



ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Τμήμα Μηχανικών Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής

Πτυχιακή εργασία:

**“Απόπειρα μεταφοράς ενός γραπτού κειμένου σε εικόνες
μέσω μίας ταινίας μικρού μήκους.”**

Μαρία Τσιριγώτη – Δημήτριος Τσίτας

Επιβλέποντες Καθηγητές: ***Γιάννης Ορφανός – Μίνως Φιτσανάκης***

Ρέθυμνο 2017

Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε ιδιαίτερα όλους όσους βοήθησαν στην εκπόνηση της πτυχιακής μας εργασίας, καθώς επίσης και τους επιβλέποντες καθηγητές μας Γιάννη Ορφανό και Μίνω Φιτσανάκη.

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αναφέρεται στην απόδοση της τελευταίας ανοιχτής επιστολής του Νικόλα Άσιμου σε μια ταινία μικρού μήκους. Το εν λόγω κείμενο αποτελεί βιωματική μάτια του καλλιτέχνη και δεν προοριζόταν για καλλιτεχνικό δρώμενο, καθώς δεν περιέχει διαλόγους. Γίνεται μια απόπειρα μεταφοράς του θεατή στον χώρο και στον χρόνο που αναφέρεται ο συγγραφέας. Η ταινία μικρού μήκους περιλαμβάνει γυρίσματα στους φυσικούς χώρους που αναφέρονται στο κείμενο με χρήση σύγχρονων ψηφιακών μέσων εγγραφής εικόνας. Παράλληλα έγιναν οι ηχογραφήσεις των ηχοτοπίων με φορητά μέσα ηχογράφησης και εμπλουτίστηκαν με επιπρόσθετες ηχογραφήσεις σε άλλους χώρους και στο στούντιο προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα. Μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων και των ηχογραφήσεων πραγματοποιήθηκε μοντάζ- μικρομοντάζ των πλάνων του ηχοτοπίου σε περιβάλλον H/Y, με χρήση εξειδικευμένων προγραμμάτων επεξεργασίας, μοντάζ και μίξη ήχου και εικόνας. Στο θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας περιλαμβάνονται η θεωρία του κινηματογράφου και τα στάδια προπαραγωγής, παραγωγής και μεταπαραγωγής της ταινίας. Τέλος αναλύονται εκτενώς οι τεχνικές μοντάζ ήχου (sound design) και εικόνας που χρησιμοποιήθηκαν.

Abstract

This final year assignment is concerned with the last letter of Nikolas Asimos rendered as a short film. The text is an experiential point of view of the artist and was not meant to be used as an artistic piece since it does not contain dialogue. In the film there is an attempt to transport the viewer into the space and time to which the writers refers. The film includes scenes in the natural spaces referred to in the text through the use of modern digital video recording equipment. The soundscapes were recorded in parallel using portable recording equipment and were enriched with further recordings made in other spaces and in the studio in order to create the desired effect. After the completion of the shootings and recordings there was montage and micro-montage of the frames and soundscapes on the computer, using specialist software for montage, sound and image mixing. The theoretical framework includes, film theory and the pre-production, production and post-production stages. Finally the sound and image design techniques are analysed in detail.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	iv
Abstract.....	v
1 Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου.....	1
1.1 Η Τέχνη του Κινηματογράφου.....	1
1.2 Η Μουσική στον Κινηματογράφο.....	3
1.3 Αφηγηματικός Κινηματογράφος.....	4
1.4 Ταινίες Μικρού Μήκους.....	5
1.5 Στάδια Παραγωγής Ταινιών Μικρού Μήκους.....	7
2 Προ-παραγωγή.....	8
2.1 Νικόλας Άσιμος.....	8
2.2 «Ανοιχτή επιστολή του Νικόλα Άσιμου».....	9
2.3 Ανάλυση / Επεξεργασία.....	12
2.4 Σκηνοθεσία.....	13
2.4.1 Τοποθεσία.....	14
2.4.2 Επιλογή Ηθοποιών.....	15
2.5 Ντεκουπάζ.....	16
2.6 Σχεδιασμός Ηχητικού Μέρους.....	19
2.6.1 Ηχοτοπίο.....	21
2.6.2 Απαγγελία.....	21
2.6.3 Μουσική Επιμέλεια.....	22
2.7 Εξοπλισμός.....	23
3 Παραγωγή.....	26

3.1	Γυρίσματα.....	26
3.1.1	Τεχνικές Λήψης.....	28
3.1.2	Κατηγορίες Πλάνων.....	29
3.2	Ηχοληψία.....	31
3.2.1	Ηχογραφήσεις.....	32
4	Μεταπαραγωγή.....	34
4.1	Τακτοποίηση / Επεξεργασία Υλικού.....	34
4.2	Μοντάζ Εικόνας.....	34
4.2.1	Τεχνικές Μοντάζ.....	35
4.3	Μίξη Ήχου.....	38
4.3.1	Ηχητικός Σχεδιασμός.....	38
4.3.2	Τεχνικές Μίξης.....	39
	Συμπεράσματα.....	42
	Επίλογος.....	43
	Βιβλιογραφία.....	44
	Βιβλία.....	44
	Διαδικτυακές Τοποθεσίες.....	45
	Μουσική.....	46

1 Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου

1.1 Η Τέχνη του Κινηματογράφου

Κινηματογράφος είναι η οπτικοακουστική τέχνη, εκφράζεται δηλαδή με την εικόνα, με το λόγο, τη μουσική και τους θορύβους, που εκδηλώνεται μέσω της ειδικής διαδικασίας του μοντάζ.

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε επίσημα το 1895. Τεχνικοί, επιστήμονες και άνθρωποι του πάθους προσπαθούσαν από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, χωρίς να λείπουν βέβαια και προγενέστερες απόπειρες και πειραματισμοί για την απόδοση του αντικειμενικού κόσμου με εικόνες στην πραγματική κίνησή τους. Οι τελικοί επινοητές του κινηματογράφου ήταν Γάλλοι αδελφοί Λυμιέρ, οι οποίοι ποτέ δεν υποψιάστηκαν την σπουδαιότητα της εφεύρεσής τους, που την θεωρούσαν σαν ένα απλό «επιστημονικό περίεργο, χωρίς μέλλον». Ωστόσο ένας ευφάνταστος άνθρωπος, καλλιτέχνης, θαυματοποιός και ακροβάτης σε θέατρο ποικιλιών Ζώρζ Μελιέ διαισθάνθηκε αμέσως ότι με αυτή την τεχνική επινόηση δημιουργήθηκε μια καινούργια τέχνη. Έτσι ο κινηματογράφος βρήκε τον πρώτο του καλλιτεχνικό δημιουργό και τον πρώτο του σκηνοθέτη.

Έβδομη τέχνη βαφτίστηκε μέσα από τον ενθουσιασμό ενός από τους πρώτους αισθητικούς του κινηματογράφου, ο Ριτσίτο Κανούντο. Βέβαια γνωρίζοντας πως δεν υπάρχει σειρά προτεραιότητας στις τέχνες, ο κινηματογράφος δίνοντας τον ορισμό «τελευταία», δηλαδή η νεότερη στη σειρά των τεχνών ονομάστηκε «έβδομη». Αυτή η νέα τέχνη ήταν πιο τυχερή από τις άλλες, γιατί στηρίχθηκε εξ' αρχής στην συνεχώς εξελισσόμενη τεχνολογία. Κάθε τεχνική-κινηματογραφική εφεύρεση έχει άμεσο αντίκτυπο στην κινηματογραφική αισθητική, που δεν μπορούμε να την μελετήσουμε ερήμην της τεχνολογίας, προς μεγάλη θλίψη των παραδοσιακών αισθητικών που τα θέλουν όλα μαγικά και μυστηριώδη.

Σταθμούς στην εξέλιξη του κινηματογράφου αποτέλεσαν η επινόηση του ήχου το 1927, η εμφάνιση του χρώματος, η εφαρμογή διάφορων επινοήσεων στις διαστάσεις την οθόνης και η επίτευξη των τριών διαστάσεων.

Ο κινηματογράφος αποτελεί λοιπόν «γλώσσα» και χάρη στην ιδιαίτερη γραφή κάθε σκηνοθέτη γίνεται μέσο επικοινωνίας, πληροφόρησης, ακόμα και προπαγάνδας, πράγμα που δεν είναι φυσικά αντιφατικό με την καλλιτεχνική του ποιότητα.

Πολλοί συγγραφείς το έχουν παραδεχτεί με διάφορους τρόπους. Για τον Ζαν Κοκτώ «μια ταινία είναι μια γραφή με εικόνες», ενώ ο Αλεξάντερ Αρνού θεωρεί πως «ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα εικόνων με το λεξιλόγιό της, τη σύνταξή της, τις σημασίες, τις ελλείψεις, τις συμφωνίες και τη γραμματική της». Ο Ζαν Επστάιν βλέπει σε αυτόν «την παγκόσμια γλώσσα» κι ο Λουί Ντελλύκ υποστηρίζει πως «μια καλή ταινία είναι ένα καλό θεώρημα».

Η διαδικασία του κινηματογράφου είναι περίπλοκη. Αρχίζοντας από ζητήματα και γνώσεις αισθητικές, καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές, όσο προχωρούμε στη βάση τα ζητήματα γίνονται πιο χειροπιαστά και αγκαλιάζουν πολλούς τομείς της σύγχρονης τεχνικής και επιστήμης. Χρειάζεται δηλαδή ένας μεγάλος αριθμός από ειδικούς σε πολλούς τομείς από την σύγχρονη ανθρώπινη γνώση, όπως είναι η αισθητική και η φιλοσοφία της τέχνης, η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες, η ηθοποιία και η μουσική, η μηχανολογία, η οπτική, η ηλεκτρονική, η ακουστική και η χημεία.

Ένας από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς του κινηματογράφου, ο Μπέλα Μπαλάζ, είπε: «Στον κινηματογράφο η τέχνη δεν είναι το σπουδαιότερο πράγμα» και πραγματικά ο κινηματογράφος είναι εξίσου σπουδαίος σαν γενικό εκπολιτιστικό μέσο και φαινόμενο. Παρ' όλο που η έννοια της τέχνης είναι μαζί θεωρητική και ιστορική, εξαρτάται δηλαδή και από τους όρους μιας εποχής, εντούτοις ο άνθρωπος δρα και με τους νόμους της «ομορφιάς», δηλαδή με μίαν ιδιαίτερη σύγχρονη διαδικασία θεωρητική που κάθε φορά τίθεται σαν ιδιαίτερο είδος γνώσης και ψυχαγωγίας.

1.2 Η Μουσική στον Κινηματογράφο

Με την δημιουργία της πρώτης ταινίας γεννήθηκε και η ανάγκη να καλυφθεί το κενό που υπήρχε στο άκουσμα. Στην πρώτη δημόσια προβολή των ταινιών των Αδελφών Λουί και Ογκίστ Λυμιέρ στην Αγγλία τον Φεβρουάριο του 1896, τις ταινίες συνόδευαν αυτοσχεδιασμοί και παραλλαγές γνωστών λαϊκών σκοπών στο πιάνο.

Έγιναν προσπάθειες να αποκατασταθεί η απουσία του ήχου με έναν αφηγητή, αλλά και φωνογραφικούς δίσκους, οι οποίες δεν ευδοκίμησαν. Την θέση του αφηγητή πήραν οι διάτιτλοι και οι δίσκοι του φωνόγραφου ήταν πολύ δύσκολο να συγχρονιστούν με την εικόνα, έτσι εγκαταλείφθηκαν σχετικά σύντομα. Παρέμεινε λοιπόν η ζωντανή μουσική, είτε μόνο πιάνο, είτε ολόκληρη ορχήστρα. Στην αρχή της κινηματογραφίας η χρήση της μουσικής δεν αποτελούσε αισθητική προσθήκη και το κοινό αδιαφορούσε για το περιεχόμενο ή το νόημα της. Κι ενώ πολλοί ιστορικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου υποστήριζαν πως η μουσική χρειαζόταν μόνο για να καλύπτει τον θόρυβο της μηχανής προβολής, οι μηχανές απομακρύνθηκαν από τις αίθουσες ενώ η μουσική παρέμεινε.

Από το 1908 και μετά, άρχισαν να γράφονται ειδικές παρτιτούρες για πολλές ταινίες από σημαντικούς συνθέτες της εποχής. Το επόμενο βήμα για την μουσική στον κινηματογράφο ήταν η προσπάθεια συγχρονισμού εικόνας-ήχου. Η πρώτη απόπειρα έγινε το 1926 με μια μηχανή συντονισμού της μπομπίνας της ταινίας, με μία μπομπίνα που ξετύλιγε την παρτιτούρα του μαέστρου. Η πιο αποτελεσματική προσπάθεια ήρθε λίγο αργότερα, την ίδια χρονιά, με τη μέθοδο του πλέι-μπακ (play-back). Η πρώτη αυθεντική ομιλούσα ταινία προβλήθηκε το 1929 στην Αμερική και λεγόταν «Τα φώτα της Νέας Υόρκης» (The Lights of New York).

Αφού λοιπόν ο κινηματογράφος είχε βρει τη φωνή του, σχεδόν πέντε χρόνια αργότερα, το 1935 ορισμένοι παραγωγοί και συνθέτες άρχισαν να πειραματίζονται πάνω στην εξέλιξη του σάουντ-τρακ (sound track). Η χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο εκτός από το να λειτουργεί ως υπόκρουση ή ως σχόλιο, γίνεται ρεαλιστικό στοιχείο, πυρήνας της ταινίας, αντικαταστάτης του ήχου ή θορύβου, στοιχείο σύστασης του μοντάζ.

Σε μερικές περιπτώσεις η απουσία της μουσικής, όπως και η απόλυτη σιωπή, δημιουργούν μια άκρως υποβλητική ατμόσφαιρα και δίνουν μια ξεχωριστή δύναμη στην εικόνα. Ο μη μουσικός ήχος βοηθάει στο να γίνει πιο πειστική η απεικόνιση της πραγματικότητας, μετέχει

στο ρεαλισμό της εικόνας, αλλά δεν μπορεί να λειτουργήσει με την ίδια σημασία που λειτουργεί ο μουσικός ήχος, δεν έχει πάντα την ίδια δραματική αξία. Οι ήχοι, οι θόρυβοι, η ομιλία, όλο αυτό το ηχητικό υλικό είναι βέβαια απαραίτητο σε μία ταινία, αλλά δεν έχει την ίδια ισχύ, ούτε την ίδια λειτουργία με τον μουσικό ήχο.

Η μουσική μέσα στο ηχητικό σώμα μια ταινίας δεν είναι ένας ακόμα ήχος ανάμεσα σε όλους τους άλλους. Είναι, λόγω της φύσης της, ένας ειδικός ήχος με ξεχωριστή λειτουργία και σημασία.

1.3 Αφηγηματικός Κινηματογράφος

Κάθε αφήγηση προϋποθέτει μίαν ιστορία, ένα μύθο, μια διήγηση και κάθε αφηγηματική ταινία υποδηλώνει ένα φανταστικό ή υπαρκτό πρόσωπο αφηγητή. Διάφορες μορφές της λογοτεχνίας έχουν ως βασικό στοιχείο την αφήγηση, ιδιαίτερα το μυθιστόρημα. Από την γέννησή του ο κινηματογράφος παρουσιάστηκε σαν τέχνη της αφήγησης. Η δομή του ακολούθησε την ταξινόμηση της αριστοτελικής ποιητικής: αρχή-μέση-τέλος. Το μοντάζ αποβλέπει στην τεχνική συνδεσμολογία (ρακόρ) πλάνων με σκοπό τη διήγηση σε πλήρη αναφορά προς το πραγματικό. Σαν έννοια δεν περιορίζεται σε μια διαδικασία μηχανική και παθητική που έχει σκοπό να δώσει την εντύπωση του πραγματικού, αλλά γίνεται και δημιουργικό. Η έννοια του μοντάζ δεν στοχεύει μόνο στην αφήγηση ενός πραγματικού γεγονότος, αλλά προεκτείνεται στους τρόπους μορφικής απόδοσης αυτής της αφήγησης επισημαίνοντας έτσι τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου.

Ορισμένοι σύγχρονοι θεωρητικοί λένε πως ο αφηγηματικός κινηματογράφος διαβρώνεται από την ιδεολογία του θεάματος και τον αποκρούουν τελείως. Έτσι γίνεται η ταύτισή του με την παραδοσιακή αντίληψη του χολιγουντιανού θεάματος: αφηγηματική συνέχεια, μύθος και πλοκή, ταύτιση με τον ήρωα, αληθοφάνεια και διαφάνεια του νοήματος, ντεκόρ, χρώμα, χρήση συμβάσεων και συμβόλων ενός κοινού κώδικα επικοινωνίας. Όλα αυτά αποτελούν εργαλεία του αναπαραστατικού συστήματος που ουσιαστικά δεν κάνουν καμία ανάλυση για να αποκαλύψουν τις ψευδείς κολακείες των αστικών ιδεολογικών μηχανισμών. Σε αντίθεση με τα παραπάνω βρίσκεται ο αντί-αφηγηματικός κινηματογράφος που απαιτεί την πλήρη

ρήξη της παράδοσης. Υπάρχουν περιπτώσεις που χρησιμοποιεί το παραδοσιακό αναπαραστατικό μοντέλο, το οποίο εν τέλει υπομονεύει, γιατί υποχρεώνει τον θεατή σε μια ανάγνωση μέσα από την οποία αναδύεται ένα δεύτερο κείμενο, το οποίο μέσα από την ίδια του την γραφή δίνει την ζητούμενη εξήγηση. Το αντί-αφηγηματικό μοντέλο δεν αποσκοπεί στη συνέχεια της αφήγησης και δεν ενδιαφέρεται για την ορθοδοξία την γραμματικής ή της συντακτικής δομής, αλλά χαρακτηρίζεται από διαφορούμενες έννοιες, θελημένες ασάφειες, μέσα από «ύπουλα συμπεράσματα ενός ανατρεπτικού λόγου», όπως αναφέρει ο Μπόνιτσερ. Θεμελιακά εργαλεία που χρησιμοποιεί είναι η σημειολογική μεθοδολογία, η θεωρία του ασυνείδητου ή η γλωσσολογική προσέγγιση, σε αντίθεση με την κλασική προσέγγιση του αφηγηματικού κινηματογράφου. Έμπνευση του ήταν ο ρώσικος φορμαλισμός του 1920, αλλά και ο πλουραλισμός ορισμένων θεωρητικών που έφτασαν ως τον εκλεκτισμό. Υπάρχουν κι άλλες πολλές εκδοχές που δίνουν την έννοια μιας πολυδιάστατης προσπέλασης όπως ο υπαρξισμός, ο νεοθετικισμός, ο ιρασιοναλισμός, είτε ακόμη και κρυπτικές και μυστικιστικές ροπές με θρησκευτικό υπόβαθρο. Επισημαίνεται βέβαια πως ένα μεγάλο μέρος από τα έργα του σύγχρονου αντικομοφορμιστικού κινηματογράφου εξακολουθούν να είναι αφηγηματικά. Μια καλή ταινία δεν εξαρτάται προφανώς από το άτοπο δίλημμα: αφηγηματικός - μη αφηγηματικός.

1.4 Ταινίες Μικρού Μήκους

Ως ταινία μικρού μήκους ορίζεται το κινηματογραφικό έργο μικρής διάρκειας, ανεξαρτήτου του περιεχομένου του ή του καλλιτεχνικού του είδους. Ορισμός που καθιερώθηκε όταν τα κινηματογραφικά έργα μεγάλου μήκους έγιναν το κύριο τμήμα των προβολών στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Τα μέσα που υπήρχαν στις αρχές της κινηματογραφικής τέχνης ήταν πολύ περιορισμένα, για αυτό όλα τα έργα ήταν μικρού μήκους. Κατ' αυτήν την άποψη, όλα τα έργα του πρώιμου σινεμά ήταν ταινίες μικρού μήκους. Υπήρχε όμως μία διαφοροποίηση, με βάση τη διαίρεση του έργου σε επιμέρους ταινίες, τις «πράξεις». «Πράξη» ονόμαζαν το φιλμ που περιέχει ένα μέρος του έργου και ήταν τυλιγμένο σε δική του ροδέλα. Έτσι τα έργα της εποχής εκείνης

είχαν μία ή δύο πράξεις. Το 1928 είναι η χρονιά που η διάρκεια προβολής σιγά-σιγά τυποποιείται και οι παραγωγές χαρακτηρίζονται ως ταινίες μεγάλου μήκους. Μέχρι τη δεκαετία του 1970 οι ταινίες μικρού μήκους προβάλλονταν πριν από το κυρίως έργο. Μετά σταδιακά έδωσαν την θέση τους στην διαφήμιση.

Στην Ελλάδα η πρώτη ταινία γυρίστηκε το 1906, μικρού μήκους φυσικά. Η απουσία σκηνοθέτη με την έννοια της ειδικότητας, δηλαδή την ιδιαίτερη γνώση των εκφραστικών μέσων που απαιτεί κάθε μορφή τέχνης, ήταν αισθητή τα πρώτα χρόνια. Περίπου γύρω στο 1926 αρχίζουν οι ταινίες που γυρίζονται να έχουν ένα διαφημιστικό χαρακτήρα (ελληνικά εργοστάσια, καλλιέργεια και συγκομιδή σταφίδας, κ.α.). Η πρώτη έγχρωμη ταινία έγινε το 1949-50 και το 1962 έχουμε την πρώτη γυναικεία παρουσία στις ταινίες μικρού μήκους.

Οι ταινίες μικρού μήκους έχουν συνήθως μέγιστη διάρκεια 30 λεπτά, αλλά αυτό δεν αποτελεί ασφαλές κριτήριο. Για παράδειγμα η «Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών» επιτρέπει μέχρι και 40 λεπτά. Αντίθετα το «Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου» το Βερολίνο, επιτρέπει διάρκεια μεταξύ 15 και 30 λεπτών. Το «Γερμανικό Βραβείο Κινηματογράφου» επιτρέπει από 7 έως 30 λεπτά.

Μία ταινία μικρού μήκους έχει ως κύριο στοιχείο της τον ρόλο που μπορεί να παίξει στην ανάπτυξη του κινηματογράφου και του πολιτισμού. Εμπλουτίζει τους τομείς της κινηματογραφίας που αφήνει ακάλυπτους η ταινία μεγάλου μήκους, όπως ο πειραματικός κινηματογράφος, το ντοκιμαντέρ ως δοκίμια ή κοινωνική κριτική, τα κινούμενα σχέδια, το περιγραφικό ρεπορτάζ, τις διαφημίσεις. Ακόμα και σαν καλλιτεχνική έκφραση είναι αναγκαία στο βαθμό που το διήγημα είναι απαραίτητο κομμάτι της λογοτεχνίας. Οι προτάσεις των δημιουργών έχουν αρχίσει να λιγοστεύουν, να φτωχαίνουν και να συρρικνώνονται, ιδιαίτερα αυτήν την εποχή της κρίσης των αξιών. Μια ταινία μικρού μήκους δεν εμπλουτίζει μόνο τον ορίζοντα της κινηματογραφίας, αλλά και τον ορίζοντα του πολιτισμού. Παίξει ρόλο στην ιστορική αναστύλωση, στη διανομή γνώσης, ψυχαγωγίας και εκπαίδευσης.

1.5 Στάδια Παραγωγής Ταινιών Μικρού Μήκους

Οι ταινίες μικρού μήκους είναι σαν ένα διήγημα. Επικεντρώνονται γύρω από ένα κύριο γεγονός, ένα χαρακτήρα και μια οπτική. Τα στάδια παραγωγής τους δεν διαφέρουν από αυτά μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Μπορεί να είναι μικρού μήκους, έχουν όμως μεγάλο δημιουργικό ρίσκο. Το πρώτο στάδιο παραγωγής ονομάζεται Προ-Παραγωγή, ακολουθεί η Παραγωγή και τρίτο και τελευταίο στάδιο είναι η Μετά-Παραγωγή.

Στην Προ-Παραγωγή εμφανίζονται οι πρώτες ιδέες για το σενάριο, το οποίο μπορεί να είναι κάποια διασκευή διηγήματος ή κάποια παρωδία ταινίας, μπορεί να είναι εμπνευσμένο από ένα χώρο-τόπο, από μία ιδιαίτερη φυσιογνωμία, από ένα κοινωνικό θέμα, από ένα άρθρο, ανέκδοτο, ένα παραμύθι, είτε ακόμα και από μία όμορφη ή άσχημη ανάμνηση. Συνέχεια έχει η προετοιμασία της ταινίας με πρώτο το σενάριο να χωρίζεται σε σκηνές. Γίνεται εύρεση χώρων για τα γυρίσματα (ρεπεράζ), ακρόαση ηθοποιών (κάστινγκ), χωρισμός των σκηνών σε πλάνα (ντεκουπάζ). Ακολουθεί η επιλογή του εξοπλισμού που θα χρησιμοποιηθεί για τα πλάνα και την καταγραφή του ήχου. Μετά χτίζεται το ηχητικό μέρος, το οποίο πρέπει να καθοριστεί τι θα περιλαμβάνει για να κανονιστούν οι ταυτόχρονες ηχογραφήσεις. Στο ηχητικό μέρος εκτός από την ηχητική ατμόσφαιρα της κάθε σκηνής και τις ηχητικές πηγές που περιλαμβάνονται σε αυτή, ενδεχομένως να χρειαστούν και άλλες ηχογραφήσεις. Αν για παράδειγμα υπάρχει γύρισμα με πρωτότυπη ή διασκευασμένη μουσική ή αν υπάρχει κάποια ομιλία που ακούγεται από το ραδιόφωνο και χρειάζεται για να βοηθήσει υποκριτικά τον ηθοποιό, πρέπει να προηχογραφηθούν. Τέλος οι προεπιλεγμένοι βασικοί χώροι πρέπει να εγκριθούν και από τον ηχολήπτη ως απολύτως κατάλληλοι για σύγχρονο γύρισμα.

Στο στάδιο της παραγωγής πραγματοποιούνται τα γυρίσματα και οι ηχογραφήσεις που έχουν αποφασιστεί στο στάδιο της προ-παραγωγής.

Τελευταίο στάδιο είναι αυτό της μετά-παραγωγής. Το υλικό από τα γυρίσματα και τις ηχογραφήσεις της παραγωγής μαζεύεται, τακτοποιείται και ετοιμάζεται για επεξεργασία. Πραγματοποιείται το μοντάζ, η συρραφή δηλαδή των πλάνων και ο συγχρονισμός της εικόνας με τους διαλόγους, τη μουσική και τον ήχο. Στο σημείο του μοντάζ προσθέτονται και τα ειδικά εφέ, αν υπάρχουν, είτε στην εικόνα, είτε στον ήχο. Η μίξη του ήχου συνθέτει την ηχητική αρχιτεκτονική την κινηματογραφικής ταινίας. Ο σχεδιασμός των ήχων ξεκινάει από το σενάριο και ολοκληρώνεται κατά τη διαδικασία της μετά-παραγωγής. Τελευταίοι μπαίνουν οι τίτλοι αρχής και τέλους και η ταινία είναι έτοιμη.

2 Προ-παραγωγή

2.1 Νικόλας Άσιμος

Ο Νικόλαος Ασημόπουλος, κατά κόσμο Νικόλας Άσιμος γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 20 Αυγούστου του 1949. Σε ηλικία 18 χρονών εγγράφεται στη Φιλοσοφική σχολή του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και αρχίζει να ασχολείται ενεργά με το θέατρο. Συστήνεται στο κόσμο ως ηθοποιός, συμμετέχοντας σε παραστάσεις και ταινίες. Το 1973 εγκαταλείπει τις σπουδές του και εγκαθιστάτε στην Αθήνα. Εκεί ξεκινάει τις πρώτες του αυτοσχέδιες μουσικοθεατρικές παραστάσεις στο δρόμο.

Η πρώτη του συμμετοχή στη δισκογραφία γίνεται το 1975. Αργότερα γράφει συνολικά οκτώ κασέτες τις οποίες εκδίδει μόνος του και δίνει μουσικές παραστάσεις σε μπουάτ της Αθήνας.

Το 1976 αποκτά την κόρη του Λίλιαν, την οποία μεγαλώνει μόνος του. Τέσσερα χρόνια μετά γράφει το βιβλίο του “Αναζητώντας Κροκανθρώπους” και το 1982 κυκλοφορεί τον πρώτο και μοναδικό του δίσκο μακράς διάρκειας με τίτλο “Ο Ξαναπές”.

Το 1987 κατηγορείται για το βιασμό μιας νεαρής κοπέλας, προφυλακίζεται και ενώ η μήνυση σε βάρος του αποσύρεται, οδηγείται σε ψυχιατρείο, γεγονός που επιφέρει βαρύτατες επιπτώσεις στην ψυχοσωματική του κατάσταση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο καλλιτέχνης να εκφράσει μεταφυσικές ανησυχίες. Λίγο πριν την αυτοκτονία του στις 17 Μαρτίου του 1988 γράφει την «Τελευταία Ανοιχτή Επιστολή» “προς όλους και για όλα”.

2.2 «Ανοιχτή επιστολή του Νικόλα Άσιμου»

Η ανοιχτή επιστολή του Νικόλα Άσιμου γράφτηκε το τελευταίο διάστημα της ζωής του καλλιτέχνη. Μέσω αυτής επιδίωξε να μάθει ο κόσμος την αλήθεια για τον ίδιο και να κινητοποιηθεί. Επίσης η επιστολή αποτέλεσε ένα κάλεσμα προς όλους τους δημοσιογράφους για δημοσιοποίηση, αλλά και μια δήλωση συγχώρεσης σε όσους τον διέσυραν.

“Μήνυμα προς όλους, για όλα.

Μια είναι η βόλτα, μόνο μια, αυτή θα μας λευτερώσει. Δε σταματάει αυτή η βόλτα, ούτε ποτέ της έχει αρχίσει.

Magic theater fur fur. Το μεγαλύτερο θέατρο στην ιστορία, που καταργεί την ιστορία. Εγώ που το έχω ξεκινήσει έχω αναλάβει την ευθύνη. Με ξέρουν όλοι οι σοφοί του κόσμου, κι όλοι οι καλλιτέχνες του πλανήτη. Στην αρχή υπήρξα μονάχος μου, τώρα υπάρχουν κι άλλοι πολλοί που μπήκανε στο θέατρο μας.

Ανθρώπους ψάχνουμε όχι ιδεολογίες. Ανθρώπους να' χουν θάρρος, αγάπη, καλοσύνη. Ανθρώπους που δεν είναι ψεύτες, ρηχοί και βολεμένοι και ξέρουν να δίνουνε, όχι να ρουφάν και να εκμεταλλεύονται τους γύρο. Ανθρώπους έστω με καρδιά. Ας είναι δικηγόροι, παπάδες και αστυνόμοι. Ας είναι και χαφιέδες, κομμουνιστές, αναρχικοί, αρκεί να έχουν τόλμη να κρατήσουν ένα λόγο και να πούνε την αλήθεια.

Αν δεν καταλαβαίνετε το θέατρο μας και μας κοροϊδεύετε ακόμα δεν φταίμε εμείς. Εμείς έχουμε τη γνώση. Αυτή που δεν έχουν όλοι μαζί οι κυβερνήτες, οι δικαστές και οι γιατροί. Σας κολλάμε στον τοίχο με ένα σελοτέιπ. Είμαστε καθαροί γι' αυτό ζούμε μέσα στις υπόγες και χαρίζουμε. Δίνουμε παραστάσεις στην πλατεία και χαίρονται τα παιδάκια και δεν έχουμε λεφτά. Είμαστε αυτόδουλοι της καλοσύνης. Ξέρουμε να δημιουργούμε όχι να καταστρέφουμε. Ξενυχτάμε μέρα νύχτα και φτιάχνουμε μονάχοι τα όργανα μας. Οι άλλοι σπανέ λάμπες και μπουκάλια, εμείς τα καθαρίζουμε με σκούπες. Οι σκουπιδιάρηδες είναι μαζί μας και όλοι οι άνθρωποι το πλανήτη. Ρωτήστε στην περιοχή των Εξαρχείων που μας ξέρει. Μας αγαπάνε όλοι. Ρωτήστε αν χρωστάμε τίποτα και σα κανένα. Σε όλους έχουμε δώσει παραπάνω. Μπακάληδες, ψιλικατζήδες, περιπτεράδες, ταβερνιάρηδες μας εκτιμάνε.

Χαρίζουμε το γέλιο, αγάπη και ευτυχία. Κάναμε τους γέρους να αισθάνονται παιδιά.

Τα πρεζόνια να κόψουνε την άσπρη και να γελάνε.

Εγώ που το 'χω ξεκινήσει δεν έδειρα ποτέ και πουθενά κανένα. Με έχουν περάσει από όλα τα μπουντρούμια και το κορμί μου είναι γεμάτο πληγές. Τα όπλα μου είναι πιστολάκια και νταούλια απ' αυτά που παίζουν τα παιδάκια, παίζει και η μικρή μου κόρη. Όταν όλοι εσείς κολλάτε αφίσες και γεμίζετε σκουπίδια την Αθηνά εγώ σας πολεμάω με μια ζωγραφιά στον τοίχο του σπιτιού μου. Εκεί που ήταν βόθρος και μπάζα και ουρλιάζανε τα κομπρεσέρ. Εκεί μένω τώρα, τρία χρόνια μαζί με την μικρή μου κόρη, φιλοξενώντας κι άλλους που δεν είχανε να φανέ και που να κοιμηθούνε. Και δε φοβάμαι να δώσω τη διεύθυνση μου, την ξέρουν όλοι 'Αραχώβης 41', Εξάρχεια.

Τώρα είμαι υποχρεωμένος να έχω παράπονα. Να καταγγείλω κάτι προς όλους και για όλα. Έμαθα πως συνεχίζονται οι διώξεις εναντίον μου. Πως βάλανε εισαγγελέα για να με βάλουνε ξανά στο ψυχιατρείο και να μου κάνουν ίσως και λοβοτομή. Είμαι υποχρεωμένος να με σώσω. Καταγγέλλω λοιπόν δημόσια. Στις 6 Οκτώβρη με πιάσανε έξω από το δρόμο του σπιτιού μου να παίζω θέατρο του δρόμου. Με σύρανε με τη μια στο αστυνομικό τμήμα, με δέσανε με χειροπέδες, μου σπάσανε τα πλευρά μου, με πήγαν στο Αιγινίτειο ψυχιατρείο, με είχανε δεμένο. Εγώ τους έλεγα αλήθειες που δεν της λένε τα βιβλία και αυτοί με βγάλανε τρελό. Έκανα ακόμη και αυτούς που με χτυπούσαν να γελάνε. Αντί να τηρήσουν ένα λόγο ότι πια δε θα μ' αγγίζουν με σύρανε δεμένο στο Δαφνί. Στο χειρότερο μπουντρούμι με ξάπλωσαν, με ξαναχτύπησαν και μου κάνανε ενέσεις απ' αυτές που σκοτώνουνε βουβάλια (παρ' όλο που πάλι μου δώσανε λόγο ότι δεν θα μ' αγγίζουν) και με πάτησαν σα χαλάκι και με βάλανε με τις χειρότερες ρουφήχτρες. Τους αρρώστους που προσπαθούσαν να μου πάρουν το ρολόι και ότι άλλο είχα πάνω μου, ακόμη και το τελευταίο μου τσιγάρο. Όλοι οι γιατροί του κόσμου δεν τήρησαν ένα λόγο. Αλλά εγώ κατάφερα και βγήκα και είμαι ζωντανός. Σε λιγότερο από δυο μέρες κι απ' το χειρότερο μπουντρούμι. Ας έρθουν οι ψυχίατροι μια βόλτα μαζί μου και θα τους δείξω. Γιατί εγώ δεν είμαι τρελός. Ξέρω να θεραπεύω τους πάντες και τα πάντα, με ένα τραγούδι, με μια καραμούζα, με ένα κουτί σπίρτα και με αγάπη.

Ευχαριστώ όλους όσους κινητοποιήθηκαν για να με βγάλουν έξω, αν και κάπως καθυστερημένα. Ήμουν ήδη έξω και περίμενα τον πατέρα μου να βάλει μια υπογραφή. Ευχαριστώ την Κατερίνα Γώγου που παράτησε το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και ήρθε. Ιδίως το Διονύση το Σαββόπουλο καθώς και το φίλο μου ψυχίατρο Δημήτρη Μαντούβαλο.

Πήγα χθες μονάχος στο αστυνομικό τμήμα, ρώτησα αν κατά λάθος άγγιξα κανένα, μου είπαν όλοι όχι. Τους ζήτησα να μου δώσουν πίσω ένα μενταγιόν και μια καρφίτσα ανεκτίμητης

αξίας (μου είναι χαρισμένα). Κάνανε ότι δεν ξέρουνε και ούτε το μισοσπασμένο χέρι μου δεν είχαν την τόλμη να μου σφίξουν.

Ας μου τα δώσουν όλα πίσω και τους συγχωρώ όλους. Αρκεί να σταματήσουν αμέσως τις ψεύτικες διώξεις. Αλλιώς θα εμφανιστώ μονάχος και θα σας προκαλέσω να με εκτελέσετε δημόσια σε μια πλατεία. Το προτιμώ παρά το ψέμα, σταυρό ή κρεμάλα.

Τώρα εγώ βρίσκομαι αποσυρμένος στο προσωπικό μου νησάκι όπου κανείς δεν μπορεί να πλησιάσει. Εδώ βλέπω και τη νύχτα και χρειάζεται να ξεκουραστώ και να θεραπεύσω το

πληγωμένο μου κορμί. Ταχυδρομώ αυτό το γράμμα στον πληρεξούσιο μου δικηγόρο. Προς όλους και για όλα. Ακόμα και στους ψυχιάτρους και τον τυχόντα εισαγγελέα. Βοηθήστε με να επανέλθω στον κόσμο και να παίζω τη μουσική που δεν έπαιξα ακόμα. Και ας μου σπάσανε τις κιθάρες και τα μηχανήματα μου. Δεν ζητάω αποζημίωση, ένα μονάχα συγνώμη εγώ ζήτησα χιλιάδες.

Καλώ τους φίλους δημοσιογράφους που με ξέρουν όλοι. Τώρα που κινδυνεύω, να δημοσιεύσουν το γράμμα, όλο, χωρίς περικοπές. Τόσες συναυλίες έχω δώσει και δε γράφτηκε γραμμή. Κάντε το τώρα και σας συγχωρώ. Πολεμήστε την αλήθεια. Είναι αυτό που έχετε ξεχάσει. Το μήνυμα της βόλτας είναι για όλους και για όλα.

Για όσους δεν καταλαβαίνουν και με θεωρήσανε τρελό εμένα ας κάνουνε τον κόπο να μελετήσουν βιβλία. Όπως το '1984' του Όργουελ το λύκο της στέπας του Έρμαν Έσσε, τις 'Ιστορίες Δύναμης' του Δον Χουάν, τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο, τον Αριστοφάνη, την Αρχαία Ελληνική Μυθολογία για το Διόνυσο, τον Πάνα, τον Ιάσονα και άλλους, τη 'Δολοφονία του Χριστού' του Βίλχελμ Ράιχ, την Αποκάλυψη του Ιωάννη, το Διογένη με το φανάρι, την κατσαρίδα που έμαθε να πετάει. Η ας διαβάσουν το βιβλίο μου 'Αναζητώντας Κροκανθρώπους' και πολλά άλλα, Ζεν και Γιόγκα, ακόμα και τον Αϊνστάιν. Εγώ τα κάνω πράξη κάθε μέρα και στο δρόμο.

Ενεργοποιηθείτε και θα σας αθωώσω. Αλλιώς ο άγγελος του κόσμου το είπε και θα το κάνει, θα φύγει και θα σας αφήσει να περπατάτε μπουσουλώντας ή θα σας κολλήσω τη χειρότερη βρισιά που λέω, “Είσαστε μπουμπούνες”.

Καλώ και το Μίνω Βολανάκη να έρθει και να μας σφίξει το χέρι. Εμείς κάνουμε συμβάντα και χάπενινγκ και όχι αυτός στα Βραχιά.

Ευχαριστώ μετά τιμής και όλο το Magic theater fur fur.

Υ.Γ.

Ξεκουνηθείτε όμως αμέσως. Η αλλιώς πάτε μια βόλτα μέχρι το πολυτεχνείο εκεί που είναι εκείνο το κεφάλι που προσκυνάτε όλοι. Κάντε τον κόπο, σκύψτε και διαβάστε. “Θέλει αρετή και τόλμη η ελευθερία”. Κάτω δεξιά είναι γραμμένο, του Ανδρέα Κάλβου είναι. Ή πάτε μια βόλτα μέχρι τον τάφο του Καζαντζάκη κάτι γράφει ‘Δεν έχω τίποτα να χάσω. Είμαι ελεύθερος. Ναι, αυτός είμαι. Τα πάντα είμαι και τίποτα δεν είμαι. Νίψον ανομήματα μη μόναν όψιν.’”

2.3 Ανάλυση / Επεξεργασία

Στην προσπάθειά μας να επιλέξουμε το κείμενο στο οποίο θα δοκιμάσουμε να δώσουμε οπτικοακουστική μορφή, το ζητούμενο ήταν να περιέχει έντονες εικόνες και αφηγηματικό λόγο. Η τελευταία ανοιχτή επιστολή του Νικόλα Άσιμου μας κέντρισε από την αρχή το ενδιαφέρον.

Σε αυτό το κείμενο ο συγγραφέας διατυπώνει με περιγραφικό λόγο ορισμένα βιώματά του και μας δίνει μια δική του εκδοχή για το κέντρο της Αθήνας και πιο συγκεκριμένα για την περιοχή των Εξαρχείων. Πρόκειται για ένα αφηγηματικό κείμενο μέσα από το οποίο ο Άσιμος ήθελε να ακουστεί η φωνή του στον κόσμο μέσω των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και να δικαιωθεί.

Μέσω της επιστολής ο καλλιτέχνης περνάει συνεχώς μηνύματα στον αναγνώστη. Μηνύματα για τη θεωρία της ζωής, της ‘βόλτας’ όπως την αποκαλεί, για τους αληθινούς ανθρώπους που θέλει να έχει γύρω του, για ανθρώπους ‘έστω με καρδιά’. Επίσης αναφέρεται στον «μαγικό» του θίασο, το Magic theater fur fur και την προσπάθειά του στήνοντας μουσικοθεατρικά δρώμενα να μιλήσει στον κόσμο.

Βασικό κομμάτι της επιστολής του αποτελούν οι καταγγελίες διώξεων εναντίον του. Ο Νικόλας Άσιμος μας αφηγείται μια από τις πολλές συλλήψεις του, η οποία κατέληξε στην εισαγωγή του καλλιτέχνη σε ψυχιατρική κλινική. Εκείνος έλεγε αλήθειες που δεν τις λένε τα βιβλία και αυτοί τον βγάλανε τρελό όπως μας λέει χαρακτηριστικά. Όμως τα κατάφερε και βγήκε γεμάτος ζωντάνια και ζητάει να σταματήσουν να τον κυνηγούν άδικα.

Τέλος ο δημιουργός καλεί τους δημοσιογράφους να δημοσιεύσουν το κείμενο αυτούσιο και προτρέπει τον κόσμο να μορφωθεί διαβάζοντας βιβλία. Αυτή ήταν και η τελευταία του δημόσια έκκληση προσπαθώντας να προβληματίσει και να ενεργοποιήσει την κοινωνία ενάντια στο κατεστημένο που τον πολέμησε, ψάχνοντας συμμάχους για να καταφέρει να το «νικήσει».

2.4 Σκηνοθεσία

Η σκηνοθεσία είναι η ερμηνεία, η απόδοση του κειμένου όπως το βλέπει και το οραματίζεται ο σκηνοθέτης. Κάθε σκηνοθέτης χτίζει μια εικόνα για τις σκηνές του έργου και την απόδοσή τους. Χρησιμοποιώντας εικόνες και ήχους στοχεύει στη μεταφορά της ιστορίας στους θεατές.

Έτσι κι εμείς λειτουργώντας ως σκηνοθέτες, το πρώτο μας μέλημα ήταν ο διαχωρισμός του κειμένου σε επιμέρους σκηνές. Με βάση τον διαχωρισμό αυτόν αποφασίστηκε αρχικά ποιες σκηνές θα γυριστούν σε εσωτερικό και ποιες σε εξωτερικό χώρο. Λαμβάνοντας υπόψη το αλληγορικό ύφος του κειμένου, αποδώσαμε τη σκηνοθετική μας άποψη είτε με σκηνές που περιγράφονται κυριολεκτικά μέσα σε αυτό, είτε με μεταφορικές, προσκαλώντας τον θεατή να δώσει τη δική του ερμηνεία χρησιμοποιώντας την φαντασία του.

Για την επίτευξη του σκηνοθετικού μας οράματος διαχωρίσαμε τους ρόλους και επιλέξαμε ηθοποιούς με το κατάλληλο προφίλ για να ενσαρκώσουν τους ρόλους της ταινίας μας.

2.4.1 Τοποθεσία

Στην προσπάθειά μας να πραγματοποιηθούν οι λήψεις των εξωτερικών γυρισμάτων στα φυσικά μέρη που αναφέρει ο συγγραφέας, αρχικά επισκεφθήκαμε τις τοποθεσίες και πήραμε πολλές φωτογραφίες, στηριζόμενοι στις περιγραφές του. Κινηθήκαμε στην περιοχή των Εξαρχείων, περνώντας από την Πλατεία, την διεύθυνση της τότε κατοικίας του Άσιμου ('Αραχώβης 41') και τους γύρω δρόμους (Εικόνα 1). Θέλοντας να καταγράψουμε τις καθημερινές συνήθειες και ασχολίες των ανθρώπων της περιοχής, επισκεφθήκαμε πεζόδρομους, καφετέριες, ταβέρνες και μπαρ.



Εικόνα 1: Η περιοχή των Εξαρχείων.

Δεδομένου του ότι το κέντρο της Αθήνας έχει αλλάξει από την εποχή που γράφτηκε η επιστολή, χρειάστηκε να επισκεφθούμε και να φωτογραφίσουμε και άλλες περιοχές, όπως για παράδειγμα τα πάρκα, τις πλατείες και τις παιδικές χαρές του Μοσχάτου, καθώς κρίναμε πως θα μπορούσε να είναι μια ιδανική περιοχή για να πραγματοποιηθούν κάποια από τα γυρίσματά μας.

Η ίδια διαδικασία ακολούθησε για να βρούμε χώρους που θα μπορούσαν να διαμορφωθούν κατάλληλα για τα εσωτερικά γυρίσματα. Φωτογραφίσαμε, λοιπόν, αποθήκες, αυλές, μπαλκόνια, σαλόνια και δωμάτια σπιτιών που είχαμε πρόσβαση.

Στη συνέχεια, αφού μελετήσαμε το υλικού που είχαμε συγκεντρώσει, προχωρήσαμε σε διαλογή των τοποθεσιών και των χώρων και καταλήξαμε στα ακόλουθα μέρη.

Εξωτερικά γυρίσματα: Πλατεία Εξαρχείων , οδός Αραχώβης , πεζόδρομος Μεσολογγίου, πεζόδρομος Βαλτετσίου, οδός Ζωοδόχου Πηγής στα Εξάρχεια και οδός Μακρυγιάννη, Πλατεία Μεταμόρφωσης και πάρκο πλησίον σταθμού ΗΣΑΠ στο Μοσχάτο.

Εσωτερικά γυρίσματα: Μπαλκόνι 2^{ου} ορόφου πολυκατοικίας και αυλή, αποθήκη, σαλόνι μονοκατοικίας.

2.4.2 Επιλογή Ηθοποιών

Με βάση το σενάριο προκύπτει η ανάγκη αναζήτησης ηθοποιών με κατάλληλο παρουσιαστικό για να ενσαρκώσουν τους ρόλους.

Για τον πρωταγωνιστικό ρόλο, δηλαδή τον Νικόλα Άσιμο, αναζητήσαμε έναν άντρα με μακριά μαλλιά και μούσι που έστω και μεταφορικά θα συμβολίζει τον καλλιτέχνη, αποτελώντας ένα σταθερό σημείο αναφοράς για την εξέλιξη της πλοκής. Ύστερα από δοκιμές ατόμων που προσφέρθηκαν να συμμετέχουν στην ταινία, καταλληλότερος κρίθηκε ένας ερασιτέχνης ηθοποιός θέατρο που είχε το επιθυμητό παρουσιαστικό και καλές υποκριτικές ικανότητες.

Για τον ρόλο των ατόμων που συμμετέχουν στο σημείο που κάνει καταγγελία ο Νικόλας Άσιμος, δοκιμάστηκαν στην απαγγελία του κειμένου και επιλέχθηκαν συνολικά πέντε ηθοποιοί, τρεις άντρες και δύο γυναίκες ως οι καταλληλότεροι.

Για τον ρόλο των ιατρών, μετά από την καθοδήγηση και τις συμβουλές μιας επαγγελματία ιατρού επιλέχθηκαν δύο ερασιτέχνες ηθοποιοί, ένας άντρας και μια γυναίκα.

Ως θεατές στο υπαίθριο θέατρο του Νικόλα Άσιμου, αλλά και ως θαμώνες της περιοχής των Εξαρχείων συμμετείχαν συνολικά έξι κομπάρσοι, πέντε γυναίκες και ένας άντρας. Η επιλογή τους ήταν απλή, διότι δεν χρειαζόνταν ιδιαίτερες υποκριτικές ικανότητες.

2.5 Ντεκουπάζ

Με τον όρο ντεκουπάζ εννοούμε την δημιουργική εργασία του τεμαχισμού μιας κινηματογραφικής σκηνής σε επί μέρους πλάνα, κατά την οποία καθορίζεται η κλιμάκωση τους, οι γωνίες λήψης, οι κινήσεις της κάμερας σε σχέση με τους χαρακτήρες και κάθε άλλη αισθητική λεπτομέρεια η οποία είναι απαραίτητη για το γύρισμα. Πιο απλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η διαδικασία απόδοσης του κειμένου μέσα από μια σειρά εικόνων και ήχων ή αλλιώς πλάνων, η οποία βασίζεται στο προσωπικό ύφος του κάθε δημιουργού. Το ντεκουπάζ συνδέεται άμεσα με τις επιλογές του μοντάζ, της επιλεκτικής συρραφής, δηλαδή, των γυρισμένων πλάνων, μέσα από την οποία θα προκύψει η τελική μορφή της ταινίας.

Έτσι κι εμείς ως σκηνοθέτες χωρίσαμε τις σκηνές σε πλάνα με γνώμονα το προσωπικό μας ύφος και με στόχο να τις αποδώσουμε καλύτερα στους θεατές.

Μια εκδοχή ντεκουπάζ επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε στη σκηνή που ο Νικόλας Άσιμος μιλάει για τον εγκλεισμό του στο ψυχιατρείο. Περιέχει εκτεταμένη χρήση κοντινών και υποκειμενικών πλάνων , φέρνοντας έτσι τον θεατή σε απόσταση αναπνοής από τον ήρωα, αλλά και παράλληλα δημιουργώντας μια αίσθηση αποπροσανατολισμού λόγω της έλλειψης της γενικής άποψης του περιβάλλοντα χώρου.

Για τη σκηνή που ο πρωταγωνιστής αναφέρεται στην έξοδο του από το ψυχιατρείο και εκφράζει παράπονα για την καθυστερημένη ανταπόκριση των φίλων του χρησιμοποιήσαμε μια άλλη εκδοχή ντεκουπάζ. Η όλη δράση της σκηνής αποδίδεται μέσω ενός γενικού μονόπλανου, κρατώντας τον πρωταγωνιστή ως μοναδικό σταθερό στοιχείο στο πλάνο τονίζοντας αδιάκοπη κίνηση του υπόλοιπου κόσμου και έτσι αποκτά μια εξέχουσα δραματική φόρτιση.

Συγκρίνοντας τις παραπάνω τεχνικές αποδεικνύεται η δυνατότητα που έχει το ντεκουπάζ να προσδώσει εντελώς διαφορετικές ποιότητες στη σεναριακή δράση. Εκτός από τις διαφορές στην οπτική άρθρωση της αφήγησης, ο τεμαχισμός των σκηνών σε πλάνα είναι καθοριστικός και για τον όλο ρυθμό που χαρακτηρίζει το κινηματογραφικό κείμενο.

Σκηνή 1: Σπίτι Άσιμου / Μέρα	Σύντομη περιγραφή σπιτιού, προσωπικού χώρου, γραφείου, ατμόσφαιρας. Μπαίνουμε στην αίθουσα, ο Άσιμος ξεκινάει τη συγγραφή της επιστολής.
Σκηνή 2: Δρόμος / Μέρα	Ο πρωταγωνιστής περπατάει στο δρόμο και η κάμερα τον ακολουθεί.
Σκηνή 3: Πλατεία / Μέρα	Αναλυτική περιγραφή εξωτερικού χώρου, ασχολίες ανθρώπων στην πλατεία, συγκέντρωση θεατών στο σημείο της παράστασης. Η παράσταση αρχίζει, εστίαση στον πρωταγωνιστή.
Σκηνή 4: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Κοντινά εναλλασσόμενα πλάνα προσώπων.
Σκηνή 5: Εξάρχεια / Μέρα	Γενικά πλάνα περιοχής, εστίαση με βάση την αφήγηση, σε πόρτες, τοίχους κ.α.
Σκηνή 6: Πλατεία / Μέρα	Σταθερό γενικό πλάνο πλατείας, καταγραφή κίνησης περαστικών.
Σκηνή 7: Εξάρχεια / Μέρα	Γενικά πλάνα περιοχής, εστίαση με βάση την αφήγηση σε πόρτες, τοίχους, δρόμους κ.α. Εστίαση στο εξωτερικό του φυσικού σπιτιού του Άσιμου.
Σκηνή 8: Σπίτι Άσιμου / Μέρα	Η κάμερα ακολουθεί τον πρωταγωνιστή, καταγραφή κινήσεων, γράψιμο επιστολής.
Σκηνή 9: Εσωτερικοί χώροι (Σπίτι Άσιμου- Ψυχιατρείο) / Βράδυ	Σύντομα κοντινά πλάνα εκφράσεων πρωταγωνιστή. Παρεμβάλλονται πλάνα αντικειμένων ψυχιατρείου και ψυχιάτρων ως αναμνήσεις.
Σκηνή 10: Πλατεία / Μέρα	Γενικό πλάνο με κεντρικό αντικείμενο τον πρωταγωνιστή, ενδιάμεσα γενικά πλάνα πλατείας.
Σκηνή 11: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Κοντινό πλάνο πρωταγωνιστή, εστίαση στα αντικείμενα που κρατάει.
Σκηνή 12:	Σταθερό πλάνο ανθρώπων που μιλούν με την φωνή του

Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	αφηγητή στην κάμερα, εναλλαγή προσώπων.
Σκηνή 13: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Κοντινό πλάνο στις ράγες του τρένου.
Σκηνή 14: Σπίτι Άσιμου / Βράδυ	Εναλλαγή κοντινών/ μακρινών πλάνων του χώρου, του πρωταγωνιστή και κινήσεών του στον χώρο.
Σκηνή 15: Σπίτι Άσιμου / Μέρα	Ο πρωταγωνιστής διαλέγει βιβλία από την βιβλιοθήκη του.
Σκηνή 16: Πλατεία / Μέρα	Ο πρωταγωνιστής μοιράζεται τα βιβλία (γνώση) του με τον κόσμο.
Σκηνή 17: Δρόμος / Μέρα	Ο πρωταγωνιστής περπατάει στο δρόμο και η κάμερα τον ακολουθεί.
Σκηνή 18: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα Τελευταία Σκηνή	Ο πρωταγωνιστής αφήνει την επιστολή του και απομακρύνεται. Η σκηνή κλείνει με σταθερό πλάνο μέχρι να βρεθεί τελείως εκτός πλάνου.

Πίνακας 1: Σχεδιασμός Ντεκουπάζ.

2.6 Σχεδιασμός Ηχητικού Μέρους

Η εδραίωση του «ομιλούντος» κινηματογράφου έχει γίνει εδώ και οκτώ δεκαετίες περίπου και παρ' όλα αυτά συνεχίζει η αντίληψη ότι βλέπουμε μια ταινία, είμαστε δηλαδή θεατές. Αποκαλύπτεται από τη σημειολογία των όρων η υποτέλεια του ήχου στην εικόνα και επικρατεί η άποψη πως ο πρωτεύοντας ρόλος του ήχου είναι η ανάδειξη των διαλόγων. Έτσι αδικείται στην κινηματογραφική σύνθεση ένα σημαντικό δημιουργικό πεδίο, ο ηχητικός σχεδιασμός (sound design).

Η διάκριση των διαφόρων ήχων μιας ταινίας χρησιμεύει στην κατανόηση της ποικιλομορφίας του κινηματογραφικού ήχου. Ο διαχωρισμός του γίνεται με βάση το είδος του ήχου και την πηγή του σε σχέση με την οπτική πληροφορία. Ο κινηματογραφικός ήχος όταν χρησιμοποιείται ως ισοδύναμο εκφραστικό εργαλείο με την εικόνα και όχι ως απλή συνοδεία της οπτικής πληροφορίας, δίνει στον δημιουργό άπειρες αισθητικές δυνατότητες.

Σκηνή 1: Σπίτι Άσιμου / Μέρα	Μουσική/ Ηχοτοπίο (αντικείμενα γραφείου).
Σκηνή 2: Δρόμος / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πόλης, αυτοκίνητα, ομιλίες).
Σκηνή 3: Πλατεία / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (ομιλίες, θόρυβος καθημερινών αντικειμένων).
Σκηνή 4: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πόλης).
Σκηνή 5: Εξάρχεια / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πόλης).
Σκηνή 6: Πλατεία / Μέρα	Αφήγηση / Ηχοτοπίο (ομιλίες, αντικείμενα που χρησιμοποιούν οι παραβρισκόμενοι).

Σκηνή 7: Εξάρχεια / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πόλης).
Σκηνή 8: Σπίτι Άσιμου / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση.
Σκηνή 9: Εσωτερικοί χώροι (Σπίτι Άσιμου-Ψυχιατρείο) / Βράδυ	Αφήγηση / Ηχοτοπίο (έμφαση στο sound design για μια πιο καλλιτεχνική απόδοση του ψυχιατρείου/βήματα, ανάσες και θόρυβος).
Σκηνή 10: Πλατεία / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (τρίξιμο κούνιας, θόρυβος πλατείας).
Σκηνή 11: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση.
Σκηνή 12: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πόλης).
Σκηνή 13: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα	Ηχοτοπίο (ήχος τρένου που περνάει).
Σκηνή 14: Σπίτι Άσιμου / Βράδυ	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (ήχοι αντικειμένων δωματίου).
Σκηνή 15: Σπίτι Άσιμου / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (ήχοι αντικειμένων δωματίου).
Σκηνή 16: Πλατεία / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πλατείας, κελάηδισμα πουλιών).
Σκηνή 17: Δρόμος / Μέρα	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (θόρυβος πόλης, αυτοκίνητα, ομιλίες).
Σκηνή 18: Εξωτερικός Χώρος / Μέρα Τελευταία Σκηνή	Μουσική/ Αφήγηση / Ηχοτοπίο (κελάηδισμα πουλιών, θρόισμα φύλλων).

Πίνακας 2: Σχεδιασμός Ηχητικού Μέρους.

2.6.1 Ηχοτοπίο

Η έννοια του ηχοτοπίου περιέχεται στην κατηγορία του ενδοαφηγηματικού ήχου, δηλαδή του ήχου που έχει την πηγή του μέσα στον κόσμο της ιστορίας, είτε αυτή είναι εμφανής, είτε όχι. Ο όρος ηχοτοπίο αναφέρεται σε ηχογραφήσεις και ερμηνείες που αξιοποιούν τον ήχο, καθώς αρκούν για να δημιουργήσουν την αίσθηση ενός ολόκληρου ακουστικού περιβάλλοντος. Οι ήχοι του φυσικού ακουστικού περιβάλλοντος, όπως οι φυσικοί ήχοι, οι ήχοι των ζώων, οι ήχοι που προκαλούν τα καιρικά φαινόμενα και τα υπόλοιπα φυσικά στοιχεία, καθώς και οι ήχοι του ανθρώπινου ακουστικού περιβάλλοντος, όπως οι μουσικές συνθέσεις, οι ήχοι που συνοδεύουν τις καθημερινές ανθρώπινες δραστηριότητες (συζητήσεις, εργασία) και οι ήχοι που προκύπτουν λόγω της βιομηχανικής τεχνολογία, είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που συνθέτουν ένα ηχοτοπίο. Το σύνολο αυτών των ήχων δημιουργεί ένα περιβάλλον το οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτό από άτομα και κοινωνικές ομάδες

2.6.2 Απαγγελία

Η απαγγελία περιέχεται στην κατηγορία του εξωαφηγηματικού ήχου, δηλαδή των ήχων που εντάσσονται στο κινηματογραφικό κείμενο χωρίς να τοποθετούνται στον χώρο της αφήγησης. Ο όρος απαγγελία περιγράφει την προσθήκη μιας εξωτερικής φωνής (voice over ή σπικάζ) που εξηγεί, σχολιάζει ή αφηγείται τα δρώμενα. Ο εξωτερικός σχολιασμός ξεκίνησε σε ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικά ρεπορτάζ με μια πρόσθετη φωνή – αφήγηση και επεκτάθηκε σε ταινίες εφαρμόζοντας την προσωπική οπτική του δημιουργού ή ενός από τους χαρακτήρες του έργου.

Η απαγγελία στην ταινία μας αποτελεί το δεύτερο μέρος του ηχητικού σχεδιασμού, καθώς συμβάλει στην αυθεντική και ακατέργαστη μεταφορά του κινηματογραφικού κειμένου, παραθέτοντας άμεσα το νόημα στον θεατή – ακροατή. Έτσι λοιπόν θα εμπλουτίσουμε τον ηχητικό σχεδιασμό της ταινίας με την αυτολεξεί απαγγελία του πρωτότυπου κειμένου. Επιλέξαμε να ηχογραφήσουμε τα σημαντικότερα και πιο ουσιώδη μέρη της επιστολής σε μορφή απαγγελίας του πρωταγωνιστή. Η επιλογή αυτή κρίθηκε

απαραίτητη, καθώς το μέγεθος της επιστολής ήταν μεγάλο και ενδεχομένως θα χανόταν το κοινό στην αφήγηση, να κουραζόταν και θα παραποιούταν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

2.6.3 Μουσική Επιμέλεια

Η μουσική επένδυση είναι το πιο διαδεδομένο μέσο του εξωαφηγηματικού ήχου. Χρησιμοποιείται κυρίως σε εμπορικές ταινίες και άλλα οπτικοακουστικά έργα, με σκοπό το δραματικό τονισμό συγκεκριμένων τμημάτων δράσης. Δεν αποτελεί απλή επένδυση μιας ταινίας, αλλά σε συνεργασία με την εικόνα είναι ένα οργανικό και απαραίτητο δομικό στοιχείο της οπτικοακουστικής σύνθεσης.

Η μουσική επένδυση στην ταινία μας αποτελεί το τρίτο και τελευταίο μέρος του ηχητικού σχεδιασμού. Με βάση το ότι ο συγγραφέας του κειμένου είναι ένας τραγουδοποιός αποφασίσαμε πως θα χρησιμοποιήσουμε μόνο δικά του κομμάτια αν είναι εφικτό. Ψάξαμε τραγούδια από όλη τη δισκογραφική του πορεία με κριτήριο το μεγάλο μουσικό – ορχηστρικό μέρος, καθώς θέλαμε να εισάγουμε μουσικά χαλιά κατά τη διάρκεια της απαγγελίας. Καταλήξαμε σε πρωτότυπα κομμάτια, αλλά και διασκευασμένα για να πετύχουμε έτσι τη μεγαλύτερη ποικιλία στα μουσικά ακούσματα.

2.7 Εξοπλισμός

Ο εξοπλισμός αποτελεί ένα πολύ βασικό μέρος της παραγωγής μιας ταινίας, καθώς καθορίζει άμεσα το τελικό αποτέλεσμα

Κριτήρια εύρεσης του εξοπλισμού για την παραγωγή της ταινίας μας αποτέλεσαν η άμεση διαθεσιμότητά τους, η φορητότητά τους σε κάποιες περιπτώσεις, το κόστος αγοράς ή ενοικίασης τους και κυρίως η ποιότητά τους.

Η επιλογή κάμερας ήταν εύκολη υπόθεση, καθώς διαθέταμε μια κάμερα χειρός την οποία την είχαμε χρησιμοποιήσει ξανά και ήμασταν ικανοποιημένοι από την χρήση και την απόδοσή της. Πρόκειται για το μοντέλο HC-V130 της PANASONIC, μια FULL HD κάμερα με σταθεροποιητή εικόνας και μεγάλο ψηφιακό ζουμ. Απαραίτητο αξεσουάρ κρίναμε πως είναι ένα τρίποδο για τις λήψεις των σταθερών πλάνων το οποίο επίσης διαθέταμε.

Οι λήψεις των πλάνων στο σύνολό τους αποφασίσαμε να γίνουν με φυσικό φωτισμό, λόγω του ότι δεν υπήρχε η οικονομική δυνατότητα ενοικίασης εξοπλισμού. Έτσι το μόνο αξεσουάρ που ήταν αναγκαίο να γίνει ενοικίαση για τη χρήση του σε συγκεκριμένη σκηνή που δεν θα μπορούσαμε να πετύχουμε διαφορετικά το επιθυμητό αποτέλεσμα, ήταν ένας προβολέας strobe.

Για τις εξωτερικές ηχογραφήσεις κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, αλλά και για την εγγραφή ηχοτοπίων και άλλων ήχων, απαραίτητο ήταν ένα φορητό μέσο εγγραφής stereo ήχου. Έτσι προχωρήσαμε στην ενοικίαση του TASCAM DR-05 (Εικόνα 2) το οποίο κρίθηκε ιδανικό για τη χρήση που το θέλαμε. Πρόκειται για έναν φορητό ψηφιακό stereo εγγραφέα με δύο ενσωματωμένα μικρόφωνα.



Εικόνα 2: Φορητό Μέσο Ηχογράφησης Tascam DR-05.

Για τις εσωτερικές ηχογραφήσεις του σπικάζ-αφήγησης, αλλά και των ήχων διάφορων αντικειμένων, διαθέτουμε home studio εφοδιασμένου με τον απαραίτητο εξοπλισμό. Οι ηχογραφήσεις που προαναφέρθηκαν θα γίνουν χρησιμοποιώντας την εξωτερική τετρακάναλη κάρτα ήχου FOCUSRITE SAFFIRE PRO 24 DSP και το δυναμικό μικρόφωνο SHURE PG 58 συνδεδεμένα σε ηλεκτρονικό υπολογιστή τελευταίας τεχνολογίας, με την χρήση του DAW περιβάλλοντος Cubase 5.



Εικόνα 3: Κάρτα Ήχου FOCUSRITE SAFFIRE PRO 24 DSP.

Το home studio μας επίσης διαθέτει δύο ζευγάρια ακουστικά, ένα ζευγάρι κλειστού τύπου ULTRASONE DJI PRO και ένα ανοιχτού τύπου PHILIPS SHP 2000, καλώδια XLR για τη σύνδεση του μικροφώνου στο input της κάρτας ήχου, βάση μικροφώνου και ANTI-POP φίλτρο.

3 Παραγωγή

3.1 Γυρίσματα

Σε αυτό το στάδιο ενεργοποιείται όλο το προσωπικό της συνολικής παραγωγής για το γύρισμα των διάφορων σκηνών της ταινίας.

Αρχικά οργανώσαμε το πρόγραμμα με τις ημέρες και τις ώρες των γυρισμάτων, σε συνεργασία με τους υπόλοιπους συντελεστές.

Για την διευκόλυνση του συνεργείου επιλέξαμε να γυρίσουμε τα πλάνα με βάση τις τοποθεσίες που είχαμε ορίσει στο στάδιο της παραγωγής.

Τις πρώτες μέρες των γυρισμάτων μεταφερθήκαμε στην περιοχή των Εξαρχείων για την πραγματοποίηση των εξωτερικών πλάνων από τις πρωινές ώρες για να πετύχουμε τον επιθυμητό φυσικό φωτισμό. Αφού ολοκληρώσαμε τα γυρίσματα εκεί, τις επόμενες μέρες έγινε η λήψη των εξωτερικών πλάνων στην περιοχή του Μοσχάτου. Προσπαθήσαμε να πετύχουμε παρόμοιο φυσικό φωτισμό προγραμματίζοντας τα γυρίσματα τις ίδιες πρωινές ώρες για να δώσουμε στον θεατή την αίσθηση ότι όλες οι εξωτερικές σκηνές αναφέρονται στην ίδια περιοχή.

Για τα εσωτερικά γυρίσματα στον χώρο διαμονής του πρωταγωνιστή είχαμε στη διάθεσή μας το σπίτι που επιλέξαμε για μία ημέρα. Έτσι φροντίσαμε πρώτα να διακοσμηθεί κατάλληλα, με τη βοήθεια μιας διακοσμήτριας εσωτερικών χώρων προκειμένου να αποδοθεί καλύτερα το περιβάλλον που ζούσε ο Νικόλας Άσιμος. Δεδομένου του χρονικού περιθωρίου που είχαμε ξεκινήσαμε αμέσως να γυρίζουμε τις σκηνές που θέλαμε να έχουν έντονο φυσικό φωτισμό και αργότερα το απόγευμα γυρίσαμε τις υπόλοιπες σκηνές, θέλοντας να πετύχουμε μια πιο σκοτεινή αίσθηση (Εικόνα 4).



Εικόνα 4: Φωτογραφία από τα γυρίσματα στο χώρο του σπιτιού.

Τα γυρίσματα στον εσωτερικό χώρο της αποθήκης έγιναν την επόμενη μέρα αργά το απόγευμα για να μπορούμε να φωτίσουμε τις σκηνές με τη χρήση ενός προβολέα strobe light και να καταγράψουμε με την κάμερα τις σκιές.

Τελευταία πραγματοποιήθηκαν τα γυρίσματα στο χώρο της αυλής και του μπαλκονιού τα οποία είχαν προγραμματιστεί την ίδια μέρα το μεσημέρι για να πετύχουμε τον ιδανικό φωτισμό.

3.1.1 Τεχνικές Λήψης

Το σύνολο της οπτικής πληροφορίας ενός κινηματογραφικού έργου εμπεριέχεται σε ένα πλαίσιο στο λεγόμενο «κινηματογραφικό κάδρο». Η αναλογία των διαστάσεων αυτού του πλαισίου, η οργάνωση της πληροφορίας σε αυτό και ο δηλωμένος χώρος έξω από αυτό είναι επιλογές που εξαρτώνται από το ύφος του εκάστοτε δημιουργού. Οι διαστάσεις του είναι προκαθορισμένες βάσει των βιομηχανικών προδιαγραφών του μέσου. Οι διαθέσιμες επιλογές κινηματογραφικού κάδρου σήμερα είναι 1.33:1, 1.66:1, 1.85:1 και 235:1

Η οργάνωση της οπτικής πληροφορίας στο κάδρο είναι ένα από τα πιο ουσιώδη συστατικά του προσωπικού ύφους του δημιουργού. Υπάρχουν πάρα πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις της σύνθεσης του κάδρου. Κάποιες από τις πιο γνωστές θεωρίες σύνθεσης που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς είναι «ο κανόνας των τριών τρίτων» και «ο κανόνας της ενδεδειγμένης διάκρισης του κάδρου σύμφωνα με τις αναλογίες της χρυσής τομής». Ωστόσο όλες οι θεωρίες αλλάζουν συνεχώς καθώς οι περισσότεροι δημιουργοί έχουν την επιλογή της χρήσης τεχνικών που θα τους προσφέρουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο εύρος δυνατοτήτων.

Το κινηματογραφικό κάδρο επιλέγει να μας δείξει ένα ορισμένο τμήμα του χώρου, όμως ταυτόχρονα υποδηλώνεται ένας χώρος γύρο και έξω από τα όριά του. Οι εκτός πεδίου χώροι βρίσκονται σε συνεχή και οργανικό διάλογο με την ορατή πληροφορία. Τη μεταξύ τους σύνδεση σε μεγάλο βαθμό φροντίζει ο ήχος.

Σημαντική επιλογή ενός δημιουργού είναι η κλιμάκωση των πλάνων ανάλογα με την δηλούμενη απόσταση από το θέμα, που κατευθύνει την προσοχή του θεατή και συντελεί στην διαμόρφωση του οπτικού ρυθμού της ταινίας.

Εκτός από την επιλογή του κάδρου και την σύνθεσή του, οι εικαστικές επιλογές στον κινηματογράφο περιλαμβάνουν μια σειρά από παραμέτρους και τεχνικές που προέρχονται κυρίως από το χώρο της φωτογραφίας.

Η γωνία λήψης αναφέρεται στην κατακόρυφη γωνία που σχηματίζει η κάμερα σε σχέση με τον οριζόντιο άξονα και καθορίζει την προοπτική και την απόδοση των όγκων. Ακόμα μπορεί να προσδώσει ισχύ (κοντρ-πλαζέ) ή να μειώσει τον ορίζοντα (πλονζί).

Το βάθος πεδίου χρησιμοποιείται για να απομονώσει το θέμα από άλλα αντικείμενα (μικρό βάθος πεδίου) ή για να πετύχει το θέμα έναν ενιαίο συνεχή χώρο όπου όλα τα αντικείμενα

είναι ευδιάκριτα (μεγάλο βάθος πεδίου, εστίαση βάθους). Υπάρχουν τεχνικά μέσα αυξομείωσης του εύρους που καλύπτει ο φακός της κάμερας, από το ελάχιστο ως το μέγιστο.

Η προοπτική ελέγχει τις σχετικές διαστάσεις των αντικειμένων σε διάφορες αποστάσεις από το φακό. Η τεχνική αυτή έχει τη δυνατότητα να εκτείνει την αίσθηση βάθους έως και να συμπίπτει το θέμα.

Τέλος ο φωτισμός ρυθμίζει την ένταση, την κατεύθυνση, τη διάχυση και το χρώμα του φωτός διαφόρων πηγών. Αποτελεί ένα αποτελεσματικό εργαλείο δραματικής φόρτισης και καθορίζει το ύφος των έργων ενός δημιουργού.

3.1.2 Κατηγορίες Πλάνων

Η έννοια του πλάνου, από την άποψη του ντεκουπάζ και του θεατή, είναι η εικόνα όπως φαίνεται στην κινηματογραφική οθόνη, όταν δεν παρουσιάζει φανερή ανακολουθία και διακοπή στο χώρο και τον χρόνο.

Ο χωρισμός βασίζεται κυρίως στο μέγεθος αναφορικά με το ύψος του αντικειμένου. Έτσι προκύπτουν πλάνα γενικά, μέτρια, κοντινά, πολύ κοντινά.

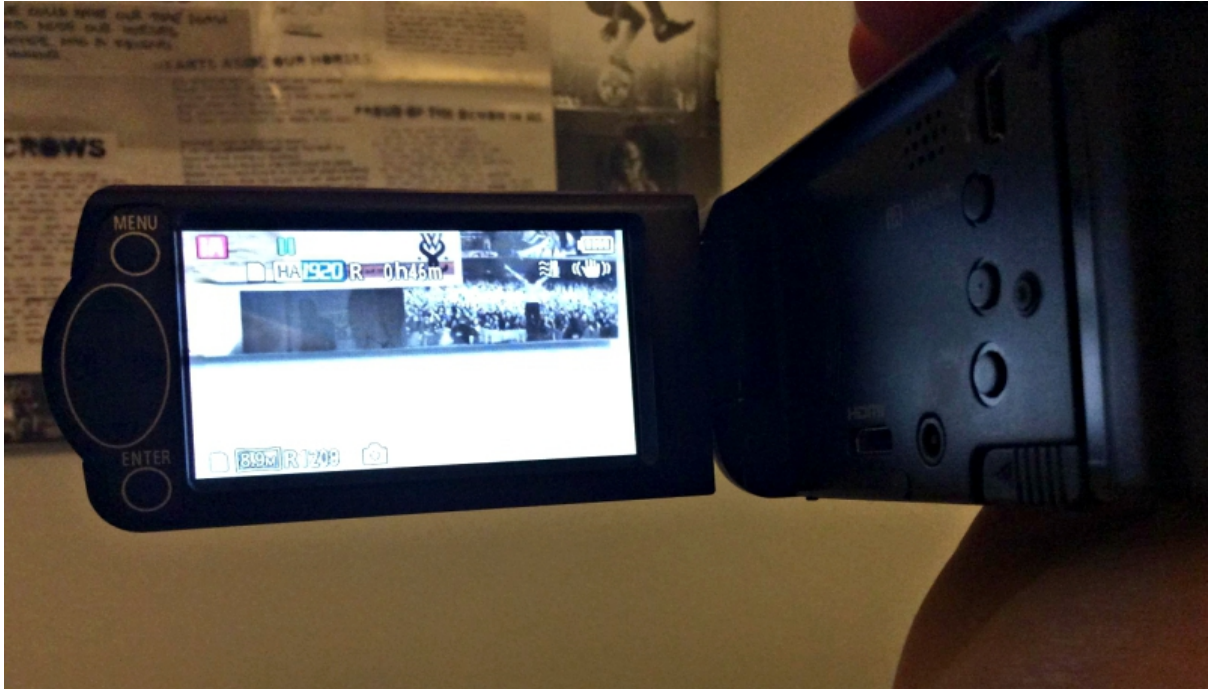
Πολύ γενικό πλάνο (extreme long shot-plan general), ονομάζεται όταν ο άνθρωπος ή το αντικείμενο που αποτελεί το θέμα, μόλις διακρίνεται. Δίνει την εντύπωση την ασημαντότητας του αντικειμένου σε σχέση με το περιβάλλον.

Γενικό πλάνο (long shot), ονομάζεται όταν το αντικείμενο αποκτά μία σημασία, χωρίς αναγκαστικά να είναι το κύριο σημείο ενδιαφέροντος. Διακρίνεται όμως καθαρά, καθώς και οι κινήσεις του, χωρίς όμως ακόμα να διαχωρίζει από το περιβάλλον.

Μεσαίο- Μακρινό πλάνο (medium long shot), ονομάζεται όταν το αντικείμενο περιέχεται ολόκληρο στην εικόνα, αλλά καταλαμβάνει όλον τον διαθέσιμο χώρο.

Μέτριο ή μεσαίο πλάνο (medium shot), έχουμε όταν το αντικείμενο φαίνεται μεν, αλλά όχι από την μία άκρη μέχρι την άλλη. Το ενδιαφέρον μοιράζεται μεταξύ αντικειμένου και περιβάλλοντος. Συνήθως το γενικό πλάνο χρησιμοποιείται σαν γέφυρα, μεταξύ γενικού και κοντινού ή πολύ κοντινού πλάνου.

Μέτριο κοντινό πλάνο (medium close shot), περιορίζεται κάπου γύρο στη μέση του αντικειμένου, δηλαδή απεικονίζει περίπου το μισό μήκος του (Εικόνα 5).



Εικόνα 5: Φωτογραφία της κάμερας κατά τη διάρκεια γυρίσματος ενός μέτριου κοντινού πλάνου.

Κοντινό πλάνο (close shot), όταν το αντικείμενο βρίσκεται πολύ κοντά. Το περιβάλλον, μόλις που υποδηλώνει την παρουσία του.

Πολύ κοντινό πλάνο (close up-gros plan), το θέμα απεικονίζεται πλέον τελείως ανεξάρτητα από το περιβάλλον. Ο θεατής βρίσκεται σε άμεση σχέση με το θέμα. Όλα τα άλλα χάνουν την σημασία τους. Διακρίνεται και η παραμικρή λεπτομέρεια του θέματος. Η παραμικρή κίνησή του αποκτά μεγάλη σημασία.

Λεπτομέρεια (big close up-detail), απεικονίζει μία μόνο λεπτομέρεια του θέματος, για παράδειγμα τα μάτια.

3.2 Ηχοληψία

Η εφαρμοσμένη επιστήμη που ασχολείται με την καταγραφή, τη μίξη, την επεξεργασία και την αναπαραγωγή των ήχων ονομάζεται ηχοληψία. Ο ηχολήπτης δεν περιορίζεται στην καταγραφή των ήχων, αλλά συμμετέχει ενεργά στην επίτευξη ενός ποιοτικά και αισθητικά άρτιου ακουστικού αποτελέσματος, με την περαιτέρω επεξεργασία και αξιοποίηση του υλικού των ηχογραφήσεων. Η ηχοληψία αποτελεί ένα είδος τέχνης, διότι αφορά εκτός από τις πρακτικές, και τις δημιουργικές πτυχές των ήχων και της μουσικής.

Στο χώρο του κινηματογράφου, η παραγωγή, η εγγραφή, η επεξεργασία και η μίξη του ήχου είναι μια ιδιαίτερα απαιτητική διαδικασία που προϋποθέτει την εξειδίκευση των τεχνικών και μηχανικών ήχου. Πλήθος σκηνοθετών αναγνωρίζουν ότι ο ήχος σε μια ταινία είναι εξίσου σημαντικός με την εικόνα. Η ηχητική διαδικασία κατά την παραγωγή της ταινίας γίνεται με δύο τρόπους, ως σύγχρονη ηχογράφηση και ως μετά-ηχογράφηση. Οι λόγοι που εφαρμόζονται είναι τεχνικοί και αισθητικοί.

Σύγχρονος είναι ο ήχος που εγγράφεται ταυτόχρονα με τα γυρίσματα της εικόνας, ενώ μετά-ηχογραφημένος ήχος είναι η εκ των υστέρων ηχητική επένδυση και στόχος τους είναι η απόλυτη εναρμόνιση του οπτικού αφηγηματικού συνόλου με το ηχητικό σύνολο, σε όλα τα στάδια παραγωγής.

3.2.1 Ηχογραφήσεις

Η ηχογράφηση χρησιμοποιείται σχεδόν ταυτόσημα με τον όρο την ηχοληψία, αν και αφορά κυρίως την απλή καταγραφή οποιουδήποτε ήχου, με κάθε μέσο. Μπορούμε να κατατάξουμε τις ηχογραφήσεις σε πολλές κατηγορίες. Για παράδειγμα σε εξωτερικές ή εσωτερικές, σε ταυτόχρονες ή μεταγενέστερες των γυρισμάτων, είτε ακόμα σε μονοφωνικές ή στερεοφωνικές. Κάθε ηχογράφηση ανήκει σε παραπάνω από μία κατηγορίες, ανάλογα με τον τρόπο, τον χρόνο ή και τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις για την ταινία μας πραγματοποιήθηκαν με την έναρξη των γυρισμάτων. Επιλέξαμε να κάνουμε τις ηχογραφήσεις ταυτόχρονα με την λήψη των πλάνων καθώς θέλαμε να καταγράψουμε αποτελεσματικότερα τον περιβάλλοντα χώρο. Για να έχουμε ρεαλιστικότερο και όσο το δυνατόν πιο ποιοτικό ωφέλιμο υλικό αποφασίσαμε εκτός από τον ήχο που καταγράφει το μικρόφωνο της κάμερας, να χρησιμοποιήσουμε και ένα ακόμη φορητό μέσο stereo ηχογράφησης (tascam) και ακουστικά.

Δεδομένου του ότι η ταινία μας δεν περιέχει διαλόγους στοχεύσαμε στην αποκλειστική καταγραφή του φυσικού ηχοτοπίου, είτε βρισκόμασταν σε εσωτερικό είτε σε εξωτερικό χώρο. Με την ολοκλήρωση των γυρισμάτων και κατ' επέκταση των ηχογραφήσεων κάναμε μία πρώτη ακρόαση και κρίναμε πως είναι απαραίτητο να γίνουν επιπλέον ηχογραφήσεις ηχοτοπίων των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων. Μεταφερθήκαμε στους χώρους, που είχαν προκύψει από την έρευνα που είχε γίνει στη διαδικασία της προπαραγωγής, για την πιο επιτυχημένη καταγραφή του ηχητικού τοπίου.

Ακολούθησαν οι ηχογραφήσεις μεμονωμένων αντικειμένων και κινήσεων, όπως για παράδειγμα τρίξιμο κούνιας και έντονος βηματισμός. Για την πραγματοποίησή τους χρησιμοποιήθηκε φορητό μέσο stereo ηχογράφησης (TASCAM). Κάποιες από αυτές έγιναν στον εσωτερικό χώρο του home studio, με τη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή, εξωτερικής κάρτας ήχου (FOCUSRITE SAFFIRE PRO 24 DSP) και δυναμικού μικροφώνου (SHURE PG85), σε περιβάλλον Cubase 5. Το αποτέλεσμα κρίθηκε ικανοποιητικό και έτσι προχωρήσαμε στο τελευταίο στάδιο ηχογράφησης, το σπικάζ.

Το σπικάζ αποτελεί κύριο μέρος της ηχητικής επένδυσης της ταινίας μας. Πριν προχωρήσουμε στην κύρια ηχογράφηση, έγινε μία δοκιμαστική, στο χώρο του αφηγητή, κατόπιν συνεννόησης μαζί του, για να γίνουν τυχόν παρατηρήσεις και σχόλια από τους σκηνοθέτες. Ακολούθως προγραμματίστηκαν οι μέρες και ώρες των τελικών ηχογραφήσεων,

οι οποίες έλαβαν μέρος στο home studio. Προκειμένου το τελικό υλικό του σπικάζ να είναι πλήρως ικανοποιητικό, πραγματοποιήθηκαν τρία συνολικά session ηχογράφησης.

Η συνδεσμολογία που έγινε για τις ηχογραφήσεις στο studio ήταν:

Σύνδεση ηλεκτρονικού υπολογιστή με την κάρτα ήχου, μέσω firewire καλωδίου, σύνδεση της κάρτας ήχου με δυναμικό μικρόφωνο, μέσω XLR καλωδίου και σύνδεση δύο ζευγαριών ακουστικών πάνω στην κάρτα ήχου, ένα για τον αφηγητή και ένα για τον ηχολήπτη.

Η διαδικασία που ακολουθήσαμε για την πραγματοποίηση ηχογραφήσεων με τη χρήση DAW προγράμματος Cubase 5, ήταν αρχικά το στήσιμο του δυναμικού μικροφώνου στο σωστό ύψος και την ιδανική απόσταση από την πηγή του ήχου. Στη συνέχεια έγινε η λήψη του σήματος και ο καθορισμός του gain του μικροφώνου για να μην έχουμε peaks στο σήμα μας.

4 Μεταπαραγωγή

4.1 Τακτοποίηση / Επεξεργασία Υλικού

Ολοκληρώνοντας το προηγούμενο στάδιο της παραγωγής είχαμε συγκεντρωμένο όλο το απαραίτητο υλικό που χρειάζεται για να μεταβούμε στην διαδικασία της μεταπαραγωγής. Σε αυτή τη διαδικασία θα γίνουν όλες οι απαραίτητες ενέργειες ώστε να φτάσουμε στο τελικό αποτέλεσμα. Πριν προχωρήσουμε στο μοντάζ της εικόνας και τη μίξη του ήχου είναι απαραίτητη η τακτοποίηση του συγκεντρωμένου υλικού και μιας πρώτης πρόχειρης επεξεργασίας.

Η τακτοποίηση του υλικού περιλαμβάνει την κατηγοριοποιημένη ψηφιακή αποθήκευση σε φακέλους διαχωρίζοντας το υλικό σε σκηνές, πλάνα, ηχογραφήσεις εσωτερικές, εξωτερικές κτλ. για την δική μας διευκόλυνση. Η πρόχειρη επεξεργασία αφορά την ονομασία των αρχείων προκειμένου να γίνει πιο εύκολη η πιθανή αναζήτηση τους αλλά και ο διαχωρισμός των καλύτερων πλάνων και ηχογραφήσεων.

4.2 Μοντάζ Εικόνας

Το μοντάζ εικόνας είναι μια πολυσύνθετη διαδικασία του δημιουργικού μέρους της μετά-παραγωγής μιας ταινίας, κατά την οποία απαιτείται αρκετός χρόνος, πειραματισμός και έρευνα χρήσης των εκάστοτε λογισμικών. Είναι ο συσχετισμός ιδεών που αποδίδεται οπτικά και προσδίδει στα πλάνα το τελικό τους νόημα.

Τα προγράμματα που χρησιμοποιήσαμε κατά τη διάρκεια του μοντάζ της ταινίας μας ήταν τα Adobe Premiere Pro CS6, Adobe Photoshop CS6 και Adobe After Effects CS6. Τα λογισμικά που αναφέραμε χρησιμοποιήθηκαν σε εκδόσεις χρονικού περιορισμού (trial edition), είναι υπερσύγχρονα και χρησιμοποιούνται για επαγγελματικές παραγωγές παγκοσμίως.

Η διαδικασία του μοντάζ ξεκίνησε αφού είχαμε πρώτα τακτοποιήσει με ακρίβεια το υλικό μας όπως αναφέραμε στην προηγούμενη ενότητα και αφού είχαμε χωρίσει την ταινία σε επιμέρους τμήματα (sequences) τα οποία θα δουλεύαμε ξεχωριστά.

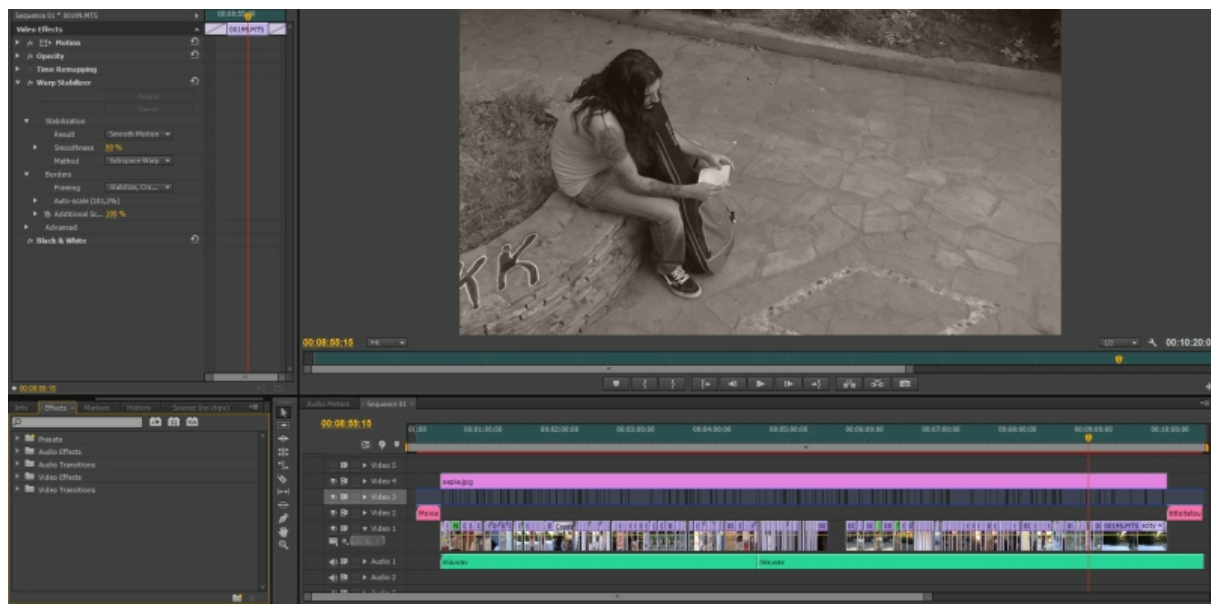
4.2.1 Τεχνικές Μοντάζ

Χρησιμοποιούμε διάφορες τεχνικές μη γραμμικού μοντάζ για να καταλήξουμε στο επιθυμητό αποτέλεσμα όπως τεχνικές μετακίνησης, μεταβολής, σταθεροποίησης, συγχώνευσης, αλλαγής ταχύτητας, αλλαγής διαστάσεων και άλλων παραμέτρων του βίντεο.

Το μη γραμμικό μοντάζ έχει αντικαταστήσει στις μέρες μας το παραδοσιακό γραμμικό μοντάζ. Πραγματοποιείται με την βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή και μέσω διαφόρων λογισμικών - προγραμμάτων.

Η τεχνική συγχώνευσης ή αλλιώς dissolve χρησιμοποιήθηκε σε μεγάλη συχνότητα στην ταινία μας και αφορά τη σταδιακή συγχώνευσης του τέλους ενός πλάνου με την αρχή κάποιου άλλου. Η συγχώνευση αυτή επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση ενός fade - in επάνω σε ένα fade - out. Έτσι παρέχουν έναν αργό και χαλαρό τρόπο σύνδεσης των πλάνων.

Fade - in και fade - out είναι οι τεχνικές κατά τις οποίες η αρχή ενός πλάνου ξεκινάει από το σκοτάδι και σταδιακά αποκτά πλήρη φωτεινότητα και το ανάποδο αντίστοιχα (Εικόνα 6).

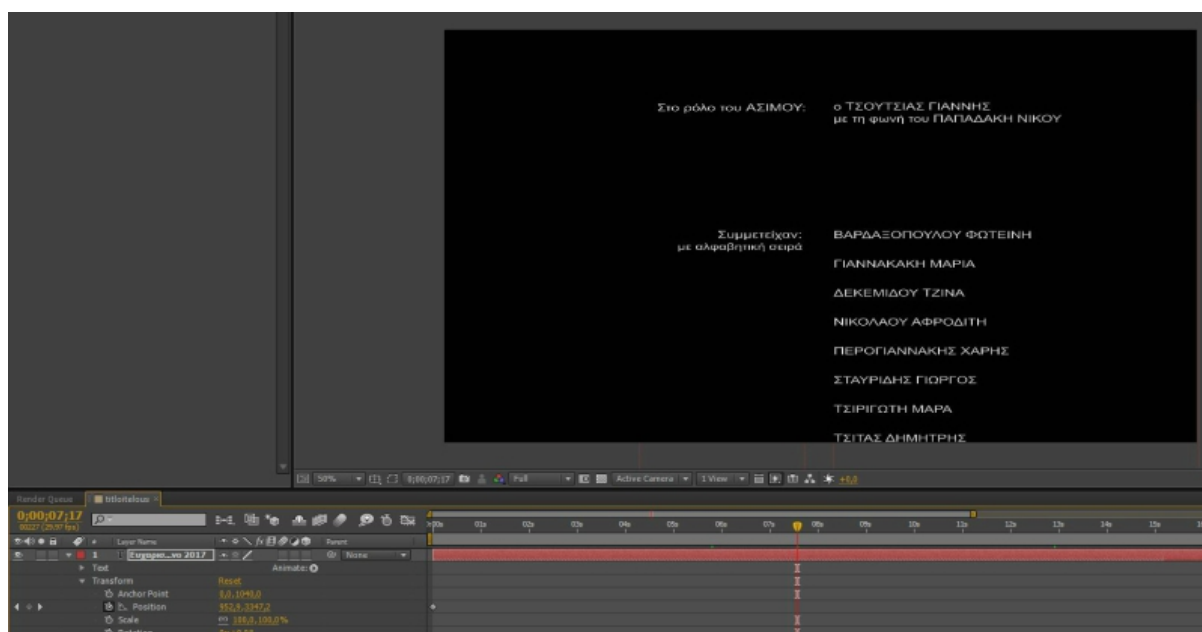


Εικόνα 6: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία του Μοντάζ με χρήση του Adobe Premiere CS6.

Η τεχνική της σταθεροποίησης της εικόνας ή αλλιώς stabilizing χρησιμοποιήθηκε στα πλάνα στα οποία κατά τη λήψη τους δεν είχε χρησιμοποιηθεί τρίποδο, δηλαδή σε όσα πλάνα δεν ήταν σταθερή η κάμερα. Με την τεχνική αυτή ελαχιστοποιείται το κούνημα - τρέμουλο της κάμερας λήψης.

Αφού κάναμε το μοντάζ για όλα τα τμήματα (sequences) της ταινίας μας, προχωρήσαμε στο "δέσιμο" τους, δηλαδή ενώσαμε τα επιμέρους τμήματα.

Η δημιουργία των τίτλων αρχής και τέλους έγινε με τη χρήση του προγράμματος Adobe After Effects CS6. Η τεχνική τίτλων που εφαρμόσαμε για την ταινία μας ήταν οι κινούμενοι σταδιακά από κάτω προς τα πάνω τίτλοι σε μαύρο φόντο (Εικόνα 7). Στη συνέχεια κάναμε import τα αρχεία στο Adobe Premiere CS6 καθώς υπάρχει συμβατότητα μεταξύ των προγραμμάτων και τα τοποθετήσαμε στην αρχή και το τέλος της ταινίας μας αντίστοιχα.



Εικόνα 7: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία της δημιουργίας των τίτλων με χρήση του Adobe After Effects CS6.

Τελευταίο μέρος του μοντάζ αποτέλεσε η τεχνική χρωματισμού ή αλλιώς coloring της ταινίας.

Για να πετύχουμε την αίσθηση και το κλίμα μιας παλιάς ταινίας, δηλαδή που διαδραματίζεται την εποχή που αναφέρεται ο συγγραφέας στο κείμενο, αποφασίσαμε αρχικά να κάνουμε ασπρόμαυρο το χρωματισμό και στη συνέχεια προσθέσαμε ένα layer στην απόχρωση του κίτρινου - καφέ. Το αποτέλεσμα που πήραμε αφού δοκιμάσαμε διάφορα ποσοστά της αδιαφάνειας (opacity) του layer, ήταν ο χρωματισμός σέπια και κρίναμε πώς ήταν ο κατάλληλος για την ταινία μας. Ακόμα χρησιμοποιώντας το Adobe Photoshop CS6 δημιουργήσαμε περίπου 130 αρχεία τύπου PNG τα όποια τα κάναμε import στο Adobe Premiere CS6 και τα παρατάξαμε (κάθε αρχείο και διαφορετικό frame) σε ένα καινούριο layer καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας (Εικόνα 8). Το κάθε ένα αρχείο από αυτά είναι διαφανές και έχει διαφορετικούς κόκκους και σημάδια τα οποία αν παραταχθούν σε ακολουθία θυμίζουν παράσιτα παλιές ταινίας (Εικόνα 9).



Εικόνα 8: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία δημιουργίας frames με χρήση του Adobe Photoshop CS6.



Εικόνα 9: Στιγμιότυπο από την ταινία.

4.3 Μίξη Ήχου

Το στάδιο της μίξης του ήχου αποτελεί μια απαιτητική και συνθέτη διαδικασία. Αφού πρώτα είχε γίνει το μοντάζ της εικόνας και είχαμε το βίντεο στην τελική του μορφή ξεκινήσαμε τη διαδικασία της μίξης του ηχητικού μέρους εισάγοντας το βίντεο σαν οδηγό στο DAW πρόγραμμα που χρησιμοποιήσαμε. Οι ήχοι που χρησιμοποιήθηκαν στο κομμάτι του ήχου ήταν όλοι από πρωτότυπες δικές μας ηχογραφήσεις και είχαν τις απαραίτητες προδιαγραφές, 44.100 sample rate και 24bits. Επίσης όπως είχε αναφερθεί στην προπαραγωγή για τη μουσική επιμέλεια χρησιμοποιήσαμε οχτώ τραγούδια του Νικόλα Άσιμου από πρώτες εκτελέσεις αλλά και διασκευές μεταγενέστερων καλλιτεχνών.

Τα DAW προγράμματα που χρησιμοποιήσαμε κατά τη διάρκεια της μίξης του ήχου της ταινίας μας ήταν τα Cubase 5, Audacity 2.1 και WaveLab 6, σε εκδόσεις χρονικού περιορισμού (trial edition).

4.3.1 Ηχητικός Σχεδιασμός

Ηχητικός σχεδιασμός είναι η διαδικασία κατά την οποία τροποποιείται και δημιουργείται το ηχητικό υλικό που έχει στη διάθεσή του ο sound designer μιας ταινίας. Ένα πολύ σημαντικό μέρος της διαδικασίας αυτής είναι η εφαρμογή ηχητικών εφέ. Χρησιμοποιούνται για να δώσουν την απαραίτητη ατμόσφαιρα, έμφαση και αισθητική σε οποιαδήποτε μορφής οπτική παρουσίαση. Τα ηχητικά εφέ μπορούν να δημιουργηθούν κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων, τα λεγόμενα ρεαλιστικά εφέ, αλλά και κατά τη διάρκεια του ηχητικού σχεδιασμού και της επεξεργασίας των ήχων.

Ο ηχητικός σχεδιασμός περιλαμβάνει επίσης και τα μέρη της μουσικής επένδυσης αλλά και των ομιλιών μιας ταινίας.

Κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας των κομματιών που περιλαμβάνονται στη μουσική επένδυση της ταινίας μας δημιουργήθηκαν, σε όσα τραγούδια υπήρχε η δυνατότητα, λούπες σε ορχηστρικά μέρη (χωρίς φωνή). Η διαδικασία αυτή έγινε για να έχουμε όσο το δυνατόν περισσότερα μουσικά χαλιά που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε σημεία που θα γίνονταν ταυτόχρονα αφήγηση.

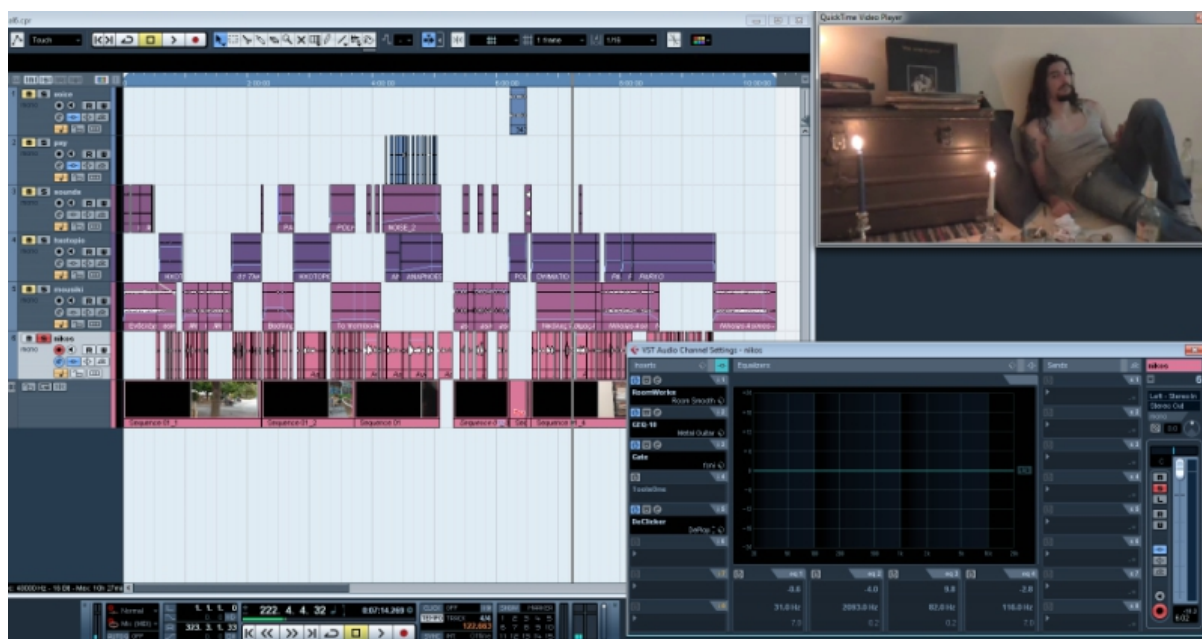
Ομιλίες, όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενη ενότητα, δεν περιλαμβάνονται στο ηχητικό μέρος της ταινίας μας καθώς καθ' όλη τη διάρκεια της υπάρχει αφήγηση από τον πρωταγωνιστή. Τέλος ο ηχητικός σχεδιασμός περιλαμβάνει, σε όλους τους χώρους που διαδραματίζεται η ταινία, ηχοτοπία. Τα ηχοτοπία σε μια παραγωγή μπορεί να προέρχονται από φυσικές ηχογραφήσεις αλλά μπορούν να δημιουργηθούν και με τη βοήθεια ηχητικών εφέ και συνδυασμού ήχων. Έτσι φροντίσαμε να έχουμε ηχογραφήσει επιτυχώς όλα τα ηχοτοπία με φυσικό τρόπο για να είναι όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικά και δεν χρειάστηκε να δημιουργήσουμε κάποιο μόνοι μας.

4.3.2 Τεχνικές Μίξης

Δυο πολύ διαδεδομένες και βασικές τεχνικές μίξης είναι η μονοφωνική και στερεοφωνική. Στη μονοφωνική μίξη ο ήχος προέρχεται από ένα κανάλι, συνήθως τοποθετημένο, στο κέντρο του ηχητικού πεδίου. Στη στερεοφωνική μίξη αντίθετα έχουμε δύο , τουλάχιστον, κανάλια τα οποία συνήθως τοποθετούνται αριστερά και δεξιά στο ηχητικό πεδίο. Στην ταινία μας έγινε στερεοφωνική μίξη αν και δεν υπάρχουν σημεία δράσης στα οποία είναι απαραίτητη η έντονη εναλλαγή (panning) των δύο καναλιών της στερεοφωνίας.

Οι τεχνικές μίξης που χρησιμοποιήσαμε για να καταλήξουμε στο επιθυμητό αποτέλεσμα περιλαμβάνουν τις τεχνικές αλλαγής και μεταβολής έντασης, ισοστάθμισης και χρήσης ηχητικών εφέ, duck και normalize.

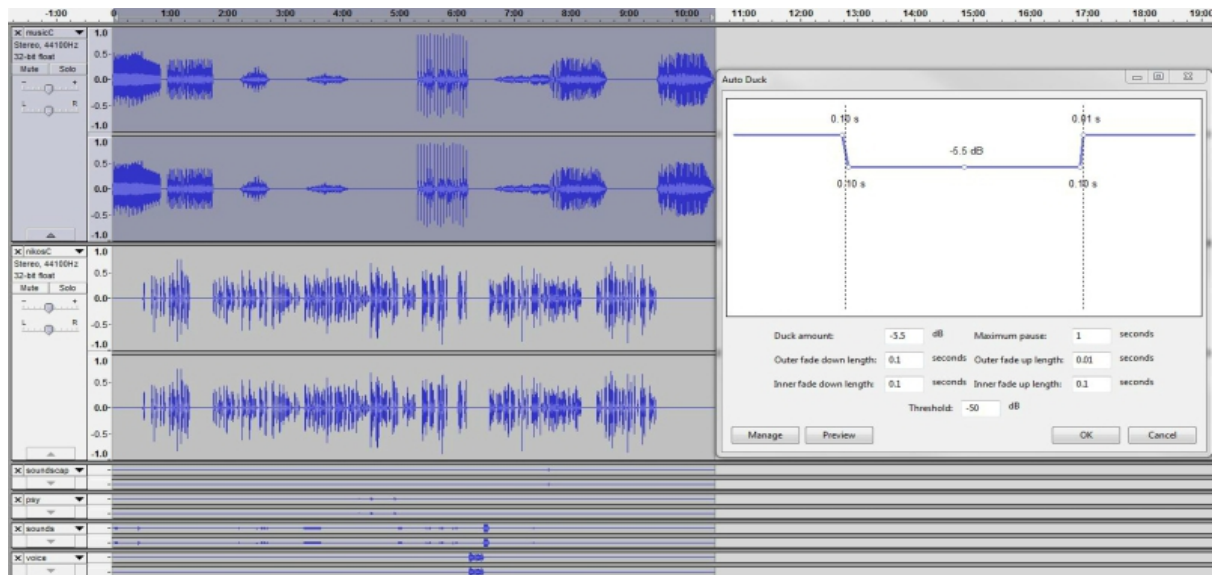
Πρώτο μας μέλημα στη διαδικασία της μίξης ήταν να τοποθετηθούν οι ήχοι, η μουσική επένδυση, τα ηχοτοπία και η αφήγηση στα "σωστά" σημεία με βάση την εικόνα, με τη χρήση μικρομοντάζ στο Cubase 5 (Εικόνα 10). Στη συνέχεια δοκιμάστηκαν και τροποποιήθηκαν ηχητικά εφέ όπως, reverb, delay, echo σε συγκεκριμένα σημεία που κρίναμε απαραίτητο. Αντήχηση (reverb) είναι το λεγόμενο "βάθος" που προσθέτουμε σε έναν ήχο για να δώσουμε όγκο. Με την χρήση του delay/echo προσθέτουμε επαναλήψεις σε έναν ήχο.



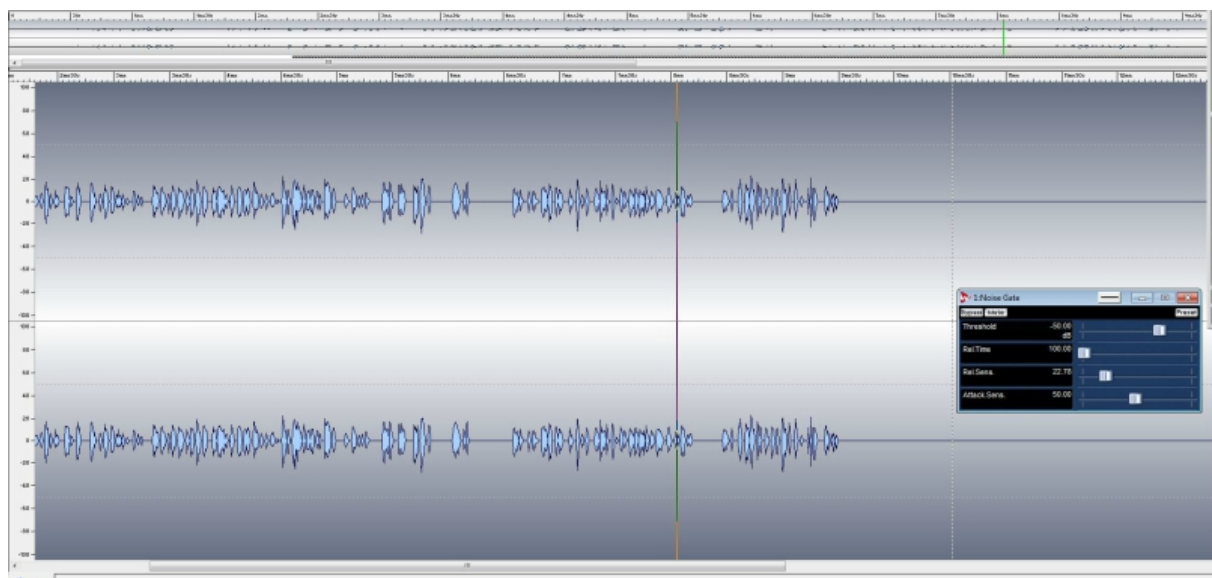
Εικόνα 10: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία της Μίξης με χρήση του Cubase 5.

Εφαρμόσαμε την τεχνική του duck, δηλαδή της σταδιακής πτώσης της έντασης του σήματος του ήχου του ενός καναλιού όταν ηχεί το άλλο με τη χρήση του Audacity 2.1(Εικόνα 11). Η τεχνική του ducking γίνεται με τη χρήση ενός συμπιεστή ηχητικού σήματος (compressor) που έχει τη δυνατότητα λειτουργίας key input ή side chain. Κρίναμε πως είναι απαραίτητο να χρησιμοποιήσουμε τη συγκεκριμένη τεχνική, καθώς θέλαμε να έχουμε καλό ακουστικό αποτέλεσμα της φωνής του αφηγητή καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ακόμα και όταν ηχούσε ταυτόχρονα κάποιο μουσικό χαλί ή ηχοτοπίο.

Τέλος με τη χρήση του WaveLab 6 προχωρήσαμε στο equalisation, δηλαδή την ενίσχυση ή την αποδυνάμωση ομάδων συχνοτήτων, compression, δηλαδή τη μείωση του δυναμικού εύρους ενός σήματος και του normalize (Εικόνα 12). Ακόμα δοκιμάστηκαν κατά τη διάρκεια της μίξης και άλλα ηχητικά εφέ τα οποία δεν χρησιμοποιήσαμε όπως, phaser, overdrive, pitch shift και άλλα.

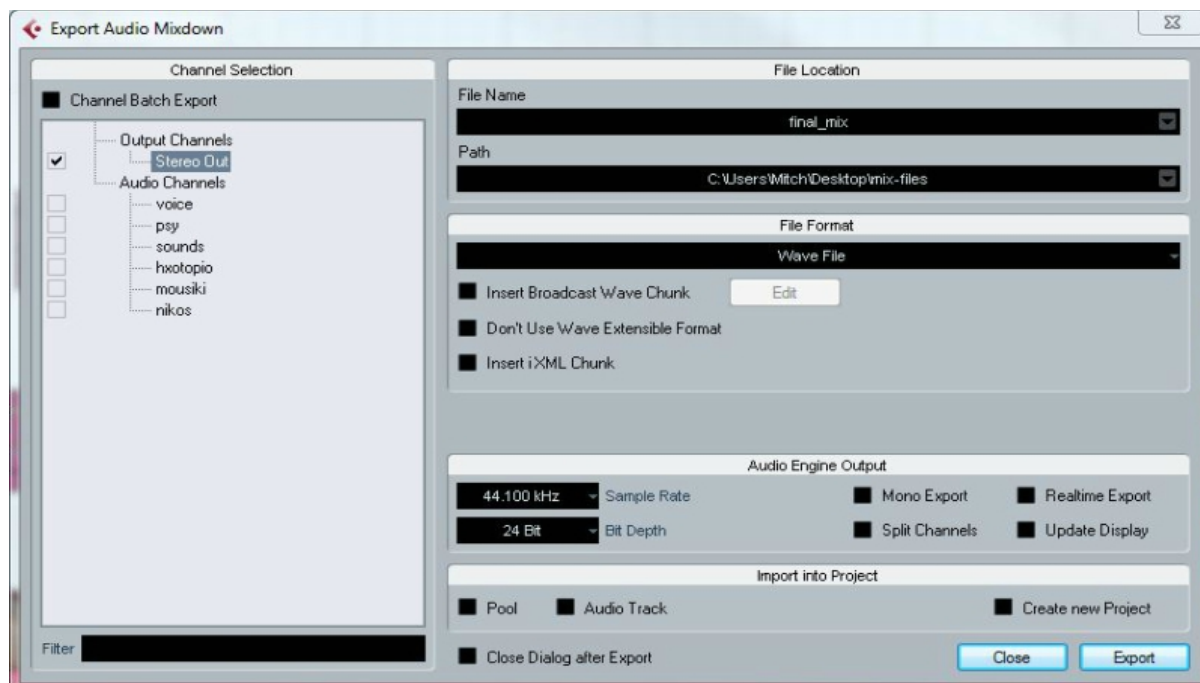


Εικόνα 11: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία του Duck με χρήση του Audacity 2.1.



Εικόνα 12: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία του Equalisation με χρήση του WaveLab 6.

Αφού τελείωσε η διαδικασία της μίξης πραγματοποιήσαμε το τελικό export του stereo αρχείου μας σε μορφή Wave με sample rate 44.100 kHz και 24 bit depth (Εικόνα 13).



Εικόνα 13: Στιγμιότυπο από τη διαδικασία του Export της μίξης με χρήση του Cubase 5.

Συμπεράσματα

Στόχος της πτυχιακής αυτής εργασίας ήταν η δημιουργία μιας ταινίας μικρού μήκους βασισμένης στην "τελευταία ανοιχτή επιστολή" του Νικόλα Άσιμου. Στο μέρος που αφορά την εικόνα προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο ένα άρτιο και επαγγελματικό αποτέλεσμα με τον εξοπλισμό που αναφέραμε εκτενώς στην ενότητα της προπαραγωγής. Οι γνώσεις που είχαμε πριν την ενασχόληση μας με την συγκεκριμένη εργασία ήταν οι βασικές του αντικειμένου, όμως μέσα από αυτή τη διαδικασία ερευνήσαμε και επεκτείναμε τις γνώσεις με αποτέλεσμα να έχουμε πλέον εμπειρία στα τεχνικά ζητήματα.

Όσον αφορά το μέρος του ήχου προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε ένα ρεαλιστικό ηχητικό περιβάλλον και να ντύσουμε την ταινία με χαρακτηριστικά τραγούδια και μουσικές του συγγραφέα - καλλιτέχνη. Προσπαθήσαμε για το καλύτερο τεχνικό αποτέλεσμα συνδυάζοντας γνώσεις από το τμήμα μας αλλά και μεθόδους που ανακαλύψαμε μέσα από την δική μας έρευνα για τον ηχητικό σχεδιασμό και την μουσική στον κινηματογράφο.

Προσπαθήσαμε να προσαρμόσουμε τη μεθοδολογία μας σε επαγγελματικά δεδομένα και το πετύχαμε σε κάποιο ποσοστό ικανοποιητικό για εμάς. Καταφέραμε μέσω της πτυχιακής μας εργασίας να διευρύνουμε τις γνώσεις μας και να αγαπήσουμε ακόμα περισσότερο το αντικείμενο σπουδών μας αλλά και την τέχνη της εικόνας και του κινηματογράφου που ήταν σχετικά ξένα σε εμάς. Τα προβλήματα που αντιμετωπίσαμε είχαν να κάνουν με την έλλειψη επαγγελματικού εξοπλισμού και εργαλείων. Βασικό πρόβλημα στο μοντάζ παρουσιάστηκε στα κινούμενα πλάνα, λόγω έλλειψης γερανού για την κάμερα, με αποτέλεσμα να χρειαστεί να σταθεροποιήσουμε τα πλάνα μέσω προγράμματος επεξεργασίας στον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Με τον ίδιο τρόπο προσαρμόσαμε και τον φωτισμό της ταινίας, καθώς δεν υπήρχε η οικονομική δυνατότητα ενοικίασης εξοπλισμού φωτισμού. Ακολούθως η μίξη του ήχου έγινε με οικιακό εξοπλισμό και όχι σε επαγγελματικό χώρο. Μια ακόμα δυσκολία αντιμετωπίσαμε στην περιοχή των Εξαρχείων, διότι οι κάτοικοι είχαν έντονες αντιρρήσεις για την καταγραφή τους με την κάμερα, έτσι χρειάστηκε να αναζητήσουμε εναλλακτικές περιοχές. Απαραίτητη ήταν η άψογη τήρηση του προγράμματος των γυρισμάτων λόγω περιορισμένου χρόνου των συντελεστών της ταινίας.

Θα προτείναμε να δοθεί μεγαλύτερη βαρύτητα στον τομέα της εικόνας στο τμήμα μας καθώς είναι εξίσου αλληλένδετες έννοιες στην εποχή μας ο ήχος και η εικόνα. Επίσης φαίνεται να προτιμάτε από αρκετούς σπουδαστές του τμήματος μας που ασχολούνται με αυτόν τον τομέα στις πτυχιακές τους εργασίες χωρίς να υπάρχει η απαραίτητη θεωρητική υποδομή και γνώσεις.

Επίλογος

Φτάνοντας στο στάδιο εκπόνησης της πτυχιακής μας εργασίας αισθανόμαστε μεγάλη χαρά που καταφέραμε να φτάσουμε σε αυτό το αποτέλεσμα παρά τις δυσκολίες, αποκτήσαμε πολλές καινούριες γνώσεις σε ένα αντικείμενο που μας ενδιαφέρει πλέον και επαγγελματικά. Δώσαμε τον καλύτερο μας εαυτό αφιερώνοντας πολύ χρόνο και σκέψη για την δημιουργία της ταινίας μας. Αποκτήσαμε πολλές γνώσεις διαβάζοντας βιβλία και μελετώντας τα προγράμματα που χρησιμοποιήσαμε.

Η προσπάθεια που καταβάλαμε ήταν πολύ μεγάλη όσο και η πίεση για την ολοκλήρωση. Φροντίσαμε να αντιμετωπίσουμε όλα τα προβλήματα που προέκυψαν με ψυχραιμία και πραγματική αφοσίωση.

Η ταινία μας μπορεί να απέχει από τα επαγγελματικά δεδομένα αλλά πιστεύουμε ότι σίγουρα μπορεί να σταθεί και να παρακολουθηθεί ευχάριστα από οποιονδήποτε.

Βιβλιογραφία

Βιβλία:

1. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ Σ.Μ. (1980-85), Η Μορφή του Φιλμ (α), ΕΡΓΑ/1, Αιγόκερως.
2. ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ Σ.Μ. (1985), Η Μορφή του Φιλμ (β), ΕΡΓΑ/2, Αιγόκερως.
3. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ (Ιανουάριος 1990), Δεύτερη Προβολή – Κείμενα για τον Κινηματογράφο 1976-1989, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
4. ΔΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ (1990), Χρόνος – Κινηματογράφος – Μοντάζ, Αιγόκερως.
5. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1985), Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου, Τόμος 1, Αιγόκερως.
6. ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1985), Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου, Τόμος 2, Αιγόκερως.
7. ΚΑΒΑΓΙΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1982), Ο Κινηματογράφος χωρίς μυστικά και η Τέχνη του Οπερατέρ, Εκδόσεις Καστανιώτη.
8. ΚΑΛΑΜΠΙΑΚΑΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ (2007-2013), Κινηματογράφος, Εκπαιδευτικό Υλικό για Κέντρα Διά Βίου Μάθησης.
9. ΚΟΥΛΕΣΟΦ ΛΕΒ (1982), Η Τέχνη του Κινηματογράφου, Αιγόκερως.
10. MARTEN M. (1978), Η Γλώσσα του Κινηματογράφου, Κάλβος.
11. ΜΠΑΡΤΖΙΩΚΑΣ ΝΙΚΟΣ, Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Θετικών Επιστημών Τμήμα Πληροφορικής.
12. ΜΥΛΩΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ (1999), Μουσική και Κινηματογράφος, Κέδρος.
13. ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ (2001), Περί Μουσική και Ηχοληψίας, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

14. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (1984), Φιλμοκατασκευή – Μία Μέθοδος ανάγνωσης του Φίλμ, Αιγόκερως.
15. ΧΑΔΕΛΛΗΣ ΛΟΥΚΑΣ (Μάρτιος 2010), Τεχνολογία Ήχου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Αράκυνθος.

Διαδικτυακές Τοποθεσίες:

(Τελευταία επίσκεψη: Αύγουστος 2017.)

1. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1_%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%81%CE%BF%CF%8D_%CE%BC%CE%AE%CE%BA%CE%BF%CF%85%CF%82
2. <http://www.shortfilm.gr/historyText.asp?id=1>
3. https://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiC_eb9tDSA hVsDcAKHWxBArkQFgggMAE&url=https%3A%2F%2Fauthfilmcentre.files.wordpress.com%2F2015%2F11%2F3stadioproparagwghs.doc&usg=AFQjCNE nMfJ0AeaCRsSY81CUR-8yA3lLyg&sig2=n4sba1TjQf-3j0gT1VhT5A
4. http://drasischioub.weebly.com/uploads/1/2/6/6/12667431/cin1_eisag_stin_paragogi_kin_tainias.doc
5. <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/4357/1258.pdf>
6. <https://mythoplasieskiafigiseis.wordpress.com/2012/10/09/%CE%B7%CF%87%CE%BF%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%AF%CE%B1-%CE%AE%CF%87%CE%BF%CE%B9/>
7. <http://nefeli.lib.teicrete.gr/browse/sefe/mta/2014/KolisikasSergios/attached-document-1411454993-640148-26816/KolisikasSergios2014.pdf>
8. <http://io.teiion.gr/bitstream/handle/123456789/1561/Ptyxiakh%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

9. <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B7%CF%88%CE%AF%CE%B1>

Μουσική

1. “Γιουσουρουμ” - Νικόλας Άσιμος - “Παλιάνθρωπος” - 1979
2. “Γιουσουρούμ” - Ήχος Ανοχής (διασκευή)
3. “Θα’ ρθω να σε βρώ” - Βασίλης Παπακωνσταντίνου - “Χαιρετίσματα” - 1987
4. “Μάρα” - Νικόλας Άσιμος - “Στο φαλιμένο του κόσμου “- 1992
5. “Ο Μηχανισμός” - Μεθυσμένα Ξωτικά (διασκευή) - “Ψειριστική” - 2013
6. “Μπαγάσας” - Ενδελέχεια (διασκευή) - “Καθρέφτης” - 2000
7. “Μπαταρία” - Νικόλας Άσιμος - “Το φανάρι του Διογένη” - 1987
8. “Το Παπάκι” - Άγνωστος Καλλιτέχνης (διασκευή)