σπάνια περιορίζεται στο επίπεδο του προφανούς.

«Αποκάλυψη» του δεύτερου επιπέδου της σκηνής

Ένα επεισόδιο της πραγματικής ζωής, από έναν καβγά στο δρόμο, μέχρι μία σχολική εκδήλωση, μπορεί να γίνει αντιληπτό από τους διάφορους αυτόπτες μάρτυρες επιφανειακά ή σε βάθος και με πολλές διαφορετικές ερμηνείες, ανάλογα με τις γνώσεις τους, ή την πληροφόρησή τους σχετικά με τα τεκταινόμενα, τη σχέση τους με τα υποκείμενα της δράσης, τον τρόπο που σκέφτονται κλπ. Όσο πιο βαθιά μπορεί κανείς να αντιληφθεί μία πραγματικότητα, τόσο πιο ενδιαφέρουσα αυτή γίνεται.

Στην ταινία ντοκιμαντέρ για να αποκτήσει ενδιαφέρον και νόημα ένα επεισόδιο της ζωής (μία σκηνή δράσης) θα πρέπει νωρίτερα να έχει εφοδιαστεί ο θεατής με τις απαραίτητες πληροφορίες που θα τον βοηθήσουν να κατανοήσει τη σκηνή. Επιπλέον, θα πρέπει κατά τη διάρκεια της ίδιας της σκηνής να του δοθεί η

δυνατότητα να εμβαθύνει σε ένα δεύτερο επίπεδο, ώστε να ανακαλύψει κρυφές πτυχές που σχετίζονται με τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τα κίνητρα των χαρακτήρων, ή με τις σκέψεις του σκηνοθέτη και τον δικό του τρόπο ερμηνείας αυτού που παρατηρεί. Το σύνολο των πληροφοριών που χωρίς να λέγονται ρητά ή να δείχνονται, διοχετεύονται έντεχνα στον θεατή προκειμένου να ερμηνεύσει μία σκηνή ονομάζεται subtext.

Στο μοντάζ μίας σκηνής δράσης ασφαλώς θα πρέπει να περιγράψουμε (με οικονομία) το τι συμβαίνει, αλλά επίσης να φωτίσουμε και το πώς συμβαίνει. Στο παράδειγμα που αναφέρθηκε νωρίτερα, θα πρέπει να αντιληφθούμε ότι ο ήρωάς μας στήνει τον πάγκο του στη λαϊκή (πρώτο επίπεδο), αλλά συγχρόνως ότι ανησυχεί γιατί η άδειά του έχει λήξει και φοβάται ότι μπορεί να εμφανιστούν ελεγκτές και να τον ανακαλύψουν (subtext). Η πρόταση αυτή θα αποτελεί πλέον την κεντρική ιδέα της σκηνής, την οποία εφόσον την καθορίσουμε, μπορούμε με αυτήν σαν οδηγό να μοντάρουμε ένα υλικό είκοσι λεπτών σε μία σκηνή ενός λεπτού, εκφράζοντας με τον πιο σαφή και οικονομικό τρόπο το νόημα της σκηνής.

Ο μοντέρ πολλών βραβευμένων ντοκιμαντέρ Tom Haneke αναφέρει: «Μπορείς να κάνεις το υλικό να υπηρετήσει εκείνο που βλέπεις εσύ σαν την αλήθεια της κατάστασης. Είναι πραγματικά στα χέρια σου. Πρέπει να αποφασίσεις τι νομίζεις ότι συμβαίνει μέσα στο υλικό, μετά να πάρεις 1,5 ώρα φιλμ και να το κάνεις μία σκηνή 3 λεπτών… Προσπαθείς να αποστάξεις. Στην ουσία αυτό είναι όλη η διαδικασία: να αποστάζεις την αλήθεια, όπως την αντιλαμβάνεσαι».[5]

Η δομή της σκηνής και η οπτική γωνία

Μία σκηνή, σύμφωνα με τον θεωρητικό του σεναρίου Robert Mc Kee, είναι μία δράση με λιγότερη ή περισσότερη ενότητα χώρου και χρόνου, όπου, μέσα από τη σύγκρουση, η κατάσταση του χαρακτήρα επηρεάζεται θετικά ή αρνητικά σε κάποιον αισθητό βαθμό. Στην κλασική αφήγηση η σκηνή αποτελεί μία μικρογραφία ταινίας, μία δραματουργική ενότητα στην οποία ο χαρακτήρας αρχικά βρίσκεται σε μία κατάσταση Α επιδιώκοντας να ικανοποιήσει μία επιθυμία του· όμως συναντά εμπόδια, αναπτύσσεται μία σύγκρουση που κλιμακώνεται σε σημεία καμπής για να καταλήξει ο ήρωας στο τέλος της σκηνής σε μία κατάσταση Β, που αποτελεί μία θετική ή αρνητική εξέλιξη της αρχικής του κατάστασης. Με άλλα λόγια, στον κλασικό σχεδιασμό η σκηνή διαγράφει ένα τόξο μεταβολής στο κέντρο του οποίου υπάρχει πάντα ένας άνθρωπος. Αν θέλουμε, λοιπόν, να δώσουμε δραματική μορφή στην πραγματικότητα που παρατηρούμε, θα πρέπει να διαλέξουμε ποιος είναι ο κύριος χαρακτήρας μέσα από του οποίου την οπτική γωνία θα «ζήσουμε» τη συγκεκριμένη σκηνή. Στο μοντάζ μπορεί να βρεθούμε με πολλές επιλογές οπτικής γωνίας: π.χ. μία σκηνή ελέγχου αδειών σε μία λαϊκή αγορά μπορεί να μονταριστεί από την οπτική γωνία του ελεγκτή, ή από την γωνία του πωλητή χωρίς άδεια. Ο κεντρικός χαρακτήρας θα είναι αυτός τον οποίο αντιλαμβανόμαστε σε μεγαλύτερο βάθος, του οποίου την επιθυμία μοιραζόμαστε και νιώθουμε εντονότερα τη μεταβολή που υφίσταται. Πρακτικά στο μοντάζ ο κεντρικός χαρακτήρας είναι συνήθως εκείνος με τον οποίο αρχίζει και τελειώνει η σκηνή, διεκδικεί περισσότερο χρόνο στην οθόνη και περισσότερα κοντινά πλάνα.

3.3.2 Η σύνθεση των σκηνών διαλόγου

Διατρέχοντας μία ταινία μυθοπλασίας ή ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, θα διαπιστώσουμε ότι οι διάλογοι καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος σχεδόν κάθε ταινίας που αφηγείται μία ιστορία. Στη μυθοπλασία, η συγγραφή των διαλόγων είναι σημαντικό μέρος της δουλειάς του σεναριογράφου, όμως στο ντοκιμαντέρ η αντίστοιχη εργασία δεν προηγείται του γυρίσματος αλλά γίνεται στο μοντάζ. Οι διάλογοι που καταγράφονται στην κάμερα κατά την παρατήρηση είναι σχοινοτενείς, έτσι είναι πολύ συνηθισμένο να βρεθούμε στο μοντάζ με μία ώρα διαλόγου από τον οποίο καλούμαστε «να αποστάξουμε» μόλις δύο λεπτά. Θα πρέπει να επιλέξουμε – με κάποια κριτήρια – τα λόγια που θα ανταλλάξουν οι συνομιλητές και να φτιάξουμε ένα απόσπασμα που συμπυκνώνει τόσο την πληροφορία που εκτίθεται, όσο και το κλίμα και τη ροή της ενέργειας ανάμεσα τους.

Μία αφετηρία γι' αυτό το σύνθετο έργο είναι η διαπίστωση που επισημαίνει ο McKee ότι στον κινηματογράφο «ο διάλογος δεν είναι συζήτηση», δεν είναι μία απλή σκηνή έκθεσης πληροφοριών, αλλά συγχρόνως και μία σκηνή δράσης, όπου δύο ή περισσότεροι χαρακτήρες συγκρούονται, καθώς ο ένας αποτελεί εμπόδιο στην εκπλήρωση των στόχων του άλλου. Η σύγκρουση αυτή δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι οι χαρακτήρες καβγαδίζουν, μπορεί να μιλάνε τρυφερά ο ένας στον άλλο στο φως των κεριών, ωστόσο προσπαθούν να υπερ-

νικήσουν την αντίσταση του συνομιλητή τους στην εκπλήρωση της δικής τους επιθυμίας, επιχειρούν να τον μεταπείσουν, να διαπραγματευτούν μαζί του, να «περάσουν το δικό τους», να δικαιωθούν. Η αρχική τους κατάσταση στην έναρξη της σκηνής θα πρέπει μέχρι το τέλος να έχει μεταβληθεί σε έναν αισθητό βαθμό, είτε θετικά είτε αρνητικά, ενώ η ενδιάμεση πορεία μεταβολής τους θα έχει κάποια σημεία καμπής και θα σχηματίζει ένα συναισθηματικό τόξο.

Αντιμετωπίζοντας το διάλογο ουσιαστικά ως μία σκηνή δράσης, θα πρέπει να ορίσουμε σε ποιου χαρακτήρα την οπτική γωνία θα κλίνει η αφήγησή μας, ποιον θα αντιλαμβανόμαστε βαθύτερα και θα παρακολουθούμε πιο στενά τη δική του μεταβολή. Μία πρακτική που προτείνει η μοντέζ και θεωρητικός Karen Pearlman[6]– σύμφωνα και με τη μέθοδο του Στανισλάφσκυ – είναι να προσπαθούμε να εκφράσουμε με ένα ενεργητικό ρήμα την αληθινή πρόθεση που κρύβεται κάθε φορά πίσω από τις λέξεις και τις εκφράσεις των ηρώων. Π.χ. ένας ήρωας μπορεί να ρωτήσει: «πώς είναι η μπριζόλα σου;» και η πραγματική πρόθεση πίσω από τις λέξεις του να είναι *να προσφέρει φροντίδα* ή *να ζητήσει επιβεβαίωση,* ακόμη και *να εξαπατήσει, να διασπάσει την προσοχή,* ή *να ζητήσει συγχώρεση* κ.ο.κ. Αναλύοντας έτσι τον διάλογο μπορούμε να αντιληφθούμε τη μηχανική του, να εντοπίσουμε τα σημεία κλειδιά που επιχειρείται μία αλλαγή τακτικής και να κτίσουμε το μοντάζ μας πάνω σε αυτά.

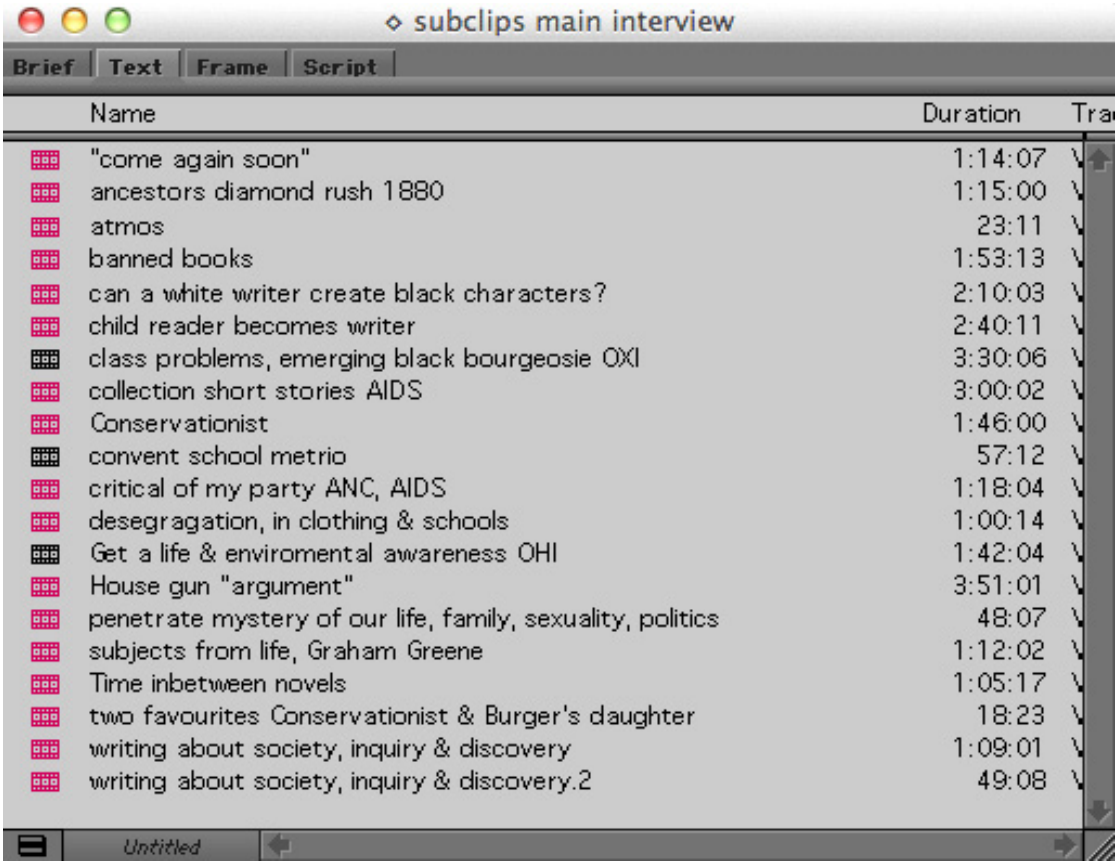
Βέβαια ο διάλογος δεν είναι μία «καθαρόαιμη» σκηνή δράσης. Αν παρακολουθήσουμε μία σκηνή διαλόγου σε μια γλώσσα που δεν γνωρίζουμε, θα μπορέσουμε να καταλάβουμε αρκετά από τη συναισθηματική τροχιά της συνομιλίας, αλλά θα μας διαφύγουν σημαντικές πληροφορίες, χωρίς τις οποίες δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε την ιστορία. Οι διάλογοι είναι εν τέλει υβριδικές σκηνές, που συνδυάζουν δράση και λόγο, εντάσσοντας την έκθεση πληροφοριών στην παρατήρηση μίας σύγκρουσης χαρακτήρων και με τον τρόπο αυτό κάνουν τις πληροφορίες να εντυπώνονται ακόμη βαθύτερα στον θεατή. Οι επιλογές των αποσπασμάτων που θα χρησιμοποιηθούν θα πρέπει άρα να ακολουθούν και ένα δεύτερο κριτήριο: να μεταφέρουν τις απαραίτητες πληροφορίες που έχει ανάγκη η διήγηση. Σε αυτή την επιλογή μπορούν να μας βοηθήσουν σημαντικά οι απομαγνητοφωνήσεις. Η εύρεση μίας μόνο λέξης ή μίας μικρής φράσης και η προσθήκη τους σε ένα σημείο του διαλόγου μπορεί να είναι το κλειδί για να προσλάβει ο θεατής με συνοπτικό και σαφή τρόπο την απαραίτητη πληροφορία.

Καθώς καθορίζουμε το περιεχόμενο του διαλόγου, έχουμε στο νου μας παράλληλα την ικανοποίηση ενός τρίτου κριτηρίου: τη διασφάλιση μιας αίσθησης συνέχειας. Ο διάλογος θα πρέπει να φαίνεται φυσικός, άρα να τηρεί τους όρους κινηματογραφικής συνέχειας (continuity), όχι αναγκαστικά με την έννοια του αυστηρού ρακόρ των match cuts, αλλά τουλάχιστον μίας αίσθησης ότι η στιχομυθία εξελίσσεται βάσει μιας αλυσίδας αιτίου-αιτιατού και η λεκτική δράση του ενός συνομιλητή παράγει την ανάλογη συναισθηματική αντίδραση στον άλλο. Στη σύγχρονη κινηματογραφική γραφή πολλές παραβιάσεις των ρακόρ συνέχειας παραβλέπονται (π.χ. αν ο συνομιλητής ανάμεσα σε δύο ατάκες έχει αλλάξει στάση σώματος, ή αν έχει λύσει τη γραβάτα του κ.ο.κ.), αν τηρείται μία ουσιαστική δραματική συνέχεια. Συνήθως τα γυρίσματα γίνονται με μία κάμερα, οπότε πολλές φορές προκειμένου να αποδώσουμε την αντίδραση του συνομιλητή (είτε σιωπηλή, είτε με λόγο) θα πρέπει να αναζητήσουμε ένα πλάνο αντίδρασης από κάποιο άλλο σημείο της λήψης. Στην ουσία αυτό που επιχειρούμε στο μοντάζ είναι να κάνουμε τη σκηνή διαλόγου που έχει γυριστεί με μία κάμερα να φαίνεται σαν να έχει γυριστεί με δύο ή και περισσότερες. Η άσκηση αυτή φαίνεται να θέτει ένα ανυπέρβλητο πρόβλημα, στην πράξη όμως δεν είναι τόσο δύσκολο, καθώς οι περισσότεροι πραγματικοί διάλογοι ανακυκλώνουν με διαφορετικές εκφράσεις την ίδια επιχειρηματολογία και επαναλαμβάνονται σε τέτοιο βαθμό, που επιτρέπουν στην κάμερα να αλλάξει πλευρά και να καταγράψει μία ανάλογη, ισοδύναμη αντίδραση. Πριν αρχίσουμε πάντως το μοντάζ, είναι σημαντικό να έχουμε εντοπίσει όλα τα πιθανά πλάνα σιωπηλής αντίδρασης που προσφέρονται στα rushes (reaction shots), καθώς θα φανούν πολύτιμα στην εξασφάλιση μιας αίσθησης φυσικής ροής.

3.3.3 Η σύνθεση των σκηνών λόγου

Μία σκηνή που βασίζεται στον λόγο παρουσιάζει μία θεματική ενότητα, με άλλα λόγια στη σκηνή αυτή τα πρόσωπα που μιλούν και οι εικόνες που τα συνοδεύουν δεν έχουν γυριστεί στον ίδιο χώρο ή χρόνο, αλλά αυτό που τα ενώνει είναι το ότι αναφέρονται σε ένα κοινό θέμα, π.χ. επιστήμονες σε διάφορα μέρη του κόσμου μιλούν για τους γορίλλες στην Αφρική. Το σενάριο μιας ταινίας ντοκιμαντέρ που βασίζεται στο λόγο συγκροτείται από τέτοιες σκηνές που παρουσιάζουν διαφορετικές υπο-ενότητες περιεχομένου. Για παράδειγμα, σε μία ταινία για την κλιματική αλλαγή, μία σκηνή μπορεί να αναφέρεται στο λιώσιμο των παγετώνων, μία άλλη στην εκδήλωση ακραίων καιρικών φαινομένων, μία άλλη στο τι μπορεί να κάνουμε ατομικά για να περιορίσουμε το φαινόμενο κ.ο.κ.

Μπορεί οι προφορικοί αφηγητές της σκηνής (οι συμμετέχοντες που έδωσαν συνέντευξη) να είναι πολλοί, αλλά θα μπορούσε να είναι και μόνο ένας. Στην επεξεργασία του υλικού των συνεντεύξεων καταρχήν εντοπίζουμε τις διαφορετικές θεματικές ενότητες. Ένας τρόπος να οργανώσουμε το υλικό στον υπολογιστή είναι να φτιάξουμε διαφορετικές sequences πάνω σε κάθε θέμα στο οποίο αναφέρεται ο εκάστοτε ομιλητής. Στο παράδειγμα της εικόνας βλέπετε κάποια από τα sequences που προέκυψαν από μία συνέντευξη της Νοτιοαφρικανής συγγραφέως Ναντίν Γκόρντιμερ για τις ανάγκες ενός τηλεοπτικού πορτρέτου της στο πλαίσιο της σειράς *Κεραίες της εποχής μας* (Απόστολος Καρακάσης, 2007). Με κόκκινο χρώμα έχουν σημειωθεί οι ενότητες που έχουν επιλεγεί ως καταρχήν ενδιαφέρουσες για το μοντάζ. Σε αντίστοιχες επιλογές θα καταλήγαμε κι αν δουλεύαμε στο χαρτί με απομαγνητοφωνήσεις.



Εικ. 5.5. Επιλογές αποσπασμάτων συνέντευξης στο πρόγραμμα Avid Media Composer.

Πολλοί μοντέρ, αφού εντοπίσουν τα αποσπάσματα που προκύπτουν από τις συνεντεύξεις και τα οργανώσουν σε θεματικές ενότητες, συναρμολογούν το σκελετό της ταινίας μόνο με τα υλικά των συνεντεύξεων – και κάποια πιθανά σπικάζ – χωρίς καμία άλλη εικόνα. Αυτή η πρώτη συναρμολόγηση του λόγου μάς επιτρέπει να υπολογίσουμε τη διάρκεια και να ελέγξουμε κατά πόσο ο σκελετός της προφορικής αφήγησης ακολουθεί μία λογική και ευχάριστη πορεία, η οποία από τη μία μεριά εξάπτει την περιέργεια και δημιουργεί ερωτήματα, ενώ από την άλλη, παρέχει μια σταδιακή κατανόηση και εμβάθυνση στο θέμα. Στην πορεία αυτή δεν υπάρχουν – κατά κανόνα τουλάχιστον – πισωγυρίσματα, μόλις τελειώσουμε με την ανάπτυξη μίας θεματικής ενότητας αφήνουμε μία παύση, που αντιστοιχεί με την αλλαγή παράγραφου, και συνεχίζουμε στην επόμενη ενότητα. Σε σημεία που οι θεματικές αλλαγές είναι μεγαλύτερες, αντίστοιχες με αλλαγές κεφαλαίων, οι παύσεις γίνονται κι αυτές μεγαλύτερες.

Βέβαια η εμπειρία μιας ταινίας που περιορίζεται σε ομιλούσες κεφαλές δεν είναι καθόλου κινηματογραφική, καθώς αντιπροσωπεύει ένα μέρος μόνο της ταινίας, ας το πούμε «το λεκτικό» (πολύ εύστοχα αυτή η πρόχειρη συναρμολόγηση ονομάζεται radio cut). Το άλλο μέρος της ταινίας, αποτελείται από όλο τον πλούτο των εικόνων εκτός συνέντευξης, που θα μπορούσε να είναι κομμάτια δράσης ή επεξηγηματικές εικόνες ή σκηνές που φωτίζουν το περιεχόμενο του λόγου. Στην αγγλοσαξονική, τηλεοπτική κυρίως, ορολογία το σύνολο αυτό των εικόνων ονομάζεται B-roll.

Πολλά έχουν ειπωθεί για το συσχετισμό λόγου και εικόνας στο ντοκιμαντέρ, με κυρίαρχο το απλουστευτικό δίλημμα της πρωτοκαθεδρίας του ενός στοιχείου έναντι του άλλου, ενώ ήδη έχει γίνει μία πρώτη σχετική αναφορά στο θέμα στο κεφάλαιο που αφορά στη συγγραφή του κειμένου του σπικάζ. Εκεί αναφερθήκαμε στις σχέσεις ταυτολογίας και αντίστιξης και πώς επηρεάζουν την κατανόηση ή τη δημιουργία αίσθησης ειρωνίας στο κείμενο. Επίσης μιλήσαμε για τις δυνατότητες μουσικότητας του συσχετισμού λόγων και εικόνων δουλεύοντας στη λεπτομέρεια της μικρής κλίμακας. Συνεχίζοντας θα μπορούσαμε εδώ να προσθέσουμε τη σημασία του μοντάζ των εικόνων σα σημείο στίξης: μία νέα ενότητα εικόνων μπορεί να εισάγει μία νέα θεματική ενότητα, διαχωρίζοντάς την έτσι από την προηγούμενή της και διευκολύνοντας την κατανόηση. Αυτός ο διαχωρισμός μπορεί να γίνεται από σκηνή σε σκηνή, αλλά και μέσα στην ίδια σκηνή για να υποστηρίξει την αφήγηση.

Γενικά μιλώντας πολλές φορές – ειδικά στην ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα – το «ντύσιμο» των συνεντεύξεων με εικόνες από κάποιο B-roll γίνεται χωρίς ιδιαίτερη προσοχή, επιμέλεια ή ευαισθησία κάτω από την πίεση του χρόνου ή άλλων περιορισμών. Η πρόχειρη εργασία όμως σε αυτό το πεδίο προκαλεί και την αντίστοιχη ανταπόκριση περιορισμένου ενδιαφέροντος του θεατή απέναντι σε ένα θέαμα που μοιάζει επιφανειακό και εφήμερο, όσο ένα ρεπορτάζ δελτίου ειδήσεων. Αντίθετα, η λεπτομερής δουλειά στο ταίριασμα λόγων και εικόνων παρέχει απεριόριστες συνθετικές δυνατότητες και μπορεί να παράξει φιλμικά κείμενα που είναι γοητευτικά, σαφή, πραγματικά κινηματογραφικά κομψοτεχνήματα.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα συνέντευξης του μοντέρ Χρόνη Θεοχάρη στον νεότερο συνάδελφό του Γιώργο Σαβόγλου, σχετικά με τον τρόπο που αντιμετωπίζει τη σύνθεση σκηνών λόγου.

Γ.Σαβόγλου: Ο λόγος ανταγωνίζεται την εικόνα και η εικόνα τον λόγο; Μπορεί για παράδειγμα να έχουμε κάποιες συνεντεύξεις, να τις έχουμε ξεσκαρτάρει και να τις βάλουμε σε μια σειρά, π.χ. πρώτα μιλάει αυτός μετά συνεχίζει ο άλλος και να φτιάξουμε μια πρώτη δομή με τις συνεντεύξεις. Μετά όμως τι κάνουμε; Θα «ντύσουμε» τον λόγο με εικόνες οι οποίες θα λειτουργούν ως παύσεις για να περάσουμε πάλι στην επόμενη συνέντευξη; Τι προηγείται στο μοντάζ;
Χ.Θεοχάρης: Αυτό είναι μια λογοκεντρική εκδοχή που δεν μ' αρέσει. Έχω δουλέψει τέτοια πράγματα και με κουράζουν γιατί είμαι υποχρεωμένος να ακολουθώ τον λόγο. Προτιμώ να δω τι μου λέει η εικόνα και πάνω σε αυτή να έρθω και να δουλέψω τον λόγο, με τη δυναμική της εικόνας. Το θεωρώ πιο κινηματογραφικό αυτό. Εκεί απαιτείται ένα καλό γύρισμα και μια πολύ καλή δουλειά στο πως ο σκηνοθέτης, σε συνεργασία με τον φωτογράφο του, θα εξασφαλίσει ένα υλικό που να καλύπτει όλο αυτό που θέλει να πει ο λόγος. Απαιτεί λεπτομερές και επεξεργασμένο γύρισμα, δηλαδή όταν ο σκηνοθέτης παίρνει μια συνέντευξη, ακούει αυτόν που μιλάει και αυτό του δημιουργεί εικόνες. Αυτές οι εικόνες πρέπει να υπάρχουν στο μοντάζ, γιατί όταν σου λείπουν περνάς σε λόγο on, όχι πλέον από επιλογή να δεις το πρόσωπο εκείνη τη στιγμή, αλλά από ανάγκη. Δεν είναι «ντύσιμο» του λόγου με εικόνα, ούτε της εικόνας με λόγο. Είναι οργανική η σχέση.
Αυτό που προσωπικά μου αρέσει είναι να δημιουργώ με τις εικόνες μια δυναμική στο φαντασιακό του θεατή, ώστε να ταξιδέψει με αυτές, να τις συμπληρώσει ο λόγος και να δημιουργήσει νέες εικόνες. Να σου πω ένα απλό παράδειγμα. Ξεκινάς με ένα απλό intermezzo με λίγη μουσική, ομίχλη, βουνά, κορυφές, προβατάκια που κουδουνάνε και φτιάχνεις μια ατμόσφαιρα. Κάπου εκεί ακούς και έναν τύπο να παίζει φλογέρα, κάπου κορυφώνει και τον ακούς που λέει «όταν ήμουν μικρός με έστελνε εδώ ο πατέρας μου για να βοσκάω τα πρόβατα». Εδώ, η εικόνα δεν έχει γίνει ένα ντύσιμο του λόγου. Έχει δημιουργήσει μια άλλη πραγματικότητα. Ως θεατής έχεις μπει μέσα, έχεις ταξιδέψει και φτάνεις στο πρόσωπο κι επειδή η εικόνα σου έχει μιλήσει τον νιώθεις πιο βαθιά.

Από ερευνητική εργασία Γ.Σαβόγλου στο τμ. Κινηματογράφου Α.Π.Θ. με τίτλο «Ανάλυση της μεθοδολογίας του μοντάζ σε τρεις περιπτώσεις μοντέρ», Ιούνιος 2015

4. Από το πρόχειρο ως το τελικό μοντάζ (final cut)

Το πρόχειρο μοντάζ (rough cut) είναι αναμφισβήτητα ένας σημαντικός σταθμός στην πορεία προς την ολοκλήρωση της ταινίας. Είναι η στιγμή που το έργο θα κάνει τα πρώτα του βήματα σαν ενιαίο αφήγημα και θα αποκαλύψει το δυναμικό του, ενώ παράλληλα θα βγει από το κλειστό προστατευμένο χώρο του εργαστηρίου

μοντάζ και θα αρχίσουν να το βλέπουν και άλλοι θεατές, π.χ. ο παραγωγός, κάποιοι συνεργάτες, πιθανοί χρηματοδότες, σύμβουλοι προγράμματος, comissioning editors κ.ο.κ. Οι καταξιωμένοι επαγγελματίες μοντέρ προσπαθούν πάντα το πρώτο cut που θα δείξουν να είναι όσο το δυνατό καλύτερο, τόσο που ο όρος «πρόχειρο» να μην ταιριάζει πλέον στις περιπτώσεις αυτές.

Ο μοντέρ Hervé Schneid (*Europa, Delicatessen, Amelie, Kinogamma* κ.α.) δηλώνει πως «το πρώτο cut είναι πάντα καταστροφή».[7] Ενώ ο συνάδελφός του Neils Pagh Andersen (*The act of killing, Everlasting moments, Flying: confessions of a free woman* κ.α.) συμπληρώνει[8] «Μετά το πρώτο draft πάντα έρχεται η κρίση. Η ταινία δεν είναι ακόμη «εκεί», οι παραγωγοί συναντούν τους comissioning editors, οι σκηνοθέτες φοβούνται και παθαίνουν κατάθλιψη. Το έχω περάσει τόσες φορές... Γνωρίζω πια πως είναι μέρος της διαδικασίας, ξέρω ότι στο τέλος θα γίνει μία ταινία. Ας μην πανικοβαλόμαστε, αν φοβάσαι δε σκέφτεσαι πλέον καθαρά... Ας δούμε: Τι δουλεύει και τι δε δουλεύει; Ας το πιάσουμε από εκείνη την άκρη...».

4.1 Αντιμετωπίζοντας τις συνήθεις αδυναμίες του rough cut

Η μεγάλη διάρκεια

Δεν είναι ασύνηθες το πρώτο cut μιας ταινίας να έχει πολύ μεγαλύτερη από την τελική διάρκεια. Καθώς το μοντάζ νομοτελειακά ακολουθεί μία συνεχή πορεία συρρίκνωσης, το συνηθισμένο αυτό σχόλιο, ότι το rough cut είναι «μεγάλο και κουραστικό», μοιάζει προφανές, ωστόσο είναι πολύ χρήσιμο. Βυθισμένοι στο μοντάζ της ταινίας μπορεί κρυφά να ελπίζουμε ότι δεν απέχουμε πολύ από το τέλος της διαδρομής και ότι η ταινία μας μπορεί να είναι μία εξαίρεση, για την οποία οι θεατές θα είναι διατεθειμένοι να ξεπεράσουν τις συνήθειές τους και να μείνουν προσηλωμένοι στις καρέκλες τους για περισσότερο χρόνο. Είναι σαφώς μία μεγάλη απογοήτευση να νιώθει κανείς το κοινό να δυσφορεί στην προβολή του rough cut και οι αυταπάτες μας σχετικά με τη διάρκεια της ταινίας είναι συνήθως οι πρώτες που καταρρίπτονται.

Από την άλλη μεριά τα σχόλια περί διάρκειας είναι ποσοτικά και όχι ποιοτικά, η ταινία μπορεί να παραμείνει κουραστική, ακόμη κι αν μικρύνει σημαντικά, εφόσον αντιμετωπίζει αφηγηματικά προβλήματα. Αν η αφήγηση δεν κινεί το ενδιαφέρον του θεατή για το θέμα και για τα πρόσωπα, αν δεν ξυπνά την περιέργεια για την εξέλιξη της ιστορίας, αν τελικά δεν εκπλήσσει το κοινό της, τότε θα το κάνει να πλήττει, μεσαίος χώρος δυστυχώς δεν υπάρχει. Ευτυχώς όμως, τα αφηγηματικά προβλήματα μπορούν ακόμη να αντιμετωπιστούν με διάφορους τρόπους. Πιθανόν να χρειαστούν μικρές προσθήκες για να θεραπευτούν, π.χ. μία μεγαλύτερη διάρκεια σε ένα κοντινό πλάνο μπορεί να αυξήσει την ταύτισή μας με κάποιον χαρακτήρα, μία ατάκα που θα προστεθεί κάπου, μπορεί να συμπληρώσει κενά κατανόησης κ.ο.κ. Ωστόσο, στο μεγαλύτερο μέρος η δουλειά μας από εδώ και μπρος θα εστιάζει στο να αφαιρούμε και όχι να προσθέτουμε, ενώ η διαδικασία θα θυμίζει μία σταδιακή απόσταξη, στο τέλος της οποίας θα μείνουν οι πραγματικά απαραίτητες στιγμές.

Πρακτικά, η διάρκεια μιας ταινίας μπορεί να μικρύνει με δύο τρόπους: είτε συντομεύοντας εσωτερικά τις σκηνές, κάνοντας ένα «σφίξιμο», είτε αφαιρώντας ολόκληρες σκηνές που θεωρούμε ότι δεν προωθούν σημαντικά την ιστορία.

Επαναλήψεις

Συνήθως μέσα στο rough cut υπάρχουν αρκετές επαναλήψεις, σκηνές ή τμήματα σκηνών που επαναλαμβάνουν μία ήδη γνωστή πληροφορία. Ο εντοπισμός των επαναλήψεων δεν είναι πάντα εύκολος, ενώ η αντίληψη του τι συνιστά επανάληψη προϋποθέτει κάποια αποστασιοποίηση από το υλικό. Όπως για έναν λάτρη ενός μουσικού είδους, π.χ. του ρεμπέτικου, όλα τα κομμάτια ακούγονται διαφορετικά και μοναδικά, ενώ για έναν αμύητο ακροατή ακούγονται σχεδόν ίδια, έτσι και στην κινηματογραφική δραματουργία, η αντίληψη της επανάληψης είναι αρκετά υποκειμενική. Τελικά για να εντοπίσουμε τις επαναλήψεις θα πρέπει να υιοθετήσουμε την οπτική γωνία ενός φανταστικού θεατή, κατά κανόνα αρκετά λιγότερο «μυημένου» στο θέμα από εμάς, και να αναρωτηθούμε αν αυτό που βλέπει πραγματικά τον εκπλήσσει ή αν είναι μία εξέλιξη λίγο-πολύ αναμενόμενη, οπότε κρίνεται περιττή.

Αν π.χ. αφιερώσουμε μία σκηνή 40 δευτερόλεπτων και είκοσι πλάνων για να δείξουμε πόσο εντυπωσιακά, γρήγορα και επιδέξια ένας μάγειρας παρασκευάζει μία πίτσα, τότε δεν χρειάζεται μία άλλη σκηνή

του ίδιου προσώπου να πλένει και να κόβει λαχανικά εξίσου γρήγορα, ξέρουμε πλέον ότι είναι γρήγορος στη δουλειά του. Πιθανότατα, στο ίδιο παράδειγμα, δε χρειάζεται ούτε καν να δείξουμε πόσο γρήγορος είναι σε δουλειές του σπιτιού, στον ελεύθερο του χρόνο, κι αυτό το υποθέτουμε. Θα χρειαζόταν όμως να τον δούμε σε κάποια δραστηριότητα στο σπίτι του, π.χ. να ασχολείται με κάποιο χόμπυ· αν σε αντίθεση με το χώρο της εργασίας εκεί υιοθετούσε πραγματικά αργούς ρυθμούς, αυτό θα μας εξέπληττε και θα δημιουργούσε ένα νέο νόημα για τον χαρακτήρα: ότι τις δουλειές που απολαμβάνει τις κάνει σε αργή ταχύτητα, άρα μάλλον δεν απολαμβάνει την εργασία του στην κουζίνα.

Περιττές εισαγωγές

Στο πρώτο μοντάζ των επιλογών μας, αντιμετωπίζουμε κάθε σκηνή λίγο πολύ σαν μία μικρή αυτόνομη ταινία με τρεις πράξεις, με αρχή, μέση, τέλος. Όταν όμως οι σκηνές αυτές παρατίθενται η μία δίπλα στην άλλη, συχνά δημιουργείται η αίσθηση ότι καθυστερούμε να περάσουμε στο κύριο θέμα εξαιτίας μίας σχοινοτενούς εισαγωγής ή αντίστοιχα αργούμε να φύγουμε εγκαίρως από αυτές, εξαιτίας ενός παρατεταμένου τέλους. Γι' αυτό το λόγο σε ένα δεύτερο μοντάζ μπορεί να επιλέξουμε να εισάγουμε τη σκηνή κατευθείαν στη μέση.

Συχνά επίσης ολοκληρες σκηνές εξυπηρετούν μία εισαγωγική λειτουργία που πιθανώς περιττεύει. Π.χ. Σκηνή 1: ένας άντρας και μία γυναίκα στο εσωτερικό του σπιτιού τους σκέφτονται να βγούνε έξω στην πόλη για ένα ποτό. Σκηνή 2: Βλέπουμε το ζευγάρι σε κάποιο μπαρ όπου πίνουν μπύρα. Μπορούμε να κρατήσουμε μόνο τη δεύτερη σκηνή, υποθέτωντας ότι κάπως θα αποφάσισαν από κοινού την έξοδό τους.

Μία σκηνή, πολλές ιδέες

Συνεχίζοντας το παραπάνω παράδειγμα μπορεί το ζευγάρι που κάθεται στο τραπεζάκι ενός υπαίθριου μπαρ να συζητάει διάφορα θέματα. Ένα από αυτά τα θέματα μπορεί να είναι το πού θα πάνε διακοπές: ο ένας από τους δύο θέλει να περάσει χρόνο με τους ηλικιωμένους γονείς του στο χωριό, ενώ ο άλλος βαριέται. Ένα δεύτερο θέμα μπορεί να σχετίζεται με την εκπαίδευση του παιδιού τους: ο ένας πιστεύει ότι δεν πρέπει να κάνει φροντιστήριο, αλλά να σταθεί στα πόδια του, όπως κι ο ίδιος έκανε σε νεαρή ηλικία, ενώ ο άλλος ότι το παιδί πρέπει να πάει φροντιστήριο, γιατί είναι χρέος των γονιών να εφοδιάζουν τα παιδιά τους όσο μπορούν καλύτερα.

Η σκηνή μπορεί να ακολουθήσει δύο κατευθύνσεις, αποκαλύπτοντας διαφορετικά στοιχεία τριβής ανάμεσα στο ζευγάρι, τη διαφορά στις επιθυμίες και τις αντιλήψεις τους σε δύο διαφορετικά πεδία. Αν η σκηνή συμπεριλάβει και τις δύο αυτές διαφωνίες, εκτός από το ότι θα είναι μεγάλη, θα μειώνει τελικά το δυναμικό των συγκρούσεων διασπώντας την προσοχή του θεατή. Αν όμως η σκηνή εστιαστεί στην έκθεση μίας μόνο κεντρικής ιδέας, π.χ. «το ζευγάρι διαφωνεί σχετικά με την εκπαίδευση του παιδιού», τότε το νόημα αυτό θα προσληφθεί πιο καθαρά και έντονα. Η άλλη ιδέα μπορεί να εκτεθεί, αν χρειάζεται, σε μία άλλη σκηνή, σε άλλο χώρο και χρόνο. Εν ανάγκη μπορεί η σκηνή να σπάσει σε δύο μέρη και να παρεμβληθεί ανάμεσα τους μία παράλληλη σκηνή, π.χ. του παιδιού τους στο φροντιστήριο.

Ασαφής και πλεονάζουσα πληροφορία

Η έκθεση πληροφοριών δρα συνήθως ανταγωνιστικά προς τη δημιουργία συναισθημάτων. Ιδιαίτερα στις εισαγωγικές σκηνές ενός rough cut, εκτίθενται συχνά τόσες πολλές πληροφορίες, ώστε χάνεται η ευκαιρία να εκπλαγεί ο θεατής, να εγερθεί η περιέργειά του και να ταυτιστεί συναισθηματικά με τα πρόσωπα. Σε κάθε διαδοχικό μοντάζ επαναπροσδιορίζεται ποια είναι η ελάχιστη αναγκαία πληροφορία για κάθε στάδιο και στη συνέχεια αυτή απλουστεύεται κατά το δυνατό, ώστε να είναι πάντα κατανοητή. Το φιλμικό κείμενο δεν προσφέρεται για περίπλοκες πληροφορίες, ενώ οι ασάφειες δημιουργούν κενά κατανόησης τα οποία τελικά απομακρύνουν τον θεατή από τον έλεγχό μας και τον οδηγούν σιγά-σιγά στο να «εγκαταλείπει το σκάφος». Ο θεατής (στον οποίο στο κάτω-κάτω εμείς επιλέγουμε να απευθυνθούμε) δεν θα πρέπει ούτε να αισθανθεί ανεπαρκής διανοητικά, ούτε να θυμώσει εξαιτίας της δικής μας ασάφειας. Σε ό,τι αφορά, λοιπόν, στην έκθεση πληροφοριών μπορεί να βρουν εφαρμογή τα αρχαία ρητά που μάθαμε στο σχολείο: «Σοφόν το σαφές» και «Ουκ εν τω πολλώ το ευ».

Ατελής κλιμάκωση

Στην κλασική δραματουργία οι τρεις πράξεις ακολουθούν συγκεκριμένες αναλογίες, έτσι σε μία ωριαία ταινία η πρώτη πράξη θα διαρκεί περίπου 10-15 λεπτά, η δεύτερη περίπου 30 λεπτά και η τρίτη τα υπόλοιπα 10-15 λεπτά. Πριν από την αρχή κάθε πράξης θα υπάρχει ένα σημείο καμπής (plot point) που θα μεταβάλλει σημαντικά την πορεία της πλοκής, στο μέσο της δεύτερης πράξης θα υπάρχει άλλο ένα τέτοιο σημείο μεταβολής (mid point) κλπ. Χωρίς να επεκταθούμε εδώ στη θεωρία σεναρίου (που παρουσιάζει αρκετά πιο περίπλοκες παραλλαγές από την παραπάνω απλή περιγραφή) και επιστρέφοντας στο θέμα της εμπειρικής αποτίμησης ενός rough cut, συχνά στην προβολή του τελευταίου αισθανόμαστε ότι κάτι στην κλιμάκωση των γεγονότων δεν λειτουργεί σωστά. Πιθανόν η πλοκή αργεί να ξεκινήσει, ή κάπου αλλού η ταινία «κάνει κοιλιά», υπάρχουν πολλά και κάπως αδύναμα σημεία καμπής, αντί για λίγα και σαφή, ενώ πολλές φορές στο πρώτο μοντάζ συνυπάρχουν πολλά εναλλακτικά τέλη, των οποίων η δύναμη βαθμιαία φθίνει. Έχοντας φτάσει στο τέλος της διαδρομής, έχοντας καθορίσει το τέλος της ταινίας στο rough cut, μπορείτε να δουλέψετε πλέον και αντίστροφα, να ετοιμάσετε τα γεγονότα που θα οδηγήσουν την αφήγηση εκεί. Οι σκηνές πιθανότατα θα πρέπει να αλλάξουν θέσεις, κάποιες να φύγουν, κάποιες να μεταβληθούν, η «τράπουλα» με τις κάρτες των σκηνών να ανακατευτεί ξανά, για να εγκατασταθεί μία αφήγηση που θα αιχμαλωτίζει τον θεατή και θα τον παρασύρει στη ροή της. Μπορεί ό,τι έχετε κτίσει ήδη να το έχετε αγαπήσει και να είναι δύσκολο να το αποχωριστείτε, όμως αυτή είναι η νομοτέλεια του μοντάζ, για να κερδίσουμε κάτι σημαντικό, πρέπει να θυσιάσουμε μια σειρά από άλλα μικρότερα. Αυτό το στάδιο είναι δύσκολο, αλλά αν μπορέσουμε να το περάσουμε, στο τέλος θα ανταμειφθούμε.

Οι σύνδεσμοι που αντιστέκονται

Ανάμεσα σε διαδοχικές σκηνές της ταινίας, ανάμεσα στο τελευταίο πλάνο μιας σκηνής και το πρώτο μιας επόμενης, αναζητούμε συνήθως τρόπους που θα κάνουν τη μετάβαση πιο απαλή, ή πιο ενδιαφέρουσα. Για να κατασκευάσουμε τους συνδέσμους μεταξύ διαδοχικών σκηνών ψάχνουμε να βρούμε στοιχεία που είτε είναι κοινά στις δύο σκηνές, είτε τελείως διαφορετικά, ώστε να λειτουργούν αντιστικτικά. Οι σύνδεσμοι μπορεί να βασίζονται στα διάφορα είδη ρακόρ, π.χ. ρακόρ δράσης (π.χ. μία πόρτα κλείνει σε ένα χώρο/ μία άλλη ανοίγει κάπου αλλού), ρακόρ ήχου (ένας συναγερμός αυτοκινήτου χτυπάει/ ένα μωρό κλαίει), ρακόρ κίνησης κάμερας (ένα γρήγορο πανοραμίκ/ ένα άλλο γρήγορο πανοραμίκ), ρακόρ βλέμματος (κάποιος στο πεζοδρόμιο κοιτάζει προς τα κάτω/ υποκειμενικό πλάνο με τα γυμνά του πόδια στη θάλασσα) κ.ο.κ. Οι σύνδεσμοι μπορεί επίσης να είναι βασισμένοι σε μία ιδέα (άνθρωποι περπατάνε στο μετρό/ πρόβατα μπαίνουν σε μία στάνη), ή σε μία συναισθηματική εκδήλωση (κάποιος κλαίει/ κάποιος γελάει), ή σε μία φράση που επαναλαμβάνεται, σε ένα όμοιο αντικείμενο κλπ. Σε κάθε διαδοχικό κατ της ταινίας έχουμε επενδύσει αρκετά από τη φαντασία και την ευρηματικότητά μας για να κτίσουμε τέτοιους όμορφους συνδέσμους, ώστε η σκέψη και μόνο ότι μπορεί να χαθούν για να ανακατέψουμε ξανά τις σκηνές είναι αρκετά δυσάρεστη.

Παρόλα αυτά, είναι πολύ σημαντικότερο το να λειτουργεί η δομή της ταινίας, η ροή της συνολικής αφήγησης, από το να διασώσουμε μία συγκεκριμένη όμορφη, ή έξυπνη μετάβαση. Υπάρχουν σίγουρα τρόποι να «δέσει» η σκηνή μας με τη νέα σκηνή που θα τη διαδεχθεί, πολλά είδη ρακόρ, ώστε κάποια αισθητική λύση πάντα μπορεί να βρεθεί. Γι' αυτό (ακόμη και με πόνο καρδιάς), ανακατεύουμε ξανά την τράπουλα, γνωρίζοντας ότι ο πόνος του χωρισμού αυτού θα γιατρευτεί με το χρόνο.

Αναπροσδιορίζοντας την κεντρική ιδέα μιας σκηνής

Όταν πρωτοείδαμε το υλικό εκτιμήσαμε ποια θα είναι η κεντρική ιδέα της σκηνής, ποιο θα είναι το βλέμμα μας πάνω στην εικονιζόμενη πραγματικότητα, ποια η βασική πληροφορία και ποιο το subtext. Παρόλα αυτά, μέχρι το τέλος του μοντάζ, η ίδια σκηνή μπορεί να αλλάξει κατεύθυνση, ανάλογα με τις νέες αφηγηματικές ανάγκες που προκύπτουν ή απλά από το γεγονός οτι ξαφνικά βλέπουμε στην ίδια σκηνή ένα νέο δυναμικό, που δεν το είχαμε προσέξει παλιότερα. Η σκηνή στην πορεία προς το τελικό κατ μπορεί να αλλάξει νόημα, να μεταφέρει άλλο πληροφοριακό και συναισθηματικό φορτίο. Η παλιότερη εκδοχή της, φτιαγμένη αρμονικά και με αρκετό κόπο, θα μείνει στον υπολογιστή για να τη θυμόμαστε.

Kill your darlings

Το μότο αυτό, το οποίο παροτρύνει να «σκοτώσεις τις αγαπημένες σου» σκηνές, είναι το μεγάλο κλισέ στις συζητήσεις γύρω από το μοντάζ, αλλά και το σενάριο. Είναι κοινός τόπος ότι σε κάθε καλή ταινία θα υπάρχουν ορισμένες θυσίες, κάποιες καλές σκηνές, ή στιγμιότυπα, οι οποίες θα μείνουν έξω από την τελική σύνθεση, προς όφελος του συνόλου. Είτε επειδή συνιστούν επανάληψη, είτε επειδή εμποδίζουν μια λειτουργική κλιμάκωση, είτε επειδή προσθέτουν αχρείαστες πληροφορίες, είτε τέλος επειδή απλά πρέπει πάση θυσία να μικρύνει η ταινία, οι αγαπημένες αυτές σκηνές θα πρέπει να θυσιαστούν. Το στάδιο αυτό του μοντάζ είναι οδυνηρό, ιδιαίτερα για τον σκηνοθέτη ο οποίος μπορεί να το βιώνει σαν ένα αυτοακρωτηριασμό·όμως τελικά, όπως έλεγε ένας από τους πρωτοπόρους του ελληνικού κινηματογράφου, ο δ/ντης φωτογραφίας-μοντέρ Αριστείδης Καρύδης Φουξ: «πολλοί μετάνιωσαν που δεν έκοψαν, κανένας που έκοψε δεν μετάνιωσε ποτέ». Και καθώς ανάλογα μότο πάντα στηρίζουν τις τολμηρές μας ενέργειες, ας αναφέρουμε και το αμερικανικό: «όταν αμφιβάλλεις, καλύτερα να κόβεις» (“when in doubt, cut it out”). Μπορεί σε εμάς τους συντελεστές και τους συμμετέχοντες να λείψει η σκηνή που χάνεται, όμως για τον θεατή που δεν γνωρίζει την ύπαρξή της, είναι σα να μη συνέβη ποτέ.

Οι σκηνές που κόβονται συμπαρασύρουν πολλές φορές και απαραίτητες πληροφορίες, οι οποίες θα πρέπει με κάποιον άλλο τρόπο να διοχετευτούν για να μπορεί κανείς να παρακολουθήσει το νέο μοντάζ χωρίς απορίες.

Καθώς γράφω αυτές τις γραμμές βρίσκομαι στο τελικό στάδιο του μοντάζ ενός ντοκιμαντέρ που μοντάρω εδώ και ενάμιση χρόνο. Ανάμεσα στα γυρίσματα ήταν και ένα απόγευμα στη Γενεύη στην Ελβετία. Η παράκαμψη του ταξιδιού κόστισε αρκετά, είχε ζέστη, ο ιδρώτας έτρεχε ενώ τραβούσα με την κάμερα για 4 ώρες στο χέρι, αλλά δραματουργικά μάλλον η σκηνή συνιστά επανάληψη. Γι’ αυτό και από το αρχικό υλικό των δύο ωρών, μετά από διαδοχικές επιλογές, βλέπω πια στην οθόνη μπροστά μου μόνο 4 πλάνα συνολικής διάρκειας 10 δευτερολέπτων. Γνωρίζω ότι, αν τα πετάξω κι αυτά δεν θα λείψουν σε κανέναν, θα ελαφρύνει η κατασκευή και θα γίνει πιο κατανοητή η σύνδεση των προηγούμενων και των επόμενων πλάνων, άρα πιο δυναμική η αφήγηση. Αν τα αφήσω είναι αμφίβολο αν θα προσθέσουν κάτι στην κατανόηση, τη συγκίνηση, την πειστικότητα, το μόνο που προσφέρουν είναι τη μαρτυρία ότι κάναμε γυρίσματα κι εκεί, κάτι που δεν ενδιαφέρει καθόλου τον θεατή. Δεν είμαι όμως έτοιμος ακόμη να τα αποχωριστώ... Τελικά αποφασίζω να αποθηκεύσω κάπου αυτή τη βερσιόν και «δοκιμαστικά» να αφαιρέσω αυτή τη σκηνή της Γενεύης, γνωρίζοντας ότι σε μια εβδομάδα μάλλον δεν θα μου λείπει καθόλου.
Υ.Γ. Έχουν περάσει δύο μήνες από τότε που αντιμετώπισα το παραπάνω δίλημμα. Η σκηνή της Γενεύης έχει φύγει και μαζί και τα γυρίσματα των προηγούμενων ημερών που ταξιδεύαμε σε διαφορετικά μέρη στη Γαλλία και από τα οποία είχε προκύψει μία πολύ αγαπημένη μου σεκάνς, πλούσια σε ενδιαφέρουσες πληροφορίες και αρκετά συναισθηματικά φορτισμένη. Πλέον είναι σαν να μην έγινε αυτό το ταξίδι ποτέ. Είναι μία απώλεια που ακόμη πονάει λίγο, όμως τελικά είμαι πολύ ικανοποιημένος που κόψαμε τη σκηνή και πεπεισμένος ότι έπρεπε να γίνει για να διασωθεί κάτι σπουδαιότερο, να μην καμφθεί το ενδιαφέρον του θεατή και να δει την ταινία μέχρι τέλους.

4.2 Η δοκιμαστική προβολή

Καθώς μπαίνουμε στην τελική ευθεία για το final cut, καθώς η ταινία παίρνει το οριστικό της σχήμα, πέρα από την αποσπασματική δουλειά χρειάζεται πλέον να βλέπει κανείς την ταινία σε συνεχή προβολή, όπως άλλωστε θα είναι η εμπειρία των θεατών. Έτσι, μετά από κάθε διαφορετικό rough cut, οι συντελεστές του μοντάζ βλέπουν ολόκληρη την ταινία, σε προβολή κατά μόνας, ή με άλλους. Αυτό επαναλαμβάνεται δεκάδες φορές, ώστε οι περισσότεροι μοντέρ να μη θέλουν πια να ξαναδούν τα έργα τους ποτέ μετά την ολοκλήρωσή τους.

Η δυσκολία στη φάση αυτή είναι ότι πλέον έχετε δει και ξαναδεί τις σκηνές σας τόσες φορές, ώστε αυτές παίζουν πλέον μπροστά στα μάτια σας χωρίς τίποτε να σας εκπλήσσει. Γνωρίζετε κάθε επόμενη δράση, κάθε επόμενη ατάκα, ενώ αρχίζετε να χάνετε την εμπιστοσύνη στο κριτήριό σας. Άλλοτε η ταινία σας φαίνεται αριστούργημα και άλλοτε καταστροφή, πλέετε μεταξύ ανασφάλειας και αυτοθαυμασμού... Θα πρέπει να κρατήσετε μία απόσταση, ίσως να αφήσετε το μοντάζ για λίγο καιρό, ή να εξετάσετε τη δομή πάλι στο χαρτί. Μία

σημαντική βοήθεια μπορεί να έρθει βλέποντας την ταινία μαζί με τρίτους, ανυποψίαστους θεατές. Η παρουσία τους και μόνο στην προβολή θα σας βοηθήσει σε ένα βαθμό να προσλάβετε την ταινία κι εσείς με την απροκατάληπτη, αθώα ματιά τους. Νιώθετε την αντίδραση τους, αισθάνεστε την ανυπομονησία στην ατμόσφαιρα, την πλήξη, τη συγκίνηση, την απορία...

Αυτές τις προβολές μπορείτε να τις οργανώσετε λίγο πιο συστηματικά για να ερευνήσετε το πώς προσλαμβάνουν το έργο οι απλοί θεατές, αλλά και για να συμβουλευτείτε συναδέλφους που εκτιμάτε. Η προβολή του rough cut μπορεί να γίνει **με ειδικό κοινό**, καταρχήν με τους συνεργάτες της ταινίας (σεναριογράφο ή σύμβουλο δραματουργίας, παραγωγό, διανομέα κλπ.), αλλά και με άλλους συναδέλφους που σέβεστε τη γνώμη τους. Αυτοί οι άνθρωποι μπορούν να σας βοηθήσουν όχι μόνο να εντοπίσετε τα αδύναμα σημεία της ταινίας, αλλά και να σας προτείνουν, βάσει της γνώσης και εμπειρίας τους, λύσεις που ενδεχομένως να ταιριάζουν στο προσωπικό σας ύφος και τις οποίες μπορείτε να υιοθετήσετε, ή να τις κάνετε με έναν τρόπο «δικές σας».

Περισσότερο όμως χρήσιμες είναι μάλλον οι δοκιμαστικές **προβολές με μη ειδικό κοινό**, τους φίλους σας, ή καλύτερα ακόμη τους φίλους των φίλων, ανθρώπους που θα είναι ειλικρινείς και πολύ αυστηροί, σχεδόν αμείλικτοι, όπως καλώς ή κακώς είναι πάντα οι θεατές μιας ταινίας... Σε περιπτώσεις μεγάλων παραγωγών οργανώνονται προβολές σε κάποια μικρή αίθουσα, όπου συλλέγονται με γραπτό ερωτηματολόγιο οι αντιδράσεις ενός ακόμη μεγαλύτερου δείγματος κοινού. Στις περιπτώσεις των «απλών» θεατών μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις προβολές για να εντοπίσουμε τα προβλήματα, όχι όμως βέβαια για να μας υποδείξουν οι θεατές τις τεχνικές λύσεις. Θα ανακαλύψετε ότι οι περισσότεροι, αν όχι όλοι οι θεατές, θα εντοπίσουν τα ίδια προβλήματα, οπότε η δική σας δουλειά είναι να βρείτε τις λύσεις...

Ένα απλό γραπτό ερωτηματολόγιο που συμπληρώνεται ανώνυμα περιλαμβάνει τα εξής κύρια σημεία:

- Γνωρίζατε για το θέμα πριν δείτε την ταινία; Πώς; (2 σειρές)
- Γενική αντίδραση (η ταινία σας φάνηκε: εξαιρετική, πολύ καλή, καλή, μέτρια, κακή)
- Θα τη συστήνατε σε άλλους; Ναι ή όχι
- Τι θα λέγατε στους φίλους σας; (2 σειρές)
- Τι ειδικά σας άρεσε; (2 σειρές)
- Τι ειδικά δεν σας άρεσε; (2 σειρές)
- 3 σκηνές που σας άρεσαν περισσότερο (1,2,3)
- 3 σκηνές που σας άρεσαν λιγότερο (1,2,3)
- Υπάρχει κάτι που δεν καταλάβατε;
- Υπάρχει κάποιος χαρακτήρας που σας κέρδισε περισσότερο;
- Υπάρχει κάποιος χαρακτήρας που σας ενδιέφερε λιγότερο;
- Πώς κρίνετε την ιστορία;
- Πώς κρίνετε τη μουσική;
- Πώς κρίνετε την αισθητική της ταινίας;
- Φύλο/ ηλικία/ Επίπεδο εκπαίδευσης

Ακόμη κι αν έχετε μόνο 5 θεατές, το ερωτηματολόγιο θα τους βοηθήσει στο να συγκεντρωθούν για 10 λεπτά και να αναστοχαστούν την εμπειρία τους, χωρίς να επηρεάζεται ο ένας από τον άλλο. Αλλιώς, μπορείτε να κάνετε μία χαλαρή κουβέντα μετά την προβολή, θέτοντας λίγο πολύ τα ίδια ερωτήματα προφορικά. Σε αυτή τη φάση είναι σημαντικό να μη μιλάτε, να μη δικαιολογείστε, ούτε να προσπαθείτε να δικαιωθείτε, μόνο να ακούτε. Αν νιώσετε αυθόρμητα την ανάγκη να δώσετε επιπλέον εξηγήσεις, τότε μάλλον αυτές είναι κάποιες πληροφορίες που λείπουν από την ταινία και πρέπει να προστεθούν.

Σημειώνετε προσεκτικά όσα λέει ο κάθε θεατής, όπως τα λέει, όσο και να εξεγείρεστε πιθανώς με κάποια σχόλια. Ίσως να είναι χρήσιμο να ηχογραφήσετε αυτήν τη συνομιλία, θα χρειαστεί χρόνος για να επεξεργαστείτε όλα αυτά τα σχόλια, να αντιληφθείτε σε βάθος τις αληθινές εντυπώσεις του κοινού σας.

Την επόμενη μέρα, ξεχωρίστε τα σημαντικά προβλήματα δραματουργίας και κατανόησης της μεγάλης κλίμακας, από τα προβλήματα στη μικρή κλίμακα. Μικρό πρόβλημα π.χ είναι το να μην αναγνωρίζουμε μία τοποθεσία, κάτι που επιλύεται με την προσθήκη ενός τίτλου. Μεγάλο όμως πρόβλημα είναι να μην καταλαβαίνουμε τι συμβαίνει και για ποιο λόγο, να χάνουμε βαθμιαία το ενδιαφέρον μας, να βαριόμαστε κλπ.. Καταγράψτε τα σχόλια σε ένα τετράδιο και εξετάστε τα ένα-ένα αργά, μέχρι να βρείτε και να σημειώσετε για το καθένα από αυτά τη λύση την οποία προτίθεστε να δοκιμάσετε στο επόμενο cut της ταινίας. Στη συνέχεια θα «μπείτε στο μοντάζ» για να εκτελέσετε αυτές τις αποφάσεις ώστε να λύσετε ένα-ένα τα προβλήματα. Όταν τελειώσετε, ίσως μετά από μέρες, θα έχετε ένα καινούριο cut το οποίο μπορείτε να το δοκιμάσετε σε νέα προβολή με νέους θεατές.

Σε κάποια προβολή είστε πλέον βέβαιοι ότι έχει εγκατασταθεί μία αποτελεσματική αφήγηση, η οποία κρατάει το κοινό προσηλωμένο στην οθόνη, να παρακολουθεί με ενδιαφέρον την ταινία. Οι θεατές φαίνεται πως συγκινούνται, απορούν ή ακόμη και αγωνιούν στα σωστά σημεία, από την αρχή μέχρι το τέλος. Επιπλέον, στο διάστημα που το κοινό παραμένει «υπό κράτηση», μοιάζει ότι υιοθετεί την οπτική γωνία του αόρατου αφηγητή της ταινίας σας: προσλαμβάνει και ερμηνεύει τα γεγονότα με μία ματιά που δεν απέχει πολύ από τη δική σας.

4.3 Η οριστική λύση του γρίφου

Κάποια στιγμή έρχεται το τέλος της διαδρομής. Πιθανόν να το επιβάλλουν εξωτερικοί παράγοντες, όπως μία προθεσμία παράδοσης σε κάποιο φεστιβάλ, σε έναν τηλεοπτικό σταθμό ή στον αναθέτη του έργου κλπ. Ίσως πάλι το τέλος να έρθει όταν πια αποφασίσετε ότι δεν πάει άλλο, έχετε συμβιώσει αρκετά με το έργο αυτό και είναι καιρός να βάλετε ένα τέλος. Πιστεύετε οτι κάνατε ό,τι καλύτερο μπορούσατε, ίσως να γινόταν ακόμη καλύτερα, αλλά έχετε εξαντλήσει τα όριά σας, η μοίρα ενός έργου τέχνης όπως έλεγε ο Da Vinci δεν είναι να τελειώνει, αλλά να εγκαταλείπεται και όπως θα συμπλήρωνε ο Becket[9] την επόμενη φορά «Προσπάθησε ξανά. Απότυχε ξανά. Απότυχε καλύτερα».

Αν το μοντάζ διαφέρει σε κάτι από ένα παζλ, η διαφορά αυτή έγκειται στο ότι τελικά δεν υπάρχει μία, μοναδική και κοινή λύση για όλους. Είναι σαφές ότι διαφορετικοί σκηνοθέτες και μοντέρ μπορούν να φτιάξουν με το ίδιο υλικό διαφορετικές ταινίες, πιθανά εξίσου γοητευτικές, αλλά διαφορετικές στον τρόπο που ερμηνεύουν και αναπαριστούν την πραγματικότητα, στη ματιά τους πάνω στον κόσμο, στον τρόπο που «μιλάνε» την κινηματογραφική γλώσσα. Η δική σας διαδρομή, μέσα από τη διαδοχική απόσταξη του υλικού, κάτω από τις δεδομένες συνθήκες, μέσα από τον διαρκή δημιουργικό διάλογο με τους συνεργάτες σας, κατέληξε σε αυτήν τη μία και μοναδική λύση. Τώρα θα «κλειδώσετε» την εικόνα (pic lock) για να ακολουθήσουν άλλες, πολύ σημαντικές, τεχνικές διαδικασίες. Στην εικόνα θα γίνουν χρωματικές διορθώσεις, τίτλοι, υπότιτλοι, γραφιστικά, ενώ στον ήχο ανοίγεται ένας καινούριος κόσμος δημιουργικών δυνατοτήτων. Σε ό,τι αφορά πάντως το μοντάζ, δεν θα αλλάξει ούτε ένα καρέ.

5. Σχέση συνεργασίας σκηνοθέτη μοντέρ

Η συνεργασία μοντέρ και σκηνοθέτη είναι η βάση για την επιτυχή έκβαση του μοντάζ, αλλά συγχρόνως καθρεφτίζει μία σχέση ευαίσθητη που τις περισσότερες φορές μένει στο σκοτάδι. Μία γνώριμη φράση ανάμεσα σε κινηματογραφιστές αναφέρει ότι «το να μοντάρεις μια ταινία είναι σα να τη σκηνοθετείς ξανά» (“cutting a film is redirecting it”), ωστόσο σε μία τέχνη η οποία σε μεγάλο βαθμό συντηρεί τη θεωρία του σκηνοθέτη-auteur-απόλυτου δημιουργού του έργου του, αυτή είναι μία παραδοχή που διακριτικά αποφεύγεται να ακουστεί στα στούντιο του μοντάζ. Σε ελάχιστες περιπτώσεις όπως π.χ. στο *LaLee’ s Kin: The Legacy of Cotton* (2001, Deborah Dickson, Susan Froemke, Albert Maysles), αλλά και σε κάποια ακόμη vérité ντοκιμαντέρ παραγωγής των αδελφών Maysles, αποδίδεται στους μοντέρ και ο τίτλος συν-σκηνοθέτη, αναγνωρίζοντας έτσι τη νευραλγική συμβολή τους σε έργα που αναπτύχθηκαν στο μοντάζ επί δύο ή ακόμη και δυόμιση χρόνια. Ο κανόνας όμως, τόσο στη μυθοπλασία, όσο και στο ντοκιμαντέρ, είναι οι μοντέρ να μένουν στην αφάνεια, όπως και το ίδιο το μοντάζ τους οφείλει να μένει «αόρατο». Σύμφωνα με τον John Rosenberg[10] οι μοντέρ συνήθως μοιράζονται μία ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση πολύ ταλαντούχων ανθρώπων με χαμηλό προφίλ, ενώ το στερεότυπο τους θέλει εσωστρεφείς, υποστηρικτικούς συντρόφους με διπλωματική συμπεριφορά.[11] Όλα αυτά τα ψυχολογικά κλισέ έχουν ίσως κάποιο πραγματικό αντίκρισμα, καθώς η μεγαλύτερη απειλή στη σχέση σκηνοθέτη–μοντέρ προέρχεται συνήθως από την ανασφάλεια του σκηνοθέτη να παραχωρήσει ένα δημιουργικό χώρο στον μοντέρ και το φόβο ότι έτσι θα χάσει τον έλεγχο και την εξουσία που – ως auteur – οφείλει να κατέχει.

«Οι άπειροι σκηνοθέτες εξασκούν περισσότερο έλεγχο, χάνουν τη μεγάλη εικόνα και επιμένουν στις λεπτομέρειες, πέντε καρέ εδώ ή εκεί...» λέει ο Neils Pagh Andersen[12] «...Εσύ είσαι ο αρχηγός, καμία αντίρρηση. Φτιάχνω την ταινία σου, αλλά αυτή είναι μία δημιουργική διαδικασία όπου επιτρέπεται να αμφιβάλλουμε, άλλωστε κι εγώ μπορεί σήμερα να ισχυρίζομαι πολύ σθεναρά κάτι και σε μια εβδομάδα να λέω κάτι τελείως διαφορετικό». «Ένα ζήτημα που είναι κυρίαρχο στο μοντάζ είναι η ισοτιμία μεταξύ σκηνοθέτη και μοντέρ» συμπληρώνει ο Γιάννης Χαλκιαδάκης.[13] «Δεν υπάρχει το «γιατί έτσι μ’ αρέσει» στο μοντάζ. Αν φτάσει στο επίπεδο αυτό η συζήτηση μετά δεν μπορεί να προχωρήσει».

Οι ευφυείς σκηνοθέτες, χωρίς να χάνουν τον τελικό έλεγχο, γνωρίζουν πώς να αντλούν από τους συνεργάτες τους το μέγιστο των δημιουργικών τους δυνατοτήτων. Αυτό σημαίνει ότι επιλέγουν συνεργάτες που εκτιμούν και καλλιεργούν μαζί τους συνθήκες διαλόγου, ώστε να κινήσουν τις δυνάμεις της δικής τους δημιουργικής φαντασίας. Οι καλλιτεχνικοί συνεργάτες θα πάρουν την αρχική ιδέα του σκηνοθέτη και θα της δώσουν μορφή στο δικό τους πεδίο, στην περίπτωση αυτή στο μοντάζ. Η αίσθηση σεβασμού και ισοτιμίας είναι απαραίτητη για να λειτουργήσουν οι δύο συντελεστές συμπληρωματικά, σαν συνοδοιπόροι στην έμπνευση και την υλοποίηση ενός οράματος.

Από την άλλη μεριά οι μοντέρ, οι οποίοι συχνά έχουν μια αναπτυγμένη εμπειρία στην αφήγηση καθώς και το πλεονέκτημα της αποστασιοποιημένης ματιάς τους, δεν έχουν να δουλέψουν μόνο πάνω στο ίδιο το υλικό, όπως κάποιος τεχνίτης δουλεύει απομονωμένος στο εργαστήριό του. Πρωτίστως έχουν να δουλέψουν πάνω σε μία ανθρώπινη συνείδηση, να διεισδύσουν στο μυαλό του σκηνοθέτη, να αφουγκραστούν το όραμά του, να τον βοηθήσουν να διαμορφώσει αυτό το όραμα εκ νέου. Υπό μία έννοια λειτουργούν σαν ψυχολόγοι και σαν ευαίσθητοι προπονητές, υποστηρίζουν όχι μόνο τεχνικά, αλλά και ψυχολογικά και πνευματικά τον σκηνοθέτη, παρέχοντας την εμπειρία τους και τη μεθοδολογία, ώστε να φτάσει αυτός στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Αυτή η προπονητική άλλοτε περιλαμβάνει ενθάρρυνση, σε στιγμές που η αυτοπεποίθηση του σκηνοθέτη κλονίζεται και άλλοτε απαιτεί προσγείωση στην όχι τόσο ευχάριστη συνειδητοποίηση ότι η ταινία αντιμετωπίζει προβλήματα. Ιδανικά, η σχέση αυτή, όπως και η σχέση προπονητή-αθλητή, βασίζεται στην ειλικρίνεια, αντί για εναλλαγές κολακείας και αυστηρότητας ή άλλα τεχνάσματα.

Οι σκηνοθέτες πολλές φορές αδυνατούν να δουν με ευελιξία το κινηματογραφημένο υλικό, προβάλουν δικαιολογημένες αντιστάσεις, οι οποίες κάμπτονται σιγά-σιγά με υπομονή. Το διακύβευμα για αυτούς είναι υψηλό, η απόσταση από την επόμενη ταινία τους μπορεί να είναι αρκετά χρόνια, ενώ η ψυχική, πνευματική και υλική επένδυση που έχουν κάνει δεν τους επιτρέπει να αντιμετωπίζουν τη διαδικασία με μία χαλαρότητα, η οποία μερικές φορές είναι απαραίτητη. Ακόμη και σε περιπτώσεις που ο σκηνοθέτης είναι πολύ άπειρος, το υλικό προβληματικό, οι μονταζιακές προτάσεις του άστοχες και η ταινία εφευρίσκεται σε μεγάλο βαθμό στο μοντάζ, ο μοντέρ αξίζει να θυμάτε ότι ο ρόλος του είναι αυτός του προπονητή: γνωρίζει την τεχνική, τη μεθοδολογία του πώς να φτάσει σε ένα αποτέλεσμα, αλλά ο ίδιος δεν μπορεί να «τρέξει». Χωρίς το πάθος του σκηνοθέτη να πει αυτή την ιστορία και την επίμονη προσήλωσή του στο θέμα, παρά τις χιλιάδες αντιξοότητες που πάντα βρίσκονται στο δρόμο, η ταινία δεν θα γινόταν ποτέ. Με λίγα λόγια οι ανταγωνισμοί και η σύγκρουση των εγώ δεν έχουν καμία θέση στην αίθουσα του μοντάζ.

Προτού συναφθεί μία τόσο ευαίσθητη και νευραλγική σχέση συνεργασίας, τουλάχιστον για πρώτη φορά, είναι σημαντικό οι συντελεστές να γνωριστούν και να συζητήσουν, να επιλέξουν ο ένας τον άλλο. Καταρχήν θα πρέπει πριν το ραντεβού να κάνουν κάποια έρευνα για την προηγούμενη φιλμογραφία του πιθανού μελλοντικού τους συνεργάτη, να γνωρίσουν και να αλληλοεκτιμήσουν το έργο τους. Ο μοντέρ θα πρέπει να έχει διαβάσει τη σύνοψη σεναρίου και να έχει δει κάποιο ενδεικτικό υλικό (αν υπάρχει). Στη συνάντηση μπορεί να μιλήσουν για το πώς βλέπουν την ταινία, πώς φαντάζονται τη δομή, το στυλ κλπ. Τέλος συζητούν για τον τρόπο που θα τους άρεσε να δουλέψουν, το χώρο, το ωράριο που τους ταιριάζει κ.ο.κ. Πολλοί μοντέρ νιώθουν την ανάγκη να δουλεύουν κάποιες ώρες μόνοι τους βάσει οδηγιών, πράγμα που πολλοί σκηνοθέτες το επιδιώκουν, ενώ άλλοι θέλουν να είναι διαρκώς παρόντες. Αν «η χημεία» μεταξύ των προσώπων είναι καλή και συμφωνούν ως προς τη μεθοδολογία, τότε ο παραγωγός ετοιμάζει ένα συμφωνητικό που καθορίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια τα χρονικά όρια ολοκλήρωσης της δουλειάς, την αμοιβή του μοντέρ και διάφορους άλλους όρους συνεργασίας, που καλό είναι να προκαθορίζονται, ώστε να μην υπάρχουν πρακτικής φύσης σκιές στη συνεργασία.

6. Ηθικά ζητήματα και η ευθύνη του σκηνοθέτη

Το μοντάζ του ντοκιμαντέρ δεν θέτει μόνο κατασκευαστικά και δραματουργικά διλήμματα, αλλά και διλήμματα ηθικού περιεχομένου. Σχεδόν κάθε επιλογή στην επεξεργασία και αναπαράσταση της πραγματικότητας, κάθε κατ που κάνουμε, έχει και μία ηθική διάσταση: πόσο αντικειμενικά αναπαριστούμε ένα γεγονός όταν το συμπυκνώνουμε χρονικά και το εκθέτουμε αποσπασματικά; Μήπως απλοποιώντας την πληροφορία αδικούμε κάποιες πτυχές της πραγματικότητας; Αντιμετωπίζουμε ισότιμα την κάθε οπτική γωνία σε μία σύγκρουση; Πώς δικαιολογείται η αναδιάταξη της χρονικής αλληλουχίας των γεγονότων; Επιτρέπεται να αλλοιώσουμε το νόημα μίας σκηνής για να υπηρετήσουμε την ιστορία μας; Μπορούμε να «κόψουμε και να ράψουμε» τον λόγο μιας συνέντευξης ώστε να ακούγονται προτάσεις που δεν ειπώθηκαν ποτέ; Μπορούμε να πέρνουμε πλάνα αντίδρα-

σης από κάποιες χρονικές στιγμές και να τα μετακινούμε σε κάποιες άλλες; Ποια είναι τελικά τα όρια μεταξύ δραματουργίας και διαστρέβλωσης της αλήθειας;

Επίσης, οι επιλογές στο μοντάζ θα ειδωθούν κάποια στιγμή από τους συμμετέχοντες στην ταινία. Τι θα πούμε σε όσους κινηματογραφήσαμε αλλά στο μοντάζ τελικά αφαιρέσαμε κάθε ίχνος παρουσίας τους; Πώς θα δούνε οι συμμετέχοντες την αναπαράσταση που τους επιφυλάσσουμε; Θα αισθανθούν εκτεθειμένοι, προσβεβλημένοι ή δικαιωμένοι από το πορτρέτο τους; Έχουν συνειδητοποιήσει τις συνέπειες της προβολής τους; Μήπως η προβολή τους προξενήσει προσωπικά, κοινωνικά ή επαγγελματικά προβλήματα; Μήπως τους θέσει σε κίνδυνο; Μήπως τους εξιδανικεύουμε και τους μετατρέπουμε σε κινηματογραφικούς σταρ; Μήπως έχουμε μετατραπεί αυτόβουλα σε διαφημιστές τους; Στα γυρίσματα ίσως να αισθανθήκαμε μερικές φορές αδύναμοι απέναντι στους συμμετέχοντες, στο μοντάζ ξαφνικά συγκεντρώνεται στα χέρια μας τρομακτικά μεγάλη δύναμη. Μπορούμε να παρουσιάσουμε κάποιον περισσότερο ή λιγότερο συμπαθή, ευφυή ή εύγλωττο. Μπορούμε να τον προστατεύσουμε από την κριτική του κοινού, ή να τον «παραδώσουμε στα λιοντάρια».

Ο κώδικας δεοντολογίας των δημοσιογράφων ή κάποιοι εξειδικευμένοι κώδικες δεοντολογίας ενημερωτικών τηλεοπτικών παραγωγών του εξωτερικού, παρέχουν κάποιες ενδείξεις, όμως δεν μπορούν πάντα να υιοθετηθούν από ντοκιμαντερίστες, στο βαθμό που το έργο των τελευταίων είναι ένα έργο καλλιτεχνικό, που δε στοχεύει αποκλειστικά στην πληροφόρηση, αλλά σε έναν ελεύθερο αναστοχασμό πάνω στην πραγματικότητα. Ενώ η αντικειμενικότητα αποτελεί ύψιστη αξία στη δημοσιογραφία, στο ντοκιμαντέρ πολλές φορές ο στόχος είναι ακριβώς ο αντίθετος: να επιτευχθεί μία βαθιά υποκειμενική προσέγγιση, είτε από την οπτική γωνία κάποιου χαρακτήρα, είτε του σκηνοθέτη. Πέρα από την υπεύθυνη ενημέρωση, το κοινό του ντοκιμαντέρ ζητά μία γοητευτική αφήγηση, μια ανθρώπινη ιστορία, που δε θα απευθύνεται μόνο στο λογικό, αλλά και στο θυμικό των θεατών. Τα δεοντολογικά όρια είναι ασαφή, στο βαθμό που δεν θίγεται το έννομο συμφέρον κάποιου προσώπου, ο ντοκιματερίστας μπορεί να ανακατασκευάζει την πραγματικότητα χωρίς εξωτερικούς περιορισμούς, στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής του ελευθερίας. Ό,τι είναι νόμιμο όμως, δεν είναι κατ' ανάγκη και ηθικό.

Προσπαθώντας να κατασκευάσουμε μία όσο γίνεται πιο δυνατή αφήγηση, μπορεί να πούμε κάποια μικρά, ή μεγαλύτερα «ψέμματα», για να υπηρετήσουμε την αλήθεια της ιστορίας. Μπορεί να μεταθέσουμε μία σκηνή, π.χ. μία σκηνή που ένας χαρακτήρας πάει με το αυτοκίνητο στη δουλειά του να μετακινηθεί σε μία άλλη ημέρα. Αυτό είναι ένα πολύ μικρό «ψέμα», αφού πρόκειται για μια δράση που επαναλαμβάνεται καθημερινά με πανομοιότυπο τρόπο. Μπορεί πάλι, να συμπυκνώσουμε το λόγο μιας συνέντευξης, αφαιρώντας τα σαρδάμ, καθαρίζοντας το νόημα από δευτερεύουσες προτάσεις, στοχεύοντας στη σαφήνεια. Αυτή η πρακτική επίσης θεωρείται «αθώα» και αποτελεί μάλλον τον εμπειρικό κανόνα. Υπάρχουν όμως και μεγαλύτερα ψέμματα που μπορεί να ειπωθούν για να εξυπηρετηθεί η ιστορία. Μπορεί να παρατεθούν εικόνες ως τεκμήρια, οι οποίες προέρχονται από άλλα γεγονότα, άλλο τόπο και χρόνο. Μπορεί στο μοντάζ να κατασκευαστούν, ή να υπαινιχθούν δράσεις, που δε συνέβησαν ποτέ, όπως επίσης να «φορεθούν» λόγια σε χαρακτήρες σε στιγμές που δε διακρίνεται το πρόσωπό τους κ.ο.κ. Πολλές φορές τα μεγαλύτερα αυτά ψέμματα μπορεί να μην κρύβουν δόλο, αλλά να προσπαθούν να συμπληρώσουν μία έλλειψη στο υλικό των γυρισμάτων, να καθοδηγούνται από τη βεβαιότητα ότι «κάπως έτσι θα έγιναν τα πράγματα...». Πέρα από τους όποιους νομικούς κινδύνους ενδεχομένως εγείρει η παραχάραξη του υλικού, και χωρίς να υπεισέλθουμε καν στη συζήτηση του αν «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα», υπάρχει μία παράμετρος που πρέπει να σκεφτούμε πριν ακολουθήσουμε μία τέτοια επικίνδυνη πορεία: το διακύβευμα της εμπιστοσύνης του θεατή. Αν έστω και μία μικρή «αθώα» παραχάραξη γίνει αντιληπτή, κλονίζεται η εμπιστοσύνη του κοινού απέναντι στην ακρίβεια και την αυθεντικότητα όλων όσων βλέπει και μαζί κλονίζεται συνολικά η εμπιστοσύνη του απέναντι σε εμάς και τις προθέσεις μας.

Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

Cunningham, Megan. 2005. *The Art of the Documentary: Ten Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers*. Berkeley, CA: New Riders.

McKee, Robert. 1997. Story: *Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan.

Murch, Walter. 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James.

Oldham, Gabriella. 1992. *First Cut: Conversations with Film Editors*. Berkeley: U of California.

Pearlman, Karen. 2009. *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Amsterdam: Focal/Elsevier.

Rabiger, Michael. 1987. *Directing the Documentary*. Boston: Focal.

Reisz, Karel, and Gavin Millar. 1982. *The Technique of Film Editing*. London: Focal-Press.

Rosenberg, John. 2011. *The Healthy Edit: Creative Editing Techniques for Perfecting Your Movie*. Burlington, MA: Focal.

Σαβόγλου, Γεώργιος. 2015. *Ανάλυση της μεθοδολογίας του μοντάζ σε τρεις περιπτώσεις μοντέρ*. Ερευνητική εργασία στο τμ. Κινηματογράφου Α.Π.Θ.

Διαδικτυακές πηγές

"Niels Pagh Andersen _The art of editing Docs." https://www.youtube.com/watch?v=ZEVP6e7b3bQ
12 Oct. 2015.
Ο Δανός μοντέρ ντοκιμαντέρ Niels Pagh Andersen, στο εργαστήριο Storydoc, Αθήνα 2010

Σημειώσεις

1. Οι χρόνοι αυτοί, αν και ενδεικτικοί, ανταποκρίνονται εμπειρικά στην ελληνική επαγγελματική πραγματικότητα, αλλά και αυτή Ευρωπαϊκών χωρών όπως η Γερμανία ή το Ηνωμένο Βασίλειο.
2. Σαβόγλου (2015): 3
3. Murch (2001): 11
4. Σαβόγλου (2015): 19
5. Oldham(1992):45
6. Pearlman (2009): 117
7. Σημειώσεις από το διήμερο εργαστήριο μοντάζ (Fest Film Lab) του Hervé Schneid στο Παρίσι, 25-26 Οκτωβρίου 2014
8. Από συνέντευξη του συγγραφέα με τον Niels Pagh Andersen, Αθήνα, Οκτώβριος 2011
9. Beckett, Samuel. Worstward Ho. New York: Grove, 1983
10. Rosenberg (2011)
11. Ντοκιμαντέρ *Cutting Edge: The magic of movie editing* (Wendy Apple, 2004)
12. Από συνέντευξη του συγγραφέα με τον Niels Pagh Andersen, Αθήνα, Οκτώβριος 2011
13. Σαβόγλου (2015): 23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Η σύνθεση του ήχου

Σύνοψη

Η μεταπαραγωγή του ήχου σε μια ταινία ντοκιμαντέρ μπορεί να αναδείξει την αφήγηση και να εντείνει τη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή με τη δημιουργία μιας ηχητικής μπάντας (soundtrack) που αποτελεί μία ιδιότυπη μουσική σύνθεση από φωνές, θορύβους, ατμόσφαιρες και μουσική σε ένα ενιαίο σύνολο. Στο κεφάλαιο αυτό αναλύεται διεξοδικά η διαδικασία συλλογής, δημιουργίας και επεξεργασίας αυτών των τεσσάρων επί μέρους συστατικών, καθώς και η ένταξή τους σε ένα συνολικό ηχητικό σχεδιασμό που θα εκτελεστεί στο στούντιο του μιξάζ. Παράλληλα με τις τεχνικές διαδικασίες εξετάζονται μέσα από παραδείγματα οι δυνατότητες αφηγηματικής συμβολής των συστατικών αυτών και ανιχνεύονται οι αισθητικοί κανόνες που διέπουν την αρμονική τους σύνθεση.

1. Εισαγωγή, συνθέτοντας το ηχητικό σύμπαν του ντοκιμαντέρ

Ο ήχος αποτελεί την αθέατη εκείνη πλευρά της ταινίας η οποία με ανεπαίσθητο τρόπο μπορεί να επιδράσει καταλυτικά στην εμπειρία του θεατή. Είναι γεγονός ότι η μεταπαραγωγή του ήχου στο ντοκιμαντέρ, ιδιαίτερα σε ταινίες πολύ χαμηλού κόστους, συχνά παραβλέπεται, αντιμετωπίζεται σαν ένα καθαρά τεχνικό στάδιο και περιορίζεται σε μία στοιχειώδη ισοστάθμιση και λείανση των σύγχρονων ήχων – βασικές ενέργειες που μπορούν να παράγουν ένα ευχάριστο και αποδεκτό αποτέλεσμα. Ωστόσο, ο ήχος στον κινηματογράφο, άρα και στο ντοκιμαντέρ, δεν αποτελεί μόνο τεχνικό αλλά και καλλιτεχνικό ζήτημα. Η πλήρης αξιοποίηση του δυναμικού της ηχητικής μπάντας στοχεύει πέρα από την κατανόηση της πληροφορίας στη διαμόρφωση μιας ισχυρής κινηματογραφικής εμπειρίας, καθώς ο θεατής περιβάλλεται από ήχους ικανούς να τον παρασύρουν συναισθηματικά στη ροή της αφήγησης. Ο ήχος μπορεί να ενισχύσει την αφηγηματική λειτουργία κάθε σκηνής υποβοηθώντας μας να ακολουθήσουμε τη συναισθηματική τροχιά που αυτή διαγράφει, ενώ συνολικά μπορεί να ενισχύσει το ψυχολογικό μας ταξίδι μέσα από την ιστορία. Ο ηχητικός σχεδιασμός μπορεί να αναδείξει την οπτική γωνία κάποιου χαρακτήρα ή του ίδιου του αφηγητή, να εμπλουτίσει ή να σχολιάσει τη δράση, να δώσει μία ονειρική διάσταση, να διεγείρει τη φαντασία και τις αισθήσεις. Ο Φειδίας έλεγε ότι η διαφορά ανάμεσα σε ένα εξαιρετικό και ένα κοινό γλυπτό συνίσταται σε κάτι ελάχιστο, μία μικρή ποσότητα πηλού, όση χωράει κάτω από το νύχι του γλύπτη. Αυτή η ελάχιστη στην αντίληψη του θεατή διαφορά, η οποία κρύβεται στον προσεκτικό σχεδιασμό της ηχητικής μπάντας, μπορεί να διακρίνει μία πλούσια από μία συνηθισμένη κινηματογραφική εμπειρία.

Τα συστατικά του ηχητικού/ακουστού σύμπαντος κάθε ταινίας χωρίζονται σε τέσσερεις κατηγορίες:

- Φωνές
- Θόρυβοι
- Ατμόσφαιρες
- Μουσική

Όταν η μπάντα του ήχου ολοκληρωθεί, όταν τελειώσει το μιξάζ, όλα αυτά τα συστατικά θα έχουν συντεθεί σε ένα ενιαίο ηχητικό αρχείο, ένα ιδιόμορφο είδος μουσικής σύνθεσης που μεταφέρει μεγάλο μέρος από τη γοητεία της κινηματογραφικής αφήγησης. Αρκεί να κλείσει κανείς τα μάτια του μέσα σε μία κινηματογραφική αίθουσα για να το διαπιστώσει. Κάθε συστατικό της ηχητικής μπάντας έχει τη λειτουργία του, συχνά όμως παρουσιάζονται αλληλεπικαλύψεις, λ.χ. οι φωνές μπορούν να έχουν μουσικότητα, οι θόρυβοι να μεταφέρουν νοήματα, η μουσική πληροφορίες κ.ο.κ. Για μεθοδολογικούς λόγους στο κείμενο αυτό είναι αναγκαίος ο διαχωρισμός των τεσσάρων αυτών συστατικών, προκειμένου να αναδειχθούν οι ιδιαιτερότητες στη λειτουργία τους και οι δυνατότητες επεξεργασίας τους. Ωστόσο, θα ήταν λάθος στην πράξη του ηχητικού σχεδιασμού να αντιμετωπίζει κανείς τα στοιχεία αυτά εντελώς μεμονωμένα, παρά σαν ένα ενιαίο σύνολο από ήχους που θα πρέπει να «ενορχηστρωθούν» για να πούνε αποτελεσματικά την ιστορία. Παράλληλα, θα πρέπει κανείς να έχει πάντα κατά νου τη συνύπαρξη του ήχου με τις εικόνες, μία σχέση που αφενός χαρίζει στις εικόνες μία προστιθέμενη αξία και αφετέρου μετασχηματίζει τον πρωταρχικό ήχο σε κάτι διαφορετικό (Chion).

Η δημιουργία του ήχου της ταινίας ξεκινά με τα γυρίσματα, συνεχίζεται με το μοντάζ, αλλά συνήθως φτάνει στην πιο γόνιμή της φάση όταν το μοντάζ έχει πια οριστικοποιηθεί, όταν δηλαδή η εικόνα έχει «κλειδώσει». Είναι σημαντικό ωστόσο, η σκέψη γύρω από τον ηχητικό σχεδιασμό να έχει ξεκινήσει πολύ νωρίτερα, ώστε να να υπάρχει χρόνος για μια δημιουργική ηχητική έρευνα και για να αξιοποιηθεί η δυνατότητα συλλογής ήχων στα γυρίσματα. Η παρουσία του ηχολήπτη στο γύρισμα επιτρέπει σε κενά διαστήματα την αναζήτηση και ηχογράφηση μιας πληθώρας ήχων που μπορεί με κάποιο τρόπο να είναι χρήσιμοι στη μεταπαραγωγή. Για έναν ντοκιμαντερίστα η πραγματικότητα είναι πιο πλούσια από τη φαντασία, οι θόρυβοι και οι ατμόσφαιρες που μπορεί να ανακαλύψει κανείς κάνοντας μια ηχητική έρευνα στους αυθεντικούς χώρους των γυρισμάτων μπορεί να γεννήσει πολλές δημιουργικές ιδέες. Παράλληλα, ο υπεύθυνος σχεδιασμού του ήχου, χωρίς να βλέπει αναγκαστικά την εικόνα, μπορεί να ερευνά τους ήχους που σχετίζονται με τον κόσμο της ταινίας, την ατμόσφαιρα, τις δράσεις των ηρώων, τις κομβικές στιγμές αναζητώντας ιδέες πέρα από το προφανές.

Σε πολλές περιπτώσεις, το σχεδιασμό του ήχου επιφορτίζεται ο μοντέρ της ταινίας ή ένας εξειδικευμένος σχεδιαστής ήχου (sound designer). Συχνά σε ταινίες ντοκιμαντέρ, όπου το μοντάζ της εικόνας μπορεί να εξελιχθεί σε ένα γρίφο που θα πάρει πολλούς μήνες να επιλυθεί, η συσσωρευμένη κόπωση ενός μοντέρ πάνω στο ίδιο υλικό μπορεί να λειτουργεί επιβαρυντικά στην ανάληψη μίας νέας μεγάλης ευθύνης και τότε η συμβολή ενός νέου συνεργάτη στο ρόλο του sound designer είναι ακόμη πιο αναγκαία. Ο ηχητικός σχεδιασμός ούτως ή άλλως περιλαμβάνει τη γόνιμη συνεργασία πολλών και διαφορετικών συντελεστών: του sound designer, του ηχολήπτη, του μουσικού επιμελητή ή του συνθέτη μουσικής, του μοντέρ, του σκηνοθέτη και του μιξέρ. Οι ήχοι της ταινίας θα πρέπει να βρεθούν ή να δημιουργηθούν, να επεξεργαστούν και να οργανωθούν σε δεκάδες ξεχωριστά κανάλια ώστε να καταλήξουν στο στούντιο του μιξάζ σύμφωνα με τις τεχνικές προδιαγραφές που θα υποδείξει ο μιξέρ. Το μεγαλύτερο μέρος του ηχητικού σχεδιασμού μπορεί να πραγματοποιηθεί σε έναν απλό υπολογιστή, συνδεδεμένο με ένα καλό ηχοσύστημα, χρησιμοποιώντας ένα πρόγραμμα επεξεργασίας ήχου που επιτρέπει την παράλληλη προβολή βίντεο (π.χ. Avid ProTools, Nuendo, Cubase κ.ά.) ή και ένα επαγγελματικό πρόγραμμα μοντάζ. Ίσως όμως το πιο σημαντικό κομμάτι του σχεδιασμού να έχει πολύ χαμηλότερες τεχνολογικές απαιτήσεις: η σύνταξη της λίστας ήχων που μπορεί να χρειαστεί κάθε σκηνή μπορεί να γίνεται σε ένα ηλεκτρονικό υπολογιστικό φύλλο, ώστε να συστηματοποιείται η έρευνα και η συλλογή του υλικού. Συνολικά η διαδικασία μεταπαραγωγής του ήχου για ένα μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ μπορεί να κρατήσει από ένα μέχρι και μερικούς μήνες, ενώ το συνολικό κόστος είναι αρκετά σημαντικό, ιδιαίτερα σε ότι αφορά στη μουσική και στη μίξη, γι' αυτό και χρειάζεται σχολαστική προετοιμασία.

2. Φωνές

Το σημαντικότερο ηχητικό στοιχείο κάθε ταινίας (μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ) είναι η ανθρώπινη φωνή, όπως ακούγεται στις ομιλίες και στους διαλόγους των χαρακτήρων της ταινίας, στο σπικάζ κλπ. Οι φωνές σε μία ταινία λειτουργούν κυρίως ως φορείς νοημάτων, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο λειτουργούν κι αυτές ως ήχοι με κάποια μουσικότητα. Η καταληπτότητα του λόγου είναι αναγκαία, ενώ η ποιοτικότερη δυνατή αναπαραγωγή του αποτελεί μία κύρια προτεραιότητα της μεταπαραγωγής.

Στο ντοκιμαντέρ τη θέση των σεναριακών διαλόγων της μυθοπλασίας, καταλαμβάνει η τυχαιότητα των αυθόρμητων λόγων, ενώ βεβαίως δεν προσφέρεται η δυνατότητα των διαδοχικών λήψεων της ίδιας σκηνής. Επίσης οι πρωταγωνιστές των ντοκιμαντέρ δεν είναι ηθοποιοί, δεν έχουν ειδική παιδεία σχετική με την εκφορά του λόγου, ούτε χρησιμοποιούν τεχνικές ορθοφωνίας. Όλοι αυτοί οι παράγοντες δυσκολίας επηρεάζουν τόσο τις τεχνικές ηχοληψίας στο γύρισμα (πόσα και τι είδους μικρόφωνα θα χρησιμοποιηθούν, πού θα τοποθετηθούν κ.ο.κ), όσο και τα κριτήρια αξιολόγησης των ηχογραφημάτων του λόγου, τα οποία τείνουν να είναι κάπως ανεκτικότερα σε ότι αφορά την τεχνική αρτιότητα σε σχέση με τα αντίστοιχα σε ταινίες μυθοπλασίας. Το κοινό είναι εξοικειωμένο με την ιδέα ότι – χάριν της αυθεντικότητας του ντοκιμαντέρ – η ποιότητα του ήχου της φωνής δεν μπορεί πάντα να είναι η βέλτιστη, αλλά η καλύτερη δυνατή, βάσει των συνθηκών των γυρισμάτων. Παρόλα αυτά, τα λόγια πρέπει να είναι κατανοητά. Σε ακραίες περιπτώσεις, προκειμένου να διασωθεί ένα πολύ σημαντικό ντοκουμέντο με προβληματικό ήχο, μπορεί να επιστρατευτούν ακόμη και οι υπότιτλοι. Από την άλλη μεριά, μια ιδιαιτερότητα στο ντοκιμαντέρ αποτελεί η συνήθης χρήση του σπικάζ και των συνεντεύξεων, τεχνικών που παρέχουν ελεγχόμενες συνθήκες ηχοληψίας και μπορούν να εξασφαλίσουν μία άριστη ποιότητα ήχου. Εκεί προσφέρεται η ευκαιρία να αντισταθμίσει κανείς τις τεχνικές αδυναμίες των σκηνών παρατήρησης, «εξαγοράζοντας» έτσι την ανεκτικότητα του θεατή για προσεχείς στιγμές επιβαρυμένου ήχου.

Η ταινία *Πάρβας-Άγονη Γραμμή* (Γεράσιμος Ρήγας, 2008) είναι ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης της μοναχικής ζωής ενός ηλικιωμένου κατοίκου της Αμοργού στη διάρκεια δύο ετών. Η κινηματογράφηση, η οποία πραγματοποιήθηκε από ένα άτομο, το σκηνοθέτη της ταινίας, έγινε υπό αντίξοες συνθήκες με αποτέλεσμα κάποια αποσπάσματα του λόγου να είναι ακατάληπτα. Στις περιπτώσεις αυτές χρησιμοποιήθηκαν υπότιτλοι. Παρά την τραχύτητα της αισθητικής της, η ταινία γνώρισε μία θερμή υποδοχή από το κοινό, ενώ η ηχητική μπάντα της ταινίας είναι ένα υπόδειγμα αξιόλογου χειρισμού αντίστοιχων δύσκολων περιπτώσεων. Στη δημιουργία του τελικού ήχου συνεργάστηκαν διακεκριμένοι συντελεστές του ελληνικού κινηματογράφου: Γιώργος Τριανταφύλλου (μοντάζ), Νίκος Κυπουργός (μουσική), Κώστας Βαρυμποπιώτης (μιξάζ).

Στη διάρκεια του ηχητικού σχεδιασμού υπάρχουν αρκετά πράγματα που μπορούμε να κάνουμε για να αναδείξουμε τις φωνές και το λόγο της ταινίας:

2.1 Καθαρισμός του λόγου

Το ηχογράφημα του λόγου είναι συχνά γεμάτο με ενοχλητικούς θορύβους που αποσπούν την προσοχή και οι οποίοι στο βαθμό που δεν καλύπτουν τα λόγια, αλλά βρίσκονται σε ενδιάμεσες παύσεις, μπορούν εύκολα να αφαιρεθούν και να υποκατασταθούν με χώρο. Θόρυβοι από το χειρισμό του μπουμ, τριψίματα της ψείρας στα ρούχα, ένας βήχας, τα παρατεταμένα «εεε» μιας ομιλίας εκτός κάδρου, ένα ανεπιθύμητο κορνάρισμα στο φόντο κλπ. Ειδικά στην περίπτωση του σπικάζ που ηχογραφείται σε συνθήκες ηχητικής μόνωσης, θα παρατηρήσουμε μια πληθώρα ήχων χαμηλής στάθμης, τους οποίους δεν θα τους προσέχαμε ποτέ ζωντανά, αλλά στο ηχογράφημα μεγεθύνονται ενοχλητικά, π.χ. πλαταγίσματα της γλώσσας, ένα στομάχι που γουργουρίζει, αρκετές ανάσες ανάμεσα στα λόγια κλπ. Είναι εντυπωσιακό πως μετά την αφαίρεση όλων αυτών των φυσικών ήχων ο λόγος ακούγεται εντελώς φυσικός. Σε αυτές τις επεμβάσεις είναι πολύτιμη μία διάρκεια ηχογραφημένου σιωπηλού «χώρου» (room tone) για να γεμίζει τα κενά χωρίς να «νεκρώνεται» το κανάλι του ήχου.

2.2 Αντικατάσταση λέξεων

Σε πολλές περιπτώσεις μία λέξη ή μια σύντομη φράση μπορεί να μην έχει την απαιτούμενη καταληπτότητα (π.χ. να τη σκεπάζει ένας θόρυβος, ή να έχει κακή άρθρωση), δημιουργώντας έτσι ένα νοηματικό κενό ή απλά μία δυσάρεστη αίσθηση. Στο βαθμό που κάτι τέτοιο παρατηρηθεί στο γύρισμα θα μπορούσε ίσως να ζητηθεί η επανάληψη κάποιων λόγων από τους συμμετέχοντες (π.χ. σε ένα γύρισμα συνέντευξης) και να γίνει στη μεταπαραγωγή αντικατάσταση της προβληματικής λέξης ή φράσης. Συχνά, κατά την επεξεργασία των φωνών ψάχνει κανείς στο συνολικό υλικό, να βρει την ίδια λέξη από κάποια άλλη στιγμή ή ακόμη και συλλαβές της, ώστε να αντικαταστήσει την αρχική ή να τη συνθέσει εξαρχής. Αν ο λόγος των γυρισμάτων έχει απομαγνητοφωνηθεί, η αναζήτηση της ίδιας λέξης στο αρχείο του κειμένου μπορεί να γίνει εύκολα, ενώ με τα εργαλεία επεξεργασίας ήχου μπορεί κανείς να επέμβει με μεγάλη ακρίβεια στο ηχογράφημα ώστε να ανασυνθέσει το λόγο. Βεβαίως και πρόκειται για μια κοπιώδη διαδικασία, με αβέβαιη έκβαση, όταν όμως τα αποτελέσματα είναι ικανοποιητικά οδηγούν στην πιο άνετη ακρόαση/θέαση.

Ένα παράδειγμα από ταινία μυθοπλασίας: σύμφωνα με τον Christian Conrad, supervising sound editor στο *Last King of Scotland* (Kevin Macdonald, 2006), στο μονόλογο του Forest Whitaker, έχουν συνδυαστεί ηχητικά στοιχεία – λέξεις, συλλαβές και γράμματα – από τον σύγχρονο ήχο, από ντουμπλάζ, από ατάκες άλλων λήψεων και από ατάκες που ηχογραφήθηκαν off (στο γύρισμα, χωρίς εικονοληψία).

2.3 Ντουμπλάζ

Η δυνατότητα του ντουμπλάζ, ακόμη και αν υφίσταται, ουσιαστικά καταστρατηγεί το ουσιαστικό πλεονέκτημα μιας ταινίας ντοκιμαντέρ που είναι η αυθεντικότητα. Από την άλλη βέβαια, σε σπάνιες περιπτώσεις, αν πρακτικά υπάρχει η δυνατότητα του ντουμπλάζ και μπορεί να γίνει με τέτοιο τρόπο ώστε να μην γίνεται αντιληπτό από τον θεατή, μπορούμε να την αξιοποιήσουμε.

Πότε ντουμπλάρουμε;

- Όταν ένα ηχογράφημα έχει καταστραφεί και δεν μπορεί να διορθωθεί (π.χ. έντονος αέρας).
- Όταν είναι επιθυμητή μία διαφορετική εκφορά του λόγου, από αυτή που ηχογραφήθηκε στο γύρισμα (π.χ. η ερώτηση που ακούγεται off σε μία συνέντευξη).
- Όταν επιθυμούμε την συνολική αλλαγή της φωνής από άλλο άτομο/άλλο ηθοποιό (π.χ. στην περίπτωση μεταγλώτισσης).

Η ταινία *Zidane, A 21st Century Portrait* (Philippe Parreno, Douglas Gordon, 2006) είναι ένα πειραματικό ντοκιμαντέρ που παρουσιάζει έναν ολόκληρο ποδοσφαιρικό αγώνα 90 λεπτών μέσα από την οπτική γωνία του γνωστού αστέρα ποδοσφαιριστή, χρησιμοποιώντας 17 κάμερες εστιασμένες πάνω του σε όλη τη διάρκεια του ματς. Ο Γάλλος sound designer Selim Azzazi αναφέρει ότι προσκαλέσαν στο στούντιο κωφάλαλους για να αναλύσουν τι έλεγε ο Zidane στα μακρινά πλάνα και στη συνέχεια ήρθε ο ίδιος ο ποδοσφαιριστής για να ντουμπλάρει τον εαυτό του! Αξίζει να σημειωθεί ότι η μεταπαραγωγή του ήχου στην ταινία διήρκεσε 4 μήνες, ενώ στη δημιουργική ομάδα συμμετείχε το σκωτσέζικο post-rock συγκρότημα Mogwai και ο βραβευμένος με Όσκαρ μιξέρ Tom Johnson.



Εικ. 6.1. «Ντοκιμαντερίστικη» ηχογράφηση ντουμπλάζ με τον συμμετέχοντα χαρακτήρα να βλέπει και να ακούει την πρωτότυπη «ερμηνεία» του σε λούπα στο φορητό υπολογιστή.

2.4 Ηλεκτρονική επεξεργασία φωνών

Το στάδιο της μεταπαραγωγής προσφέρει τη δυνατότητα να γίνει ηλεκτρονική επεξεργασία των ηχογραφήσεων των φωνών, κυρίως αναφορικά με τα ακόλουθα: αποθορυβοποίηση (noise reduction/restoration/ dialogue noise suppression/speech enhancement), ισοστάθμιση (equalization), αντήχηση. Οι εργασίες αυτές γίνονται στο στάδιο μίας πρωταρχικής μίξης των ομιλιών από τον μιξέρ, αλλά μπορούν να προετοιμαστούν νωρίτερα από τον sound designer.

Η **αποθορυβοποίηση** έχει ως στόχο την ανάκτηση του ηχητικού σήματος από τον θόρυβο. Η πλήρης ανάκτηση δεν είναι πάντα εφικτή, χωρίς το σήμα να υποστεί μεγάλες αλλοιώσεις. Η αποθορυβοποίηση ουσιαστικά αποτελεί αφαίρεση ανεπιθύμητων συχνοτήτων, οι οποίες όμως μπορεί και να είναι συχνότητες που περιέχονται στο σήμα της φωνής. Οι δυνατότητες εξαρτώνται από την ποιότητα των εργαλείων/plug ins ή ακόμη και του hardware που διαθέτει κανείς.

Με την **ισοστάθμιση** μπορεί κανείς να παρέμβει στο συχνοτικό περιεχόμενο του σήματος και να αφαιρέσει συχνότητες, συνδράμοντας στην αποθορυβοποίηση, ή να παραλλάξει το φάσμα με σκοπό τον εμπλουτισμό του ηχογραφήματος, ή γενικότερα την προσαρμογή του στις απαιτήσεις μας. Μπορεί κανείς να παρέμβει στο συνολικό ηχογράφημα, ενώ υπάρχει και η δυνατότητα, με τη χρήση παραμετρικών ισοσταθμιστών, να επέμβει πολύ συγκεκριμένα και με μεγάλη ακρίβεια σε συγκεκριμένες περιοχές του σήματος.

Τέλος, με την **προσθήκη αντήχησης**, υπάρχει η δυνατότητα να προστεθεί χώρος σε ξηρές (dry) ηχογραφήσεις (όπως αυτές που έχουμε συνήθως από τα ασύρματα μικρόφωνα), αλλά και να δημιουργηθεί η αίσθηση χώρων μέσω της ακουστικής τους, όπου αυτό είναι επιθυμητό, για τεχνικούς, αισθητικούς ή και αφηγηματικούς σκοπούς. Η αντήχηση, πέρα από εργαλείο βελτίωσης, έχει τη δυνατότητα να δώσει στις φωνές συγκεκριμένες αισθητικές και συναισθηματικές διαστάσεις. Ας σημειωθεί ότι η προσθήκη αντήχησης είναι σχετικά εύκολη, ενώ ο περιορισμός της, ένα συχνό πρόβλημα σε ντοκιμαντέρ, σχεδόν αδύνατος· γι' αυτό και στην ηχοληψία συνήθως προτιμούμε να καταγράψουμε έναν καθαρό, σχετικά ξηρό ήχο από την πηγή, παρά να διακινδυνεύσουμε την καταληπτότητα του λόγου.

2.5 Οργάνωση των φωνών για το μιξάζ

Στην οργάνωση των ήχων για το μιξάζ, οι φωνές μοιράζονται σε διαφορετικά κανάλια (tracks) ανάλογα με το πρόσωπο που μιλάει ή την πηγή του ήχου (π.χ. σε ένα κανάλι τοποθετείται ο ήχος από το μικρόφωνο του μπουμ, σε άλλο μία ασύρματη ψείρα, σε άλλο το σπικάζ κ.ο.κ.). Ανεξάρτητα από το ποιο track χρησιμοποιούμε κάθε φορά, τα υλικά των υπόλοιπων μέσων πρέπει να βρίσκονται στη διάθεσή μας κατά τη μίξη, έστω και ανενεργά. Έτσι, παράλληλα με τα tracks του σύγχρονου ήχου, πρέπει να είναι συγχρονισμένα και αυτά τα οποία προέρχονται από ντουμπλάζ, ή από άλλες λήψεις ή και από off λήψεις. Σε σημεία που τελειώνει ένας ήχος και αρχίζει ο επόμενος αφήνουμε μία επαρκή διάρκεια στο τέλος του πρώτου κλιπ και στην αρχή του δεύτερου (αμόρσες), προκειμένου στη μίξη οι ήχοι αυτοί να μπορούν να σβήσουν ο ένας μέσα στον άλλο (cross fade).

3. Θόρυβοι

Στην καθημερινότητα, όταν μιλάμε για θορύβους εννοούμε τους ενοχλητικούς, δυσάρεστους κατά κοινή ομολογία ήχους που φτάνουν απρόσκλητοι στα αυτιά μας παρά τη θέλησή μας. Στον ηχητικό σχεδιασμό όμως, κανένας ήχος της πραγματικότητας δεν είναι εξ ορισμού κακός, καθώς μπορεί υπό προϋποθέσεις να αποτελέσει συστατικό μιας αρμονικής σύνθεσης. Στον σχεδιασμό του ήχου το κελάιδισμα ενός πουλιού μπορεί να θεωρηθεί ενοχλητικό και ο ήχος ενός κομπρεσέρ επιθυμητός, ενώ κάθε τυχαίος και ανοργάνωτος ήχος αξίζει της ίδιας προσεκτικής αντιμετώπισης.

Η πραγματικότητα είναι θορυβώδης. Η αναπαράσταση όμως της πραγματικότητας, την οποία επιχειρεί το ντοκιμαντέρ, αποτελεί συγχρόνως και την ερμηνεία της υπό την οπτική γωνία του αφηγητή της. Με την έννοια αυτή, οποιοσδήποτε θόρυβος πιθανώς ακούγεται «ρεαλιστικά» στον τόπο του γυρίσματος και καταγράφεται από το κύριο μικρόφωνο, δεν εντάσσεται αναγκαία στον ηχητικό κόσμο της ταινίας. Κάποιοι σύγχρονοι θόρυβοι αξίζει να αναδειχτούν λόγω της αφηγηματικής τους σημασίας, ενώ άλλοι να μειωθούν στο μέτρο του εφικτού γιατί αποσπούν την προσοχή σε άσχετες με την αφήγηση κατευθύνσεις. Στην καθημερινή μας αντίληψη απομονώνουμε τους ήχους που δεν μας ενδιαφέρουν και υπό την έννοια αυτή, ο σχεδιασμός και η οργάνωση των θορύβων μιας σκηνής μιμείται τον τρόπο που λειτουργεί η ακουστική μας αντίληψη και η υποκειμενική ακουστική μας μνήμη.

Οι θόρυβοι ή αλλιώς ηχητικά εφέ, είναι μικρής διάρκειας ηχογραφήματα που περιέχουν όσο το δυνατό πιο καθαρά και απομονωμένα τον ήχο από ένα ακουστικό συμβάν (π.χ. ένα ελικόπτερο πετάει, μία πόρτα κλείνει, ένα σπίρτο ανάβει κλπ). Οι ήχοι αυτοί μπορούν να συμπληρώσουν την αφήγηση επικεντρώνοντας την προσοχή μας σε κάποιο συγκεκριμένο στοιχείο της δράσης, εφόσον παίζει κάποιον δραματουργικό ρόλο. Για

παράδειγμα παρακολουθώντας έναν άνεργο ήρωα να βαδίζει προς το αυτοκίνητό του και να το ξεκλειδώνει μέσω τηλεχειριστηρίου, μπορούμε να αναδείξουμε το μπιπ-μπιπ που κάνει το αντικλεπτικό σύστημα ή και το στιβαρό ήχο που κάνουν οι πόρτες καθώς ξεκλειδώνονται καθώς αυτοί είναι ήχοι που μας υπενθυμίζουν τον παλιό τρόπο ζωής του ήρωα, ο οποίος πλέον έχει παρέλθει. Ο ήχος των βημάτων ενός χαρακτήρα σε ένα γενικό πλάνο μπορεί να αναδείξει την παρουσία του στο χώρο και να μας βοηθήσει να επικεντρωθούμε σε αυτόν. Τα βήματα – ειδικά στον κινηματογράφο μυθοπλασίας – συχνά τοποθετούνται εκ των υστέρων, ηχογραφούνται σε στούντιο και ο ήχος τους σχετίζεται με την οντότητα του ήρωα: υποδηλώνουν θάρρος, φόβο, σιγουριά, απογοήτευση, σεξ απήλ, ταξική προέλευση κ.α. Αν και ο βαθμός αυτός διαμεσολάβησης μοιάζει ξένος προς το ντοκιμαντέρ, το να προσθέσετε, π.χ. ένα γυναικείο βηματισμό με ψηλά τακούνια στο φόντο μιας σκηνής σε κομμωτήριο, δεν συνιστά σοβαρή παραποίηση της πραγματικότητας.

Το αγόρι έμενε στην πόρτα, την οποία μετά έκλεινε, το κορίτσι έφευγε, χωρίς να το βλέπουμε. Ακούγαμε μόνο τα βήματά της. Αν τα βήματα ήταν αποφασιστικά, αν τα βήματα ήταν αναποφάσιστα, αν η πόρτα έκλεινε απότομα και βίαια ή ήρεμα, η ιστορία θα ήταν διαφορετική. Το μιξάζ σταμάτησε για την επομένη μέρα, ώστε να παρθεί η απόφαση.

Οι θόρυβοι μπορεί να αναφέρονται και σε δράσεις εκτός κάδρου, να αποτελούν δηλαδή ασύγχρονους ήχους που δίνουν κάποια πληροφορία με αφηγηματικό ενδιαφέρον (π.χ. η πόρτα του δωματίου άνοιξε, κάποιος ήρθε) ή συμβάλουν στην αντίληψη του χώρου (π.χ. ένας κόκορας λαλεί, μια καμπάνα χτυπάει, ένα αυτοκίνητο με μουσική στη διαπασών περνάει κάτω απ' το παράθυρο κλπ.).

Μια ενδιαφέρουσα εργασία σχεδιασμού ήχου είναι η επένδυση με θορύβους ενός υλικού αρχείου που είναι βουβό. Η συνήθης πρακτική στα φιλμ αρχείου είναι να συλλέγονται και να συγχρονίζονται θόρυβοι αντίστοιχοι των δράσεων που εξελίσσονται μέσα στο κάδρο: κανόνια εκπυρσοκροτούν, ποδήλατα και άμαξες περνάνε από αριστερά προς τα δεξιά, ένα μωρό κλαίει κ.ο.κ. Οι ήχοι αυτοί «ζωντανεύουν» τις εικόνες, τις μεταφέρουν πιο κοντά στο αφηγηματικό παρόν και βοηθάνε τον θεατή να τις προσέξει. Σε αυτή τη συνθήκη, της σύνθεσης σε «άγραφο πίνακα», μπορεί κανείς να συνειδητοποιήσει εύκολα ότι «το λιγότερο μπορεί να είναι περισσότερο» και το να παρέχει κανείς ήχους για κάθε δράση επί της οθόνης δεν είναι κατ' ανάγκη η καλύτερη λύση – μπορεί αντίθετα να δημιουργήσει ένα αποτέλεσμα χαώδες και κουραστικό. Στην περίπτωση αυτή αναδεικνύεται η σημασία του να σχεδιάζει κανείς τον ήχο με αφηγηματικούς όρους, με άλλα λόγια να διακρίνει τη κεντρική ιδέα σε κάθε σκηνή και να προσπαθεί να την υποστηρίξει ηχητικά.

Ένας άλλος ιδιαίτερα δημιουργικός δρόμος ηχητικού σχεδιασμού, είναι αυτός της εμβύθισης στην υποκειμενική ακουστική αντίληψη ενός χαρακτήρα, που μπορεί να συνοδεύεται από την αντίστοιχη λειτουργία στο μοντάζ της εικόνας (π.χ. κοντινό του χαρακτήρα σε κατάσταση πνευματικής φόρτισης, χωρίς να μιλάει, υποκειμενικά πλάνα κ.ο.κ.). Στον βαθμό που μια αφήγηση είναι ανθρωποκεντρική, ακόμη και σε ένα ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης, ο υποκειμενισμός μπορεί να αναχθεί στον κύριο άξονα του ηχητικού σχεδιασμού.

Η ταινία *Dirty wars* (Richard Rowley, 2013) είναι ένα κατεξοχήν δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ σχετικά με τον κρυφό πόλεμο των ΗΠΑ κατά της τρομοκρατίας που έχει οδηγήσει σε χιλιάδες παράπλευρες απώλειες αθώων σε αραβικές χώρες όπως το Αφγανιστάν, η Σομαλία και η Υεμένη. Η αφήγηση ακολουθεί τον δημοσιογράφο Jeremy Scahill σε μια επικίνδυνη έρευνα που αποκαλύπτει βαθμιαία σε πλάτος και βάθος το θέμα του. Η κινηματογραφική προσέγγιση του θέματος οδήγησε σε μια επιτυχή διανομή στις αίθουσες και μεταξύ άλλων στην υποψηφιότητα για Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ (2014). Ο sound designer της ταινίας Christopher Barnett σε συνεργασία με τον συνθέτη David Harrington (ιδρυτή του Kronos Quartet) δημιούργησαν μία πλούσια ηχητική μπάντα με κύριο άξονα την υποκειμενική εμπειρία του δημοσιογράφου-πρωταγωνιστή της αφήγησης. Σε κάποιες ιμπρεσιονιστικές, στυλιζαρισμένες σκηνές, η εντύπωση μιας ονειρικής υποκειμενικότητας, αποσυνδεδεμένης από το ρεαλισμό, είναι ιδιαίτερα έντονη.

Κλείνοντας αυτή την εισαγωγή στη χρήση των θορύβων και κάθε είδους ηχητικών εφέ, αξίζει να υπογραμμιστεί η συμβολή τους στη μουσικότητα της ηχητικής μπάντας. Το timing στο γαύγισμα ενός σκύλου, ο ήχος των

παντζουριών που χτυπάνε σε ένα ήσυχο περιβάλλον κ.ο.κ. μπορεί να σχηματίσει ένα ενδιαφέρον «μουσικό» σημείο στίξης και να υποκαταστήσει την ανάγκη της μουσικής. Επίσης οι ήχοι αυτοί μπορούν να ενσωματωθούν στη μουσική της ταινίας σαν ισότιμα ή και κύρια όργανα στην ενορχήστρωση μιας μελωδίας. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα βρίσκεται στην ταινία *Atonement* (Joe Wright, 2007) όπου ο συνθέτης Dario Marianelli χρησιμοποιεί τους ήχους των πλήκτρων της γραφομηχανής σαν ένα κρουστό όργανο στη μουσική ενορχήστρωση.

Πρακτικά οι τρόποι που βρίσκουμε τους θορύβους για τον ηχητικό σχεδιασμό είναι τρεις: η ηχογράφηση πρωτότυπων ήχων, η αναζήτηση σε ψηφιακές βιβλιοθήκες ηχητικών εφέ και η σύνθεση πρωτότυπων ήχων είτε ηλεκτρονικά, είτε με ντουμπλάρισμα της δράσης (Foley).

3.1 Ηχογράφηση πρωτότυπων ήχων

Οι περισσότεροι ήχοι μπορούν να αναδημιουργηθούν στη φάση της μεταπαραγωγής, ωστόσο είναι σημαντικό ο ηχολήπτης να έχει εξασφαλίσει ένα ενδιαφέρον σύνολο αυθεντικών θορύβων από τους τόπους των γυρισμάτων. Οι διάφοροι θόρυβοι πρέπει να ηχογραφούνται όσο το δυνατό πιο απομονωμένοι και καθαροί, χωρίς επικαλύψεις άλλων ήχων, από κοντινή απόσταση. Ενδιαφέροντες ήχοι μπορεί να υπάρχουν επίσης σε κομμάτια του υλικού που δεν ανήκουν στις επιλογές του μοντάζ της εικόνας, γι' αυτό καλό είναι ο μοντέρ της ταινίας να έχει εντοπίσει και ξεχωρίσει κάποια τέτοια πιθανά σημεία, ενώ γενικά η μετάβαση από το μοντάζ στον ηχητικό σχεδιασμό να μην αποκλείει τη δυνατότητα μιας περιστασιακής συνεργασίας και πρόσβασης στο σύνολο του υλικού.

Αφού εντοπιστούν σκηνή προς σκηνή οι ανάγκες σε νέους ήχους, μπορεί να συνταχθεί μία λίστα ήχων σε εκκρεμότητα και να ζητηθεί από τον ηχολήπτη να συλλέξει ένα μέρος αυτών, κυρίως όσων δεν θα βρεθούν εύκολα σε έτοιμες βιβλιοθήκες ηχητικών εφέ.

3.2 Βιβλιοθήκες ηχητικών εφέ

Οι επαγγελματίες της μεταπαραγωγής του ήχου, οι sound designers, τα στούντιο μιξάζ, οι εταιρίες παραγωγής, οι σχολές κινηματογράφου κλπ. έχουν συνήθως πρόσβαση σε αρχεία ηχητικών εφέ (sound effects libraries) με δεκάδες χιλιάδες ηχογραφήματα «καθαρών» επεξεργασμένων θορύβων άριστης ποιότητας. Αν χρειάζεστε τον ήχο ενός κεραυνού, ενός τζαμιού που σπάει, μίας μοτοσυκλέτας 250cc που μαρσάρει και σχεδόν οποιουδήποτε θόρυβου που μπορεί κανείς να φανταστεί, το πιθανότερο είναι να υπάρχει σε μία από αυτές τις βιβλιοθήκες. Πολλές βιβλιοθήκες υπάρχουν στο διαδίκτυο και εκεί μπορείτε να αναζητήσετε (με λέξεις κλειδιά) δείγματα των ήχων που ψάχνετε, να τα ακούσετε σε χαμηλή ποιότητα και να τα αγοράσετε μεμονωμένα. Η αναζήτηση ήχων σε βιβλιοθήκες ενδείκνυται όταν ψάχνει κανείς «παγκόσμιους» θορύβους, ενώ υστερεί σε θορύβους που έχουν μία τοπικότητα. Με την έννοια αυτή το σήμαντρο ενός ορθόδοξου μοναστηριού, το ράβδισμα της ελιάς, ή ο ελληνικός καφές που φουσκώνει στο μπρίκι, είναι θόρυβοι που δεν αξίζει να αναζητηθούν εκεί, αν και δεν αποκλείεται να υπάρχουν στην ιδιωτική συλλογή κάποιου ηχολήπτη ή μιξέρ. Επίσης, ήχοι με έντονα σημάδια ταυτότητας είναι καλό να αποφεύγονται, γιατί αλλιώς κινδυνεύετε να διαπιστώσετε ότι το μωρό που κλαίει στην ταινία σας, κλαίει και σε χιλιάδες άλλες ταινίες... Τέλος, οι ηχητικές βιβλιοθήκες έχουν βήματα, ανδρικά και γυναικεία, σε διαφορετικούς συνδυασμούς παπουτσιών και επιφανειών, που μπορεί να σας φανούν χρήσιμα.

3.3 Δημιουργία και σύνθεση πρωτότυπων ήχων

Ένα μέρος των θορύβων που συνήθως σχετίζεται με την ανθρώπινη δράση, όπως βήματα, ρούχα που τρίβονται, καθώς και ο χειρισμός κάποιων αντικειμένων, μπορεί να χρειαστεί να ηχογραφηθεί σε συγχρονισμό με την εικόνα στο στούντιο. Η τεχνική αυτή ονομάζεται Foley (από το όνομα του Jack Foley, του πρώτου εξειδικευμένου καλλιτέχνη στη δημιουργία ηχητικών εφέ) και χρησιμοποιείται κυρίως στον κινηματογράφο μυθοπλασίας. Οι ειδικοί στη δημιουργία αυτών των ήχων (Foley artists) μπορούν να μιμηθούν ρεαλιστικά διάφορους ήχους και να τους ντουμπλάρουν ζωντανά χρησιμοποιώντας τα πιο απίθανα υλικά της καθημερινότητας, π.χ. το φτερούγισμα ενός πουλιού μπορεί να γίνει με το τέντωμα ενός πανιού, ο ήχος της φωτιάς με ένα σελοφάν, ενώ διάφορα λαχανικά μπορούν να αξιοποιηθούν για να αναπαραστήσουν από τον καλπασμό ενός αλόγου μέχρι κατάγματα και άλλους σοβαρούς τραυματισμούς... Από όλο αυτό το εύρος, το πιθανότερο στη μεταπαραγωγή

ενός ντοκιμαντέρ είναι να αρκεστεί κανείς στην ηχογράφηση του συγχρονισμένου χειρισμού κάποιων αντικειμένων στην ησυχία του στούντιο, π.χ. του ήχου του μπαστουνιού ενός ηλικιωμένου, του ξεφυλλίσματος μιας εφημερίδας, μιας αγκαλιάς κ.ο.κ.

Πρωτότυποι ήχοι μπορούν να προκύψουν επίσης από την ηλεκτρονική επεξεργασία κάποιων θορύβων (π.χ. την αλλοίωση της ταχύτητας αναπαραγωγής τους, της τονικότητας, του βάθους κλπ.) ή και το συνδυασμό τους με άλλους ήχους για τη σύνθεση ρεαλιστικών ή μη ρεαλιστικών θορύβων. Μία τέτοια επέμβαση θα μπορούσε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες μίας υποκειμενικής ακουστικής αντίληψης ή της καλύτερης ένταξης κάποιων θορύβων στη μουσική της ταινίας.

4. Ατμόσφαιρες

Οι ατμόσφαιρες ή φόντα (στα αγγλικά atmos ή ambience) είναι συνήθως στερεοφωνικές ηχογραφήσεις μεγάλης διάρκειας ενός εσωτερικού ή εξωτερικού χώρου σε συνθήκες σχετικής αδιατάραχης ησυχίας. Οι ατμόσφαιρες μπορούν να διατρέχουν χωρίς κενά την κάθε σκηνή, προσφέροντας μία συνεχή ηχητική βάση για τις ασυνεχείς λήψεις μας, ενώ παράλληλα αποδίδουν την ακουστική αίσθηση του χώρου, υποβάλλοντας πιθανά και μία ψυχική διάθεση, μία «ατμόσφαιρα» που θέλουμε να δημιουργήσουμε. Όταν ο ήχος της πρόζας εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό τον ήχο του χώρου (μία συνηθισμένη κατάσταση σε ένα ντοκιμαντέρ), τότε η προσθήκη μίας επιπλέον ατμόσφαιρας μπορεί να κινηθεί σε μία πολύ διακριτική στάθμη. Ακόμη όμως κι αν είναι περιορισμένη, η λειτουργία μιας ατμόσφαιρας μπορεί να καθορίσει σημαντικά το αίσθημα που αποκομίζουμε από τη σκηνή. Η ατμόσφαιρα του φλοίσβου της θάλασσας, του αέρα μέσα από φυλλωσιές, ενός κοντινού αυτοκινητόδρομου, της αυλής ενός σχολείου κ.ο.κ. αφενός μεταφέρουν πληροφορίες για την τοποθεσία και το χρόνο της δράσης και αφετέρου μας επιτρέπουν να κάνουμε λεπτούς χειρισμούς στη συναισθηματική πρόσληψη της εκάστοτε σκηνής. Σε γενικές γραμμές, οι ατμόσφαιρες της φύσης έχουν μια χαλαρωτική επίδραση πάνω στο θεατή, ενώ τα περιβάλλοντα με έντονη παρουσία μηχανικών θορύβων μπορεί να προσδώσουν ένταση. Με την έννοια αυτή, αν θέλουμε να προβάλουμε την αίσθηση γαλήνης ενός αστικού πάρκου μπορούμε να τονίσουμε την ατμόσφαιρα από τα πουλάκια, ενώ για να δημιουργήσουμε ένα κλίμα ανησυχίας στον ίδιο χώρο αρκεί να εντείνουμε τη βοή των αυτοκινήτων. Μια αλλαγή ατμόσφαιρας μπορεί να υποδηλώσει μία γεωγραφική μετάβαση, αλλά και μια μετάβαση στην ώρα (π.χ. τριζόνια) ή και στην ιστορική περίοδο (π.χ. ατμόσφαιρα δρόμου με κάρα που τα σέρνουν άλογα).

Στο ντοκιμαντέρ *Queen of Versailles* (Lauren Greenfield, 2012) παρακολουθούμε την παρακμή και την πτώση μίας οικογένειας πολυεκατομμυριούχων που κατοικεί σε μία τεράστια βίλα στη Φλόριντα, χτισμένη στο πρότυπο του ανακτόρου των Βερσαλιών. Το υποτροπικό κλίμα της περιοχής ευνοεί τα έντομα, τα βατράχια και διάφορα αμφίβια που ζούνε στους βάλτους. Ο sound designer της ταινίας Peter Albrechtsen ενσωμάτωσε σε πολύ χαμηλή στάθμη αυτές τις ατμόσφαιρες για να ενισχύσει το αίσθημα του οξύμωρου της πολυτελούς ζωής και της επικείμενης παρακμής.

4.1 Φτιάχνοντας την «κατάλληλη ατμόσφαιρα»

Πριν ξεκινήσει κάθε ευφάνταστη και δημιουργική επεξεργασία της ατμόσφαιρας μίας σκηνής, θα πρέπει να εξασφαλιστούν μια σειρά από ρεαλιστικές ατμόσφαιρες των χώρων του γυρίσματος, ιδανικά κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης. Στη συνέχεια, μπορούν να αναζητηθούν συμπληρωματικές ατμόσφαιρες από βιβλιοθήκες ήχων ή πρωτότυπες ηχογραφήσεις. Οι ατμόσφαιρες των γυρισμάτων θα πρέπει να καθαριστούν από προεξέχοντες θορύβους και εν ανάγκη να μπουν σε λούπα (loop/βρόχος), δηλαδή να επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά το ίδιο κλιπ του ήχου, ώσπου να δημιουργηθεί η αναγκαία διάρκεια. Στην προετοιμασία για το μιξάζ καλό είναι να παρέχονται περισσότερα από ένα κανάλια με ατμόσφαιρες, ώστε να μπορούν να υπάρχουν εναλλακτικές στη χρήση τους ή και να γίνονται συνδυασμοί (π.χ. σε μια σκηνή στη θάλασσα, μπορεί να συνυπάρχει ο φλοίσβος, με τον αέρα ή το αεράκι κι ένα δρόμος που περνάει εκεί κοντά). Η ισορροπία ανάμεσα σε ατμόσφαιρες σε διαφορετικά κανάλια μπορεί να αλλάξει ανεπαίσθητα κατά τη διάρκεια μιας σεκάνς, ενισχύοντας την ψυχολογική τροχιά της αφήγησης.

Φτιάξτε τη δική σας βιβλιοθήκη ήχων. Ηχογραφείτε ασταμάτητα. Ακόμα και τα λάθη μπορούν να είναι χρήσιμα: Σε ένα ήσυχο ορεινό χωρίο της Ηπείρου αποφάσισα ένα βράδυ να ηχογραφήσω την ήσυχη βραδινή ατμόσφαιρα. Κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης πέρασε ένα μηχανάκι, γεγονός σπάνιο και αναπάντεχο. Το ηχογράφημα ήταν πλέον άχρηστο ως «βραδινή φθινοπωρινή ατμόσφαιρα σε ήσυχο ορεινό τοπίο», έγινε όμως ένα σπάνιο ηχογράφημα, «μοτοσυκλέτας που κινείται σε ήσυχο επαρχιακό ορεινό οδικό δίκτυο»! Στη συνέχεια κι αφού το μηχανάκι είχε απομακρυνθεί, επανέλαβα την ηχογράφηση, κι έτσι κατέγραψα και το αρχικά επιθυμητό ηχογράφημα. Σημαντικό είναι να οργανώνετε τα ηχογραφήματά σας. Ανοργάνωτες ηχογραφήσεις ετών, έχουν την τάση να είναι ως μη γενόμενες.

4.2 Συνθέτοντας ηχοτοπία

Όσο πιο δημιουργική και σύνθετη γίνεται η διαμόρφωση της ατμόσφαιρας μίας σκηνής, τόσο μπορεί να προσεγγίζει τη δημιουργία μίας μουσικής σύνθεσης που μπορεί να περιλαμβάνει και στοιχεία ηλεκτρονικής ή ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η μίξη κάποιων χαμηλών συχνοτήτων στην αρχική ατμόσφαιρα, η χρήση βόμβων, η αντίστροφη αναπαραγωγή ενός ηχογραφήματος κ.ο.κ. δημιουργούν κάποια τεχνητά ηχοτοπία τα οποία διαμορφώνουν το αίσθημα της σκηνής με πιο παρεμβατικό τρόπο, υποκαθιστώντας πολλές φορές την ανάγκη μουσικής σύνθεσης.

5. Η μουσική στο ντοκιμαντέρ

Πόση μουσική μπορεί να υπάρχει σε μια ταινία ντοκιμαντέρ και πόσο ισχυρή μπορεί να είναι η παρουσία της; Ποιος είναι ο ρόλος της σε σχέση με μία ταινία μυθοπλασίας; Μήπως θα έπρεπε να τίθενται κάποιοι δεοντολογικοί περιορισμοί στη χρήση της μουσικής στο ντοκιμαντέρ; Τέτοια ερωτήματα έχουν ανακύψει και ανακύπτουν στο δημόσιο λόγο, τόσο μεταξύ των δημιουργών ντοκιμαντέρ, όσο και στο κοινό και βέβαια στους θεωρητικούς του κινηματογράφου και σχετίζονται με τον προβληματισμό σχετικά με τα «επιτρεπτά» όρια διαμεσολάβησης στην αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Στην ιστορία του ντοκιμαντέρ η χρήση της μουσικής αμφισβητήθηκε κυρίως από τους εκπροσώπους του αμερικανικού direct cinema της δεκαετίας του ΄60, των οποίων ο κοινός κώδικας απέκλειε κάθε μουσική επένδυση, καθώς αυτή ερχόταν σε σύγκρουση με την προσπάθεια αντικειμενικής και ουδέτερης παρατήρησης. Σχεδόν εξήντα χρόνια μετά την εμφάνιση αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος, οι καίριοι προβληματισμοί που έθεσε εξακολουθούν να ανακυκλώνονται και μαζί τους ενίοτε και η καχυποψία για το ρόλο της μουσικής στο ντοκιμαντέρ. Βέβαια, το direct cinema δεν απέκλεισε ποτέ τη χρήση της διηγητικής μουσικής, της μουσικής δηλαδή που πηγάζει από το χώρο της ιστορίας και καταγράφεται μέσα στη δράση. Έτσι ντοκιμαντέρ παρατήρησης όπως το *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967) και το *Gimme Shelter* (Albert & David Maysles, 1970) παρακολουθούν ζωντανές εμφανίσεις του Bob Dylan και των Rolling Stones αντίστοιχα και βρίθουν από μουσική. Επίσης, σε ένα βαθμό ο δογματισμός του direct cinema σε σχέση και με αυτό το υφολογικό στοιχείο έχει μεγεθυνθεί καθώς για παράδειγμα στο εμβληματικό *Salesman* (Albert & David Maysles, 1969) σε δύο σημεία χρησιμοποιείται μη-διηγητική μουσική, ενώ με την εξαίρεση ίσως του Frederic Wiseman, οι άλλοι εκπρόσωποι του direct cinema βαθμιαία εισήγαγαν τη μουσική στην κινηματογραφική τους γλώσσα.

Σήμερα, καθώς η υποκειμενικότητα και η ψυχαγωγική διάσταση του ντοκιμαντέρ μοιάζουν να έχουν απενοχοποιηθεί, δεν υπάρχουν κανόνες ούτε για την ύπαρξη, ούτε για την αναλογία της παρουσίας της μουσικής στη συνολική διάρκεια μιας ταινίας. Υπάρχουν ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιούν μουσική επένδυση μόνο στους τίτλους αρχής και τέλους και άλλα που χρησιμοποιούν μουσική σχεδόν συνεχώς από την αρχή ως το τέλος, ενώ η αναλογία μουσικής προς τη συνολική διάρκεια της ταινίας διαφέρει ανάλογα με το είδος και το ύφος. Η παρουσία της μουσικής μπορεί να είναι κυρίαρχη σε κάποιες σκηνές π.χ. σε μεταβατικές σκηνές, σκηνές χορού, σεκάνς μοντάζ κλπ., ενώ σε άλλα σημεία να παίζει πολύ διακριτικά ένα συνοδευτικό ρόλο.



Εικ. 6.2. Η ταινία *Encardia, η πέτρα που χορεύει* (Άγγελος Κοβότσος, 2012) ακολουθεί το μουσικό συγκρότημα Encardia σε ένα συναρπαστικό ταξίδι στα ελληνόφωνα χωριά της κάτω Ιταλίας. Η γοητεία του είδους του μουσικού ντοκιμαντέρ το κατατάσσει ψηλά στις προτιμήσεις του κοινού.

5.1 Λειτουργίες της μουσικής

Η μουσική και η κινηματογραφική μουσική υλοποιούνται με τον ίδιο τρόπο, έχουν τον ίδιο τρόπο γραφής, χρησιμοποιούν τα ίδια ή κοινά ηχοχρώματα, υπακούουν, συγκρούονται και αναιρούν τους ίδιους κανόνες. Η κινηματογραφική μουσική, ωστόσο, διαφέρει από την αυτόνομη μουσική, καθώς συλλαμβάνεται και υλοποιείται με πρωταρχικό σκοπό να συνδιαλέγεται και να συνυπάρχει, να αναδεικνύει ή απλά να συνοδεύει συγκεκριμένες εικόνες. Η κύρια λειτουργία της είναι να συμβάλλει στην ολοκλήρωση του οπτικοακουστικού έργου, γεγονός όμως που δεν της στερεί τη δυνατότητα να ακούγεται και αυτόνομα.

Όπως τονίστηκε νωρίτερα, τα τέσσερα συστατικά της ηχητικής μπάντας συνεργάζονται προκειμένου να ενισχύσουν την αφήγηση, αφενός αναδεικνύοντας πληροφορίες που βοηθούν στην κατανόηση, και αφετέρου φωτίζοντας αθέατες διαστάσεις στη διήγηση που συμβάλλουν στην διαμόρφωση της εμπειρίας του θεατή και στην συναισθηματική του αντίληψη του θέματος. Με την έννοια αυτή, η κινηματογραφική μουσική σε μία σκηνή μπορεί να εξυπηρετεί την ίδια λειτουργία με μια ατμόσφαιρα, ή καποιους θορύβους με τη διαφορά ότι – τουλάχιστον σε ότι αφορά στο χειρισμό των συναισθημάτων – η μουσική αποτελεί μάλλον το ισχυρότερο εργαλείο.

Η κινηματογραφική μουσική μπορεί να αξιοποιηθεί για να επιτελέσει πολλαπλές λειτουργίες:

Επαγωγή διάθεσης

Η μουσική έχει τη δυνατότητα να φωτίζει συγκεκριμένους συναισθηματικούς δρόμους. Υπάρχει μουσική που έχει χαρούμενο, λυπητερό, νοσταλγικό, εύθυμο, υποχθόνιο ή και τρομακτικό χαρακτήρα. Η χρήση της κινηματογραφικής μουσικής μπορεί να φορτίσει συναισθηματικά το θεατή σε συγκεκριμένη στιγμή της ταινίας, σε αρκετά συγκεκριμένη συναισθηματική κατεύθυνση και κατά τη βούληση των δημιουργών της. Η δύναμη της επαγωγικής διάθεσης είναι τόσο ισχυρή, που σύμφωνα με την επιστήμη της ψυχοακουστικής, η μουσική μπορεί να προκαλέσει ακόμη και σωματικές αντιδράσεις στον ακροατή-θεατή, όπως την έκκριση ορμονών, τη μεταβολή του σφυγμού, της πίεσης κ.ά. Φυσικά η μουσική δεν διεκδικεί σε κάθε παρουσία της σε μία ταινία τον ίδιο βαθμό συναισθηματικής επίδρασης, πολλές φορές δρα υπαινικτικά, υποστηρίζοντας μία υφέρπουσα διάθεση και εμφανίζεται συνήθως αφού πρώτα η αντίστοιχη διάθεση προκληθεί από τη δράση στην οθόνη. Η ασύμμετρη χρήση της μουσικής σε σχέση με το πραγματικό δυναμικό της στιγμής, αποκαλύπτει τη διαμεσολάβηση και γίνεται αντιληπτή από τον θεατή ως προσπάθεια εκβιασμού του συναισθήματός του. Αντίθετα, η προσεκτική χρήση της μπορεί να επιτύχει τον χειρισμό της διάθεσης των θεατών, χωρίς καν να αντιληφθούν την παρουσία της.

Η διάθεση που υποβάλλει η μουσική μπορεί να ταυτίζεται με τη διάθεση κάποιου πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, ή να αντανακλά τη ματιά του αφηγητή που σχολιάζει τα δρώμενα. Με τη μουσική μπορεί να με-

τατοπίζεται η αφηγηματική οπτική γωνία, από την υποκειμενικότητα του χαρακτήρα στην αντικειμενικότητα του παρατηρητή και αντίστροφα.

Επαγωγή νοήματος

Η μουσική μπορεί να μεταφέρει ή να δημιουργήσει νοήματα καθώς οι εικόνες αποκτούν άλλη διάσταση λόγω των ήχων (ενώ και οι ήχοι αντίστοιχα, ακούγονται διαφορετικά, εξαιτίας της συνύπαρξής τους με τις εικόνες). Ουδέτερες ή αμφίσημες εικόνες και καταστάσεις μπορούν να νοηματοδοτηθούν από την κατάλληλη μουσική, π.χ. η απλή περιήγηση ενός ανθρώπου σε ένα εγκατελειμμένο σπίτι μπορεί να εγκυμονεί κινδύνους με τη χρήση μιας απειλητικής μουσικής, ή να ξυπνά αναμνήσεις για τον παλιό καλό καιρό με μία γλυκόπικρη νοσταλγική μουσική. Αντίστοιχα με αυτά τα νοήματα («το σπίτι σήμερα είναι επικίνδυνο», ή «το σπίτι κάποτε φιλοξενούσε μια καλή ζωή») με άλλη μουσική θα μπορούσαν να σχηματιστούν νέα νοήματα (π.χ. «το άδειο σπίτι σήμερα είναι ένας φιλόξενος και ευχάριστος χώρος» ή «το σπίτι κρύβει εφιαλτικές μνήμες» κ.ο.κ.). Αν στη θέση του σπιτιού βάλουμε ένα ιστορικό κτίριο, π.χ. το ανάκτορο του Τατοΐου, αντιλαμβανόμαστε πώς η μουσική μπορεί να γίνει φορέας ιδεολογικών ερμηνειών.

Όταν η διάθεση των χαρακτήρων της δράσης έρχεται σε αντίθεση με τη μουσική, τότε αναδεικνύεται η οπτική γωνία ενός αφηγητή με ειρωνική ή κριτική διάθεση (π.χ. ενώ βλέπουμε κάποιον να μοχθεί για να αλλάξει λάστιχο στο αυτοκίνητό του ακούμε μία χαρούμενη μελωδία). Ανάλογα με τον βαθμό διάστασης μουσικής και δράσης η ειρωνεία του αφηγητή μπορεί να κυμανθεί από ένα χονδροειδές σαρκαστικό σχόλιο μέχρι μια λεπτή ποιητική ειρωνεία.

Ταύτιση με ήρωα

Η μουσική μπορεί να εντείνει την ταύτισή μας με τον ήρωα καθώς ενισχύει την έκφραση των συναισθημάτων του (π.χ. καθώς βλέπουμε τον ήρωα να συγκινείται, ακούγεται συγκινητική μουσική). Η αφήγηση τότε υιοθετεί την οπτική γωνία του ήρωα, όχι μόνο με τη μουσική αλλά και τις αντίστοιχες εικόνες που εντείνουν αυτή την υποκειμενικότητα (κυρίως κάποιο κοντινό πλάνο του χαρακτήρα με τον άξονα του βλέμματός του κοντά στο φακό). Πέρα από αυτή την υπογράμμιση της προφανούς διάθεσης, η οποία μπορεί να κριθεί και περιττή, η μουσική μπορεί να υποδείξει εσωτερικές διεργασίες στον χαρακτήρα που είναι σε μεγάλο βαθμό αφανείς στην εικόνα, να ερμηνεύσει δηλαδή τη συναισθηματική κατάσταση του ήρωα, βασιζόμενη σε αφορμές στη δράση αντί για προφανείς συναισθηματικές εκδηλώσεις (π.χ. ο ήρωας βρίσκεται σε μία κατάσταση πνευματικής φόρτισης που μπορεί να ερμηνευτεί ως ονειροπόληση, σύγχυση, συγκίνηση, θυμό κ.ο.κ.).

Στον κινηματογράφο, αν κριθεί απαραίτητο, μπορεί να υπάρξει κάποιο μουσικό θέμα το οποίο να εμφανίζεται μαζί με κάποιον ήρωα, ή να ακούγεται υπονοώντας τον, να παραλλάσσεται ανάλογα με τη διάθεσή του κ.ο.κ. Αυτό το επαναλαμβανόμενο θέμα ονομάζεται leitmotiv (λάιτμοτίφ), γνωστό και ως καθοδηγητικό μοτίβο, έννοια που η κινηματογραφική μουσική δανείστηκε από τη βαγκνερική όπερα. Η ακουστική μνήμη του θεατή αναγνωρίζει την επανεμφάνιση του leitmotiv ενός ήρωα και συνδέει την δραματική του εξέλιξη με προηγούμενες σημαντικές του στιγμές. Το leitmotiv επίσης μπορεί και να αποτελέσει και τον ήχο κάποιας κατάστασης, ενός χώρου ή και αντικειμένου, αν βέβαια είναι σημαντικός ο ρόλος τους μέσα στην αφήγηση.

Συνοχή σε σκηνές ασυνέχειας

Η μουσική εξελίσσεται στο χρόνο: πάνω στη δική της χρονική συνέχεια, μπορεί να υπάρχουν χωρικές αλλά και χρονικές ασυνέχειες της εικόνας. Η ύπαρξη μιας μουσικής ενότητας, είτε είναι θέμα, είτε τραγούδι, είναι μια ασφαλής βάση πάνω στην οποία κατακερματισμένες εικόνες συντίθενται αρμονικά.

Τέτοιες εικόνες μπορούν να συγκροτούν μία σεκάνς μοντάζ (montage sequence), δηλαδή μία μεταβατική σκηνή που συμπυκνώνει πολλές δράσεις που έγιναν σε παρατεταμένο διάστημα χρόνου. Έτσι, για παράδειγμα, μπορούμε με τη συνοδεία μουσικής να ενώσουμε πλάνα ενός χαρακτήρα που ταξιδεύει με διάφορα μεταφορικά μέσα μέχρι να φτάσει στον προορισμό του, ή να περιγράψουμε την επαναληπτική ρουτίνα της καθημερινότητάς του κ.ο.κ.

Όταν το ζητούμενο είναι η έκθεση πληροφορίας, μία συνεχής μουσική συνοδεία μπορεί να αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία ασύνδετες φαινομενικά εικόνες – συνήθως με την καθοδήγηση του σπικάζ – υποστηρίζουν ένα συνειρμό πληροφοριών και ιδεών γύρω από ένα θέμα. Το ίδιο ισχύει και για μία πολυσυλλεκτική σκηνή (compilation scene) όπου ενώνονται ανεξάρτητα γεγονότα, από διαφορετικό χρόνο και χώρο με κοινό όμως θέμα (π.χ. εκδηλώσεις θρησκευτικής λατρείας από όλο τον κόσμο).

Ανάδειξη αφηγηματικής δομής

Η δραματουργική ανάπτυξη σε ένα ντοκιμαντέρ, όπως και σε κάθε αφήγηση, περιλαμβάνει κομβικά σημεία όπου συμβαίνουν ανατροπές και αλλάζει η ροή της ιστορίας. Αυτές οι κομβικές στιγμές μπορεί να αφορούν είτε την εξέλιξη της κεντρικής πλοκής και των υπο-πλοκών (plot points), είτε την εξέλιξη μίας σκηνής (beats). Πολύ συχνά η μουσική επιστρατεύεται για να αναδείξει τη σημασία αυτών των κομβικών στιγμών και να ενισχύσει την αφηγηματική δομή. Τα σημαντικά plot points μπορεί να έχουν έντονη μουσική παρέμβαση, ενώ στη μικρότερη κλίμακα μίας σκηνής έχουν τον χαρακτήρα «σημείων στίξης». Σε αναλογία με τον πεζό λόγο, πρόκειται για στιγμές όπου ο αφηγητής αισθάνεται την ανάγκη να βάλει ένα θαυμαστικό, ένα ερωτηματικό, μία τελεία ή αποσιωπητικά.

Το πέρασμα από μία σκηνή σε μία άλλη σημαίνει την αλλαγή τόπου και χρόνου, ή σε ένα ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης την αλλαγή μίας επεξηγηματικής ενότητας, σημεία που επίσης μπορεί να υπογραμμίζονται από μία σύντομη παρουσία μουσικής. Οι μουσικές αυτές γέφυρες, συνήθως μικρής διάρκειας (ακόμη και λίγα δευτερόλεπτα) θυμίζουν τη μουσική που παίζεται σε μία θεατρική παράσταση κατά τη διάρκεια αλλαγής των σκηνικών.

Γεωγραφικός ή χρονικός προσδιορισμός

Η επιλογή συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων ή και μουσικών δρόμων/κλιμάκων, μπορεί να υπογραμμίσει τη γεωγραφική περιοχή όπου βρισκόμαστε ή από την οποία προέρχεται κάποιος χαρακτήρας. Για να πραγματοποιηθεί κάτι τέτοιο θα πρέπει να υπάρχει κάποια μουσική συνθήκη-κλισέ, που γενικά να συνδέεται στη συνείδηση του κοινού με τον συγκεκριμένο τόπο (λ.χ. κλασική κιθάρα, φλαμένκο-Ισπανία). Σε γενικές γραμμές, είναι συνήθως τα παραδοσιακά όργανα των τόπων και τα ηχοχρώματά τους, που έχουμε συνδεδεμένα με αυτούς.

Παράλληλα, το είδος και το ύφος της μουσικής μπορεί να προσδιορίσει τον ιστορικό χρόνο. Έτσι σε μία σκηνή που αναφέρεται στην Αθήνα του μεσοπολέμου, η μουσική της ταινίας μπορεί να ανταποκρίνεται στη λαϊκή ή έντεχνη μουσική της εποχής, π.χ. να δανείζεται στοιχεία από το ρεμπέτικο ή την οπερέτα. Στα ιστορικά ντοκιμαντέρ, η αναφορά της μουσικής στην εποχή είναι ιδιαίτερα έντονη.

Εστίαση της προσοχής

Η μουσική έχει τη δυνατότητα να κατευθύνει την προσοχή των θεατών σε συγκεκριμένα σημεία, αντικείμενα, πρόσωπα ή και καταστάσεις στην οθόνη. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της σύνδεσης προσώπων, δράσεων και καταστάσεων με μουσικές φράσεις ή και ήχους. Ένα ακραίο παράδειγμα αυτής της καθοδήγησης της προσοχής συναντάται σε παλιές ταινίες κινουμένων σχεδίων του Disney, όπου η μουσική επισημαίνει και περιγράφει λεπτομερώς τις δράσεις των χαρακτήρων, μία πρακτική που αποκαλείται mickey mousing.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι διαφορετικές από τις παραπάνω λειτουργίες μπορούν να συνδυάζονται και να συμπράττουν σε κάθε μουσική παρέμβαση στην ταινία, για παράδειγμα η μουσική μπορεί σε μία στιγμή να εξυπηρετεί την ταύτιση με τον ήρωα, αλλά παράλληλα να ενοποιεί ασυνεχή πλάνα και να αναδεικνύει ένα κομβικό σημείο της πλοκής.

5.2 Χρησιμοποιώντας διηγητική μουσική

Η μουσική που προέρχεται μέσα από την ιστορία, π.χ. από ένα ραδιόφωνο που παίζει στο χώρο, μπορεί να αναλάβει όλες τις λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής με τη λιγότερη δυνατή διαμεσολάβηση, καθώς δε

γίνεται αντιληπτή η παρέμβαση ενός εξωτερικού μουσικού σχολιαστή. Το πρόβλημα σε αυτή την – φαινομενικά ιδανική – λύση είναι η αδυναμία ελέγχου, καθώς θα πρέπει, π.χ. τη στιγμή που ο ήρωας ζει μία κομβική στιγμή, να τύχει να βρίσκεται δίπλα του ένα ραδιόφωνο, που να παίζει την κατάλληλη μουσική, ώστε να ηχογραφηθεί σύγχρονα με την εικόνα της δράσης. Συχνά η διηγητική μουσική ξεκινά μέσα από το χώρο της δράσης και στη συνέχεια εφαρμόζεται πάνω σε επόμενα πλάνα, αλλά ακόμη και με αυτό το τέχνασμα δεν πλησιάζει την αποτελεσματικότητα της διαμεσολάβησης ενός μουσικού αφηγητή. Από την άλλη μεριά, καθώς η χρήση της μουσικής ως εργαλείου χειρισμού των συναισθημάτων είναι πολύ γνωστή στο κοινό, η επιλογή να περιοριστεί κανείς στη χρήση διηγητικής μουσικής εκφράζει την ηθική στάση μίας άλλης συμφωνίας με τους θεατές, οι οποίοι καλούνται να αναπτύξουν μια διαλεκτική σχέση με το ντοκιμαντέρ, άρα και με την πραγματικότητα, αντί να «αιχμαλωτίζονται» από έναν επιδέξιο αφηγητή.

Εκτός από αισθητικό θέμα, η χρήση διηγητικής μουσικής είναι και θέμα παραγωγής. Σύμφωνα με την τρέχουσα ελληνική νομοθεσία για κάθε τέτοια χρήση (με ελάχιστες εξαιρέσεις) θα πρέπει να εξασφαλιστούν τα πνευματικά δικαιώματα του συνθέτη και του στιχουργού, καθώς και τα συγγενικά δικαιώματα των εκτελεστών. Αν π.χ. θέλετε να κάνετε ένα ντοκιμαντέρ για τους μουσικούς του δρόμου στην Αθήνα θα πρέπει να υπολογίσετε ότι τα έργα που θα ακούγονται τα έχουν συνθέσει και συγγράψει πνευματικοί δημιουργοί οι οποίοι θα πρέπει οι ίδιοι, ή οι κληρονόμοι τους, να συμφωνήσουν για τη χρήση των έργων τους και να αμοιφθούν πιθανότατα μέσω του Οργανισμού συλλογικής διαχείρισης πνευματικών δικαιωμάτων μουσικών έργων (ΑΕΠΙ) που τους εκπροσωπεί. Αν όμως οι μουσικοί του δρόμου στο προηγούμενο παράδειγμα παίζουν κλασική μουσική, αν ο συνθέτης της μουσικής έχει πεθάνει πριν περισσότερο από 70 χρόνια, δεν υφίσταται τέτοια αξίωση. Αντίστοιχα θα χρειαστεί η παραγωγή να εξασφαλίσει τα δικαιώματα αν στο χώρο που γυρίζετε ακούγεται μουσική από το ραδιόφωνο, ή ο χαρακτήρας σας λέει ένα τραγούδι. Για μια επίκαιρη και ασφαλή ενημέρωση για τέτοια θέματα είναι καλό να απευθυνθείτε σε νομικό σύμβουλο.

5.3 Εντοπισμός των αναγκών σε μουσική

Στη διάρκεια του μοντάζ, ο μοντέρ και ο σκηνοθέτης εντοπίζουν σημεία που χρειάζονται μουσική και συνήθως τοποθετούν εκεί μία προσωρινή μουσική (temp music) προκειμένου να προσεγγίσουν την αίσθηση και το νέο δυναμικό που θα αποκτήσει η σκηνή. Πολλοί έμπειροι μοντέρ αποφεύγουν, κατά το δυνατό, να μοντάρουν με μουσική γιατί «κολακεύει» το μοντάζ, μπορεί να το παρασύρει στον δικό της ρυθμό, να οδηγήσει σε φλυαρίες ή απλά να αποδειχτεί τόσο καλή που δύσκολα θα βρεθεί ισάξια λύση αντικατάστασης. Σε κάθε περίπτωση, όταν το μοντάζ έχει τελειώσει, ο μοντέρ, ο σκηνοθέτης και ο μουσικός συνθέτης, ή μουσικός επιμελητής θα πρέπει να αποφασίσουν και να επιβεβαιώσουν ποια είναι τα αποσπάσματα που χρειάζονται μουσική, ποιες λειτουργίες πρέπει να έχει σε κάθε σημείο και να συντάξουν μία σχετική λίστα (cue list). Γίνεται προσπάθεια η παρουσία της μουσικής στο χρόνο να μοιράζεται με μία σχετική τακτικότητα, καθώς από ένα σημείο και μετά ο θεατής θα προσδοκά μία τέτοια ακουστική ανανέωση, ενώ επίσης εντοπίζονται με ακρίβεια τα σημεία που η μουσική κάθε φορά εισάγεται και φεύγει. Η μουσική επένδυση μπορεί να γίνει είτε με έτοιμη ηχογραφημένη μουσική, είτε με πρωτότυπη σύνθεση.

5.4 Η έρευνα για έτοιμη μουσική

Μπορεί κανείς να καλύψει τις απαιτήσεις μιας ταινίας αποκλειστικά με υπάρχουσα μουσική που θα αντλήσει από τη γενική δισκογραφία ή από μουσική ειδικά γραμμένη για τον κινηματογράφο. Τα πλεονεκτήματα αυτής της προσέγγισης είναι ότι η έρευνα προσφέρει ανεξάντλητες δυνατότητες, ενώ η δοκιμή μπορεί να γίνει άμεσα. Το κύριο μειονέκτημα είναι ότι την αρχική ευκολία και ευθυμία διαδέχεται η διαδικασία προσδιορισμού του κόστους και απόδοσης των αμοιβών πνευματικών δικαιωμάτων, που θα χρειαστεί δουλειά στην παραγωγή, χρόνο και χρήματα. Αν ο παραγωγός της ταινίας σας είναι ένα τηλεοπτικό κανάλι, τότε το θέμα αυτό πιθανόν να μην σας απασχολήσει ιδιαίτερα καθώς οι τηλεοπτικοί σταθμοί έχουν άλλου τύπου συμφωνίες με τους οργανισμούς διαχείρισης δικαιωμάτων.

5.4.1 Αναζήτηση γενικής δισκογραφίας

Η γενική δισκογραφία είναι μία αχανής περιοχή αναζήτησης και θα πρέπει να εξειδικεύσει κανείς τα κριτήρια της έρευνας καθορίζοντας το είδος, την εποχή, την ενορχήστρωση ή οποιοδήποτε άλλο παράγοντα μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί. Χρειάζεται κάποιο μουσικό απόσπασμα κλασικής μουσικής, ροκ, τζαζ, παραδοσιακής; Πρέπει να είναι ορχηστρική, οργανική μουσική ή μπορεί να είναι τραγούδι; Υπάρχουν συνθέτες που το ύφος τους θα ήταν ιδιαίτερα κατάλληλο; Υπάρχει μία προτίμηση για ένα συγκεκριμένο όργανο ή κάποια χροιά που θα μπορούσε να δώσει ενότητα στις επιλογές σας; Ανάλογα με το αντικείμενο της έρευνας και τις μουσικές γνώσεις σας μπορείτε να προχωρήσετε μόνοι, ή να ζητήσετε τη βοήθεια ενός συμβούλου στη μουσική επιμέλεια, ερασιτέχνη ή επαγγελματία.

Πολλές φορές η ίδια η μουσική είναι ένα ηχητικό ντοκουμέντο, μέρος της πληροφορίας που εκθέτει η ταινία. Για παράδειγμα, σε μια ταινία για την περίοδο της μεταπολίτευσης στην Ελλάδα, αναμένουμε ως θεατές να ακούσουμε τραγούδια της εποχής, όπως σε μία ταινία για τις εξεγέρσεις εναντίον του Νοτιοαφρικανικού καθεστώτος του Απαρτχάιντ, περιμένουμε να ακούσουμε τραγούδια της αντίστασης των μαύρων στα γκέτο. Σε ιστορικά ντοκιμαντέρ θα χρειαστεί έρευνα για να αποφευχθούν χρονολογικές ανακρίβειες. Άλλες φορές μπορείτε να οδηγηθείτε από την ανάγκη του γεωγραφικού προσδιορισμού, π.χ. αν θέλετε να σηματοδοτήσετε με μία μουσική γέφυρα ότι η δράση μεταφέρεται στην Καμπότζη, ενδεχομένως να είναι πιο εύκολο και αποτελεσματικό να βρείτε αυθεντική παραδοσιακή μουσική, παρά να παραγγείλετε σε έναν συνθέτη να γράψει κάτι σε Καμποτζιανό ύφος. Η κλασική μουσική είναι μία πολύ πλούσια πηγή, με μειωμένες απαιτήσεις σε πνευματικά δικαιώματα, αλλά καλό είναι να αποφεύγει κανείς τα πολύ γνωστά ακούσματα.

Συχνά η αυτόνομη μουσική έχει πλούσιο μελωδικό περιεχόμενο, πυκνή εξέλιξη, έντονες μεταβολές και γενικά έναν ισχυρό αυτόνομο ρόλο που δύσκολα συμπιέζεται σε μία συνοδευτική παρουσία. Αυτά τα χαρακτηριστικά της αυτόνομης μουσικής κάνουν πολλές φορές τα ευρήματα από τη γενική δισκογραφία να δρουν ανταγωνιστικά στο λόγο ή να κατευθύνουν υπερβολικά έντονα την αφήγηση.

5.4.2 Αναζήτηση υπάρχουσας μουσικής κινηματογράφου

Στη δισκογραφία κυκλοφορούν πολλά soundtrack ταινιών που, αν και γράφτηκαν για μια άλλη ιστορία, θα μπορούσαν κάλλιστα να υπηρετήσουν και τις ανάγκες της δικής σας. Τουλάχιστον για τις ανάγκες της προσωρινής μουσικής η συμβολή τους είναι πολύτιμη, γι' αυτό και πολλοί μοντέρ έχουν μια σχετική συλλογή εύκαιρη για τις ανάγκες του μοντάζ.

Μουσική χαμηλού κόστους, ειδικά γραμμένη για τον κινηματογράφο μπορεί να αναζητηθεί και σε μουσικές βιβλιοθήκες. Πληκτρολογώντας σε μία διαδικτυακή μηχανή αναζήτηση τις λέξεις «royalty free music» μπορείτε να βρείτε ιστότοπους που παρέχουν μουσική γραμμένη για κινηματογράφο για την οποία δεν χρειάζεται πέραν της αγοράς να πληρώσετε για πνευματικά δικαιώματα. Μπορείτε να αναζητήσετε μουσική ανά είδος και περιεχόμενο, π.χ. μουσική για κωμωδία, δράση, για περιβαλλοντικά ντοκιμαντέρ κ.ο.κ. Η ποιότητα της μουσικής δεν θα σας εκπλήξει πάντα θετικά, αλλά θα βρείτε ότι υπάρχουν πολλοί καλοί συνθέτες που γράφουν επαγγελματικά για τις βιβλιοθήκες αυτές. Μπορείτε να ακούσετε δείγματα, να τα δοκιμάσετε και αν βρείτε κάτι που ταιριάζει στις ανάγκες σας να αγοράσετε το cd ή να κατεβάσετε κάποια μεμονωμένα tracks με σχετικά μικρό κόστος.

5.5 Η σύνθεση πρωτότυπης μουσικής

Η συνεργασία με έναν συνθέτη για τη σύνθεση μουσικής προσφέρει μία πρωτότυπη και ολοκληρωμένη μουσική ταυτότητα στην ταινία, στυλιστική ενότητα, λύσεις φτιαγμένες στα μέτρα των λειτουργικών αναγκών της αφήγησης και επιλύει άμεσα το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων. Ένας συνθέτης συνήθως θα γράψει 2-3 θέματα και παραλλαγές τους και θα αναλάβει και την παραγωγή τους. Τα λίγα βασικά θέματα σχετίζονται με διακριτά στοιχεία της ταινίας, π.χ. την κύρια πλοκή και τις υπο-πλοκές της, διαφορετικούς χαρακτήρες ή καταστάσεις. Οι παραλλαγές του ιδίου θέματος επιτρέπουν στον θεατή να συνδέει νοηματικά σκηνές από διάφορες χρονικές στιγμές, που όμως ανήκουν σε ένα κοινό αφηγηματικό νήμα.

5.5.1 Κριτήρια επιλογής συνθέτη

Η «φωνή» της μουσικής, όπως και η φωνή του σπικάζ, αποτελούν εκφάνσεις του νοητού κεντρικού αφηγητή της ταινίας, ουσιαστικά του σκηνοθέτη. Με την έννοια αυτή ο συνθέτης της μουσικής αποκτά διαστάσεις alter ego του σκηνοθέτη, ενώ οι «φωνές» τους θα πρέπει να ταυτιστούν προκειμένου να παραχθεί μία ισχυρή αφήγηση. Αυτός είναι και ο λόγος που ευτυχείς συναντήσεις σκηνοθετών με μουσικούς έχουν οδηγήσει σε μακροχρόνιες συνεργασίες και μία κοινή καλλιτεχνική πορεία και εξέλιξη (Αγγελόπουλος-Καραΐνδρου, Φελλίνι-Ρότα, Αρονόφσκυ-Μάνσελ κ.ά.). Η διαμόρφωση μίας αρμονικής καλλιτεχνικής σχέσης, όπως και κάθε άλλης σχέσης, είναι υπόθεση αμοιβαίας επιλογής και σεβασμού.

Στην προσπάθεια να βρείτε έναν μουσικό συνεργάτη προφανώς θα πρέπει να αναζητήσετε ένα συνθέτη που εκτιμάτε το έργο του, του οποίου η μουσική ταυτότητα, το ύφος, το είδος και ο ήχος της δουλειάς του σας αρέσει και ταιριάζει στην ταινία σας. Γι' αυτό η αφετηρία της έρευνας είναι να ακούσετε δείγματα δουλειάς, από τη δισκογραφία, από διαδικτυακές αναρτήσεις ή από κάποιο demo cd. Μία εμπειρία στη σύνθεση μουσικής για τον κινηματογράφο ή το θέατρο είναι βέβαια πολύτιμη, αλλά επίσης πρέπει να γνωρίζετε ότι πολλοί νέοι συνθέτες ενδιαφέρονται να δοκιμαστούν στην κινηματογραφική μουσική και θα αναλάμβαναν την επένδυση μιας ταινίας ενός νέου δημιουργού χωρίς μεγάλες οικονομικές αξιώσεις. Εξίσου σημαντικό είναι κι εσείς με τη σειρά σας να επιλεγείται από τον συνθέτη στη βάση του ότι του αρέσει η ταινία, το θέμα, η προηγούμενη δουλειά σας κλπ. Στην πρώτη επαφή μπορείτε να καταλάβετε την ύπαρξη μιας καλής χημείας, να συζητήσετε για την ταινία, να διαπιστώσετε ότι ο συνθέτης κατανοεί το βλέμμα σας, το γενικό κλίμα και νόημα της ταινίας, και αν οι συνθήκες το επιτρέπουν ενδεχομένως να ξεκινήσετε τη συνεργασία με μία δοκιμή πάνω σε ένα σημείο που χρειάζεται μουσική επένδυση.

5.5.2 Χρονοδιάγραμμα και κόστος

Όσο νωρίτερα εμπλακεί στην ταινία ο συνθέτης της μουσικής της, τόσο καλύτερα είναι τα αποτελέσματα. Αν η συνεργασία ξεκινήσει ακόμα κι από τη σύλληψη του θέματος, υπάρχει η δυνατότητα να προκύψουν κάποια ενδιαφέροντα μουσικά θέματα, τα οποία να μπορούν να εκφράσουν την επιθυμητή αισθητική και να χρησιμοποιούνται και ως μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στους συντελεστές της ταινίας.

Η συγγραφή μουσικής είναι μια χρονοβόρα διαδικασία η οποία, όπως και το γράψιμο του σεναρίου και το μοντάζ, χρειάζεται ωρίμανση. Χρειάζεται χρόνος για να συλληφθεί και να γραφτεί η μουσική, να γραφτούν οι ενορχηστρώσεις και οι παρτιτούρες, να ηχογραφηθεί από τους ερμηνευτές της και να παραχθεί στο στούντιο. Συχνά η σύνθεση της μουσικής αντιμετωπίζεται ως η τελευταία εκκρεμότητα πριν τελειώσει μια ταινία και ο συνθέτης έρχεται αντιμέτωπος με ασφυκτικά χρονικά πλαίσια. Θα πρέπει το χρονοδιάγραμμα να καθοριστεί από κοινού και να υπολογίζετε ότι 1-2 μήνες είναι ένα λογικό διάστημα για ένα ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους.

Το κόστος παραγωγής της μουσικής εξαρτάται και από τις επιλογές ενορχήστρωσης. Στην παραγωγή ντοκιμαντέρ χαμηλού κόστους συχνά αξιοποιούνται ηλεκτρονικά όργανα που συνδέονται με έναν ΗΥ μέσω MIDI και ανήκουν στο οικιακό στούντιο του συνθέτη. Ενίοτε προστίθενται κάποια φυσικά μουσικά όργανα προκειμένου να εμπλουτίσουν το αποτέλεσμα και να δώσουν ένα πιο ανθρώπινο αίσθημα στην ερμηνεία. Είναι σημαντικό οι παράμετροι του κόστους και του χρονοδιαγράμματος να καθοριστούν από την αρχή για να αποφευχθούν δυσάρεστες εκπλήξεις εκατέρωθεν.

5.5.3 Η συνεργασία με τον συνθέτη

Για τους περισσότερους σκηνοθέτες η συνθεση μουσικής αποτελεί ένα μυστήριο, ενώ η μουσική τους παιδεία είναι περιορισμένη και στερούνται της δυνατότητας να συνομιλήσουν χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους. Ίσως κιόλας μία κάποια μουσική παιδεία του σκηνοθέτη να δημιουργεί μερικές φορές προβλήματα, καθώς μπορεί να τον οδηγεί στο να προτείνει λύσεις, αντί να θέτει τα ζητούμενα. Η κοινή πλατφόρμα επικοινωνίας σκηνοθέτη-συνθέτη αφορά στο συναίσθημα και στον προσδιορισμό της ακριβούς λειτουργίας που προσδοκάται από κάθε μουσική παρέμβαση.

Στην αρχή της συνεργασίας γίνεται ο εντοπισμός των αποσπασμάτων που χρειάζονται μουσική επένδυση βλέποντας την ταινία. Κάποιοι μουσικοί προτιμούν να ακούσουν την προσωρινή μουσική που έχει μπει στο

μοντάζ (temp music) για να έχουν μία ένδειξη της αρχικής προσέγγισης του σκηνοθέτη, ενώ άλλοι προτιμούν να προσεγγίσουν την ταινία ανεπηρέαστοι. Το πρώτο στάδιο συνεργασίας αποσκοπεί στην αναλυτική καταγραφή σε μία λίστα όλων των αποσπασμάτων που χρειάζονται μουσική (music cue list), όπου περιγράφεται με ακρίβεια η λειτουργία της μουσικής για κάθε απόσπασμα καθώς και το σημείο που ξεκινά και τελειώνει (με το αντίστοιχο time code). Ο συνθέτης αναχωρεί με τη λίστα και δύο εκδοχές της ταινίας (με και χωρίς προσωρινή μουσική) για να ξεκινήσει τη σύνθεση.

	Cue αρχής		Cue τέλους	DUR	Περιγραφή μουσικής	Λειτουργία
1	Η κάμερα αποκαλύπτει πόλη  00:00:21:11	COUNTDOWN 	Ο κεντρικός διακόπτης του εργοστασίου "πέφτει"  00:01:48:21	1:27	Το μουσικό θέμα κάνει cross fade με το επόμενο	Σχόλιο αφηγητή (συναισθημα επιτακτικότητας, έντασης, αγωνίας) Υπόκρουση στην αντίστροφη μέτρηση καθώς το εργοστάσιο παραπαίει και κλείνει
2	τοπίο καταστροφής  00:01:48:21	ΘΡΗΝΟΣ 	ατάκα "Κατάληψη είναι κάτι συγκεκριμένο"  00:03:29:21	1:21		Σχόλιο αφηγητή – συνέχεια Θρήνος Empathy για τους ήρωες που θα παρακολουθήσουμε
3	Ατάκα «είδες κάτι πρωτότυπο, δεν είδες;»  00:05:46:17	ΚΑΤΑΛΗΨΗ 	 00:06:55:23	1:09	Ξεκινά με ατάκα Πασχάλη, κόβεται με cut πριν το φλας Μπιτάτο	Σχόλιο αφηγητή – Δυναμισμός, αποφασιστικότητα, macho

Εικ. 6.3 Δείγμα music cue list.

Στη διάρκεια της σύνθεσης είναι καλό να υπάρχουν τακτικές συναντήσεις ανά διαστήματα ώστε να μειωθούν οι πιθανότητες να χάνεται χρόνος σε λύσεις που τελικά δεν θα χρησιμοποιηθούν. Αν και η τεχνολογία διευκολύνει την ανταλλαγή αρχείων, η προσωπική επαφή είναι πολύ σημαντική, ιδιαίτερα στα αρχικά στάδια. Ο σκηνοθέτης δυσκολεύεται συνήθως να ξεπεράσει την προσωρινή μουσική του μοντάζ, ενώ πασχίζει να βρει τα λόγια για να ασκήσει μία γόνιμη κριτική. Θα πρέπει να μπορεί να εκφράζει τις επιφυλάξεις του ελεύθερα στο συνθέτη και να αναζητούν από κοινού εάν υπάρχει κάποια αφηγηματική λειτουργία της μουσικής που δεν έχει ικανοποιητική απόδοση. Ο σεβασμός, η εμπιστοσύνη και η ειλικρίνεια, πρέπει να υπάρχουν και να καλλιεργούνται σε αυτή τη συνεργασία, που ιδανικά μπορεί να οδηγήσει τους δύο συντελεστές να ονειρεύονται ταυτόχρονα από διαφορετικούς δρόμους, αλλά με κοινό σκοπό. Αντίθετα, ο εγωισμός και η βεβαιότητα ότι ο ένας γνωρίζει καλύτερα το πεδίο του άλλου, οδηγούν σε ακροβασίες και συνήθως σε αποτυχημένες συνεργασίες, όπου η αποτυχία της σχέσης αντανακλάται και στο τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

5.6 Εφαρμογή της μουσικής στο μοντάζ

Η εφαρμογή της πρωτότυπης μουσικής στο μοντάζ είναι σχετικά απλή υπόθεση, εφόσον τα μουσικά tracks παραδίδονται από τον μουσικό με ακρίβεια δεκάτου δευτερολέπτου. Πιθανόν βέβαια η νέα μουσική με τον ρυθμό της να συμπαρασύρει τον ρυθμό των εικόνων και να χρειαστούν κάποια καινούρια τριμαρίσματα στο μοντάζ της εικόνας. Μία σημαντική προσπάθεια καταβάλλεται για να ξεκινήσει και να τελειώσει η μουσική όσο το δυνατό πιο ανεπαίσθητα, γι' αυτό και η διαδικασία περιγράφεται στα αγγλικά ως sneaking in και sneaking out. Συχνά η μουσική καταλήγει αμέσως πριν ξεκινήσει ένας διάλογος ή σβήνει κάτω από την έλευση ενός νέου δυνατού θορύβου.

Στην εφαρμογή της έτοιμης-υπάρχουσας μουσικής, όπου οι διάρκειες πιθανότατα δεν συμπίπτουν με τις ανάγκες της ταινίας, μπορεί να γίνει μία προσαρμογή στην εικόνα, στον ήχο ή και στα δύο. Πολλές φορές η

μουσική μπορεί να κοπεί εύκολα κοντά στις χρονικές μας ανάγκες, αφαιρώντας ή επαναλαμβάνοντας ολόκληρα μουσικά μέτρα, ή κρατώντας την αρχή και το τέλος της μουσικής και κόβοντας ενδιάμεσα κ.ο.κ. Η έτοιμη μουσική συχνότερα ξεκινά και τελειώνει με ένα αργό ή γρήγορο fade.

6. Το μιξάζ

Η διαδικασία του μιξάζ, της μίξης δηλαδή όλων των ήχων και της μουσικής μιας ταινίας, είναι η τελευταία διαδικασία στην ακολουθία του post production του ήχου. Ιδανικά πραγματοποιείται σε χώρους ειδικά διαμορφωμένους και πιστοποιημένους βάσει των διεθνών πρωτοκόλλων και προτύπων, που ονομάζονται mixing stages. Πρόκειται ουσιαστικά για μικρές κινηματογραφικές αίθουσες με συνθήκες ακουστικής, προβολής και ηχοσυστήματα, αντίστοιχα των κινηματογραφικών αιθουσών. Όταν μια ταινία έχει την τύχη να καταλήξει σε έναν τέτοιο χώρο, είναι η πρώτη φορά που η προβολή γίνεται στη μεγάλη οθόνη, κι όπου ο ήχος ακούγεται με τον τρόπο που πρόκειται να αναπαραχθεί και στην κινηματογραφική αίθουσα. Είναι γεγονός ότι ειδικά οι πρώτες εμπειρίες στη μίξη, είναι γεμάτες εκπλήξεις, καθώς φανερώνονται πολλές λεπτομέρειες και ατέλειες στον ήχο και πιθανόν στη μουσική, οι οποίες δεν ήταν ευδιάκριτες ή και αντιληπτές στις προηγούμενες διαδικασίες της επεξεργασίας του ήχου.



Εικ. 6.4 Στούντιο μιξάζ.

6.1 Γιατί γίνεται το μιξάζ;

Το κύριο αντικείμενο της μίξης είναι η εξισορρόπηση και ρύθμιση των διαφορετικών συστατικών της ηχητικής μπάντας. Οι σημαντικότερες αισθητικές και καλλιτεχνικές αποφάσεις αναφορικά με την αφήγηση και τους ήχους, λαμβάνονται στο στάδιο αυτό με τη συνεργασία του μιξέρ, ενός καλλιτεχνικού συντελεστή που αποτελεί τον τελευταίο κρίκο της δημιουργικής αλυσίδας των συντελεστών του ήχου. Στο μιξάζ καθορίζεται η σημαντικότατη λεπτή σχέση των μουσικών ήχων με την εικόνα, εξασφαλίζεται η ισορροπία των εντάσεων του λόγου, η ενότητα γενικά της ηχητικής εμπειρίας, γίνονται επεξεργασίες που επηρεάζουν την ακουστική προοπτική, τη

διάταξη των ήχων στο χώρο, την αποθορυβοποίηση κ.ά. Η διερεύνηση των δημιουργικών δυνατοτήτων του μιξάζ μπορεί να μην έχει τέλος, αν και στην πρακτική μιας μέτριας παραγωγής ντοκιμαντέρ, η μίξη μίας ταινίας μεγάλου μήκους ολοκληρώνεται σε μία εβδομάδα περίπου.

Ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα του κινηματογραφικού ήχου αποτελεί η προσπάθεια πιστοποίησης της ίδιας αναπαραγωγής του ήχου σε όλες τις αίθουσες, όπου πρόκειται να προβληθεί η ταινία. Είναι διαφορετικό το αποτέλεσμα αν κανείς επιχειρήσει τη μίξη του ήχου με ένα ζευγάρι ακουστικά, στο ηχοσύστημα του σπιτιού του, σε ένα στούντιο ηχογραφήσεων, ή σε ένα χώρο όπου πραγματοποιείται μοντάζ ή ηχητικός σχεδιασμός. Όπως επίσης είναι διαφορετικό το αποτέλεσμα αν χρησιμοποιηθεί ένα ηχοσύστημα κινηματογραφικής αίθουσας σε πολλούς διαφορετικούς χώρους (λ.χ. συναυλιακός χώρος, Μέγαρο μουσικής, κλειστό γήπεδο κλπ), καθώς η ακουστική του κάθε χώρου προσδίδει την ταυτότητά της στο τελικό αναπαραγόμενο αποτέλεσμα. Η προσομοίωση της κινηματογραφικής αίθουσας στο στούντιο του μιξάζ είναι η μόνη ασφαλής προσέγγιση του παραπάνω προβλήματος.

Η τοποθέτηση των ήχων στο χώρο, οι επιλογές και δυνατότητες του περιβάλλοντα ήχου -surround- όπως και η αναπαραγωγή των χαμηλών συχνοτήτων από τα αποκλειστικά για αυτές ηχεία (sub woofer), αποτελούν δυνατότητες που μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε, με τις οποίες μπορούμε να πειραματιστούμε και τις οποίες μπορούμε να εκμεταλλευτούμε μόνο σε χώρους μίξης κατάλληλα εξοπλισμένους και διαμορφωμένους.

Τέλος, είναι σημαντικό, οι διαφορετικές διαδικασίες να πραγματοποιούνται από διαφορετικούς ανθρώπους. Είναι πολύ λιγότερο φορτισμένος, αυτός που κάνει τη μίξη, από αυτόν που έκανε τον ηχητικό σχεδιασμό, αναφορικά με τη χρήση ή μη ενός σύνθετου ήχου. Μπορεί ο designer να κόπιασε πολύ, να σχεδίασε και να υλοποίησε κάποιον εξαιρετικό ήχο, τον οποίο να μην μπορεί να αποχωριστεί, ενώ πιθανόν αυτός έχει καταστεί πλέον περιττός. Η παράγραφος αυτή, ισχύει σε υπερθετικό βαθμό για τη μουσική και τους μουσικούς. Η πραγματοποίηση των διαφορετικών σταδίων, από τα οποία περνάει μια ταινία, από διαφορετικούς ανθρώπους/επαγγελματίες, αποτελεί μια ωφέλιμη πρακτική όχι μόνον για τον ήχο, αλλά για όλες τις ειδικότητες.

6.2 Προετοιμασία για το μιξάζ

Σημαντική παράμετρος για ένα επιτυχημένο μιξάζ είναι να μην αποπροσανατολίζεται από τον πραγματικό του ρόλο και το περιεχόμενό του. Για το λόγο αυτό τα υλικά είναι σημαντικό να φτάνουν στη μίξη με την καλύτερη δυνατή οργάνωση και σύμφωνα με τις προδιαγραφές που ορίζει ο μιξέρ.

Προηγούμενα αναφέρθηκαν οι τέσσερεις κύριες ομάδες των ήχων κάθε ταινίας: διάλογοι, ατμόσφαιρες, θόρυβοι, μουσική. Κάθε ομάδα ήχων μοιράζεται σε διαδοχικά κανάλια (tracks) με αποτέλεσμα στη μίξη να φτάνουν συνολικά κάποιες δεκάδες ανεξάρτητων καναλιών. Οι διάλογοι θα πρέπει να είναι μοιρασμένοι σε χωριστά tracks (σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν στην παράγραφο 2.5), ενώ οι ατμόσφαιρες θα πρέπει να διατρέχουν χωρίς κενά την κάθε σεκάνς (βλέπε 4.1). Οι άλλοι ήχοι, τα ηχητικά εφέ και τα foley ακολουθούν σε επόμενα κανάλια. Πέρα από τα σύγχρονισμένα ηχητικά εφέ, καλό είναι κάποιες εναλλακτικές για τους ήχους αυτούς να είναι προσβάσιμες κατά τη μίξη σε περίπτωση που προκύψει μια καινούρια ανάγκη. Η μουσική, τέλος, μπορεί να φτάσει μιξαρισμένη στη μίξη αναφορικά με τις δικές της εσωτερικές σχέσεις των διαφορετικών ηχοχρωμάτων. Μπορεί όμως να είναι και *ανοικτή,* μιξαρισμένη μεν, αλλά με τη δυνατότητα να μπορεί να παρέμβει κανείς στα επιμέρους στοιχεία της. Κάτι τέτοιο παρέχει τη δυνατότητα της ορθότερης προσαρμογής και συνύπαρξης της μουσικής με τις εικόνες, αλλά δίνει και πολλές δυνατότητες αναφορικά με την τοποθέτησή της στο χώρο.

Στο τέλος της μίξης παράγονται κάποια αντίγραφα ασφαλείας του master mix, καθώς και μία «διεθνής μπάντα», δηλαδή μια ηχητική μπάντα που έχει όλους τους ήχους εκτός του λόγου (ατμόσφαιρες, θορύβους, μουσική) για την περίπτωση που μελλοντικά ζητηθεί να μεταγλωττιστεί η ταινία. Η εξαγωγή του αρχείου της διεθνούς μπάντας είναι υπόθεση λίγων λεπτών· ακόμη κι αν δεν βλέπετε τώρα τη χρησιμότητά της, ακόμη κι αν ό,τι απομένει μετά την αφαίρεση του λόγου φαίνεται πολύ φτωχό, μην το σκέφτεστε, απλώς κάντε το. Το αρχείο αυτό μπορεί να αποδειχτεί πολύτιμο στο μέλλον.

Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

Chion, Michel. 1994. Claudia Gorbman, and Walter Murch. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia UP.

Chion, Michel. 2010. *Ο ήχος στον κινηματογράφο* / Michel Chion, (ελληνική μτφρ. Μαριάννα Κουτάλου, επιμέλεια Μισέλ Δημόπουλος, επιμέλεια σειράς Εύα Στεφανή). Αθήνα: Πατάκης.
Grant, Tony. 2003. *Audio for Single Camera Operation*. Oxford: Focal.
Holman, Tomlinson. 2008. *Surround Sound: Up and Running*. Amsterdam: Elsevier/Focal.
Purcell, John. 2007. *Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Invisible Art*. Amsterdam: Focal.
Rose, Jay. 2009. *Audio Postproduction for Film and Video*. London: Focal.
Weis, Elisabeth, and John Belton. 1985. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia UP.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Διανομή και προώθηση της ταινίας

Σύνοψη

Εκείνο που ουσιαστικά ολοκληρώνει και δικαιώνει τη δημιουργία ενός κινηματογραφικού έργου είναι η συνάντησή του με το κοινό. Υπό την έννοια αυτή, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας του τελευταίου κεφαλαίου ***Κώστας Κεφάλας****, το κεφάλαιο αυτό διεκδικεί να είναι το πρώτο, καθώς η στρατηγική προετοιμασία σχετικά με την προβολή και εκμετάλλευσή της ταινίας θα πρέπει να ξεκινά ήδη από τη σύλληψη της αρχικής ιδέας.*

Εδώ αναλύεται η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας της ολοκληρωμένης πλέον ταινίας, αλλά και του κοινού-στόχος στο οποίο μπορεί αυτή να απευθυνθεί. Παρουσιάζονται επίσης όλα τα διαθέσιμα μέσα προβολής και εκμετάλλευσης, όπως αυτά διαμορφώνονται στη σημερινή διεθνή αγορά με τις καταιγιστικές τεχνολογικές εξελίξεις. Τέλος, αναλύονται και «χαρτογραφούνται» διεξοδικά δύο διαφορετικοί δρόμοι που μπορείτε να ακολουθήσετε για την προώθηση της ταινίας: η συνεργασία με εταιρείες διανομής/ διεθνών πωλήσεων ή η ανεξάρτητη διανομή.

1. Θέτοντας τους στόχους σας

Ποια ήταν η αφετηρία μου; Πώς ξεκίνησα την ταινία; Γιατί αποφάσισα να τη φτιάξω; Γιατί καταπιάστηκα με αυτό το θέμα; Υπήρξαν και υπάρχουν γύρω μου τόσες ιστορίες, τόσες αφορμές για αφήγηση. Πιθανά θέματα βρίσκονται παντού, κρυφά ή φανερά, έτοιμα να αποκαλυφθούν, να αναπτυχθούν, να βγουν από την αφάνεια, να εξιστορηθούν. Εγώ όμως αυτό επέλεξα. Γιατί; Γιατί έφερα στην επιφάνεια αυτήν την ιστορία και όχι κάποια άλλη; Τι με μαγνήτισε; Τι βάρυνε στην απόφασή μου; Γιατί αφιέρωσα αυτά τα – αλήθεια πόσα; – χρόνια της ζωής μου κυνηγώντας όλα όσα το θέμα απαιτούσε από εμένα, όσα μου υποσχέθηκε, όσα μυστικά προσπάθησε να μου κρύψει; Η ανάγκη να πω αυτήν την ιστορία, ήταν αποκλειστικά και μόνο εσωτερική; Μια παρόρμηση καλλιτεχνική, χωρίς την οποία το είναι μου δεν θα είναι πλέον; Αν ναι, τότε καθώς η ταινία μου τελείωσε, η αποστολή μου έχει ολοκληρωθεί, μπορώ να αναζητήσω την επόμενη και ετούτη να πάρει τη θέση της στο συρτάρι. Αυτό με τις ταινίες που φτιάχνω.

Μοιάζει όμως κάτι να μένει σε εκκρεμότητα. Ανικανοποίητο. Αν η ταινία δεν βρει τους παραλήπτες της θα είναι σαν το φιλμ που δεν έχει εμφανιστεί. Το φως έχει αφήσει τα σημάδια του, όμως αυτά δεν έχουν ακόμα ειδωθεί. Από κανέναν.

Μήπως να ξαναρχίσω από την αρχή; Όχι για μια νέα, άλλη ιδέα, για μία άλλη ταινία, αλλά για να τραβήξω αυτή που έφτιαξα από το συρτάρι μου, από την αφάνεια. Να την ετοιμάσω, να τη θωρακίσω, να την παρουσιάσω με την καλύτερη δυνατή μορφή της, να της βάλω τα καλά της, τα λαμπερά της και όπου και αν την δείξω, να μιλούν για αυτή. Να την εκθέσω στον κόσμο της, το κοινό της, τους θεατές της, τους κριτές της και – γιατί όχι – τους αγοραστές της. Γιατί θέλω να ξανακάνω ταινία. Είμαι γεννημένος να κάνω ταινίες. Ταινίες ντοκιμαντέρ.

Χρειάζομαι να βάλω και άλλους στόχους, η ολοκλήρωση της ταινίας και μόνο δεν αρκεί. Χρειάζεται να φορέσω και τα ρούχα του παραγωγού, να ετοιμάσω την ταινία να φτάσει μακριά, παντού, να την προστατέψω, να μην της αφήσω το παραμικρό μειονέκτημα, το παραμικρό ψεγάδι ικανό να την βλάψει στην πορεία της. Δεν θα περιμένω πρώτα να την ολοκληρώσω: θα τα ξεκινήσω όλα από την αρχή να τρέξουν παράλληλα. Ο παραγωγός, ο σκηνοθέτης, ο αφηγητής της ιστορίας θα δουλέψουν παράλληλα, ταυτόχρονα και για τους ίδιους στόχους. Αν κάποιος από τους ρόλους αυτούς δεν μου ταιριάζει, αν παραγωγός δεν μπορώ να γίνω, θα αναζητήσω ικανούς συνεργάτες να τους αναλάβουν. Χρειάζεται να βάλετε πολλαπλούς στόχους, σε όλα τα στάδια δουλειάς σας:

- Θέλετε να είστε δίκαιοι απέναντι στην ανάγκη σας να πείτε αυτήν την ιστορία, με αυτόν τον τρόπο.
- Θέλετε να είστε δίκαιοι απέναντι στο θέμα σας, στους ανθρώπους του.
- Θέλετε να είστε δίκαιοι απέναντι στους θεατές σας.
- Θέλετε η ταινία σας να είναι σημαντική για τους θεατές της, να τους συνταράξει.
- Θέλετε η ταινία σας να αναγνωριστεί από τους ειδικούς, να την τιμήσουν.

- Θέλετε η ταινία σας να σας ζήσει, γιατί θέλετε να κάνετε μόνο ταινίες.
- Θέλετε η ταινία σας να ταξιδέψει στον πλανήτη, παντού.
- Θέλετε η ταινία σας να σας γνωρίσει σε καινούριους φίλους.
- Θέλετε η ταινία σας να γίνει πρεσβευτής του ταλέντου σας, προάγγελος της επόμενης σας.
- Θέλετε η ταινία σας να πετύχει όλους της τους στόχους.

2. Ασκήσεις αυτογνωσίας. Γνωρίζοντας την ταινία σας εκ νέου

Πριν αναρωτηθείτε τι να κάνετε την ταινία σας, πριν βουτήξετε σε όλες τις πιθανές εναλλακτικές προβολής και εκμετάλλευσης της, θα πρέπει να απαντήσετε με ειλικρίνεια, ακρίβεια και πληρότητα το σημαντικότερο ερώτημα όλων: τι είναι η ταινία σας; Τι είναι το ντοκιμαντέρ που έχετε φτιάξει; Ποια είναι τα συστατικά του στοιχεία; Ή, για να το διατυπώσουμε αλλιώς, ποια είναι εκείνα τα συστατικά στοιχεία που ενυπάρχουν στην ταινία σας και που την κάνουν μοναδική; Όλα όσα μπορείτε να αναγνωρίσετε ως στοιχεία άρρηκτα δεμένα μαζί της, που ανήκουν στο DNA της;

Ο ακριβής προσδιορισμός της ταυτότητας του έργου, αυτό το ταξίδι αυτογνωσίας, έχει βεβαίως ήδη ξεκινήσει από τη σύλληψη της ιδέας και τη συγγραφή της πρότασης, συνέχισε να είναι το καίριο ερώτημα σε όλη τη διάρκεια της παραγωγής και τίθεται ξανά επιτακτικά τώρα που η ταινία έχει ολοκληρωθεί. Η απάντηση στην ερώτηση «τι είναι η ταινία που φτιάχνουμε» αποτέλεσε τη βάση για την προετοιμασία των γραπτών κειμένων και των προφορικών παρουσιάσεων με τα οποία η ταινία σας επικοινωνήθηκε στα διαφορετικά ακροατήρια της: σε πιθανούς συνεργάτες, συμπαραγωγούς, καλλιτεχνικούς συντελεστές, χρηματοδοτικούς φορείς ιδιωτικούς ή δημόσιους, φόρα ανάπτυξης και συμπαραγωγής. Τώρα που η ταινία έχει ολοκληρωθεί θα πρέπει να συνεχίσετε να δίνετε μία ισχυρή και ικανοποιητική απάντηση σε εταιρείες διανομής, εταιρείες διεθνών πωλήσεων, τηλεοπτικά κανάλια και άλλους αγοραστές, διευθυντές φεστιβάλ και διοργανωτές αγορών για ταινίες ντοκιμαντέρ, δημοσιογράφους και γενικά όλους όσους μπορούν να συμβάλουν στην καινούρια ζωή που διεκδικεί η νεογέννητη ταινία.

Αν και το ερώτημα «τι είναι η ταινία σας», μοιάζει πλέον α(υτο)νόητο, απλούστατο να απαντηθεί, αναρωτηθείτε πόσο έτοιμοι είστε να απαντήσετε στην ερώτηση ενός αγνώστου: τι είναι η ταινία που έχεις φτιάξει; Πώς απαντά κανείς με συντομία, ακρίβεια, αφυπνίζοντας συνάμα το ενδιαφέρον του συνομιλητή του; Η ερώτηση θα σας γίνει μία και μόνο φορά. Από την απάντησή σας τη στιγμή εκείνη θα κριθεί αν ο συνομιλητής σας θα ενδιαφερθεί να ρωτήσει περισσότερα. Πρέπει λοιπόν κανείς να μπορεί να περιγράψει την ταινία του σε μία και μόνο περιεκτική φράση, που να ξυπνά το ενδιαφέρον.

Ξαναδείτε τη γραπτή σας πρόταση, το logline, τη σύνοψη, τις σημειώσεις σας και αντιπαραβάλλετε όλη εκείνη την περιγραφή προθέσεων με την ταινία που έχει πια ολοκληρωθεί. Συχνά θα ανακαλύψετε ότι κάποιες προθέσεις δεν υλοποιήθηκαν ποτέ, ενώ η πραγματικότητα σας χάρισε νέες δυναμικές που δεν είχατε προβλέψει. Τώρα μπορείτε να επιστρέψετε και να απαντήστε ξανά στα ερωτήματα και τις ασκήσεις του κεφαλαίου 3, να αναπροσδιορίσετε με μεγαλύτερη ακρίβεια την ταυτότητα της ταινίας, να ξανασκεφτείτε, να συζητήστε με κοντινούς φίλους ή συνεργάτες, για να βρείτε τις πιο ισχυρές λέξεις που περιγράφουν την ταινία σας σε μία περιεκτική πρόταση που αφηγείται την ιστορία, δίνοντας στοιχεία από το ιδιαίτερο ύφος και την ατμόσφαιρά της.

Ο αναστοχασμός πάνω στα αρχικά κείμενα προθέσεων θα σας οδηγήσει επίσης στη σύνθεση νέων κειμένων και υλικών που θα χρησιμεύσουν στη νέα φάση προώθησης της ταινίας. Παράλληλα όμως με την ταυτότητα της ταινίας ένας άλλος πολύ σημαντικός παράγοντας θα πρέπει να επαναπροσδιοριστεί με μέγιστη ακρίβεια: το κοινό-στόχος της ταινίας.

3. Εντοπίζοντας τα χαρακτηριστικά του κοινού-στόχος της ταινίας σας

Ποιο πιστεύετε ότι είναι το προνομιακό κοινό της ταινίας σας; Ποια είναι αυτή η ομάδα ανθρώπων που, λόγω των χαρακτηριστικών της ταινίας, λόγω της ιστορίας, του θέματός της, του ύφους της, των ανθρώπων της, του τόπου στον οποίο γεννήθηκε, της επικαιρότητας ή της προκλητικότητάς της, θα θελήσουν να τη δουν όταν ακούσουν για αυτήν; Πού στον πλανήτη βρίσκεται το κοινό αυτό; Ζει σε πόλεις ή σε επαρχίες; Στο βορρά ή στο νότο; Σε αναπτυγμένες οικονομίες ή σε τόπους όπου ο κόσμος υποφέρει; Έχοντας ως παραγωγός στο μυαλό του κανείς τους στόχους που έχει βάλει για την ταινία, γνωρίζοντας καλά τα χαρακτηριστικά της (ή όσα πρόκειται

να αποκτήσει αφού ολοκληρωθεί) χρειάζεται επίσης να γνωρίσει και το προνομιακό κοινό της. Χρειάζεται να αναγνωρίσετε όλους όσοι πιστεύετε ότι θα ήθελαν ή ότι πρέπει πάση θυσία να δουν την ταινία σας. Όσο καλύτερα τους γνωρίσετε, τόσο ευκολότερα θα τους εντοπίσετε, τόσο αποτελεσματικότερα θα τους προσεγγίσετε κοινοποιώντας τους ότι η ταινία σας είναι έτοιμη. Αυτή η ταινία τους αφορά, θέλουν και πρέπει να τη δουν. Γιατί όμως να μπείτε στη διαδικασία να προβληματιστείτε από νωρίς για τα χαρακτηριστικά του προνομιακού κοινού σας, του κοινού-στόχος όπως το ονομάζουν στο μάρκετινγκ; Επειδή εσείς, που φορέσατε το ρούχο του παραγωγού, έχετε συνεχώς στο νου σας τη συνάντηση αυτή στο τέλος της διαδρομής, επειδή πρέπει να τηρήσετε την υπόσχεση που δώσατε στην ταινία σας, το ραντεβού αυτό να είναι επιτυχημένο. Από τη στιγμή που ξεκινήσετε να δουλεύετε πάνω στην ταινία σας, μπορείτε και πρέπει να δουλεύετε και πάνω στους παραλήπτες της.

Η σκέψη πάνω στην τελική υποδοχή της ταινίας μπορεί να τη βοηθήσει να αναπτυχθεί με τρόπους που θα διευρύνουν, θα πολλαπλασιάσουν το κοινό που μπορεί να ενδιαφερθεί για αυτήν, να ανοιχτεί σε θεατές που μπορεί να βρίσκονται πολύ μακριά από την ελληνική επικράτεια. Το ντοκιμαντέρ ως είδος, αποτελεί προνομιακό πεδίο για τη δυναμική μίας τέτοιας διεύρυνσης του ενδιαφέροντος σε ευρύτερο, απομακρυσμένο κοινό. Έχοντας ως στόχο τη διείσδυση σε κοινό εκτός συνόρων, μπορούν κεντρικές – δημιουργικές ή παραγωγικές αποφάσεις – όπως η επιλογή του θέματος, η ανάπτυξη της ιστορίας, η επιλογή του ή των κεντρικών προσώπων που φέρουν την αφήγηση, η αναζήτηση και επιλογή συνεργατών και συμπαραγωγών εκτός Ελλάδας, η επέκταση του θέματος και της αφήγησης εκτός συνόρων, να προσθέσουν στην ταινία συστατικά που θα βοηθήσουν μετά την ολοκλήρωσή της να φτάσει πολύ πιο μακριά με επιτυχία. Να επισημανθεί εδώ ότι δεν προτρέπω απαραιτήτως να γίνουν «δημιουργικοί συμβιβασμοί» στην ταινία σας προκειμένου να γίνει αρεστή σε ευρύτερο κοινό. Εννοώ να κάνετε αυτό που το θέμα σάς ζητά προκειμένου να γίνει η ταινία ακόμα καλύτερη. Ας δούμε ένα παράδειγμα. Ας πούμε ότι η ιστορία σας αφορά σε μία ομάδα αγροτών του νομού Χανίων στην Κρήτη που παλεύουν να δημιουργήσουν ένα συνεταιρισμό για να συσκευάζει τα προϊόντα τους με τρόπο σύγχρονο και ελκυστικό, ώστε το υψηλής ποιότητας προϊόν τους να πωλείται πολύ πιο ακριβά από ότι τώρα που πωλείται χύμα και σε μεγάλες ποσότητες. Έχουν ξεκινήσει για τον λόγο αυτό επαφές με εκπροσώπους – επιχειρηματίες της Κίνας οι οποίοι ταξίδεψαν στην Κρήτη για να τους συναντήσουν. Κανόνισαν η επόμενή τους συνάντηση να γίνει στην κινεζική επαρχία που έχουν την έδρα τους οι αγοραστές. Για εσάς, τους δημιουργούς και παραγωγούς του ντοκιμαντέρ, ανοίγονται οι εξής επιλογές: να ακολουθήσετε τους πρωταγωνιστές σας στην Κίνα, καταγράφοντας όλα όσα μπορεί να συμβούν κατά τη διάρκεια αυτής της επίσκεψης εκεί, ή να αρκεστείτε στην καταγραφή των συναντήσεων που έγιναν μεταξύ τους εδώ στην Ελλάδα, αποφεύγοντας τα περιττά (;) έξοδα. Είναι αλήθεια ότι το ταξίδι σας και η παραμονή σας εκεί θα κοστίσει. Μήπως όμως πρέπει να κοστίσει; Μήπως όμως πρέπει να ξοδευτούν αυτά τα χρήματα, μήπως να αναζητηθεί συνεργασία με κάποιον Κινέζο παραγωγό ντοκιμαντέρ, να αναπτυχθεί η ιστορία του ντοκιμαντέρ ως μία ελληνοκινεζική ιστορία που αφορά τόσο στους πωλητές Έλληνες όσο και στους αγοραστές Κινέζους; Αφορά δύο γλώσσες, δύο πολιτισμούς, περιλαμβάνει δύο τόπους και μία συνάντηση; Είναι χρήσιμο, λοιπόν, να αναζητήσετε και να εντοπίσετε τα χαρακτηριστικά του κοινού σας νωρίς, ώστε να είστε έτοιμοι ανά πάσα στιγμή να το πλησιάσετε. Να ξεκαθαριστεί ότι εντοπίζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του κοινού-στόχος, δεν σημαίνει ότι το σύνολο των θεατών της ταινίας σας θα ανήκουν σε αυτήν και μόνο την κατηγορία ανθρώπων. Σημαίνει ότι στο κοινό με αυτά τα χαρακτηριστικά, έχετε τις περισσότερες πιθανότητες να βρείτε περισσότερους θεατές που θα επέλεγαν να δουν την ταινία σας.

Πώς όμως μπορεί κανείς να αναζητήσει και να εντοπίσει τα χαρακτηριστικά αυτού του κοινού-στόχος; Ξανά εδώ πρέπει να τεθούν οι σωστές ερωτήσεις:

- Φτιάχνετε μία ταινία που θα προσέλκυε περισσότερο άνδρες ή γυναίκες; Μία σκληρή ιστορία εμφυλίου στη Λιβύη με πολλή βία και απάνθρωπες αγριότητες για παράδειγμα, δύσκολα θα υπέθετε κανείς ότι θα είναι αρεστή στο γυναικείο κοινό. Κάλλιστα θα υπέθετε κανείς όμως ότι μία ιστορία στη Λιβύη με πολλή βία και απάνθρωπες αγριότητες στην οποία μία μητέρα ψάχνει τον 15χρονο γιο της όταν έμαθε ότι μεταφέρθηκε στην πρώτη γραμμή του πολέμου, μπορεί να αφορά περισσότερο στο γυναικείο κοινό.
- Σε ποια ηλικιακή κατηγορία πιστεύετε ότι απευθύνεται η ταινία σας; Τα ενδιαφέροντα και οι προσλαμβάνουσες κάθε ηλικίας διαφέρουν. Αναρωτηθείτε το θέμα σας, τον τρόπο αφήγησης σας, το ύφος σας, το είδος του ντοκιμαντέρ σας και δείτε ποια ηλικιακή ομάδα βρίσκεται πιο κοντά σας.
- Σε τι μορφωτικό επίπεδο πιστεύετε ότι θα ανήκει το κοινό-στόχος σας; Είναι ο λόγος καταιγιστικός, μιλούν οι χαρακτήρες σας επιτηδευμένα, είναι το ύφος σας ποιητικό; Πολλά είναι τα στοιχεία που μπορούν να σας καθοδηγήσουν στη σωστή απάντηση.

- Ποια είναι η οικονομική κατάσταση του κοινού σας; Χαμηλότερης οικονομικής κατάστασης κοινό, έχει μάθει να βλέπει διαφορετικές εικόνες, να παρακολουθεί διαφορετικές αφηγήσεις από ένα κοινό χωρίς οικονομικά άγχη.
- Ποια είναι τα θρησκευτικά πιστεύω του; Συχνά συστήματα αξιών που προέρχονται από θρησκευτικές πεποιθήσεις αποκλείουν ομάδες κοινού μίας συγκεκριμένης θρησκείας, αν η ταινία συγκρούεται με αυτά.
- Υπάρχει κάτι στην ταινία σας που σας κάνει να πιστεύετε ότι το κοινό σας έχει κοινά φυλετικά χαρακτηριστικά;
- Ποιες υπάρχουσες ταινίες πιστεύετε ότι μοιάζουν με τη δική σας όσον αφορά στο κοινό που τις παρακολούθησε και τις αγάπησε;
- Με τι ασχολείται επαγγελματικά το κοινό σας; Το επάγγελμα καθενός καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τις προτιμήσεις του.
- Πού ζει το κοινό σας; Είναι κάτοικοι αστικών ή αγροτικών περιοχών;
- Ποια είναι τα χόμπι του; Οι κυνηγοί μπορεί να μην ενδιαφερθούν τόσο για τον κίνδυνο εξαφάνισης σπάνιων ειδών πάπιας.
- Τι καταναλωτικές προτιμήσεις πιστεύετε ότι έχει το κοινό σας; Είναι τα ράφια με τα ήδη χωρίς γλουτένη σημείο για να βάλετε flyers της ταινίας σας;
- Ποια είναι τα πιστεύω του κοινού σας; Είναι πολιτικά συνειδητοποιημένοι; Σε ποιον χώρο; Θα αναλάμβαναν πρωτοβουλίες για πολιτικές δράσεις;
- Η προσπάθειά σας δεν είναι να εντάξετε τους πιθανούς θεατές σας σε στερεότυπα, αλλά να καθορίσετε όσο ακριβέστερα μπορείτε τα χαρακτηριστικά του κοινού, τα οποία στη συνέχεια θα σας καθοδηγήσουν στις αποφάσεις σχετικά με την επικοινωνία της ταινίας σας σε αυτό και τον τρόπο με τον οποίο θα το προσεγγίσετε. Η στρατηγική προώθησης της ταινίας σας θα έχει έτσι διαθέσιμα δύο σημαντικά εργαλεία: αφενός την με ακρίβεια και ελκυστικότητα σύντομη περιγραφή της ταινίας σας και αφετέρου τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών του προνομιακού κοινού της.

4. Τα διαθέσιμα μέσα εκμετάλλευσης. Οι περιοχές εκμετάλλευσης

Ποιοι είναι όμως οι διαθέσιμοι τρόποι προβολής της ταινίας μου; Ποιοι χώροι, τρόποι, πλατφόρμες, μέσα, κανάλια υπάρχουν που να μπορούν να φέρουν σε επαφή τους θεατές με το έργο μου; Στη δεκαετία του 1930, η απάντηση ήταν εξαιρετικά απλή και σύντομη: σκοτεινές αίθουσες, σαν θεατρικές σκηνές που διέθεταν μηχανή προβολής εικόνας και αναπαραγωγής ήχου. Εκεί μαζεύονταν οι πολίτες ακόμα και για να δουν ειδήσεις της εποχής με οπτικοακουστικό τρόπο, τα καλούμενα επίκαιρα. Από τη δεκαετία του 1950 εμφανίστηκε ένας νέος τρόπος προβολής, η τηλεόραση. Στο ξεκίνημά του έμοιασε ότι η τηλεόραση θα σταθεί απέναντι, ανταγωνιστικά στις ταινίες. Γρήγορα όμως, οι δημιουργοί και παραγωγοί κατάλαβαν πως αποτελεί μία ακόμα ευκαιρία συνάντησης των ταινιών με τους πιθανούς θεατές τους. Οι ταινίες μπορούσαν να προβληθούν και στο σπίτι μας. Με την εξέλιξη της τεχνολογίας, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 (στην Ελλάδα κυρίως από τη δεκαετία του 1980) έκαναν την εμφάνισή τους νέα μέσα αναπαραγωγής και εκμετάλλευσης οπτικοακουστικών έργων, οι μαγνητικές ταινίες τις οποίες μπορούσε κανείς να αγοράσει ή να ενοικιάσει από σημεία στην γειτονιά του: κασέτες VHS (Video Home System). Η εποχή που τον προγραμματισμό των οικιακών προβολών ταινιών τον είχαν κατ' αποκλειστικότητα οι διευθυντές προγράμματος των τηλεοπτικών καναλιών, παρήλθε οριστικά. Οι επιλογές του θεατή πολλαπλασιάστηκαν, ενώ οι κασέτες VHS αντικαταστάθηκαν από τα dvd και αργότερα από τα blu-ray.

Η περαιτέρω τεχνολογική εξέλιξη έφερε επιπλέον μία ακόμα επανάσταση: η εμφάνιση του Παγκόσμιου Ιστού (www) και η επέκταση των τηλεπικοινωνιακών δικτύων, δημιούργησαν μία πρωτόγνωρη νέα συνθήκη, η οποία την τελευταία δεκαετία αλλάζει ριζικά τον τρόπο που οι ταινίες φτάνουν στους θεατές τους.

Ο κόσμος της προβολής, εκμετάλλευσης και προώθησης οπτικοακουστικών έργων ελάχιστη σχέση έχει με το πώς ξεκίνησε. Με την εμφάνιση της τηλεόρασης, η κινηματογραφική αίθουσα, έχασε την **αποκλειστική** της θέση στην προβολή ταινιών. Τώρα πια μοιάζει να αμφισβητείται και η **προνομιακή** της θέση ανάμεσα στις νέες διαθέσιμες πλατφόρμες και τρόπους προβολής.

4.1 Οι γεωγραφικές περιοχές εκμετάλλευσης ανά τον κόσμο

Κάθε ταινία, αν και έχει την αφετηρία της σε ένα σημείο της γης, μπορεί να τύχει θερμής ή και ευρείας υποδοχής και αλλού. Αρκεί, οι δημιουργοί της να το γνωρίζουν και να το θέτουν ως στόχο. Έτσι, πριν περιγράψουμε τις διάφορες πλατφόρμες εκμετάλλευσης, ας δούμε πώς είναι γεωγραφικά χωρισμένες οι περιοχές εκμετάλλευσης των ταινιών: οι περιοχές ή χώρες δηλαδή σε κάθε μία από τις οποίες δραστηριοποιούνται χωριστά εταιρείες διανομής ταινιών.

Ο πιο κάτω κατακερματισμός δεν σημαίνει ότι κατά περίπτωση χώρες και περιοχές δεν μπορούν να συγχωνευτούν σε μία ενιαία συμφωνία με κάποια εταιρεία διανομής που δραστηριοποιείται σε περισσότερες από μία περιοχές.

Η Ευρώπη, για τα δικαιώματα διανομής χωρίζεται συνήθως ως εξής:
- Ηνωμένο Βασίλειο (συμπεριλαμβανομένης της Ιρλανδίας)
- Γαλλία (συμπεριλαμβανομένων των γαλλόφωνων περιοχών του Βελγίου και κάποιων Γαλλικών αποικιών στην Αφρική)
- Γερμανία (συμπεριλαμβανομένης της Αυστρίας)
- Ιταλία
- Ισπανία
- Κάτω χώρες (Ολλανδία, φλαμανδόφωνες περιοχές Βελγίου, Λουξεμβούργο)
- Σκανδιναβία (Σουηδία, Νορβηγία, Δανία, Φινλανδία)
- Ελλάδα και Κύπρος
- Πορτογαλία
- Ελβετία
- Ισλανδία
- Ρωσία
- Πολωνία
- Τσεχία
- Σερβία, Κροατία και Σλοβενία
- Ουγγαρία
- Βουλγαρία, Ρουμανία, χώρες Βαλτικής

Βόρεια Αμερική (ΗΠΑ και Καναδάς)

Νότιο-ανατολική Ασία
- Ιαπωνία
- Νότια Κορέα
- Ταϊλάνδη
- Χονγκ Κονγκ
- Σινγκαπούρη
- Φιλιππίνες
- Μαλαισία
- Ινδονησία
- Κίνα
- Ταϊβάν
- Ινδία

Λατινική Αμερική
- Αργεντινή
- Μεξικό
- Βραζιλία
- Κολομβία
- Χιλή
- Βενεζουέλα

- Περού, Ισημερινός και Βολοβία
- Κεντρική Αμερική (Γουατεμάλα, Ελ Σαλβαδορ, Μπελίζ, Ονδούρα, Νικαράγουα, Κόστα Ρίκα, Παναμάς)
- Δυτικές Ινδίες και Δομηνικανή Δημοκρατία

Αφρική
- Νότια Αφρική (όλες οι υπόλοιπες χώρες της Αφρικής συμπεριλαμβάνονται στις περιοχές της Γαλλίας, των Κάτω Χωρών και της Γερμανίας)

Μέση Ανατολή
- Ισραήλ, Μέση Ανατολή
- Τουρκία

Αυστραλία και Νέα Ζηλανδία

Η εμπορική βαρύτητα των επιμέρους γεωγραφικών περιοχών δεν εξαρτάται μόνο από τον πληθυσμό της εκάστοτε περιοχής, αλλά πολύ περισσότερο από τον βαθμό που κάθε περιοχή είναι προηγμένη στον τομέα της ανάπτυξης καναλιών προώθησης οπτικοακουστικών έργων (αριθμός κινηματογραφικών αιθουσών, αριθμός νοικοκυριών με τηλεόραση, τηλεφωνικές γραμμές, διείσδυση ευρυζωνικού διαδικτύου, γραμμές κινητής τηλεφωνίας και διακίνησης δεδομένων κλπ). Η γενική οικονομία της κάθε περιοχής, όπως και οι συνήθειες του πληθυσμού στην κατανάλωση πολιτιστικών και κινηματογραφικών προϊόντων είναι επίσης παράγοντες που επηρεάζουν σημαντικά.

Έτσι, σημαντικότερες από αυτές θεωρούνται η Βόρεια Αμερική, η Ιαπωνία, το Ηνωμένο Βασίλειο, η Γαλλία, η Γερμανία, η Ισπανία, η Αυστραλασία, η Ιταλία όπως και η χώρα προέλευσης κάθε ταινίας. Κάθε μία από τις παραπάνω περιοχές αποτελεί δυνάμει μία δυνατότητα για διεύρυνση της προβολής, εκμετάλλευσης και πώλησης της ταινίας σας. Θεωρητικά κάθε μία από αυτές τις περιοχές διανομής και εκμετάλλευσης του πλανήτη, έχει όλες τις παρακάτω κατηγορίες προβολής και πώλησης ανοικτές.

4.2 Οι διαθέσιμες πλατφόρμες προβολής & εκμετάλλευσης

Η εποχή μας – τα τελευταία είκοσι χρόνια – έχει φέρει (και εξακολουθεί να φέρνει) τις ριζικότερες και σημαντικότερες αλλαγές στα διαθέσιμα μέσα για την προβολή και εκμετάλλευση ταινιών και άλλων οπτικοακουστικών προϊόντων. Η επιχειρηματική πρακτική εκμετάλλευσης ταινιών παγκοσμίως είχε ορίσει ήδη από την εποχή εμφάνισης της τηλεόρασης μία διαδοχή που κάθε νέα ταινία ακολουθεί στην προβολή της από τις διαθέσιμες πλατφόρμες. Καθώς οι πλατφόρμες αυτές πολλαπλασιάζονται, όσες νέες εμφανίζονται παίρνουν κάθε φορά τη θέση τους στην αξιοπρόσεκτη αυτή «ιεραρχία». Οι κινηματογραφικές αίθουσες εξακολουθούν να διεκδικούν την προτεραιότητα στην προβολή των νέων ταινιών. Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι μία νέα ταινία δεν προβάλλεται ταυτόχρονα με την αίθουσα και από άλλες πλατφόρμες (τηλεοπτική προβολή, διάθεση σε δίσκους video, διαδικτυακή διαθεσιμότητα). Τις κινηματογραφικές αίθουσες διαδέχεται η προβολή της ταινίας σε συνδρομητική τηλεοπτική πλατφόρμα (καλωδιακή, δορυφορική ή διαδικτυακή), κατόπιν η αναπαραγωγή και διάθεση προς πώληση ή ενοικίαση σε δίσκους Blue Ray (ή και DVD). Ακολουθεί η διάθεση της ταινίας σε πλατφόρμες ενοικίασης ή αγοράς που προσφέρονται μέσα από το διαδίκτυο και τέλος η προβολή από τα κανάλια της ελεύθερης τηλεόρασης. Ανάμεσα στα δεδομένα και τις πρακτικές που άλλαξαν ήδη, αλλά και εξακολουθούν να αλλάζουν τα τελευταία χρόνια, είναι η δραστική μείωση των διαστημάτων που μεσολαβούν από το ένα μέσο στο άλλο, με τάση αυτά να συρρικνωθούν ακόμα περισσότερο. Επιπλέον, πολλοί επιλέγουν την ταυτόχρονη διάθεση της ταινίας τους σε παραπάνω από μία πλατφόρμα διάθεσης. Η λογική σύμφωνα με την οποία μία ταινία που παίζεται στις κινηματογραφικές αίθουσες δεν μπορεί να προβάλλεται ταυτόχρονα και από άλλα μέσα, μοιάζει πια να αμφισβητείται. Ας δούμε επιγραμματικά τις διαθέσιμες αυτές πλατφόρμες, έχοντας στο νου ότι οι αλλαγές είναι συνεχείς και η εξέλιξη ραγδαία:

4.2.1 Η κινηματογραφική αίθουσα

Η σκοτεινή αίθουσα υπάρχει όσα χρόνια και ο κινηματογράφος. Κάθε αίθουσα ως ξεχωριστή επιχείρηση, μπορεί να συμφωνήσει να βγάλει τα έσοδα της από μία ταινία με δύο βασικούς τρόπους: είτε κρατώντας ένα ποσοστό από την τιμή των εισιτηρίων αφού αφαιρεθούν οι φόροι, είτε ενοικιάζοντας την αίθουσα έναντι κάποιου αντιτίμου ανά ημέρα, ανεξαρτήτως των ημερήσιων εσόδων από τα εισιτήρια. Στα συγκριτικά πλεονεκτήματα της αίθουσας ανήκουν η ποιότητα και το μέγεθος προβολής της εικόνας, η ποιότητα αναπαραγωγής του ήχου, η χωρίς διακοπές, συνεχόμενη ροή της προβολής, η ατμόσφαιρα ενός ζωντανού, κοινωνικού γεγονότος, όπου ο θεατής μοιράζεται ταυτόχρονα με πολλούς άλλους την ίδια εμπειρία. Τέλος, μείζονος σημασίας είναι το γεγονός ότι οι κινηματογραφικές αίθουσες αποτελούν την μόνη σχεδόν πλατφόρμα προβολής η οποία προκαλεί δημοσιότητα γύρω από την ταινία στα κεντρικά ΜΜΕ της χώρας. Προκαλεί άρθρα και κριτικές για την ταινία, άρθρα και αφιερώματα γύρω από θεματικές και προβληματισμούς που διαπραγματεύεται η ταινία (πολύ περισσότερο για ταινίες ντοκιμαντέρ), δίνει αφορμή για συνεντεύξεις με τους βασικούς συντελεστές, ακόμα και με τους ήρωες της, με ειδικούς γύρω από μία προβληματική της ταινίας κλπ. Κατά προέκταση η προβολή μίας ταινίας σε κινηματογραφική αίθουσα, αποτελεί στις μέρες μας πρωτίστως ένα πολύτιμο μοχλό ενίσχυσης της δημοσιότητας, προώθησης και διαφήμισης της ταινίας και δευτερευόντως μία πηγή εσόδων. Η κοινωνική φύση της αίθουσας διευρύνει το ενδιαφέρον των ΜΜΕ για την ταινία και ενισχύει την αναγνωρισιμότητά της σε μεγαλύτερο αριθμό **υποψηφίων** θεατών. Στα μειονεκτήματα των αιθουσών ανήκει το ακριβό αντίτιμο του εισιτηρίου και το γεγονός ότι απαιτούν από τον πελάτη τους – θεατή της ταινίας να μετακινηθεί από το σπίτι του. Το δεύτερο μειονέκτημα γίνεται κρισιμότερο όσο μεγαλύτερη είναι η ηλικία του κοινού-στόχος της ταινίας και όσο ο ανταγωνισμός από άλλες πλατφόρμες προβολής εντείνεται.

4.2.2 Η συνδρομητική τηλεόραση

Στη συνδρομητική τηλεόραση ανήκουν όλα τα τηλεοπτικά κανάλια που φτάνουν στην τηλεόρασή μας με πληρωμή συνδρομής. Το συνδρομητικό κανάλι μπορεί να είναι καλωδιακό, δορυφορικό ή διαδικτυακό.

Όπως όλα τα τηλεοπτικά κανάλια συνεχούς εκπομπής, έτσι και τα συνδρομητικά, αναζητούν οπτικοακουστικό περιεχόμενο για να γεμίζουν με πρόγραμμα τις ώρες εκπομπής τους. Κατά συνέπεια αγοράζουν το δικαίωμα για συγκεκριμένο αριθμό προβολών προγράμματος (συμπεριλαμβανομένων ταινιών) και για ορισμένο χρονικό διάστημα. Κάθε κανάλι, ανάλογα με τη φυσιογνωμία του και το πρόγραμμα του, αναζητά το είδος των ταινιών που θα προβάλει. Άλλο προφίλ έχει η συνδρομητική τηλεόραση της OTE TV, άλλο της NOVA, άλλο του Canal+, άλλο του HBO, άλλο του National Geographic, του History Channel, ή του Biography Channel.

Η συνδρομητική τηλεόραση και τα δικαιώματα προβολής της μπλέκονται όλο και περισσότερο με τις κατηγορίες των δικαιωμάτων ψηφιακής και διαδικτυακής προβολής που θα δούμε παρακάτω. Παραδοσιακά κανάλια συνδρομητικής τηλεόρασης προσφέρουν πια και υπηρεσίες video on demand –VOD-, (π.χ HBO - HBO now, OTE TV – OTE TV club κλπ.), ενώ και αντίστροφα πλατφόρμες VOD λειτουργούν πια και ως συνδρομητικά κανάλια (Netflix).

Μία εξαιρετικά χρήσιμη πλευρά των καναλιών αυτών, είναι ότι πολλά δραστηριοποιούνται, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, ως χρηματοδότες-συμπαραγωγοί έργων, εργαλείο πολύτιμο για την συμπλήρωση του χρηματοδοτικού πλάνου παραγωγής σε πρώιμο στάδιο. Στην περίπτωση αυτή συνεργάζονται για την καλύτερη δυνατή δημιουργική θωράκιση και ανάπτυξη του έργου μας από νωρίς. Αυτά τα κανάλια έχουν επίσης ένα εξασφαλισμένο μεγάλο αριθμό από υποψήφιους θεατές της ταινίας που ενίοτε είναιστοχευμένο κοινό στην κατηγορία ή στη θεματική της ταινίας μας. Το αντίτιμο αγοράς δικαιώματος προβολής ωστόσο, δεν είναι συνήθως ιδιαίτερα μεγάλο (σε αντίθεση με την περίπτωση ενδιαφέροντος για χρηματοδότηση-συμπαραγωγή σε πρώιμο στάδιο).

4.2.3 Ψηφιακοί δίσκοι (Blu-Ray / DVD)

Σε αναφορά του BFI (British Film Institute) το 2009, αναφέρει τους ψηφιακούς δίσκους και την εκμετάλλευσή τους ως τη σημαντικότερη (μεγαλύτερη) πηγή εσόδων για μία ταινία. Αυτό γιατί με χαμηλό κόστος αναπαραγωγής και χαμηλό κόστος διαφήμισης και προώθησης, η ταινία βρισκόταν διαθέσιμη σε ράφια βίντεο κλαμπ, μαζί με άλ-

λες του ίδιου είδους, προς ενοικίαση και σε βιβλιοπωλεία ή άλλα σημεία προς αγορά. Από το 2009 μέχρι σήμερα η εικόνα έχει αλλάξει σημαντικά. Η δυνατότητα να δει κανείς ταινία δικής του επιλογής, στην οθόνη του σπιτιού του την ημέρα και ώρα που θα διαλέξει, προσφερόταν τότε σχεδόν αποκλειστικά από τους ψηφιακούς δίσκους. Η ανάπτυξη των δικτύων και των ταχυτήτων μεταφοράς δεδομένων τα τελευταία χρόνια, ενσωμάτωσαν αυτήν τη δυνατότητα του καταναλωτή μέσα στο κουτί της τηλεόρασης του σπιτιού του. Η μετακίνησή του μέχρι το video club δεν είναι πια απαραίτητη, η πιθανότητα να μην βρει διαθέσιμη την ταινία της αρεσκείας του δεν υπάρχει πια. Επίσης η ποιότητα προβολής της ταινίας στο σπίτι του συγκλίνει με αυτή της κινηματογραφικής αίθουσας.

Οι ψηφιακοί δίσκοι (υψηλής πια ευκρίνειας) μοιάζει να αποτελούν πια ένα συλλεκτικό αντικείμενο για όσους ενδιαφέρονται να πλουτίσουν τη συλλογή τους. Η διάθεση τέλος των ψηφιακών δίσκων μέσω εφημερίδων και περιοδικών ή η πώλησή τους στα περίπτερα, αγορά που στην Ελλάδα άνθισε, επίσης συρρικνώνεται.

4.2.4 Πλατφόρμες εκμετάλλευσης στη διαδικτυακή εποχή

Ο χώρος της εκμετάλλευσης και προβολής ταινιών χρησιμοποιώντας το διαδίκτυο είναι ακόμα σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητος. Θεωρείστε για τούτο δεδομένο ότι όλα όσα περιγράφονται εδώ μπορεί και να έχουν ξεπεραστεί σε μικρό διάστημα. Η περιγραφή τους σφύζει από αγγλικά ακρωνύμια:

- **TVOD (Transactional VOD)** – Ο όρος αναφέρεται σε ενοικιάσεις ταινίας με το δικαίωμα να τη δει ο χρήστης όσες φορές θέλει εντός περιορισμένου χρονικού διαστήματος (μίας ή δύο ημερών)
- **EST/DTO (Electronic Sell-Through/Download-To-Own)** – Ο όρος αναφέρεται στη δυνατότητα αγοράς της ταινίας σε ηλεκτρονική μορφή. Παραδείγματα είναι μεταξύ άλλων τα itunes, Amazon Prime (Lovefilm), BSkyB Skystore, Pameodeon (στην Ελλάδα).

Οι όροι για την παρουσία μίας ταινίας σε τέτοιες πλατφόρμες για ορισμένο χρονικό διάστημα κάποιων μηνών είναι συνήθως ποσοστό επί των πωλήσεων/ενοικιάσεων (από 70/30 έως 50/50). Οι συμφωνίες αυτές δεν απαιτούν αποκλειστικότητα, μπορεί δηλαδή η ταινία να διατίθεται σε περισσότερες από μία τέτοιες πλατφόρμες. Τα πλεονεκτήματα είναι ότι τα έξοδα για να γίνει διαθέσιμη μία ταινία σε τέτοιου είδους πλατφόρμες εκμετάλλευσης είναι πολύ χαμηλά. Η πληθώρα των διαθεσίμων ταινιών αποτελούν ωστόσο ένα δύσκολο περιβάλλον για μία ανεξάρτητη ταινία, από μικρή χώρα, χωρίς κάποιο ισχυρό συστατικό αναγνωρισιμότητας. Για τούτο τον λόγο είναι χρήσιμο να σχεδιάσει κανείς ταυτόχρονα με τηδιαθεσιμότητα της ταινίας online και offline καμπάνιες και ενέργειες που θα δημιουργήσουν αναγνωρισιμότητα και προσδοκία για την ταινία. Τα social media και οι ηλεκτρονικές διαφημιστικές καμπάνιες είναι ένας χώρος όπου με χαμηλά έξοδα μπορεί ένας ανεξάρτητος δημιουργός / παραγωγός να «τρέξει» μία στοχευμένη στο κοινό του καμπάνια.

- **SVOD (Subscription Video On Demand)** – Ο όρος αναφέρεται σε συνδρομητικές πλατφόρμες που περιλαμβάνουν μηνιαία συνδρομή η οποία προσφέρει πρόσβαση και σε «κατά παραγγελία» ταινίες σε επιλεγμένο από τον θεατή χρόνο ή μέσο θέασης (ταμπλέτα, υπολογιστή, smartphone κλπ).
- **TSVOD (Thematic Subscription Video On Demand)** – Ο όρος αναφέρεται σε μικρότερου βεληνεκούς (και κόστους) συνδρομητικές πλατφόρμες που όμως εξειδικεύονται σε ένα είδος ή κατηγορία ταινιών (πχ MUBI, FilmonTV).
- Οι πλατφόρμες αυτές λειτουργούν επίσης χωρίς αποκλειστικότητα ως επί το πλείστον. Τα ποσά που διαθέτουν συνήθως είναι μικρά για ανεξάρτητες παραγωγές προερχόμενες από μικρές χώρες. Η ίδια η ταινία αποτελεί βέβαια και το ισχυρότερο μέσο διαπραγμάτευσης (ταινία με θέμα που βρίσκεται στην παγκόσμια επικαιρότητα έχει αυτονοήτως πολύ καλύτερες προϋποθέσεις διείσδυσης σε θεατές και έτσι γίνεται πολύ πιο ελκυστική για τις πλατφόρμες αυτές. Επιπλέον, μία ταινία που μπορεί να λειτουργήσει ως «κράχτης», να φέρει νέους θεατές αποτελεί μαγνήτη για την ίδια την πλατφόρμα.
- **AVOD (Ad-supported VOD)** – Ο όρος αναφέρεται σε δωρεάν για τον χρήστη πλατφόρμες που αντλούν τα έσοδά τους από τις διαφημίσεις (You tube, Viewster, Hulu κλπ). Οι όροι και οι κανόνες είναι αντίστοιχοι με αυτούς του SVOD, χωρίς αποκλειστικότητα, με μικρά ως επί το πλείστον ποσά, που εξαρτώνται πολύ από την ίδια την ταινία.

Αν και όπως είπαμε η «ιεραρχία» των διαφόρων μέσων διανομής και εκμετάλλευσης εξακολουθεί σε μεγάλο βαθμό να ισχύει, συναντάμε διεθνώς όλο και περισσότερα παραδείγματα όπου η σειρά ανατρέπεται,

φέρνοντας πιο κοντά το άνοιγμα της ταινίας στις αίθουσες με την παρουσία της ταινίας σε νόμιμες πλατφόρμες VOD στο διαδίκτυο. Η ταυτόχρονη έξοδος σε όλες τις διαθέσιμες πλατφόρμες δεν είναι πια τόσο σπάνια, ή ακόμα και η έξοδος στις αίθουσες μετά από μία πορεία της ταινίας στο διαδίκτυο.

Οι πλατφόρμες όλων των μορφών του VOD βρίσκονται σε συνεχή εξέλιξη και αλλαγή. Το νέο μέσο ακόμα δεν έχει εκμεταλλευτεί το σύνολο της δυναμικής του, με αποτέλεσμα να ανοίγουν (αλλά και να κλείνουν) συνεχώς νέες πλατφόρμες που χρησιμοποιούν κάποια ή κάποιες από τις παραπάνω μορφές για τα έσοδά τους.

4.2.5 Τα ελεύθερα τηλεοπτικά κανάλια (δημόσια ή ιδιωτικά)

Εδώ ανήκουν όλα όσα δεν ζητούν συνδρομή από τον καταναλωτή/τηλεθεατή και έχουν έσοδα από διαφημίσεις ή/και κρατικές επιδοτήσεις. Η συνηθισμένη πρακτική είναι η προβολή στα κανάλια αυτά να έρχεται τελευταία στην διαδοχή διάθεσης της ταινίας. Για τους όρους της συμφωνίας ισχύει λίγο ως πολύ ό,τι ισχύει και με τα συνδρομητικά κανάλια.

Τα κανάλια αγοράζουν δικαιώματα κάποιων προβολών για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα κατ' αποκλειστικότητα. Επίσης, όπως και τα συνδρομητικά κανάλια, δραστηριοποιούνται στη χρηματοδότηση και συμπαραγωγή έργων ήδη από πρώιμο στάδιο.

4.2.6 Άλλες πλατφόρμες προβολής

Υπάρχουν τελειώνοντας διάφορα άλλα σημεία που μπορεί κανείς να προβάλει ή και να πουλήσει την ταινία του. Συμπληρωματικές υπηρεσίες όπως VOD σε αεροπορικές εταιρείες, σε μεγάλες ξενοδοχειακές μονάδες, σε επιβατικά πλοία και κρουαζιερόπλοια κ.ά. Τέλος, ενοικίαση για προβολή σε κινηματογραφικές λέσχες, σε θεματικά συνέδρια, σε ομάδες ειδικού ενδιαφέροντος για συγκεκριμένο θέμα, σε μουσεία σύγχρονης τέχνης ή μουσεία σχετικά με τη θεματική της ταινίας, σε χώρους εκθεσιακούς, γκαλερί κλπ.

5. Η διανομή μέσα από εταιρεία διανομής. Οι εταιρείες διεθνών πωλήσεων

Οι εταιρείες διανομής είναι εταιρείες που αναλαμβάνουν την προβολή, προώθηση και εκμετάλλευση ταινιών σε μία γεωγραφική περιοχή και για όσες πλατφόρμες διανομής της έχει δώσει το δικαίωμα εκμετάλλευσης ο παραγωγός της ταινίας. Πριν δούμε εκτενέστερα τον τρόπο λειτουργίας τους, τα ζητούμενά τους και τα οφέλη που μπορούν να προσφέρουν στην εκμετάλλευση χαμηλού προϋπολογισμού ταινιών, θα αναφέρουμε τέσσερις διαπιστώσεις που καλό είναι να έχουμε κατά νου:

- Γίνεται ολοένα και πιο σπάνιο να προ-χρηματοδοτηθεί μία ταινία χαμηλού προϋπολογισμού από εταιρεία διανομής. Να προ-αγοράσει δηλαδή η εταιρεία το δικαίωμα εκμετάλλευσης μίας ταινίας, από το στάδιο ήδη της ανάπτυξης ή της προ-παραγωγής.
- Η προσφορά ταινιών προς διανομή και εκμετάλλευση στις κινηματογραφικές αίθουσες είναι πολύ μεγαλύτερη από τη ζήτηση. Ο αριθμός παραγωγής ταινιών έχει διεθνώς υπέρ – τετραπλασιαστεί την τελευταία πενταετία, ενώ
- την ίδια στιγμή οι διαθέσιμες αίθουσες που δυνάμει θα προέβαλαν μία χαμηλού προϋπολογισμού ελληνική ταινία, είναι περιορισμένες (με τάση περαιτέρω μείωσης). Η μεγάλη προσφορά ταινιών συρρικνώνει πολύ τον χρόνο παραμονής κάθε ταινίας στις αίθουσες, ειδικά αν δεν κόβει τον επιθυμητό αριθμό εισιτηρίων.
- Οι διαθέσιμοι τρόποι προβολής και εκμετάλλευσης μίας ταινίας πέραν της κινηματογραφικής αίθουσας, όπως είδαμε, αυξάνονται.

Με τις παραπάνω διαπιστώσεις κατά νου, η συνεργασία με μία εταιρεία διανομής, αν και συχνά επιθυμητή, δεν είναι αυτονόητη. Ο ανταγωνισμός είναι μεγάλος και ο αριθμός ταινιών που κάθε εταιρεία διανομής μπορεί να αναλάβει, να προγραμματίσει και να προβάλει σε αίθουσες κάθε χρόνο είναι περιορισμένος. Από την άλλη, το άνοιγμα μίας ταινίας σε κινηματογραφική αίθουσα παραμένει ζητούμενο ακόμα και αν δεν φέρει

ουσιαστικά έσοδα από τα εισιτήρια. Τούτο διότι λειτουργεί, όπως είπαμε και πιο πάνω, ως πολύτιμο εργαλείο διαφήμισης, δημιουργίας δημοσιότητας και αναγνωρισιμότητας για την ταινία: την κάνει γνωστή σε πολύ περισσότερους υποψήφιους θεατές της, ακόμα και αν αυτοί δεν προλάβουν να την δουν κόβοντας εισιτήριο.

Ας υποθέσουμε όμως ότι η ταινία σας είναι δημοφιλής και περιζήτητη από περισσότερες από μία εταιρείες διανομής. Ποια οφέλη μπορείτε να έχετε από την εκμετάλλευση της μέσα από τη συνεργασία αυτή; Με ποια κριτήρια θα επιλέξετε την κατάλληλη εταιρεία – συνεργάτη; Ποια είναι τα σημεία της συμφωνίας διανομής που πρέπει να έχετε στο νου σας κατά τη διαπραγμάτευση; Τέλος, σε ποιο στάδιο της υλοποίησης της ταινίας σας πρέπει να απευθυνθείτε σε εταιρείες διανομής;

Η συνεργασία με μία εταιρεία διανομής έχει αναμφισβήτητα τα πλεονεκτήματά της:

- Την προώθηση και πώληση της ταινίας αναλαμβάνουν εξειδικευμένοι και καταξιωμένοι επαγγελματίες στον χώρο. Αναλαμβάνουν να καταρτίσουν τη στρατηγική της επικοινωνίας, της διαφήμισης, του μάρκετινγκ και των πωλήσεων. Συγχρόνως, κάνουν τον βέλτιστο για την ταινία προγραμματισμό ημερομηνίας εξόδου και αιθουσών προβολής. Επιμελούνται επίσης τον σχεδιασμό και την κατασκευή όλων των υλικών προώθησης της ταινίας (teaser, trailer, αφίσες, κάρτες, δελτία τύπου κλπ) με στόχο τη μεγαλύτερη δυνατή διείσδυση της ταινίας στο κοινό της.
- Η εταιρεία διανομής αναλαμβάνει ακόμα να πληρώσει όλα τα έξοδα εκείνα που θα γίνουν για την επικοινωνία και διαφήμιση της ταινίας, την κατασκευή και αναπαραγωγή των υλικών προώθησης της, τα έξοδα για τυχόν προωθητικές ενέργειες και εκδηλώσεις που θα συνδεθούν με την έναρξη προβολής της ταινίας (επίσημη πρεμιέρα, διοργάνωση θεματικής βραδιάς γύρω από το θέμα της ταινίας κ.α.), καθώς και το κόστος για την αναπαραγωγή των υλικών που χρειάζονται οι κινηματογράφοι για να προβάλουν την ταινία (τώρα πια Digital Cinema Prints – DCPs)
- Μία εταιρεία διανομής έχει επιπλέον εδραιώσει ένα αναγνωρίσιμο όνομα – εταιρικό προφίλ στην αγορά, το οποίο λειτουργεί ενισχυτικά στην προώθηση της ταινίας σας, η οποία εντάσσεται πλέον στον κατάλογο της εταιρείας. Η ένταξη αυτή προσδίδει στην ταινία μία επιπλέον σφραγίδα, ίσως και μία νέα ταυτότητα. Για τούτο είναι σημαντική η προσεκτική έρευνα πριν προχωρήσουμε σε συνεργασία.

Καλό θα είναι πριν αποφασίσουμε να αναζητήσουμε τις περισσότερες δυνατές πληροφορίες:

- Πόσα χρόνια δραστηριοποιείται η εταιρεία στον χώρο;
- Ποιοι αποτελούν το μόνιμο προσωπικό της; Ποιος είναι ο γενικός της διευθυντής, ποιοι είναι οι επικεφαλής πωλήσεων;
- Πόσες και ποιες ταινίες διένειμε τα (δύο;) προηγούμενα χρόνια;
- Έχουν κάποιες από αυτές κοινά χαρακτηριστικά με τη δική σας ταινία (σε σχέση με το μέγεθος της παραγωγής της, την προέλευση της, το είδος της, το θέμα της, την πιθανή επικαιρότητά του, την αναγνωρισιμότητα των καλλιτεχνικών συντελεστών της, το βασικό κοινό-στόχο της ταινίας, την κριτική της ή φεστιβαλική της αναγνώριση); Είναι σημαντικό η ταινία σας να ταιριάξει με το εταιρικό προφίλ της εταιρείας που θα την αναλάβει.
- Τι αποτελέσματα σε εισιτήρια και πωλήσεις συγκριτικά με την υπόλοιπη αγορά, είχαν οι ταινίες της αυτές τα προηγούμενα χρόνια;
- Πώς δουλεύτηκε η επικοινωνία των ταινιών αυτών; Πόσο ευρεία ήταν η δημοσιότητα που απέκτησαν;
- Τι πωλήσεις έγιναν σε άλλες πλατφόρμες;
- Ποιες είναι οι κινηματογραφικές αίθουσες με τις οποίες συνεργάζεται η εταιρεία για αντίστοιχες με τη δική μας ταινίες;
- Ποιοι συνάδελφοι σας δημιουργοί έχουν συνεργαστεί στο παρελθόν με την εταιρεία αυτή; Ποια ήταν η εμπειρία τους, η γνώμη τους;

Αν η γενική έρευνα σας πείσει ότι αυτή η εταιρεία ταιριάζει στην ταινία σας και έχει τη δυναμική να την αναλάβει, μπορείτε να προχωρήσετε θέτοντας ερωτήματα στοχευμένα πια για τον τρόπο προώθησης της δικής σας ταινίας:

- Πώς στοχεύουν να σχεδιάσουν την επικοινωνία της ταινίας σας στα ΜΜΕ; Ποιος και πώς θα χειριστεί τα μέσα και τους δημοσιογράφους; Ποιες θεματικές που πηγάζουν από την ταινία μπορεί να είναι

ενδιαφέρουσες για ειδικά μέσα και εξειδικευμένους δημοσιογράφους; Ποιος θα αναλάβει την online επικοινωνία στα μέσα μαζικής δικτύωσης και το ίντερνετ και πώς θα την τρέξει;
- Τι σκέψεις υπάρχουν για την πληρωμένη διαφήμιση; Σε ποια μέσα; Με τι πυκνότητα;
- Σε ποιο ύψος θα κυμανθούν συνολικά τα έξοδα διανομής; Θα μπορούσαν να σας ετοιμάσουν έναν αναλυτικό προϋπολογισμό για τα έξοδα αυτά και τις ανά τομέα δαπάνες που θα γίνουν;
- Ποια είναι η καλύτερη περίοδος για την έναρξη προβολής της ταινίας σας; Όλες οι ημερομηνίες – εβδομάδες του χρόνου δεν είναι ισοδύναμες σχετικά με τον αριθμό των θεατών.
- Επίσης, καλό είναι να συζητηθούν οι αίθουσες. Ποιες αίθουσες πιστεύουν ότι θα ήταν καλύτερα να φιλοξενήσουν την ταινία; Περισσότερες αίθουσες καλύπτουν περισσότερες αστικές περιοχές, όμως αν οι αίθουσες είναι λιγότερες, γεμίζουν πιο εύκολα και έτσι είναι πιθανότερο να κρατηθεί η ταινία περισσότερες εβδομάδες. Έχετε κατά νου ότι και οι αίθουσες έχουν τη δική τους εταιρική ταυτότητα, το δικό τους πιστό κοινό που – σε ένα βαθμό – εμπιστεύεται τις επιλογές τους.

Εφόσον, μετά από την παραπάνω έρευνα καταλήξετε ότι η εταιρεία διανομής με την οποία συζητάτε είναι ο καλύτερος δυνατός συνεργάτης για την ταινία σας, ας διατρέξουμε επιγραμματικά τα κύρια σημεία της συμφωνίας που θα πρέπει να διαπραγματευτείτε με την εταιρεία με τη βοήθεια και τη συμβολή ενός εξειδικευμένου δικηγόρου:

- Είδος δικαιωμάτων προς παραχώρηση. Από τη λίστα των διαθέσιμων μέσων για την προβολή και εκμετάλλευση που είδαμε πιο πάνω, θα παραχωρήσετε το δικαίωμα εκμετάλλευσης σε κάποια από αυτά στην εταιρεία διανομής. Είναι ανοιχτό σε συζήτηση και διαπραγμάτευση ποιες από αυτές τις πλατφόρμες θα αναλάβει και ποιες θα παραμείνουν στα χέρια των δημιουργών (τα δικά σας) για να τις χειριστείτε. Ζητούμενο της εταιρείας διανομής είναι να αναλάβει όσο το δυνατό περισσότερα μέσα, ώστε τα έξοδα διανομής που θα γίνουν να καλυφθούν από τα έσοδα που θα εισπραχθούν από όλες τις πηγές. Ενίοτε όμως οι παραγωγοί θέλουν να κρατήσουν κάποια εξ αυτών των δικαιωμάτων, για να τα διαπραγματευτούν απευθείας.
- Πρέπει να καθοριστεί η ποσοστιαία αμοιβή της εταιρείας για κάθε μία από τις πλατφόρμες που αναλαμβάνει. Το ποσοστό αυτό εισπράττεται κάθε φορά κατά προτεραιότητα πριν ακόμα αποσβεστούν τα έξοδα διανομής (έξοδα για τη διαφήμιση και την προώθηση της ταινίας). Το ύψος του ποσοστού αυτού μπορεί να διαφέρει για κάθε μία από τις πλατφόρμες προβολής.
- Ποια θα είναι η διάρκεια της παραχώρησης δικαιώματος εκμετάλλευσης; Το χρονικό διάστημα δηλαδή κατά το οποίο η εταιρεία διανομής έχει το δικαίωμα εκμετάλλευσης για τις συμφωνημένες πλατφόρμες. Αυτό εξαρτάται τόσο από τις πλατφόρμες που έχουν συμφωνηθεί, όσο και από την πρακτική της αγοράς την κάθε χρονική στιγμή αναφορικά με τα διαστήματα που πρέπει να μεσολαβήσουν από την παρουσία της ταινίας στην μία πλατφόρμα μέχρι την παρουσία της στην επόμενη. Στη σημερινή πραγματικότητα, ανάλογα με τα συμφέροντα των δύο πλευρών, το διάστημα αυτό μπορεί να εκτείνεται από τρία έως και είκοσι χρόνια.
- Ποιο θα είναι το μέγιστο ύψος των εξόδων για τη διανομή της ταινίας; Λόγω του δεδομένου ότι η απόσβεση των εξόδων διανομής γίνεται κατά προτεραιότητα αμέσως μετά από την αφαίρεση του ποσοστού αμοιβής της εταιρείας διανομής, ο παραγωγός πρέπει να έχει λόγο στο μέγιστο ύψος που τα έξοδα αυτά μπορούν να φτάσουν. Διαφορετικά, κινδυνεύει η απόσβεσή τους να μην γίνει ποτέ και κατά συνέπεια να μην εισπράξει ποτέ κανένα έσοδο. Με βάση, λοιπόν, την εκτίμηση που θα κάνει η εταιρεία διανομής για τα έσοδα από κάθε πλατφόρμα, θα καθοριστεί και το μέγιστο ποσό που μοιάζει λογικό να ξοδευτεί για την επικοινωνία και διαφήμιση της ταινίας.
- Η εταιρεία διανομής έχει μεταξύ των άλλων και την υποχρέωση να συγκεντρώνει τα έσοδα από τις διάφορες μορφές εκμετάλλευσης της ταινίας και να αποδίδει στον παραγωγό ό,τι του αναλογεί. Τα έσοδα αυτά μπορεί να προέρχονται από μία πώληση με συγκεκριμένο αντίτιμο (π.χ. δικαίωμα σε ένα κανάλι να προβάλει την ταινία κάποιες φορές), ή έσοδα από εισιτήρια που κόπηκαν (κινηματογράφοι). Στο συμφωνητικό πρέπει να προβλεφθεί ο τρόπος και η συχνότητα με την οποία η εταιρεία διανομής θα δίνει στον παραγωγό την αναφορά και την απόδοση των διαφόρων εσόδων από την εκμετάλλευση της ταινίας.
- Ο παραγωγός έχει την υποχρέωση – με δικά του έξοδα – να παραδώσει στον διανομέα όλα τα υλικά της ταινίας που θα χρησιμοποιηθούν ως μήτρες για την αναπαραγωγή όλων όσων χρειάζεται το κάθε

μέσο, καθώς και τα υλικά που θα αποτελέσουν βάση για την κατασκευή των διαφημιστικών και προωθητικών εργαλείων (φωτογραφίες από το γύρισμα, πλάνα βίντεο από τα παρασκήνια των γυρισμάτων, κείμενα κλπ.)

- Τέλος, αν και όπως είδαμε η πιθανότητα μία εταιρεία διανομής να δώσει προκαταβολικά χρήματα ως «έναντι διανομής» (MG – Minimum Guarantee), έναντι των εσόδων δηλαδή που εκτιμά ότι θα κάνει η ταινία, είναι στη σημερινή συνθήκη πολύ μικρή, δεν είναι μηδενική. Αν η εταιρεία διανομής πιστεύει πολύ στη δυναμική της ταινίας, έχει κάθε λόγο να προσφέρει στους συντελεστές την προκαταβολή αυτή. Αν εσείς οι δημιουργοί μπορείτε να πείσετε για τη δυναμική της ταινίας σας μπορείτε να τη διεκδικήσετε.

Όλα τα παραπάνω αφορούν, όπως είπαμε, στην εκχώρηση των δικαιωμάτων της ταινίας μας σε μία και μόνο περιοχή του πλανήτη, στην περίπτωση μας στην Ελλάδα και την Κύπρο. Κοιτάζοντας όμως τη λίστα των περιοχών διανομής και εκμετάλλευσης παραπάνω, το κοινό της ταινίας μας μπορεί να είναι πολύ, μα πολύ ευρύτερο, να βρίσκεται παντού στον κόσμο. Αρκεί, ο στόχος για να διευρυνθεί αυτό το κοινό να αποτελεί ζητούμενό σας ήδη από την πρώτη στιγμή που θα θέσετε τους στόχους για την ταινία σας.

Στην προσπάθειά σας να βρείτε κοινό για την ταινία και σε άλλες περιοχές του πλανήτη, πολύτιμοι συνεργάτες είναι οι εταιρείες διεθνών πωλήσεων (Sales Agents). Οι εταιρείες αυτού του είδους, διαθέτουν ένα δίκτυο συνεργατών διανομέων σε όλες τις γεωγραφικές περιοχές και δυνάμει μπορούν να πουλήσουν τα διακαιώματα εκμετάλλευσης της ταινίας σας σε πολλές από αυτές. Οι παραγωγοί εκχωρούν στην εταιρεία το δικαίωμα να διαπραγματεύεται και να πουλάει σε τοπικούς διανομείς τα δικαιώματα εκμετάλλευσης της ταινίας, έναντι κάποιου συγκεκριμένου αντιτίμου ή έναντι ποσοστού επί των εσόδων. Η διαδικασία για την επιλογή της καλύτερης εταιρείας, ο τρόπος αμοιβής της, τα σημεία που χρήζουν προσοχής στη μεταξύ σας συμφωνία, είναι σε μεγάλο βαθμό ίδια με ό, τι έχει αναφερθεί σχετικά με τις εταιρείες διανομής. Όπως και ο διανομέας, έτσι και η εταιρεία διεθνών πωλήσεων μπορεί να έχει συμφωνήσει να αναλάβει την ταινία σας από πολύ πρώιμο στάδιο (ή και χρηματοδοτήσει, μέσω προπωλήσεων σε διανομείς). Στην περίπτωση αυτή η εταιρεία πωλήσεων λειτουργεί και συμβουλευτικά κατά τη διάρκεια ανάπτυξης και παραγωγής της, τόσο σε σχέση με την ελκυστικότητά της σε ομάδες κοινού εκτός χώρας, όσο και για τη φεστιβαλική και εμπορική δυναμική της.

6. Ανεξάρτητη διανομή. Ο μοναχικός δρόμος

6.1 Η επιλογή. Θετικά και αρνητικά

Όπως έχουμε ήδη περιγράψει, ο κόσμος της διανομής, εκμετάλλευσης και πώλησης των ταινιών αλλάζει ραγδαία τα τελευταία χρόνια. Τα διαθέσιμα κανάλια και εργαλεία προώθησης έχουν αλλάξει ριζικά με την τεχνολογική εξέλιξη του διαδικτύου, την εκθετική αύξηση των ταχυτήτων μεταφοράς δεδομένων, την όλο και μεγαλύτερη συμμετοχή των πολιτών στα κοινωνικά δίκτυα, την ανάπτυξη επιμέρους θεματικών δικτύων από ανθρώπους με ειδικά ενδιαφέροντα, τη δυνατότητα με απλό και φθηνό τρόπο να φτάνει μία πληροφορία στοχευμένα σε όποιον τον αφορά, την όλο και μεγαλύτερη διείσδυση των δικτύων σε όλο και περισσότερους ανθρώπους του παγκόσμιου πληθυσμού.

Ταυτόχρονα έχουμε δει ότι η προβολή στις κινηματογραφικές αίθουσες αποτελεί περισσότερο εργαλείο διαφήμισης, προώθησης και γνωστοποίησης της ταινίας σας, παρά πηγή εσόδων καθαυτή. Επιπλέον οι αίθουσες προβάλουν τις νέες ταινίες με ψηφιακό πια τρόπο, γεγονός που μειώνει δραστικά το κόστος για τα αντίγραφα της ταινίας. Για όλους τους παραπάνω λόγους όλο και πιο πολλοί παραγωγοί ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού, σε ολόκληρο τον κόσμο στρέφονται σε εναλλακτικά μοντέλα διανομής και αναλαμβάνουν οι ίδιοι να χειριστούν και να εκμεταλλευτούν εμπορικά την ταινία τους. Ας δούμε επιγραμματικά ποια πλεονεκτήματα φαίνεται να έχει η επιλογή αυτή:

- Εσείς, η δημιουργική ομάδα θα κρατήσετε το σύνολο των δικαιωμάτων εκμετάλλευσης της ταινίας στα χέρια σας.
- Μπορείτε να μεγιστοποιήσετε τα έσοδά σας κλείνοντας επιμέρους συμφωνίες με κάθε διαθέσιμη πλατφόρμα χωριστά, αποφεύγοντας τις συμφωνίες-πακέτα.

- Ελαχιστοποιείτε τον κίνδυνο η ταινία σας να μπει στα αζήτητα μετά από ένα διάστημα μηνών επειδή η εμπορική της πορεία δεν είναι ικανοποιητική.
- Έχετε τη δυνατότητα να κρατήσετε εσείς τα παγκόσμια δικαιώματα για τις διαθέσιμες πλατφόρμες VOD. Ως ο κατεξοχήν παγκοσμιοποιημένος τρόπος διανομής, το VOD μοιάζει πιο αποτελεσματικό όταν δεν είναι κλειδωμένο γεωγραφικά. Επίσης υπάρχει πάντα ο δρόμος να πουλάτε την ταινία σας ηλεκτρονικά μέσω του site σας.
- Οι ψηφιακές πλατφόρμες σάς δίνουν τη δυνατότητα να είναι η ταινία σας προσβάσιμη από το παγκόσμιο δίκτυο πιθανών θεατών, όπως και σε επιμέρους δίκτυα θεατών με ειδικά ενδιαφέροντα.
- Τα έσοδα θα φτάνουν σε εσάς πιο άμεσα, σε μικρότερο χρόνο.

Όπως κάθε απόφαση, έχει όμως και αυτή τις αρνητικές της πλευρές, που πρέπει να τις γνωρίζετε για να τις αντιμετωπίσετε:

- Θα έχετε στα χέρια σας εσείς την εμπορική εκμετάλλευση της ταινίας. Μα αυτό δεν συγκαταλέγεται στα θετικά της επιλογής σας; Ναι, γιατί θα έχετε την τύχη της ταινίας σας στα χέρια σας. Όχι, γιατί πρέπει να ξέρετε τι να την κάνετε. Είστε δημιουργοί ταινιών, όχι διανομείς, ούτε πωλητές.
- Πρέπει να το πάρετε απόφαση: για ένα μεγάλο διάστημα η διανομή, προώθηση, εκμετάλλευση και πώληση της ταινίας σας θα απασχολεί ένα πολύ μεγάλο μέρος του χρόνου σας, αν όχι το σύνολο του. Μόνο έτσι θα μπορέσετε να φέρετε τα επιθυμητά αποτελέσματα.
- Το δίκτυό σας με δημοσιογράφους, κριτικούς κινηματογράφου, ΜΜΕ, διαμορφωτές κοινής γνώμης στον χώρο της διασκέδασης είναι, αν όχι ανύπαρκτο, περιορισμένο. Ειδικά αν θέλετε να χρησιμοποιήσετε και δημοσιογράφους πέραν του κινηματογραφικού χώρου.
- Ετοιμαστείτε να ξοδέψετε και άλλα χρήματα. Όλα τα έξοδα διανομής, προώθησης, διαφήμισης και προβολής της ταινίας σας θα πρέπει να βγουν από το δικό σας, ξεχωριστό για τη διανομή, προϋπολογισμό. Οι συνάδελφοί σας, δημιουργοί ανεξάρτητων χαμηλού προϋπολογισμού ταινιών στις ΗΠΑ, ακολουθούν τον κανόνα 50/50: όσα για την παραγωγή, τόσα και για την προώθηση και διανομή.
- Η πρόσβασή σας σε κινηματογραφικές αίθουσες είναι επίσης περιορισμένη. Οι αίθουσες προγραμματίζουν συνήθως πολύ νωρίτερα, μέσω των διανομέων, τις ταινίες που θα προβάλουν. Αν δεν βρείτε τρόπο να παιχτεί η ταινία σας έστω και για μικρό χρονικό διάστημα σε κάποια αίθουσα, θα χάσετε, όπως είδαμε, μία μοναδική ευκαιρία για δημοσιότητα.

6.2 Η ανεύρεση των απαραίτητων και κατάλληλων συνεργατών

Τι είπαμε πως λείπει από την ομάδα σας; Η πείρα και η ειδική γνώση στην προώθηση και διανομή; Ας την αναζητήσετε τότε σε εξωτερικούς συνεργάτες. Ως παραγωγοί, είστε συνηθισμένοι να αναζητάτε τους κατάλληλους συνεργάτες για να φτιάξετε την ταινία σας. Τώρα χρειάζεται να αναζητήσετε τους βασικούς συνεργάτες για την διανομή της:

1. Συνεργάτης για την κατάρτιση **στρατηγικής μάρκετινγκ και επικοινωνίας** της ταινίας σας. Ποιες είναι οι πλατφόρμες προβολής που θα χρησιμοποιήσετε; Με ποιο τρόπο; Θα αφήσετε να μεσολαβήσουν χρονικά διαστήματα ανάμεσα σε κάθε μία από τις πλατφόρμες αυτές; Θα υπάρχει διαθέσιμη η ταινία ψηφιακά, ενώ ακόμα παίζεται στις αίθουσες; Θα προβληθεί η ταινία σας από καλωδιακή τηλεόραση, την ίδια στιγμή ή μόνο μία εβδομάδα μετά την έξοδό της στις αίθουσες; Θα περιμένετε πρώτα να ολοκληρωθεί μία πορεία της ταινίας σας σε φεστιβάλ πριν κάνει πρεμιέρα οπουδήποτε αλλού; Πότε πρέπει να ενεργοποιηθούν τα ΜΜΕ; Ποια ΜΜΕ; Με ποιο τρόπο; Με τι συχνότητα; Με τι περιεχόμενο; Πώς θα χτιστεί η αναγνωρισιμότητα της ταινίας; Ποιες και πώς είναι οι εικόνες, φωτογραφίες, βίντεο, κείμενα που αποτελούν τη βιτρίνα της, την εικόνα της; Ποια είναι τα ισχυρά της σημεία; Ποιες οι αδυναμίες της; Πώς είναι ο ανταγωνισμός (άλλες παρόμοιες ταινίες την ίδια ή κοντινή περίοδο); Ποιοι είναι οι κίνδυνοι που υπάρχουν από τον ανταγωνισμό ή από τη συγκυρία; Ποιες είναι πιθανές ευκαιρίες που προσφέρει η συγκυρία για την ταινία; Ποιο είναι το κοινό- στόχος της; Ποια τα χαρακτηριστικά του; Ποια άλλα ειδικού ενδιαφέροντος κοινά μπορεί να ενδιαφερθούν για το θέμα της και να αποτελέσουν πρεσβευτές της; Ποιοι δημοφιλείς, αναγνωρίσιμοι, ή με υψηλό κύρος συμπολίτες σας μπορούν επίσης

να λειτουργήσουν ως πρεσβευτές της; Ποια είναι η αναγνωρισιμότητα των συντελεστών της; Ποια η καταξίωσή τους; Ποια είναι η καταξίωση της ταινίας από συμμετοχή της σε φεστιβάλ, εντός και εκτός; Ο συνεργάτης αυτός έχει νόημα να φέρει στην ομάδα την πείρα και την εξειδίκευση που εσείς δεν διαθέτετε στον τομέα αυτό. Αναζητήστε από το περιβάλλον της διανομής επαγγελματίες που να έχουν δουλέψει σε αντίστοιχες εταιρείες, ίσως σε άλλες επιχειρήσεις θεάματος, ή που να είχαν αντίστοιχες θέσεις σε κινηματογραφικά φεστιβάλ, τηλεοπτικά κανάλια ή άλλες πλατφόρμες διανομής. Αναζητήστε έναν ευαίσθητο και οξυδερκή θεατή ταινιών που να καταλάβει τα ισχυρά, για την επικοινωνία της, σημεία της ταινίας. Φανατικό οπαδό της ταινίας σας και της δημιουργικής σας ομάδας.

2. **Υπεύθυνος Τύπου και ΜΜΕ της ταινίας**. Μια και όπως είδαμε το δίκτυό σας με δημοσιογράφους και διαμορφωτές κοινής γνώμης, οι γνωριμίες σας, η εποπτεία σας στα ΜΜΕ και η πρόσβασή σας σε αυτά μπορεί να είναι πολύ περιορισμένα, χρειάζεται η ομάδα σας ένα συνεργάτη που να καλύπτει το κενό αυτό. Έναν επαγγελματία με γνωριμίες σε πολλές κατηγορίες δημοσιογράφων, κινηματογράφου, πολιτισμού ευρύτερα, αλλά και άλλων τομέων που μπορεί να σχετίζονται με τη θεματική της ταινίας, ένα πεπειραμένο διαχειριστή του γραφείου τύπου σας, συντάκτη δελτίων τύπου και κειμένων σχετικών με την ταινία, ενίοτε και συντάκτη άρθρων έτοιμων προς δημοσίευση για την ταινία, καλό γνώστη του προφίλ του κοινού του κάθε μέσου, της αναγνωσιμότητας, ακροαματικότητας, τηλεθέασης ή επισκεψιμότητάς του, της διείσδυσής του σε κοινά με ειδικά ενδιαφέροντα, ικανό και με πειθώ συνομιλητή, που να μπορεί να διεκδικεί και να ασκεί πίεση για μη πληρωμένες δημοσιεύσεις, αφιερώματα, συνεντεύξεις και ρεπορτάζ σχετικά με την ταινία. Αναζητήστε έναν ευαίσθητο και οξυδερκή θεατή ταινιών που να καταλάβει τα ισχυρά, για την επικοινωνία, σημεία της ταινίας. Φανατικό οπαδό της ταινίας σας και της δημιουργικής σας ομάδας.

3. **Υπεύθυνος ψηφιακών μέσων και κοινωνικής δικτύωσης**. Η σημασία των ψηφιακών μέσων αυξάνεται αναμφισβήτητα εκθετικά. Ολοένα και περισσότεροι άνθρωποι έχουν πρόσβαση στο διαδίκτυο και τα κοινωνικά δίκτυα από ολοένα και περισσότερες συσκευές με δυνατότητα πρόσβασης. Επιπλέον, ξοδεύουν όλο και περισσότερο χρόνο σε αυτές, και επισκέπτονται όλο και μεγαλύτερο αριθμό τέτοιων σελίδων ανά μονάδα χρόνου. Πώς να απορήσει κανείς από το γεγονός ότι η διαφημιστική πίτα και η προσοχή των ειδικών του μάρκετινγκ και της επικοινωνίας έχει στραφεί προς αυτά τα μέσα; Με λίγα λόγια σας δίνουν τη δυνατότητα να προσφέρετε στοχευμένα (σε εκείνον που τον ενδιαφέρει) πληροφορίες, που αποδεδειγμένα φτάνουν στον παραλήπτη με πολύ, μα πολύ χαμηλό κόστος. Δεν γίνεται να αγνοήσετε αυτό το υπερόπλο. Χρειάζεται ένας ικανός επαγγελματίας που να γνωρίζει καλά τον τρόπο που λειτουργεί η ροή των πληροφοριών μέσα από το διαδίκτυο. Να στήσει και να διαχειρίζεται την ιστοσελίδα της ταινίας σας, τη σελίδα της στο Facebook, στο Linkedin, να χειρίζεται τα πληρωμένα ή μη posts στα μέσα αυτά. Να έχει δίκτυο και γνωριμίες με bloggers, ενεργούς χρήστες του διαδικτύου που με την σειρά τους έχουν το δικό τους κύκλο πιστών φίλων. Πλατφόρμες όπως το AdWords της Google και τα πληρωμένα posts του Facebook, ή ακόμα και του LinkedIn που η στόχευση σε ομάδες κοινού ειδικού ενδιαφέροντος είναι ακόμα καλύτερη, είναι πολύτιμοι δρόμοι για τη δημοσιότητα και διαφήμιση της ταινίας. Και το καλύτερο είναι ότι πληρώνονται επί τη βάσει αποτελεσμάτων (όταν κάποιος πατήσει στην καταχώρησή σου). Ένας πεπειραμένος επαγγελματίας που ξέρει να χρησιμοποιεί για επικοινωνιακούς και διαφημιστικούς σκοπούς τα ψηφιακά μέσα, μπορεί να φέρει πολύ σημαντικά αποτελέσματα, αποδεδειγμένα, και με πολύ μικρά έξοδα.

4. **Γραφίστας**. Ένας καλός γραφίστας θα στήσει τα υλικά της ταινίας σας με τρόπο σαφή, ελκυστικό και απολύτως συνεπή στην εικόνα που η ταινία σας θα έχει προς τα έξω. Η βασική εικόνα της ταινίας θα αποτελέσει την ταυτότητά της σε όλα τα υλικά-εφαρμογές που θα χρειαστεί να φτιαχτούν. Αφίσες σε διάφορα μεγέθη και φορμά, εικόνα του site της ταινίας, καταχωρήσεις διαφημιστικές, κάρτες, αυτοκόλλητα ή άλλα διαφημιστικά αντικείμενα που θα σκεφτείτε και θα σχεδιάσετε και τα οποία θα φέρουν την ταυτότητα της ταινίας σας. Ο γραφίστας θα φροντίσει για την ενότητα, τη συνέπεια και την αποτελεσματικότητα της ταυτότητας αυτής.

Οι παραπάνω συνεργάτες είναι αναντικατάστατοι επαγγελματίες στην προσπάθειά σας να διανείμετε την ταινία σας μόνοι σας. Ο τρόπος που θα ανευρεθούν, ο τρόπος που θα αμειφθούν, ο χρόνος που θα χρειαστεί

να δουλέψουν εξαρτάται από εσάς, την ένταση και την έκταση της καμπάνιας της ταινίας σας, του τρόπου που θέλετε να την προωθήσετε. Στον δρόμο της ανεξάρτητης διανομής, έχετε πάντα κατά νου ότι εσείς είστε που διευθύνετε, συντονίζετε και έχετε την ευθύνη και τον τελικό λόγο στο πώς θα γίνει η καμπάνια. Μην αμελήσετε επίσης να αντιμετωπίσετε το τελευταίο σημείο από τα βασικά αρνητικά που έχει ο μοναχικός δρόμος της διανομής: η σχέση με τις αίθουσες και ο έγκαιρος προγραμματισμός. Όπως είπαμε, οι αίθουσες και οι εταιρείες διανομής συνεργάζονται στενά, μια και εξαρτώνται απόλυτα οι μεν από τις δε. Ο μόνος τρόπος να μπείτε εσείς εμβόλιμα με την ταινία σας στον προγραμματισμό τους είναι να το κάνετε όσο πιο έγκαιρα, όσο πιο νωρίς μπορείτε. Τη στιγμή που θα αποφασίσετε να χειριστείτε μόνοι σας τη διανομή της ταινίας σας, πρέπει να απευθυνθείτε στις αίθουσες που σας ενδιαφέρουν, ζητώντας τις ημερομηνίες που ιδανικά θα θέλατε. Μπορεί κανείς να σας εγγυηθεί πως θα το πετύχετε; Η απάντηση είναι ασφαλώς όχι. Καμία αίθουσα δεν θα δεσμευτεί εύκολα, παρά μόνο αν πιστέψει πολύ στην εμπορική δυναμική της ταινίας.

6.3 Τα υλικά προώθησης και διαφήμισης της ταινίας

1. To Press Kit. Το press kit είναι ένας οργανωμένος ηλεκτρονικός πλέον φάκελος που περιέχει το σύνολο του πληροφοριακό υλικού της ταινίας σας. Για καλή σας τύχη εσείς ήδη έχετε δουλέψει πολύ πάνω στα κείμενα που περιγράφουν το τι είναι η ταινία σας. Τα έχετε δουλέψει πάνω από μία φορά, όταν η ταινία σας δοκιμαζόταν στα διάφορα στάδια της ανάπτυξής της και της παραγωγής της. Τώρα που είναι έτοιμη, τα κείμενα θα ξαναδουλευτούν μαζί με τον υπεύθυνο επικοινωνίας και/ή τον υπεύθυνο τύπου, θα δοκιμαστούν από φίλους ή και αγνώστους για την αποτελεσματικότητά τους και θα περιληφθούν στο Press Kit. Επιγραμματικά τα περιεχόμενά του είναι τα εξής:

1. Εξώφυλλο. Το εξώφυλλο περιέχει την οπτική ταυτότητα της ταινίας μαζί με τις σημαντικότερες πληροφορίες. Τίτλο, υπότιτλο ή tagline αν υπάρχει, βασικούς συντελεστές, πιθανές σύντομες φράσεις από κριτικές που έχουν ήδη γραφτεί, συμμετοχές ή βραβεία σε φεστιβάλ, ηλεκτρονική διεύθυνση της ταινίας, καθώς και στοιχεία επικοινωνίας του υπεύθυνου τύπου της ταινίας.
2. Περιγραφή μίας γραμμής.
3. Σύνοψη της ταινίας, σε λιγότερο από μία σελίδα.
4. Φωτογραφίες από την ταινία. Στιγμιότυπα από την ταινία και τους ήρωες της. Όχι πολλές, να είναι απλά συνταρακτικές.
5. Βιογραφικά βασικών συντελεστών. Κυρίως των δημιουργικών συντελεστών και των ηρώων της ταινίας
6. Αναλυτική λίστα με όλα τα ονόματα των συντελεστών, όπως αναγράφονται στους τίτλους αρχής και τέλους της ταινίας.
7. Σύντομες αφηγήσεις, ανέκδοτες ιστορίες, αν έχουν ενδιαφέρον, από τη διαδικασία πραγματοποίησης της ταινίας.
8. Σύντομο σημείωμα του σκηνοθέτη. Περιλαμβάνει όλα όσα οι θεατές της ταινίας θέλουν να μάθουν από τον δημιουργό της ταινίας, τα κίνητρά του, το πάθος του και την πίστη του σε αυτή.

2. Τα οπτικά υλικά προς εκτύπωση και αναπαραγωγή. Όπως είδαμε πιο πάνω, η οπτική ταυτότητα της ταινίας που μπορεί να πάρει διάφορες μορφές σε διάφορες εφαρμογές στο διαδίκτυο ή σε εκτυπώσεις. Αφίσες, κάρτες, αυτοκόλλητα, καταχωρήσεις διαφημιστικές σε έντυπη ή ηλεκτρονική μορφή, άλλα αντικείμενα με εκτύπωση, όπως κονκάρδες, αυτοκόλλητα, μπλουζάκια, ή ότι άλλο σκεφτείτε και σχετίζεται με την ταινία και το κοινό που απευθύνεστε.

3. Διαδικτυακός τόπος και σελίδες σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Αυτά τα σημεία αποτελούν τους κόμβους της διαδικτυακής επικοινωνίας της ταινίας σας, που, όπως είδαμε, πρόκειται να καταλάβει ένα μεγάλο κομμάτι της στρατηγικής επικοινωνίας και διαφήμισης. Επιπλέον οι τόποι αυτοί μπορούν να αποτελέσουν και σημεία απευθείας ηλεκτρονικής πώλησης της ταινίας σας.

4. Trailer (& Teaser). Είναι βέβαιο ότι θα μπείτε στον πειρασμό να μοντάρετε το trailer της ταινίας σας μόνοι σας. Μην το κάνετε! Αφήστε έναν επαγγελματία που «κόβει» trailer να σας δείξει το πώς τα πιο ισχυρά συστατικά της ταινίας σας μπορούν να πουν μία ιστορία σε τριάντα δευτερόλεπτα που να θέλουν όλοι να τη δουν. Δουλέψτε μαζί του. Το trailer καταλαμβάνει όλο και κεντρικότερο ρόλο στην επικοινωνία της ταινίας σας λόγω του διαδικτύου. Παλαιότερα προβαλλόταν μόνο στις αίθουσες και στην τηλεόραση πληρώνοντας τον αντίστοιχο

διαφημιστικό χρόνο. Τώρα είναι διαθέσιμο παντού όπου υπάρχει η παρουσία της ταινίας, είτε είναι αφιέρωμα, άρθρο, συνέντευξη σε ηλεκτρονική εφημερίδα είτε σε post σε social media, blogs κλπ. Όποιος ενδιαφέρεται μπορεί άμεσα να το δει δωρεάν. Το trailer είναι ένα οπτικοακουστικό εργαλείο προώθησης και διαφήμισης. Μπορούν να υπάρξουν πολλά άλλα που να πηγάζουν από την ταινία και να δημιουργούν στο κοινό προσδοκίες, να αφυπνίζουν το ενδιαφέρον, να προκαλούν. Από εσάς εξαρτάται και από τη δημιουργικότητά σας.

7. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ και οι αγορές κινηματογραφικών ταινιών

Δεν έμεινε τυχαία τελευταίο το ζητούμενο της συμμετοχής της ταινίας σας σε φεστιβάλ. Κοιτάζοντας ξανά τα θέλω σας στην αρχή του κεφαλαίου, δεν θα βρείτε τη συμμετοχή στα φεστιβάλ ως στόχο ξεχωριστό. Δεν φτιάξατε την ταινία σας με στόχο να συμμετάσχει σε κινηματογραφικά φεστιβάλ, για τον ίδιο λόγο που δεν φτιάξατε την ταινία σας για να δώσετε συνεντεύξεις σε μέσα, ή να δείτε τις φωτογραφίες σας στα περιοδικά, τις αφίσες σας στους δρόμους της πόλης. Τα φεστιβάλ δεν μπορεί να είναι στόχος, αλλά μέσο. Είναι ένα πολύτιμο, πολύπλευρο και αποτελεσματικό εργαλείο για να πετύχετε πολλούς από τους στόχους που βάλατε: να αναγνωριστεί η ταινία σας από τους ειδικούς, να ταξιδέψει στον πλανήτη, να σας φέρει έσοδα, να ζήσει εσάς και όσους σας εμπιστεύτηκαν, να σας γνωρίσει νέους φίλους και συνεργάτες, να γίνει πρεσβευτής του ταλέντου σας και προάγγελος των επόμενων σας ταινιών. Οι στόχοι σας αφορούν τόσο την ταινία σας, όσο και εσάς του ίδιους, τους δημιουργούς της.

7.1 Επιλέγοντας τα φεστιβάλ για την ταινία σας

Ποια φεστιβάλ μπορούν να βοηθήσουν να πετύχετε τους στόχους σας αποτελεσματικότερα; Όπως ίσως έχετε ήδη διαπιστώσει, η λίστα με τα φεστιβάλ είτε αποκλειστικά για ντοκιμαντέρ είτε με τμήμα για ντοκιμαντέρ είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη.

Ευτυχώς τα πρώτα βήματα έχουν γίνει: έχετε ήδη προβληματιστεί σχετικά με το τι είναι η ταινία που ετοιμάζετε. Έχετε ήδη αναζητήσει τα χαρακτηριστικά και τα ενδιαφέροντα που έχει το κοινό-στόχος σας. Είστε έτοιμοι να κάνετε την έρευνά σας για τα διαθέσιμα φεστιβάλ. Μαζέψτε καταρχάς πληροφορίες για κάθε ένα φεστιβάλ που μπορεί να ταιριάζει στην ταινία σας. Αναζητήστε πληροφορίες σχετικά με τα υποπρογράμματα που περιλαμβάνει, το ύφος και το είδος των ταινιών ντοκιμαντέρ που επέλεξε τα τελευταία χρόνια, την πορεία αυτών των ταινιών μετά τη συμμετοχή τους στο φεστιβάλ, αν έχει χαρακτήρα θεματικό, εξειδικευμένου ενδιαφέροντος, ποιος είναι ο διευθυντής του και ποια η ομάδα που επιλέγει ταινίες, ποιοι ήταν μέλη των κριτικών επιτροπών τα περασμένα χρόνια και ποια είναι η επαγγελματική τους πορεία, ποια η γνώμη δημιουργών που έχουν συμμετάσχει στο παρελθόν, τι έχει γραφτεί από δημοσιογράφους στα προηγούμενα χρόνια, αν γίνεται σε μία ιδιαίτερη περιοχή του κόσμου (Telluride, Πάτμος), ποιο είναι το κοινό, οι θεατές που το παρακολουθούν, ποια είναι η πορεία του φεστιβάλ από το ξεκίνημά του (αύξουσα, φθίνουσα); Πληροφορίες μπορούν ευτυχώς να βρεθούν πια γρήγορα και εύκολα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν απαιτείται πολύς χρόνος και συστηματική έρευνα από την πλευρά σας:

- από ειδικά περιοδικά και ιστοτόπους στην Ελλάδα και εκτός (Flix, Σινεμά, Cinemag, The Hollywood Reporter, Variety, Cinema-Scope, Filmmaker, MovieMaker, Indie Slate, IndieWire, ScreenDaily κ.ο.κ.)
- από sites που έχουν πλήρη λίστα με τα διαθέσιμα σε ολόκληρο τον κόσμο φεστιβάλ (filmfestivals.com, withoutabox.com κ.ά.)
- από εξειδικευμένα για το ντοκιμαντέρ sites (documentary.org, edn.dk κ.ά.)
- από τα site των φεστιβάλ.[1]

Αφού γνωρίσετε τα φεστιβάλ και μάθετε ποια είναι διαθέσιμα, ποια εξυπηρετούν χρονικά, σε ποια από αυτά η ταινία σας είναι επιλέξιμη (διάρκεια, είδος, άλλες προϋποθέσεις), σε ποιες περιοχές του πλανήτη μπορείτε εσείς να ταξιδέψετε, φτιάξτε μία λίστα επιλέγοντας όσα πιστεύετε ότι θα εξυπηρετήσουν καλύτερα τους στόχους που έχετε βάλει. Δεν μπορείτε να πάτε σε όλα. Διαλέξτε κάποια που θα στείλετε την ταινία σας και που θα πάτε και εσείς. Σκεφτείτε στρατηγικά και κάνετε συνδυασμούς: περιοχές διανομής που σας ενδιαφέρουν, ομάδες κοινού με ειδικά ενδιαφέροντα, καταξίωση και φήμη φεστιβάλ και άρα προσέλκυση σημαντικών δημιουργών και επαγγελματιών, ύφος και είδος ταινιών που επιλέγονται, δυναμική φεστιβάλ, τοπικός χαρακτήρας και κοινό, φιλικό στην ταινία σας ειδικό κοινό (Έλληνες της διασποράς) κ.ο.κ.

7.2 Υπολογίζοντας τα κόστη. Κάνοντας τις αιτήσεις

Αφού έχετε επιλέξει καταρχάς ποια φεστιβάλ θα εξυπηρετήσουν καλύτερα τους στόχους σας, υπολογίστε πριν ξεκινήσετε τις αιτήσεις σας το κόστος που συνεπάγεται η συμμετοχή σας σε κάθε ένα από αυτά. Το κόστος της αίτησης συμμετοχής, του ταξιδιού, της διαμονής σας, των εξόδων διαβίωσης, των καρτών για την είσοδο στις προβολές και των εξόδων κατασκευής των υλικών προώθησης της ταινίας και των επαγγελματικών καρτών σας. Έχετε κατά νου ότι αρκετά φεστιβάλ αναλαμβάνουν τα έξοδα φιλοξενίας (μεταφορές και διαμονή) κάποιων συντελεστών για κάποιες ημέρες. Εφόσον έχετε υπολογίσει και τα χρήματα που θα σας κοστίσουν οι συμμετοχές στα φεστιβάλ, προχωρήστε στις αιτήσεις σας, ακολουθώντας τις οδηγίες κάθε site. Αιτήσεις μπορούν επίσης να γίνουν μέσω της πλατφόρμας Withoutabox.com, από όπου μπορείτε να στείλετε αιτήσεις σε όλα τα φεστιβάλ που επιλέξατε.

Εκτός από τη συμπλήρωση της αίτησης και την πληρωμή του ανάλογου ποσού, θα συντάξετε μία σύντομη και ευγενική επιστολή που θα συνοδέψει την αίτηση σας και το ηλεκτρονικό αντίγραφο της ταινίας σας.

Επιπλέον, να έχετε κατά νου ότι από τη στιγμή που η ταινία θα επιλεγεί από κάποιο φεστιβάλ, θα χρειαστεί να φτιάξετε όλα τα υλικά που περιγράψαμε πιο πάνω στο κομμάτι για την ανεξάρτητη διανομή: Press Kit, ιστοσελίδα, σελίδα στο Facebook και στο Linkedin, αφίσες, καρτούλες της ταινίας, αυτοκόλλητα ή άλλα αντικείμενα, τρέιλερ, αλλά και δικές σας επαγγελματικές κάρτες.

7.3 Εκμεταλλευόμενοι τη συμμετοχή σας. Αξιοποιώντας στο μέγιστο το χρόνο σας στα φεστιβάλ

Κάθε ώρα κατά τη διάρκεια των φεστιβάλ, είναι τόσο έντονη, πυκνή, και δίνει στους συμμετέχοντες τόσες επιλογές, που εύκολα μπορεί κανείς να αποσυντονιστεί, να ξεχάσει γιατί είναι εκεί, να χάσει το στόχο του. Ειδικά αν για πρώτη φορά βρέθηκε σε φεστιβάλ με δική του ταινία. Φτιάξτε για τον λόγο αυτό ένα πρόγραμμα κάθε ημέρας σας από πριν, κοιτάζοντας ξανά τους στόχους σας, τους λόγους για τους οποίους είσαστε εκεί:

- Θέλετε να προωθήσετε, να διαφημίσετε και να χτίσετε όσο μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα μπορείτε για την ταινίας σας. Η συμμετοχή σας στο φεστιβάλ, θα σας βάλει στο κέντρο του ενδιαφέροντος σε μία τουλάχιστο στιγμή: την ημέρα της πρώτης προβολής της ταινίας σας. Η προβολή αυτή είναι αφορμή για δημοσιότητα γύρω από την ταινία σε όλα τα μέσα, με όλους τους τρόπους εντός περιοχής φεστιβάλ αλλά και εκτός (π.χ. ΜΜΕ στην Ελλάδα). Συνεντεύξεις από τους συντελεστές, αφιερώματα, άρθρα και κριτικές, αφορμή για συγκρούσεις, αν το θέμα της ή η συμπεριφορά σας είναι αμφιλεγόμενα, επαφή με τους θεατές της μετά την προβολή στο Q&A, ανέβασμα posts, κειμένων, φωτογραφιών ή και videos στα social media με στόχο να γίνουν viral κ.ο.κ. Αν πιστεύετε ότι δεν μπορείτε μόνοι σας να τα καταφέρετε, αναζητήστε έναν καλό συνεργάτη για το γραφείο τύπου της ταινίας κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ. Ένας πεπειραμένος τέτοιος επαγγελματίας μπορεί να κάνει μεγάλη διαφορά στη διαχείριση της επικοινωνίας της ταινίας για τις ημέρες του φεστιβάλ. Η δεύτερη μεγάλη ευκαιρία που μπορεί να σας δοθεί είναι τη νύχτα των βραβείων: έχετε την δυνατότητα ξανά να βρεθείτε στο κέντρο της προσοχής. Εκμεταλλευτείτε το!
- Θέλετε επίσης να πουλήσετε την ταινίας σας. Θέλετε να έρθετε σε επαφή με όλους τους εκπροσώπους των αγοραστών που θέλετε να αγοράσουν την ταινία σας. Στείλτε τους μέιλ, ζητώντας συνάντηση, πριν φτάσετε στον τόπο του φεστιβάλ. Εταιρείες διεθνών πωλήσεων, διανομείς στοχευμένων περιοχών, τηλεοπτικά κανάλια, διαδικτυακές πλατφόρμες κ.ο.κ.
- Πέραν της ταινίας σας, θέλετε να χτίσετε επαγγελματικές σχέσεις για μελλοντικά σχέδια. Κάνετε τη μελέτη σας πριν φτάσετε, ποιοι πρόκειται να είναι στο φεστιβάλ, ποιοι έχουν ενδιαφέρον για εσάς, στείλτε τους μέιλ από πριν και ζητήστε συναντήσεις.
- Θέλετε ακόμα να γνωρίσετε συναδέλφους δημιουργούς, σκηνοθέτες, παραγωγούς, κριτικούς και δημοσιογράφους, εργαζόμενους στα φεστιβάλ (αυτό ή άλλα), ψάξτε τις ταινίες που σας ταιριάζουν, πηγαίνετε στις προβολές τους, συμμετέχετε στα Q&A, πηγαίνετε στα πάρτι ή τις συζητήσεις που οργανώνονται. Η επαφή με τους διαφορετικούς επαγγελματίες του κλάδου, θα σας δώσει χρήσιμες πληροφορίες, νέες ιδέες για ταινίες ή συνεργασίες, θα σας συστήσει σε καινούριους φίλους.

Επιστρέφοντας στους στόχους σας, ιεραρχήστε τους, βάλτε προτεραιότητες, μάθετε ποιοι θα είναι εκεί (από τους καταλόγους του φεστιβάλ) ζητήστε ραντεβού από πριν με όποιους θέλετε ή πρέπει να συναντήσετε από κοντά και αφήστε χρόνο για το απρόοπτο.

7.4 Τα Film Markets

Εκτός των φεστιβάλ, ή παράλληλα με αυτά, διοργανώνονται κάθε χρόνο αγορές για οπτικοακουστικά προϊόντα κινηματογραφικά, τηλεοπτικά, ή άλλα που είναι στοχευμένες στην επιχειρηματική πλευρά και τις αγοραπωλησίες οπτικοακουστικών έργων. Επίσης, διοργανώνονται συνέδρια, συζητήσεις, παρουσιάσεις κ.λ.π. σχετικά με εξελίξεις στον οπτικοακουστικό τομέα σε διάφορους τομείς, ώστε να ενημερώνονται οι επαγγελματίες της βιομηχανίας του θεάματος. Πολλές από αυτές τις αγορές διοργανώνονται παράλληλα με μεγάλα φεστιβάλ, εκμεταλλευόμενες την παρουσία πολλών επαγγελματιών.

8. Κρατήστε τις επαφές σας ζωντανές

Ολοκληρώνοντας, θυμηθείτε τον τελευταίο σας στόχο: Θέλετε η ταινία σας να είναι προάγγελος των επόμενων. Η ταινία που φτιάξατε είναι πια κομμάτι του εαυτού σας, δείγμα του ταλέντου σας. Την επόμενη φορά που θα δώσετε την επαγγελματική σας κάρτα, η ταινία σας θα αποτελεί ισχυρό διαβατήριο. Διατηρείστε την επαφή με τους ανθρώπους που γνωρίσατε. Αρχειοθετήστε τις επαφές που κάνατε τις ημέρες του φεστιβάλ και μην τις αφήσετε να ξεχαστούν. Βρείτε αφορμές για να στείλετε ευχές, συγχαρητήρια, ακολουθείστε την πορεία των νέων σας φίλων και επαγγελματικών επαφών. Υπενθυμίστε την παρουσία σας, στέλνοντας νέα από την πορεία της ταινίας σας.

Την επόμενη φορά που θα πάτε σε φεστιβάλ, δεν θα είναι όλοι άγνωστοι.

Ενδεικτική βιβλιογραφία - Μελέτες

Bakhshi, Hasan. 2007. *The Theatrical Window: Unchartered Waters?* London: BFI.

Bloore, Peter. 2009. *Re-Defining the Independent Film Value Chain*. London: BFI.

Bosko, Mark Steven., 2003. *The Complete Independent Movie Marketing Handbook: Promote, Distribute and Sell Your Film or Video*. Studio City, California: Michael Wiese Productions.

Brubaker, Jason. 2012. *Movie Marketing Made Simple*. Los Angeles: Brubaker Unlimited.

De Rosa, Maria & Marilyn Burgess, Marilyn. 2014. *Learning From Documentary Audiences: A Market research Study*. Toronto: HotDocs.

Edwards, Rona & Skerbelis, Monica. 2012. *The Complete Filmmaker's Guide to Film Festivals: Your All Access Pass to launching your film on the festival circuit*. Studio City, California: Michael Wiese Productions.

Finney, Agnus. 2014. *The International Film Business: A Market Guide Beyond Hollywood*, New York: Routledge.

Kanbar, Eliot. 2013. *You Finally Finished Your Film. Now What? How to Distribute Your Film Successfully and Economically in a Very Tough Market*. San Francisco: Council Oak Books.

Lee Jr., John & Anne Marie Gillen, Anne Marie. 2011. *The Roadmap for the Balanced Producer*. Burlington MA: Focal Press.

Reiss, Jon. 2011. *Think Outside the Box Office: The Ultimate Guise for Film Distribution and Marketing for the Digital Era*. Los Angeles: Hybrid Cinema Publishing.

Squire, Jason, 2004. *The Movie Business Book*. New York: Fireside.

Χρήσιμοι σύνδεσμοι

http://www.bfi.org.uk
http://www.bbc.co.uk/commissioning/tv/articles/how-we-do-business
http://www.documentary.org/about-us
http://www.documentary.org/feature/locating-sweet-spot-what-will-tv-channels-pay-your-doc
http://www.documentarytelevision.com
http://www.thefilmcollaborative.org/about/
http://www.filmfestivals.com
https://www.withoutabox.com

http://impactguide.org/library.php
http://www.cmsimpact.org

Σημειώσεις

1. Συμβουλευτείτε μεταξύ άλλων τη σχετική λίστα των ιστοτόπων και της βιβλιογραφίας στο τέλος του κεφαλαίου.

Γλωσσάριο κινηματογραφικών όρων

B-roll
Δευτερεύον οπτικό υλικό που χρησιμοποιείται στο μοντάζ για να υποστηρίξει και να επεξηγήσει το λόγο της συνέντευξης.

Beats
Κομβικά σημεία σε μία σκηνή στα οποία η συμπεριφορά ενός χαρακτήρα αλλάζει.

Casting
Διανομή ρόλων σε διαφορετικούς ηθοποιούς.

Compilation sequence
Πολυσυλλεκτική σκηνή. Σκηνή σε ένα ντοκιμαντέρ η οποία συνδέει ανεξάρτητα γεγονότα, από διαφορετικό χρόνο και χώρο με κοινό όμως θέμα.

Compositing
Ο συνδυασμός εικόνων που έχουν γυριστεί ξεχωριστά σε μία νέα σύνθετη εικόνα η οποία συντίθεται στο περιβάλλον του υπολογιστή.

Continuity sequence
Σκηνή συνέχειας. Σκηνή που παρουσιάζει μία δράση η οποία εξελίσσεται σε ενιαίο χώρο και χρόνο δίνοντας την ψευδαίσθηση της συνέχειας.

Crossfade
Σταδιακή μετάβαση από έναν ήχο σε έναν άλλο, ένα dissolve στο κανάλι του ήχου.

DCP (Digital Cinema Package)
Σύνολο ψηφιακών αρχείων (εικόνων, ήχων, υποτίτλων κ.ά) που «πακετάρονται» σε έναν σκληρό δίσκο και αποτελούν την ψηφιακή κόπια της ταινίας για προβολή σε ψηφιακό κινηματογράφο.

Dissolve
Φοντί ανσενέ. Η μετάβαση από ένα πλάνο σε ένα άλλο κατά την οποία το πρώτο πλάνο προοδευτικά σβήνει ενώ το δεύτερο εμφανίζεται.

Establishing shot
Πλάνο εδραίωσης. Γενικό πλάνο που παρουσιάζει –συνήθως στην αρχή μίας σκηνής– τον χώρο της δράσης.

Film Markets
Διεθνείς κινηματογραφικές εκθέσεις-αγορές που συνήθως αποτελούν τμήματα κινηματογραφικών φεστιβάλ και λειτουργούν σαν τόπος συνάντησης παραγωγών-διανομέων-αγοραστών.

Final cut
Το τελικό μοντάζ της ταινίας όπως θα προβληθεί στο κοινό.

First assembly
Μια πρώτη, αρκετά πρόχειρη, συρραφή της ταινίας στο μοντάζ.

Foley
Διαδικασία δημιουργίας ήχων που σχετίζονται με την ανθρώπινη δράση (π.χ. βήματα, ρούχα που τρίβονται κ.ά), αλλά και διάφορων άλλων ηχητικών εφφέ που δημιουργούνται σε στούντιο ηχογράφησης κατά το post production.

Guide track
Πρόχειρη ηχογράφηση της προφορικής αφήγησης που χρησιμεύει σαν οδηγός στο μοντάζ με σκοπό να αντικατασταθεί αργότερα.

Hook
Αφηγηματικό εύρημα που λειτουργεί σαν «αγκίστρι», προξενώντας στο κοινό μία τόσο έντονη απορία ώστε να παρακολουθήσει τη συνέχεια.

Interrotron
Εγκατάσταση που επινόησε ο ντοκιμαντερίστας Errol Morris με εφαρμογή στο γύρισμα συνεντεύξεων. Το interrotron αξιοποιεί δύο τηλε-υποβολείς προκειμένου ο ομιλών να απευθύνεται στον φακό αλλά να βλέπει το συνομιλητή του.

Jump cut
Απότομο κόψιμο στο μοντάζ στο οποίο ενώ διατηρείται η συνέχεια χώρου διακόπτεται η χρονική συνέχεια και μεταπηδούμε σε μία επόμενη στιγμή της δράσης.

Logline
Σύνοψη της υπόθεσης μιας ταινίας σε λίγες λέξεις με μια διατύπωση που προκαλεί το ενδιαφέρον μας. Λέγεται επίσης και tagline ή one-liner.

Match cut
Η αρμονική σύνδεση δύο πλάνων που δίνει την ψευδαίσθηση χωροχρονικής συνέχειας και κάνει την ίδια τη σύνδεση να περνά απαρατήρητη.

Minimum guarantee deal
Μια συμφωνία παραγωγού-διανομέα, κατά την οποία ο διανομέας πληρώνει ένα αρχικό ποσό στον παραγωγό ανεξάρτητα από την εισπρακτική επίδοση της ταινίας, ενώ ορίζεται ένα ποσοστό μοιράσματος των κερδών τα οποία θα προκύψουν μετά την κάλυψη των εξόδων της διανομής.

Mickey mousing
Ο συγχρονισμός της μουσικής στη δράση, συνήθως σε ταινίες κινουμένου σχεδίου, προκειμένου η μουσική να αναδεικνύει και να σχολιάζει τα τεκταινόμενα.

Mise en scène
Η σκηνοθεσία με τη σημασία που έχει στη θεωρία του κινηματογράφου ως ένα σύνολο υφολογικών επιλογών.

Mixing stage
Στούντιο μιξάζ. Ένας ειδικά διαμορφωμένος χώρος που αποτελεί μία μικρογραφία κινηματογραφικής αίθουσας στον οποίο γίνεται η μίξη των ήχων για να δημιουργηθεί η ηχητική μπάντα.

Music cue list
Μία λίστα των σημείων μιας ταινίας που χρειάζονται μουσική.

Paper edit
Η προετοιμασία του μοντάζ «στο χαρτί», κυρίως σε ο,τι αφορά στην επιλογή και διάταξη των αποσπασμάτων του λόγου.

Plot points
Σημεία καμπής της πλοκής.

Popping
Η παραμόρφωση του ήχου από την εκφορά χειλικών συμφώνων κοντά στο μικρόφωνο.

Post production
Μετα-παραγωγή. Η περίοδος στην κατασκευή μιας ταινίας που ξεκινά μετά το τέλος των γυρισμάτων και φτάνει μέχρι την παραγωγή της τελικής κόπιας. Συμπεριλαμβάνει το μοντάζ εικόνας και ήχου, το μιξάζ, τη δημιουργία οπτικών εφφέ, τίτλων, υπότιτλων κ.ο.κ.

Press kit
Ένα «πακέτο» αρχείων που διατίθεται σε δημοσιογράφους-κριτικούς και περιλαμβάνει περίληψη της ταινίας, σημείωμα του σκηνοθέτη, λίστα συντελεστών, φωτογραφίες κ.ά.

Q & A
Questions and answers. Ο συνήθης διάλογος που ακολουθεί την προβολή της ταινίας σε ένα φεστιβάλ, όπου ο σκηνοθέτης, ή κάποιος άλλος συντελεστής της ταινίας, απαντά σε ερωτήσεις του κοινού.

Radio cut
Το μοντάζ του λόγου (συνεντεύξεων, προφορικής αφήγησης) μιας ταινίας ντοκιμαντέρ, πριν ξεκινήσει η εισαγωγή συνοδευτικών εικόνων και σκηνών.

Reaction shot
Πλάνο αντίδρασης κάποιου προσώπου στην δράση.

Release form
Έντυπο συγκατάθεσης των υποκειμένων μιας ταινίας στο να κινηματογραφηθούν και να εμφανίζονται στην υπο κατασκευή ταινία.

Rough cut
Πρόχειρο μοντάζ της ταινίας.

Rushes
Το πρωτογενές υλικό των γυρισμάτων. Ο όρος προέρχεται από την εποχή που το φιλμ κάθε ημέρας γυρίσματος εμφανιζόταν γρήγορα για να μπορέσουν οι κύριοι συντελεστές της ταινίας να το δούνε την επόμενη μέρα.

Selects
Οι πρώτες επιλογές από το συνολικό υλικό των γυρισμάτων μετά από ένα αρχικό «ξεσκαρτάρισμα».

Soundtrack
Ηχητική μπάντα. Συχνά ο όρος αναφέρεται στη μουσική μίας ταινίας.

Split edit
Μία σύνδεση πλάνων στην οποία ο σύγχρονος ήχος κάθε πλάνου δεν κόβεται ταυτόχρονα με την εικόνα, αλλά λίγο νωρίτερα ή αργότερα.

Steadicam
Σύστημα ανάρτησης της κάμερας στο σώμα του οπερατέρ με το οποίο σταθεροποιείται η κάμερα και δίνεται η δυνατότητα για πολύ ομαλές κινήσεις.

Super 8 φιλμ
Ερασιτεχνικό φορμά που επικράτησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και χρησιμοποιεί φιλμ πλάτους 8mm σε κασέτα.

Temp music
Μουσική που χρησιμοποιείται προσωρινά στο μοντάζ με την προοπτική να αντικατασταθεί αργότερα.

Three point lighting
Φωτισμός τριών σημείων. Συνηθισμένη φωτιστική τεχνική που χρησιμοποιεί τρεις πηγές φωτισμού για τη φωτογράφιση ενός προσώπου (κύριο, συμπληρωματικό και κόντρα φως).

Tracks
Κανάλια ήχου ή εικόνας video.

Treatment
Μια σύνοψη σεναρίου σε λίγες σελίδες.

Voice over
Προφορική αφήγηση. Η φωνή ενός αφηγητή που σχολιάζει βρισκόμενος εκτός του χώρου και χρόνου της δράσης.

Vox pop
Τεχνική συρραφής αποσπασμάτων από πολλές συνεντεύξεις απλών ανθρώπων προκειμένου να συντεθεί μία εντύπωση της κοινής γνώμης πάνω σε ένα θέμα. Προέρχεται από το λατινικό vox populis (φωνή του λαού).

Αμόρσες
(1) Κενά διαστήματα μαύρου συνήθως στην αρχή ή το τέλος μιας ταινίας. (2) Μικρές διάρκειες παύσης στην αρχή και το τέλος μίας λήψης ή πριν και μετά μία ενδιαφέρουσα δράση ή φράση.

Βερτικάλ
Tilt, κατακόρυφη κίνηση της κάμερας, προς τα πάνω ή προς τα κάτω.

Έλλειψη
Χάσμα στη χρονική συνέχεια της αφήγησης.

Μακινίστας
Ο τεχνικός, υπεύθυνος για την τοποθέτηση και μετακίνηση της μηχανής λήψης σε τράβελινγκ, γερανό κ.ά.

Μέγεθος κάδρου
Διάκριση ενός καδραρίσματος ανάλογα με την κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου σε γενικό (WS), μεσαίο (MS), μεσαίο κοντινό (MCU), κοντινό (CU), πολύ κοντινό (XCU).

Μπουμ
Πτυσσόμενο καλάμι πάνω στο οποίο συγκρατείται το μικρόφωνο.

Ντεκουπάζ
Τεμαχισμός μίας σκηνής σε πλάνα πριν το γύρισμα, ο σχεδιασμός της κάλυψης της δράσης από διαφορετικές γωνίες.

Ντουμπλάζ
Dubbing. Αντικατάταση φωνών στο στάδιο της μεταπαραγωγής με σκοπό τη μεταγλώττιση ή την βελτίωση της ποιότητας του ήχου και της καταληπτότητας του λόγου.

Πανοραμίκ
Pan. Κίνηση της κάμερας δεξιά ή αριστερά.

Ρακόρ
Η σύνδεση, το δέσιμο μεταξύ δύο διαδοχικών πλάνων στο μοντάζ βάσει της ομοιότητας ή διαφοράς μιας σειράς από στοιχείων (κατεύθυνσης κίνησης, βλέμματος, καδραρίσματος, δράσης, κίνησης κάμερας, ήχου κλπ.)

Σεκάνς-μοντάζ
Montage sequence. Σεκάνς από ασυνεχείς λήψεις, που χρησιμεύει στο να δείξει το πέρασμα του χρόνου, αλλαγές στο χώρο ή οποιαδήποτε άλλη κατάσταση μετάβασης, συνήθως με τη συνοδεία μουσικής.

Σκαλέτα
Παρουσίαση της εξέλιξης του σεναρίου μέσα από την επιγραμματική περιγραφή των διαδοχικών σκηνών.

Σπικάζ
Προφορική αφήγηση ή voice over.

Σφήνες
Πλάνα που ενθέτονται σε μία σκηνή παρουσιάζοντας κάποιες λεπτομέρειες, συχνά εκτός της κύριας δράσης.

Φορμά
Format. (1) Το σύστημα/μέσο καταγραφής της εικόνας π.χ. φιλμ 35mm, video high definition κλπ. (2) Η βασική δομή ενός τυποποιημένου τηλεοπτικού προγράμματος.

Dslr
Digital single-lens reflex camera. Ψηφιακή φωτογραφική μηχανή με σκόπευση μέσω του φωτογραφικού φακού και ενός καθρέφτη. Από το 2008 οι φωτογραφικές αυτές μηχανές παρέχουν τη δυνατότητα εγγραφής video.

Χώρος
Room tone. Η ουδέτερη ηχητική ατμόσφαιρα ενός εσωτερικού χώρου, η οποία ηχογραφείται στην αρχή ή το τέλος του γυρίσματος. Χρησιμεύει για να γεμίζει ηχητικά κενά στο μοντάζ.

Ψείρα
Tie clip mike. Μικρό πυκνωτικό μικρόφωνο που τοποθετείται στα ρούχα και συχνά είναι ασύρματο.

Βιογραφικά Σημειώματα Συγγραφέων



Ο **Απόστολος Καρακάσης** γεννήθηκε το 1970. Σπούδασε κινηματογράφο στο W.S.C.A.D της Αγγλίας και τα τελευταία είκοσι χρόνια εργάζεται αδιάλειπτα ως σκηνοθέτης και μοντέρ σε ταινίες ντοκιμαντέρ. Το εκτεταμένο του σκηνοθετικό έργο για την ΕΡΤ, στα πλαίσια των σειρών «Παρασκήνιο», «Κεραίες της εποχής μας», «Ιστορία των χρόνων μας» κ.ά. περιλαμβάνει πάνω από είκοσι ταινίες με θέματα πολιτιστικά και ιστορικά, πορτρέτα εμβληματικών προσωπικοτήτων της ελληνικής και διεθνούς τέχνης και νέες προσεγγίσεις σε θέματα της ελληνικής ιστορίας. Παράλληλα, το ανεξάρτητο κινηματογραφικό του έργο περιλαμβάνει τις ταινίες *Επόμενος Σταθμός: Ουτοπία* (2015), *Εθνικός κήπος* (2009) και *98 ετών* (1999) οι οποίες συμμετείχαν σε διεθνή φεστιβάλ και απέσπασαν βραβεύσεις. Είναι επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. όπου διδάσκει μοντάζ στον κινηματογράφο μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ.



Ο **Χρήστος Γούσιος** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1973. Αποφοίτησε από το Τμήμα Ηλεκτρολόγων Μηχανικών της Πολυτεχνικής Σχολής του ΑΠΘ και απόκτησε το διδακτορικό του δίπλωμα στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών της ίδιας Σχολής. Στο Τμήμα Κινηματογράφου διδάσκει από το 2005 με αντικείμενο: Ήχος στον Κινηματογράφο και τα τελευταία χρόνια, όλα τα μαθήματα της κατεύθυνσης *Ήχος & Μουσική στον Κινηματογράφο*. Έχει ασχοληθεί με τον κινηματογραφικό ήχο και τη Μουσική για ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, για ντοκιμαντέρ αλλά και για το θέατρο. Έχει ερμηνεύσει Μουσική για/με αρκετές ταινίες του σιωπηλού κινηματογράφου.



Ο **Κώστας Κεφάλας** γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Φυσική στην Αθήνα και Κινηματογράφο στην Αθήνα και τη Στοκχόλμη. Από το 1994 ασχολείται με την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών και θεατρικών παραστάσεων. Έχει κάνει την παραγωγή σε πάνω από τριάντα ταινίες, ανάμεσα στις οποίες: *Νύφες* του Παντελή Βούλγαρη, *Το Λειβάδι που δακρύζει* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, *Attenberg* της Αθηνάς Τσαγγάρη, *Χρυσόσκονη* και *Για Πάντα* της Μαργαρίτας Μαντά, *Άλπεις* και *Lobster* του Γιώργου Λάνθιμου. Από το 2006 έχει κάνει την παραγωγή στις παραστάσεις *2*, *Μήδεια* και *Μέσα* του Δημήτρη Παπαϊωάννου. Από το 2005 διδάσκει το μάθημα της Παραγωγής Κινηματογράφου στο ΑΠΘ. Το 2007 εξελέγη λέκτορας στο Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών.