



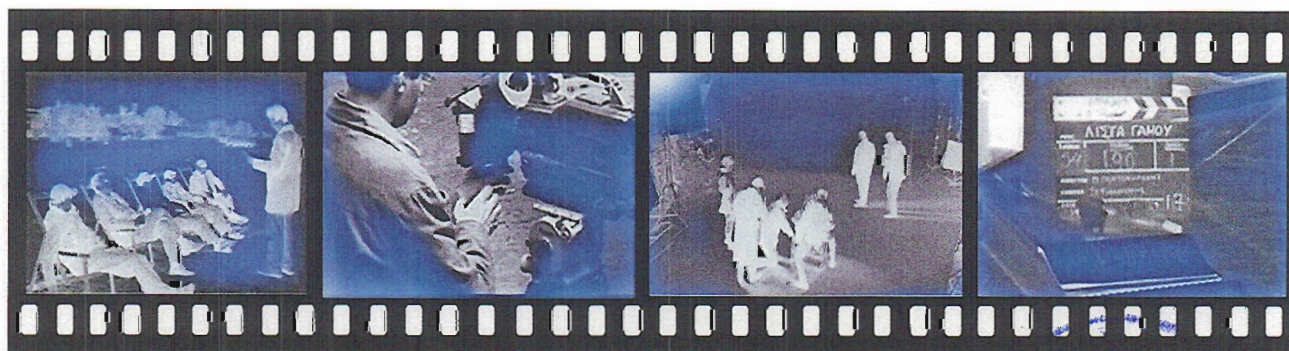
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ  
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



23 FEB. 2006

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**MAKING OF  
ΤΑΙΝΙΑΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ**



**ΤΩΝ**  
**ΧΑΡΙΤΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ &**  
**ΜΑΝΤΖΙΑΦΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ**  
**ΚΟΥΤΣΙΑΜΠΑΣΑΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ**

**ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ**  
**ΜΠΟΥΜΠΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ**  
**ΣΚΟΠΕΤΕΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ**



118598 c. 2

## *Ευχαριστίες*

*Ευχαριστούμε θερμά όλους τους συντελεστές (κινηματογραφικό συνεργείο) της ταινίας ' Λίστα Γάμων ' που μας αγκάλιασαν και μας δέχτηκαν από τη πρώτη στιγμή και μας έκαναν να νιώσουμε ισάξια μέλη της ομάδας τους.*

*Πιο συγκεκριμένα ευχαριστούμε τους :*

*Τσατσούλα Ελένη, Πορτοκαλάκη Παναγιώτη, Γιαννούλη Σταμάτη,  
Χαριτοπούλου Στέλλα, Αθανασόπουλο Δημήτρη, Νάθενα Εύα,  
Βασιλοπούλου Τζορτζίνα, Μιχόπουλο Θοδωρή, Στέρμυ Κάρολο,  
Μητρόπουλο Ηρακλή, Τζανή Βασίλη, Καραπούλιου Μαρία, Ζέρβα Γιώργο,  
Φαρμάκη Γιώργο, Παμούκη Γιάννη, Γιονανίδη Άκη, Στανώτα Ανδρέα,  
Κουλέπη Σόνια και Παύλο Γούλα.*

*Ευχαριστούμε θερμά τον Αλέξανδρο τον Σπάθη για την πολύτιμη βοήθεια του κατά την δημιουργία και επεξεργασία του οπτικοακουστικού μας project.*

*Ευχαριστούμε το τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου για τον εξοπλισμό που μας παρείχε.*

*Τέλος ευχαριστούμε θερμά τον καθηγητή μας Κουτσιαμπασάκο Δημήτρη που μας έδωσε τη δυνατότητα και την ευκαιρία μέσω της πτυχιακής μας εργασίας να παρευρεθούμε στα γυρίσματα μιας ταινίας. Ήταν μια εμπειρία ζωής που θα μας μείνει **αξέχαστη!***

*Κινηματογράφος ή  
Cinema ή  
Movies*

*Τα μυστικά του σινεμά  
Είναι σαν της ποιήσεως την μαγεία  
Είναι σαν ποταμός που ρέει  
Εικών εικών και άλλες εικόνες  
Κ' αίφνης — διακοπή  
Cut!  
Cut!  
Coupez!*

*(Παρών και ο clackman κάθε τόσο)*

*Κ' έπειτα πάλι ο ποταμός  
Κ' έπειτα πάλι εικόνες  
Και ουδέποτε χάνεται ο ειρμός  
Όχι στο νόημα μα στη μαγεία  
Όσο και αν ρέουν τα καρτέ  
Βωβού ή ομιλούντος  
Σαν ποταμός που ρέει  
Ή σαν κορδέλα που εκτυλίσσεται  
Φθάνει να ρέει η κάθε εικόνα  
Με άκραν συνέπειαν στον εαυτόν της  
Φθάνει να ζει πλήρη ζωή η κάθε μία  
Τα μυστικά του σινεμά  
Δεν είναι στο νόημα μα στην αλήθεια που έχουν  
Τα ορατά οράματα κινούμενα μπροστά μας  
Παράλογα ή λογικά  
Τα μυστικά του σινεμά  
Είναι και αυτά εικόνες.*

*Ανδρέας Εμπειρικός*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή και μεθοδολογία.....	σελ. 5
1. Το ντοκιμαντέρ	
1.1 Τι είναι και ποιος ο ρόλος του.....	σελ.9
1.2 Τύποι μη αφηγηματικής μορφής.....	σελ.10
1.3 Τύποι ντοκιμαντέρ.....	σελ.13
2. Το καδράρισμα	
2.1 Διαστάσεις και σχήμα κάδρου.....	σελ.15
2.2 Γωνία λήψεως.....	σελ.17
2.3 Ύψος.....	σελ.17
2.4 Απόσταση.....	σελ.18
2.5 Το κινούμενο κάδρο και ο χώρος.....	σελ.20
3. Το μοντάζ	
3.1 Εισαγωγή.....	σελ.23
3.2 Το μοντάζ συνεχείας.....	σελ.25
3.3 Χωρική συνέχεια. Το σύστημα των 180° .....	σελ.25
3.4 Χρονική συνέχεια.....	σελ.26
3.5 Από τη θεωρία στη πράξη.....	σελ.28
4. Η ηχητική επένδυση	
4.1 Ο ήχος στον κινηματογράφο.....	σελ.30
4.2 Επιλογή, μεταβολή και συνδυασμός.....	σελ.31
4.3 Σημεία στίξης.....	σελ.31
4.4 Από τη θεωρία στη πράξη.....	σελ.32
5. Τεχνικά θέματα.	
5.1 Σεναριακό προσχέδιο (Δομή).....	σελ.35
5.2 Σενάριο making of.....	σελ.36
5.3 Προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν για την υλοποίηση της ταινίας.....	σελ.53
5.4 Η ταινία <i>Λίστα Γάμων</i> .....	σελ.53
5.5 Περιήληψη Ταινίας <i>Λίστα Γάμων</i> .....	σελ.54
5.6 Οι χαρακτήρες της ταινίας <i>Λίστα Γάμων</i> .....	σελ.54
5.7 Απομαγνητοφώνηση συνεντεύξεων.....	σελ.55

## Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία συνίσταται στην παραγωγή οπτικοακουστικού υλικού που έχει ως θέμα την διαδικασία κινηματογράφησης μιας μεγάλου μήκους ταινίας.

Εξαρχής προσπαθήσαμε η εργασία μας, να μην περιοριστεί μέσα στα αυστηρά πλαίσια μιας αμιγώς διαφημιστικής ταινίας αλλά να εμπεριέχει και την προσωπική μας ματιά.

Έτσι το *Making of της* ταινίας μεγάλου μήκους Λίστα γάμου δεν φέρει μόνον τα χαρακτηριστικά μιας διαφημιστικής ταινίας (teaser), που σκοπό έχει να πυροδοτήσει το ενδιαφέρον των θεατών εν όψη της επικείμενης προβολής της, αλλά και εκείνα ενός ντοκιμαντέρ σχετικά με το πως γυρίζεται μία ελληνική κινηματογραφική ταινία ανεξάρτητης παραγωγής και χαμηλού προϋπολογισμού.

## Μεθοδολογία

Το αρχικό στάδιο αυτού του εγχειρήματος ήταν η κινηματογράφηση, η συλλογή του υλικού. Η φάση αυτή διήρκεσε επτά εβδομάδες και έλαβε χώρα στην Αθήνα. Θα περίμενε κάποιος η δημιουργία ενός οπτικοακουστικού υλικού να άρχιζε με τη συγγραφή του σεναρίου. Στη περίπτωση μας όμως κάτι τέτοιο, εκ των πραγμάτων, δεν μπορούσε να γίνει, διότι ούτε το σενάριο της ίδιας της ταινίας μπορούσαμε να έχουμε ούτε ξέραμε τι θα συναντήσουμε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Έτσι θεωρήσαμε άσκοπη την συγγραφή ενός σεναρίου. Είχαμε βέβαια στο μυαλό μας ένα υποτυπώδες σεναριακό προσχέδιο αλλά πολύ ελαστικό και ευμετάβλητο.

Κατά την κινηματογράφηση του making of ο κινηματογραφιστής πρέπει να είναι διαρκώς με τη κάμερα στο χέρι, καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων, ώστε να καταγράψει κάθε καλή, άσχημη ή αστεία στιγμή. Μπορούμε δηλαδή να παρομοιάσουμε τη κάμερα του κινηματογραφιστή των making of με το μάτι του Big Brother που πλανιέται αδιάκοπα στους χώρους των γυρισμάτων της ταινίας. Είναι αδύνατον δηλαδή να ακολουθηθεί ένα προσχεδιασμένο σενάριο. Επιπρόσθετα η έλλειψη χρόνου των συντελεστών, οι ιδιοτροπίες κάποιων ηθοποιών, ακόμα και κάποιες απρόβλεπτες τελειώς καταστάσεις που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων μπορούν να θέσουν τον κινηματογραφιστή και πάλι εκτός αρχικού σεναρίου.

Ακολουθώντας λοιπόν αυτή τη λογική συγκεντρώσαμε έναν τεράστιο όγκο υλικού και αφήσαμε αυτό να διαμορφώσει το σενάριό μας.

Μία σχετικά σαφή εικόνα για το ποιος θα είναι ο σεναριακός άξονας γύρω από τον οποίο θα δομήσουμε το υλικό μας είχαμε την τελευταία από τις επτά εβδομάδες που διήρκεσαν τα γυρίσματα της ταινίας.

Επιστρέφοντας στη Μυτιλήνη βρεθήκαμε μπροστά σε ένα δίλημμα. Τι διαδικασία θα ακολουθούσαμε για να ξεσκαρτάρουμε το υλικό μας; Μία σκέψη ήταν να δούμε ολόκληρο το υλικό από την αρχή, να σημειώσουμε τα «ωφέλιμα» πλάνα και μετά να εισάγουμε μόνο το «καθαρό» υλικό στον υπολογιστή. Η άλλη σκέψη ήταν να εισάγουμε όλο το υλικό στον υπολογιστή, πράγμα που θα μας επέτρεπε να το βλέπουμε συγχρόνως κρατώντας κάποιες σημειώσεις, και μετά να ξεσκαρτάρουμε το υλικό. Τελικά επιλέξαμε τον δεύτερο τρόπο διότι τον βρήκαμε πιο λειτουργικό.

Αφού έγινε η εισαγωγή του υλικού (διάρκειας τριάντα ωρών), σε υπολογιστή των εργαστηρίων του τμήματος, έπρεπε να αποφασίσουμε ποιους χώρους γυρισμάτων θα περιλαμβάναμε στην ταινία μας. Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ότι τα γυρίσματα έγιναν σε πολλούς και διαφορετικούς χώρους (δεκαεφτά στο σύνολό τους). Συνειδητοποιήσαμε λοιπόν πως εάν συμπεριλαμβάναμε όλους αυτούς τους χώρους στην τελική μορφή της ταινίας μας δεν θα είχαμε την δυνατότητα να εμβαθύνουμε. Έτσι επιλέξαμε μόνον πέντε από αυτούς με το σκεπτικό ότι έτσι

θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε πέντε ολοκληρωμένες και κατατοπιστικές ενότητες. Τους υπόλοιπους χώρους αποφασίσαμε να τους χρησιμοποιήσουμε πληροφοριακά, με σύντομα πλάνα, στην αρχή και το τέλος της ταινίας.

Η επιλογή αυτή έγινε με τα παρακάτω κριτήρια:

1. Οι τεχνολογία που χρησιμοποιήθηκε κατά τα γυρίσματα στους χώρους αυτούς. Για παράδειγμα δεν θα μπορούσαμε να μην συμπεριλάβουμε τα γυρίσματα που έλαβαν χώρα στο Greenbox στούντιο. Εδώ χρησιμοποιήθηκε μια τεχνολογία η οποία δεν είναι ευρέως γνωστή στο κοινό. Στη συγκεκριμένη σκηνή έπρεπε να γίνει εκ τω υστέρων ψηφιακή επεξεργασία ώστε να πάρει την τελική της μορφή. Στο τελικό προϊόν της ταινίας η ψηφιακή επεξεργασία που υπέστη η συγκεκριμένη σκηνή είναι σχεδόν αδιόρατη σε ένα απαιδευτο μάτι. Δείχνοντας όμως το “making of” μιας τέτοιας σκηνής δίνεται η δυνατότητα στο θεατή να καταλάβει ότι στην ουσία αυτό είναι μια ψευδαίσθηση. Ότι δηλαδή η εν λόγω σκηνή στο Greenbox δεν γυρίστηκε με μιας στο αεροδρόμιο αλλά είναι σύνθεση δύο διαφορετικών λήψεων και προϊόν ψηφιακής επεξεργασίας.
2. Οι τεχνικές και οι “πατέντες” που χρησιμοποιήθηκαν κατά τα γυρίσματα στους χώρους. Προτιμήσαμε να δείξουμε το πώς γυρίστηκαν οι διαδρομές με το αυτοκίνητο στη εθνική οδό, παρά να δείξουμε ως πούμε τα γυρίσματα στο σπίτι. Στην πρώτη περίπτωση, απαιτήθηκε πολύωρη προεργασία και συλλογική προσπάθεια μέχρι να αρχίσουν τελικά τα γυρίσματα, αφού έπρεπε να δεθεί το αυτοκίνητο και να φορτωθεί η κάμερα στην πλατφόρμα. Εδώ ίσως τέθηκε και το θέμα του εντυπωσιασμού. Δηλαδή σαφώς και τα γυρίσματα θα κέρδιζαν τις εντυπώσεις σε σχέση με τα βαρετά γυρίσματα στο σπίτι όπου το πιο ενδιαφέρον στοιχείο ίσως να ήταν ένα τράβελινγκ επάνω σε ράγιες. Πέρα από το θέμα του εντυπωσιασμού όμως, οι τεχνικές απαιτήσεις στην πρώτη περίπτωση είναι ασύγκριτα μεγαλύτερες από ότι στην δεύτερη.
3. Το κατά πόσο οι χώροι θα «έδεναν» με τις εμβόλιμες συνεντεύξεις αλλά και μεταξύ τους. Θεωρήσαμε ορθότερο, οι συνεντεύξεις να έχουν ένα συνδεδετικό στοιχείο με το χώρο γυρισμάτων που θα ακολουθούσε. Για παράδειγμα, το γύρισμα στο χώρο του Greenbox διαδέχτηκε μια συνέντευξη γυρισμένη στον ίδιο χώρο. Σύνδεσμος λοιπόν ο χώρος. Τα γυρίσματα στο χώρο της εκκλησίας όπου πρωταγωνιστικό ρόλο είχε ένας ηθοποιός διαδέχτηκε η συνέντευξη του ίδιου ηθοποιού, γυρισμένη όμως σε άλλο χώρο, σε μια παραλία. Εδώ ο σύνδεσμος, είναι ο ίδιος ο ηθοποιός και όχι ο χώρος που ήταν στην προηγούμενη περίπτωση. Η βασική λειτουργία αυτών των συνδέσμων είναι η ομαλή μεταφορά του θεατή από τον έναν χώρο στον άλλον, από συνέντευξη σε συνέντευξη ή από χώρο σε συνέντευξη και το αντίστροφο.

Μετά την επιλογή των χώρων γυρισμάτων, ακολούθησε μια πρώτη διαλογή του υλικού με κριτήριο την καταλληλότητα των πλάνων. Έτσι από τις τριάντα έμειναν μόλις πέντε ώρες ωφέλιμου υλικού κατανεμημένο και χωρισμένο σύμφωνα με τους διάφορους χώρους που έλαβαν χώρα τα γυρίσματα της ταινίας. Μετά τη διαλογή, το σενάριο φάνηκε ακόμα πιο καθαρά και μετά δύο μέρες είχαμε τη τελική του μορφή, κάνοντας ελάχιστες μετατροπές μέχρι την ολοκλήρωση της ταινίας μας.

Ακολούθησε η δεύτερη διαλογή υλικού, επιλέγοντας πλέον μόνο τα πλάνα για το τελικό προϊόν. Εδώ μάλλον είναι πιο σωστό να πούμε ότι «πετούσαμε» τα πλάνα που δεν θέλαμε.

Κάθε χώρος και κάθε συνέντευξη δουλεύτηκε ξεχωριστά σαν αυτόνομη μονάδα. Στο τέλος, όλα τα διαλεγμένα πλέον πλάνα ήταν συναρμολογημένα όπως έπρεπε μέσα σε κάθε ενότητα. Και τώρα πια έμενε μόνο να συνδεθούν αυτές οι αυτόνομες ενότητες μεταξύ τους ώστε να μας δώσουν τον βασικό κορμό της ταινίας.

Ο βασικός αυτός κορμός εμπλουτίστηκε παρακάτω με την εισαγωγή γραφικών, τίτλων, εφέ και τέλος της ηχητικής μπάντας.

Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η σχέση μουσικής και εικόνας δεν ήταν πάντα η ίδια κατά τη διάρκεια της ταινίας μας. Αναφερόμαστε στο γεγονός ότι άλλες φορές η μουσική έμπαινε εκ των υστέρων στην εικόνα και άλλες φορές η εικόνα χιζόταν επάνω στη μουσική. Η βασική λειτουργία της όμως ήταν να αναδείξει και να τονίσει την εικόνα αλλά και να βοηθήσει στην συνοχή των πλάνων μεταξύ τους.

Επίσης πρέπει να τονίσουμε πως η μουσική επένδυση μιας ταινίας δεν είναι μια εύκολη διαδικασία. Υπάρχουν περιπτώσεις που ένας δημιουργός βλέποντας μια σκηνή αντιλαμβάνεται αμέσως το είδος της μουσικής που θα μπορούσε να δέσει με την εικόνα. Υπάρχουν και περιπτώσεις όμως που η εικόνα πρέπει να δοκιμαστεί με εκατοντάδες μουσικά κομμάτια μέχρι να βρεθεί το κατάλληλο. Αυτό συνέβη και στη δική μας περίπτωση στο εισαγωγικό κομμάτι της ταινίας. Μετά από ψάξιμο δύο μηνών καταλήξαμε στη μουσική που τελικά χρησιμοποιήσαμε. Μια κεφάτη και ζωνρή μουσική, αντίστοιχη με το είδος, το χαρακτήρα και το ύφος της ταινίας. Χρησιμοποιήθηκαν συνολικά τέσσερα μουσικά κομμάτια και ένα θέμα από τη μουσική της ταινίας Λίστα Γάμου το οποίο λειτούργησε σαν μουσικό λάιτ μοτίφ ώστε να βοηθήσει αφηγηματικά το making of.

Ακολούθησε η τελική επεξεργασία με την διαδικασία του μιξάζ και κατόπιν του εταλονάζ.

Κατά την επεξεργασία της ηχητικής μπάντας χρησιμοποιήσαμε τέσσερα κανάλια ήχου. Τα ηχητικά αυτά κανάλια περιείχαν κατά σειρά, τον φυσικό ήχο που προέκυψε από την κινηματογράφηση, τη μουσική, το μουσικό λάιτ μοτίφ και τα ηχητικά εφέ. Δώσαμε ιδιαίτερη προσοχή στη στάθμη αλλά και στον τρόπο αλληλεπίδρασης των ήχων μεταξύ τους. Στο εταλονάζ είχαμε ως οδηγό το ύφος και τον χαρακτήρα της ταινίας. Με τη βοήθεια του Αλέξανδρου του Σπάθη –που τον ευχαριστούμε πολύ- προσπαθήσαμε να δώσουμε ζωηρούς χρωματικούς τόνους στη ταινία ώστε να τονίσουμε ακόμα περισσότερο τον εύθυμο και ανάλαφρο χαρακτήρα της.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Το ντοκιμαντέρ.

#### 1.1 Τι είναι και ποιος ο ρόλος του.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το «making of ταινίας μεγάλου μήκους», πέρα από μια διαφημιστική ταινία, είναι και ένα ντοκιμαντέρ για το πώς γυρίστηκε η εν λόγω ταινία.

Ένα ντοκιμαντέρ<sup>1</sup> φιλοδοξεί, κατά κύριο λόγο, να παρουσιάσει πληροφορίες βασισμένες στην πραγματικότητα. Έτσι διακρίνεται συνήθως από τις ταινίες μυθοπλασίας. Αυτό με τη σειρά του μας οδηγεί να υποθέσουμε πώς τα πρόσωπα, τα μέρη και τα γεγονότα υπάρχουν, και πώς οι πληροφορίες πού μας δίνονται σχετικά με αυτά είναι αξιόπιστες.

Για την εκπλήρωση του σκοπού του, την παρουσίαση δηλαδή πραγματολογικού υλικού, ο κινηματογραφιστής είτε καταγράφει τα γεγονότα όπως ακριβώς συμβαίνουν στην πραγματικότητα είτε σκηνοθετεί ορισμένα γεγονότα για να τα καταγράψει η κάμερα.

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ένα σφάλμα στο οποίο τείνουν να υποπέφτουν μερικοί θεατές. Υποψιάζονται πώς ένα ντοκιμαντέρ είναι αναξιόπιστο αν υπάρχει επέμβαση στα γεγονότα πού κινηματογραφεί. Είναι αλήθεια ότι πολύ συχνά ο κινηματογραφιστής καταγράφει ένα συμβάν δίχως σενάριο και χωρίς να το έχει σκηνοθετήσει. Για παράδειγμα, παίρνοντας συνέντευξη από κάποιον συντελεστή της ταινίας, προσέχαμε το χώρο, το που θα τοποθετηθεί ή κάμερα, τι θα εστιάσει κ.τ.λ. Αλλά σε καμία περίπτωση δεν υποδεικνύαμε στον συνεντευξιζόμενο τι να πει ή πώς να συμπεριφερθεί.

Από την άλλη όμως υπήρξαν φορές που έπρεπε κατά κάποιο τρόπο να σκηνοθετήσουμε εν μέρει ορισμένες λήψεις ώστε να πάρουμε το επιθυμητό αποτέλεσμα. Έτσι για παράδειγμα, μπορεί να ζητούσαμε από τον διευθυντή φωτογραφίας να ξαναμετρήσει με το φωτόμετρο μπροστά στη κάμερα επειδή τη πρώτη φορά που το έκανε ο φακός μας ήταν στραμμένος αλλού. Άλλες φορές πάλι ζητούσαμε από τους φωτιστές, στο τέλος των γυρισμάτων, να περιμένουν να στήσουμε την κάμερα κατάλληλα και μετά να σβήσουν τα φώτα ώστε να δημιουργήσουμε έτσι ένα φυσικό fade out. Όλα αυτά είναι πολύ μικρές σκηνοθετικές παρεμβάσεις που αλλοιώνουν κατά κάποιο τρόπο την πραγματικότητα και την αυθόρμητη ροή των γεγονότων.

Παρ' όλα αυτά, θεωρούμε πως είναι θεμιτός σε ένα ντοκιμαντέρ ένας ορισμένος βαθμός σκηνοθετικής επέμβασης, αν αυτό εξυπηρετεί τον ευρύτερο σκοπό της παρουσίασης πληροφοριών.

---

1. David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004 σελ. 66 - 69

Συνεπώς, με το να σκηνοθετεί κανείς γεγονότα για την κάμερα, δεν τοποθετεί αναγκαστικά την ταινία στη σφαίρα της μυθοπλασίας.

## 1.2 Τύποι μη αφηγηματικής μορφής.

Το making of , παρά το αφηγηματικό του μοντάζ<sup>2</sup> , έχει μια μη αφηγηματική μορφή, όσον αφορά τον τρόπο δόμησης και οργάνωσής του.

Μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερις γενικούς τύπους<sup>3</sup> μη αφηγηματικής μορφής: τον κατηγορικό, τον ρητορικό, τον αφηρημένο και τον συνειρμικό.

Μία κατηγορική ταινία, όπως υποδηλώνει και το όνομά της , χωρίζει το θέμα της σε μέρη ή κατηγορίες. Μια ρητορική ταινία , θα προσπαθούσε να πείσει τους θεατές για κάτι σχετικό με το θέμα της. Μια αφηρημένη ταινία θα εστίαζε τη προσοχή του κοινού στις αφηρημένες οπτικές ή ηχητικές ικανότητες του θέματος, όπως το σχήμα, το χρώμα, τον ηχητικό ρυθμό και άλλα παρεμφερή. Ενώ μια συνειρμική θα παρέθετε χαλαρά συνδεδεμένες εικόνες που υποβάλουν ένα συναίσθημα ή μια έννοια στο θεατή.

Θα ασχοληθούμε περισσότερο με τις δύο πρώτες κατηγορίες διότι κάπου εκεί εντάσσεται το μορφικό σύστημα του making of .

Οι κατηγορίες είναι ομάδες τις οποίες δημιουργούν τα άτομα και οι κοινωνίες για να οργανώσουν τις γνώσεις τους για τον κόσμο. Ορισμένες κατηγορίες βασίζονται στην επιστημονική έρευνα και αυτές θα προσπαθήσουν συχνά να εξηγήσουν εξαντλητικά όλα τα υπό εξέταση δεδομένα. Για παράδειγμα, οι επιστήμονες έχουν αναπτύξει ένα πολύπλοκο σύστημα ταξινόμησης κάθε γνωστού ζώου και φυτού σε γένη και είδη.

Οι περισσότερες κατηγορίες που χρησιμοποιούμε στη καθημερινή μας ζωή, είναι λιγότερο αυστηρές, λιγότερο ακριβείς και εξαντλητικές. Έχουμε τη τάση να ομαδοποιούμε τα γύρω μας πράγματα με βάση τη κοινή λογική, μια πρακτική προσέγγιση ή ιδεολογικές απόψεις για τον κόσμο. Έτσι αν ένας κινηματογραφιστής θέλει να μεταδώσει στο κοινό κάποιες πληροφορίες σχετικά με τον κόσμο, οι κατηγορίες και οι υποκατηγορίες μπορεί να προσφέρουν μια βάση προκειμένου να οργανώσει τη μορφή της ταινίας. Οι κατηγορίες που επιλέγονται είναι συνήθως χαλαρές και βασίζονται στον κοινό νου έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί εύκολα να τις αναγνωρίσει.

Η κατηγορική ταινία ξεκινάει συχνά ορίζοντας το θέμα της με σύντομο τρόπο και τα σχήματα ανάπτυξης που χρησιμοποιεί είναι συνήθως απλά.

Από την άλλη, σε μια ταινία που είναι δομημένη με τη ρητορική μορφή, ο κινηματογραφιστής προσπαθεί να παρουσιάσει ένα πειστικό επιχείρημα. Ο στόχος μιας τέτοιας ταινίας, είναι να κάνει

---

2. Αναλυτικά, στο κεφ.3 «Το μοντάζ».

3. David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004 σελ. 156 - 174

το κοινό να διαμορφώσει μια γνώμη για το θέμα και ίσως να ενεργήσει σύμφωνα μ' αυτή τη γνώμη. Αυτός ο τύπος ταινίας προχωράει πιο πέρα από το κατηγορικό τύπο με την έννοια ότι προσπαθεί να πείσει τον θεατή για κάτι που έχει πρακτική σημασία.

Η ρητορική μορφή είναι κοινή σε όλα τα μέσα έκφρασης. Τη συναντούμε συχνά στη καθημερινή ζωή, όχι μόνο σε επίσημους λόγους αλλά και όταν κουβεντιάζουμε. Οι άνθρωποι προσπαθούν πολλές φορές να πείσουν ο ένας τον άλλον με τη βοήθεια επιχειρημάτων. Οι πωλητές χρησιμοποιούν τη πειθώ στη δουλειά τους και φίλοι μπορεί να επιχειρηματολογούν περί πολιτικής όταν τρώνε. Η τηλεόραση μας βομβαρδίζει με μία από τις πιο διεισδυτικές χρήσεις της ρητορικής σε φιλμ: τις διαφημίσεις, που προσπαθούν να πείσουν τους θεατές να αγοράσουν προϊόντα ή να ψηφίζουν υποψηφίους.

Μπορούμε να ορίσουμε τη ρητορική μορφή στον κινηματογράφο με τη βοήθεια τεσσάρων βασικών γνωρισμάτων. Πρώτον, απευθύνεται ευθέως στο θεατή, προσπαθώντας να τον παρακινήσει σε μια νέα διανοητική πεποίθηση, σε μια καινούρια συναισθηματική στάση ή στη δράση.

Δεύτερον, το θέμα της ταινίας δεν είναι κάτι που άπτεται επιστημονικών αληθειών αλλά ζήτημα άποψης, για το οποίο ένα πρόσωπο μπορεί υιοθετήσει έναν αριθμό από εξίσου εύλογες γνώμες. Ο κινηματογραφιστής θα προσπαθήσει να κάνει τη δική του άποψη να μοιάζει η πιο εύλογη παρουσιάζοντας διάφορους τύπους επιχειρημάτων και τεκμηρίων.

Τρίτον, αν το συμπέρασμα δεν μπορεί να αποδειχθεί αναμφισβήτητα, ο κινηματογραφιστής απευθύνει συχνά έκκληση στα συναισθήματά μας, αντί να παρουσιάσει μόνο πραγματολογικές αποδείξεις. Και τέταρτο, η ταινία θα προσπαθήσει πολλές φορές να πείσει το θεατή να κάνει μια επιλογή που θα επηρεάσει την καθημερινή του ζωή. Αυτό μπορεί να είναι κάτι απλό, όπως, λόγου χάρη, τι σαμπουάν θα χρησιμοποιήσει, ή ποιόν πολιτικό υποψήφιο θα υποστηρίξει, ποια ταινία θα επιλέξει να παρακολουθήσει κ.τ.λ.

Το making of, είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση και δε θα μπορούσε εκ των πραγμάτων να ανήκει ξεκάθαρα σε μία από τις παραπάνω κατηγορίες, αφού όπως έχουμε πει, έχει έναν διπλό χαρακτήρα. Της διαφημιστικής ταινίας και του ντοκιμαντέρ.

Μπορούμε να πούμε ότι η μορφή οργάνωσής του βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δύο πρώτες μορφές που αναφέραμε. Δηλαδή στην κατηγορική και στην ρητορική μορφή τείνοντας προς τη δεύτερη.

Σαν ντοκιμαντέρ λοιπόν, θεωρήσαμε ότι θα έπρεπε να έχει ένα μορφικό σύστημα κατανοητό και ξεκάθαρο προς το κοινό. Να παρέχει δηλαδή πληροφορίες με ένα χαλαρό και απλό τρόπο με βάση τη δομή του. Αυτός ο τρόπος δόμησης στηρίχθηκε στη κατηγορική μορφή. Όπως αναλύσαμε πιο πάνω σύμφωνα με αυτό το μορφικό σύστημα η ταινία χωρίζεται σε ευδιάκριτα τμήματα – μέρη. Αυτά τα τμήματα στο making of, ήταν οι χώροι που πραγματοποιήθηκαν τα γυρίσματα της ταινίας «Λίστα Γάμου». Εκτός όμως από τους χώρους, εξίσου σημαντικά στοιχεία – τμήματα όμως ήταν και οι συνεντεύξεις. Η ταινία είναι εμφανώς χωρισμένη σε χώρους και συνεντεύξεις, αλλά το

βασικό στοιχείο δόμησης που επέβαλε τη σειρά που θα μπει το κάθε ένα στοιχείο της ταινίας ήταν οι χώροι. Έτσι σε όλη τη ταινία οι χώροι και οι συνεντεύξεις ήταν σε πλήρη αισθητική και νοηματική αλληλεξάρτηση.

Κάθε χώρος – τμήμα είναι μια ξεχωριστή ενότητα για την κινηματογράφηση της «Λίστας Γάμου». Σε κάθε τέτοια ενότητα υπήρχαν διαφορετικές τεχνικές απαιτήσεις ανάλογα με το γύρισμα που πραγματοποιούνταν κάθε φορά. Για παράδειγμα το γύρισμα στο χώρο του σπιτιού είχε σαφώς μικρότερες τεχνικές απαιτήσεις από ότι το γύρισμα σε εξωτερικό χώρο με αυτοκίνητο. Έτσι σε κάθε χώρο – τμήμα ο βαθμός πληροφόρησης ήταν διαφορετικός.

Σκοπός μας, με αυτή τη κατηγοριοποίηση, ήταν, η πληροφορία να περάσει και να μείνει οργανωμένη στη μνήμη του θεατή. Δηλαδή να είναι σε θέση να θυμάται ότι το γύρισμα σε green box συνοδεύεται από αυτές τις ενέργειες, το γύρισμα με αυτοκίνητο στην εθνική κάποιες άλλες. Με αυτόν τον τρόπο είναι ευκολότερο, όταν θα δει μία παρόμοια σκηνή σε κάποια ταινία, να ανακαλέσει τη πληροφορία σχετικά με τις τεχνικές απαιτήσεις αυτής της σκηνής.

Από την άλλη το making of έχει κι ένα διαφημιστικό χαρακτήρα από μόνο του. Γίνεται δηλαδή για λόγους προώθησης της ταινίας και έχει σαν στόχο, να δελεάσει, να πείσει το κοινό να δει την εν λόγω ταινία. Γι' αυτό και χρησιμοποιεί τη ρητορική μορφή σαν τρόπο δόμησης.

Στο συγκεκριμένο making of το βασικό εργαλείο πειθούς είναι οι συνεντεύξεις των πρωταγωνιστών της ταινίας, οι οποίοι αναλύουν το ρόλο τους και σχολιάζουν κατά κάποιο τρόπο τη ταινία. Με ατάκες του τύπου «ελπίζω να πάμε πολύ καλά» απευθύνουν μία έμμεση πρόσκληση προς το κοινό να παρακολουθήσει τη ταινία. Άλλωστε βλέποντας έναν ηθοποιό να έχει πίστη προς αυτό που κάνει, μειώνονται τυχόν αντιστάσεις και αμφιβολίες για το αν πρέπει κανείς να δει ή όχι τη συγκεκριμένη ταινία. Και πόσο μάλλον όταν αυτός ο ηθοποιός είναι καταξιωμένος στο χώρο του και ευρέως αναγνωρίσιμος.

Ένα άλλο εργαλείο πειθούς ήταν και η σκόπιμη επιλογή των πιο εντυπωσιακών γυρισμάτων της ταινίας και με τις μεγαλύτερες τεχνικές απαιτήσεις. Σ' αυτή τη περίπτωση, δε δώσαμε έμφαση στους ηθοποιούς αλλά στις προεργασίες που έκανε το συνεργείο μέχρι τη λήψη. Είναι λογικό ο θεατής να εντυπωσιαστεί περισσότερο με τα γυρίσματα που για να πραγματοποιηθούν χρειάστηκε η επιστράτευση ενός γερανοφόρου οχήματος παρά με τα γυρίσματα στον εσωτερικού χώρου κάποιου σπιτιού. Η κινηματογράφηση της προετοιμασίας τέτοιων σκηνών με μεγάλες τεχνικές απαιτήσεις, προσδίδουν κύρος κατά κάποιο τρόπο στη ταινία και λειτουργεί δελεαστικά για το κοινό.

Και τέλος, ακόμα ένα βασικό στοιχείο ως ρητορική ταινία, είναι ότι αναφέρεται άμεσα και ευθέως προς το κοινό με ένα ύφος απλό, κατανοητό και παιχνιδιάρικο. Επίσης υπάρχουν φορές που οι μεσότιτλοι απευθύνονται στο κοινό σε δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο πράγμα που το κάνει ακόμα πιο άμεσο.

### 1.3 Τύποι ντοκιμαντέρ

Οι θεατές εύκολα αναγνωρίζουν τους τύπους ντοκιμαντέρ<sup>4</sup>. Ένας κοινός τύπος είναι η *ταινία έτοιμου υλικού* (compilation film), προϊόν της συναρμολόγησης εικόνων από αρχειακές πηγές. Οι ταινίες αυτές συλλέγουν υλικό από επίκαιρα, εκπαιδευτικές ταινίες κ.α. για να παρουσιάσει συνήθως κάποιο κοινωνικό φαινόμενο. Ένας άλλος τύπος ντοκιμαντέρ είναι αυτός που βασίζεται σε *συνεντεύξεις* ή αλλιώς *ντοκιμαντέρ ομιλούντων κεφαλιών* – όπως αποκαλούνται οι τηλεπαρουσιαστές και τα πρόσωπα που δίνουν συνέντευξη στη τηλεόραση, των οποίων βλέπουμε μόνο το κεφάλι και τους ώμους (talking heads documentary) – καταγράφει μαρτυρίες για συμβάντα ή κοινωνικά ζητήματα.

Χαρακτηριστικό για το ντοκιμαντέρ του άμεσου κινηματογράφου (direct cinema) είναι ότι καταγράφει ένα γεγονός εν εξελίξει, «καθώς αυτό συμβαίνει», με ελάχιστη ανάμειξη του κινηματογραφιστή.

Ο άμεσος κινηματογράφος εμφανίστηκε σε πλήρη άνθηση στις δεκαετίες του 50' και του 60', όταν οι φορητές κάμερες και ο φορητός ηχητικός εξοπλισμός έγιναν προσιτοί και έδωσαν τη δύναμη στους κινηματογραφιστές να παρακολουθήσουν την εξέλιξη ενός συμβάντος. Γι' αυτόν το λόγο, τέτοιου είδους ντοκιμαντέρ είναι γνωστά και ως *cinema-verite*, γαλλική έκφραση που σημαίνει «κινηματογράφος-αλήθεια».

Μερικοί κινηματογραφιστές υποστήριζαν πως το *cinema-verite*, ήταν πιο αντικειμενικό από το παραδοσιακό ντοκιμαντέρ. Η παλαιότερη τάση βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στο στήσιμο σκηνών, καθώς και στο μοντάζ, στη μουσική και στο σχολιασμό (voice over), προκειμένου να κατευθύνει τον θεατή προς ορισμένα συμπεράσματα. Αντίθετα η ταινία του *cinema-verite*, περιόριζε τον πρόσθετο σχολιασμό στο ελάχιστο και άφηνε το κοινό να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα.

Η ταινία του *cinema-verite* καταγράφει κατά κάποιο τρόπο την πραγματικότητα, αλλά, όπως κάθε ταινία απαιτεί ο κινηματογραφιστής να επιλέγει και να διευθετεί το υλικό. Ο κινηματογραφιστής, διαλέγει όχι μόνο το θέμα της ταινίας, αλλά και τα γεγονότα που θα φωτογραφήσει. Ο κινηματογραφιστής του *cinema-verite*, παίρνει επίσης αποφάσεις αυθόρμητα, διαλέγοντας πότε θα αρχίσει να κινηματογραφεί κατά τη διάρκεια μιας σκηνής, τι θα κρατήσει μέσα στο κάδρο και ποιους ήχους θα καταγράψει. Επιπλέον έχουμε μια επιλογή στο στάδιο του μοντάζ. Τα τριάντα λεπτά του *making of* ξεδιαλέχθηκαν από τριάντα ώρες ακατέργαστου υλικού.

Ο κινηματογραφιστής, διευθετεί επίσης το υλικό, παρουσιάζοντάς το με έναν ορισμένο τρόπο που επηρεάζει την εμπειρία μας. Παρ' όλο που ο κινηματογραφιστής του *cinema-verite* έχει παραιτηθεί από τον έλεγχο όσων συμβαίνουν μπροστά στη κάμερα, διατηρεί τον έλεγχο, διατηρεί τον έλεγχο της δομής της ταινίας, διαλέγοντας ποιο τμήμα θα διαδεχτεί το άλλο. Ο κινηματογραφιστής μπορεί να επιλέξει μια θέση της κάμερας που θα αντιπαραθέτει διάφορα

---

4. David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004, σελ. 68 – 69 και 453 – 460

στοιχεία μέσα στο κάδρο. Διευθετεί επίσης τα πλάνα με τη βοήθεια του μοντάζ, θέτοντας τις εικόνες και τους ήχους σε συγκεκριμένη θέση.

Το making of δανείζεται πολλά στοιχεία από το cinema-verite με πιο χαρακτηριστικό το γεγονός ότι όλη η ταινία σχεδόν είναι τραβηγμένη με κάμερα στο χέρι εκτός από τις συνεντεύξεις, που και πάλι περιέχουν εμβόλιμα πλάνα από δεύτερη κάμερα, η οποία είναι πάλι στο χέρι. Επίσης ποτέ δεν χρησιμοποιείται voice over κατά τη διάρκεια της ταινίας και τη θέση του την έχουν πάρει οι μεσότιτλοι. Έτσι ο θεατής μένει ανεπηρέαστος να αποφασίσει και να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα για την ταινία «Λίστα Γάμου». Το κυριότερο στοιχείο όμως είναι ότι όλη ταινία βασίστηκε στο γεγονός ότι κινηματογραφήθηκε με γνώμονα τη ζωή στο απρόοπτο. Εμείς σαν κινηματογραφιστές, πέρα από ελάχιστες φορές, δεν είχαμε καμία ανάμειξη στα γεγονότα που παρακολουθούσαμε. Απλά αφήσαμε τα πράγματα να εκτυλιχθούν μπροστά στο φακό μας. Δεν μπορούσαμε εκ των πραγμάτων να κάνουμε κάποια παρέμβαση στα γεγονότα και ουσιαστικά δεν είχαμε τον παραμικρό έλεγχο των καταστάσεων. Το μόνο που μπορούσαμε να κάνουμε ήταν τότε και που θα στρέψουμε το φακό μας ή το μικρόφωνο. Και βέβαια εκ των υστέρων στο μοντάζ, να οργανώσουμε και να διευθετήσουμε το υλικό μας όπως ακριβώς θέλαμε, σε πλήρως ελεγχόμενες συνθήκες και καταστάσεις. Δηλαδή, τι θα κρατήσουμε και τι όχι, ποιο πλάνο θα πάει μετά το προηγούμενο, ποια ενότητα θα πάει στην αρχή και ποια στο τέλος κ.ο.κ.

Πρέπει να αναφέρουμε ότι για έναν κινηματογραφιστή και κυρίως άπειρο όπως εμάς, το να μην έχει τον έλεγχο του θέματός του, είναι μια τρομακτική και αγχοτική εμπειρία. Τουλάχιστον τον πρώτο καιρό. Αργότερα επέρχεται μια εξοικείωση με το αντικείμενο. Δηλαδή ο κινηματογραφιστής, σε αντίθεση με τον πρώτο καιρό, ξέρει πως και που να «στηθεί» χωρίς να ενοχλεί και πώς να εκμεταλλευτεί στο έπακρο τις δυνατότητες που του προσφέρει ο κινηματογραφικός φακός και το κάδρο.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2**

### **Το καδράρισμα.**

Ίσως να φαίνεται αρκετά παράξενο να μιλάει κανείς για κάτι τόσο ακαθόριστο όπως το όριο της εικόνας, αφού μπορεί να θεωρηθεί ένα τελείως αρνητικό χαρακτηριστικό, απλώς ένα πλαίσιο ή μια διακοπή. Αλλά σε μια ταινία, το κάδρο είναι σημαντικό επειδή ορίζει δραστικά την εικόνα για τον θεατή.

## 2.1 Διαστάσεις και σχήμα κάδρου.

Έχουμε τόσο συνηθίσει το κάδρο<sup>5</sup> να είναι ένα ορθογώνιο ώστε θα πρέπει να θυμηθούμε πώς αυτό δεν είναι απαραίτητο. Στη ζωγραφική και στη φωτογραφία, βεβαίως, οι εικόνες έχουν πλαίσια διαφόρων μεγεθών και σχημάτων: στενά ορθογώνια, οβάλ, κατακόρυφα, ακόμη και τρίγωνα και παραλληλόγραμμα. Στον κινηματογράφο οι επιλογές υπήρξαν ανέκαθεν πιο περιορισμένες.

Η αναλογία του πλάτους του κάδρου προς το ύψος του ονομάζεται *αναλογία εικόνας*. Οι χονδρικές διαστάσεις της αναλογίας καθιερώθηκαν πολύ νωρίς στην ιστορία του κινηματογράφου από τον Έντισον, τον Ντίξον, τους Λυμιέρ και άλλους εφευρέτες. Το κινηματογραφικό κάδρο θα ήταν ορθογώνιο, με σχέση περίπου τρία προς δύο, δίνοντας μια αναλογία εικόνας 1,33:1. Μολαταύτα, την εποχή του βωβού, ορισμένοι κινηματογραφιστές θεώρησαν αυτή τη σταθερά πολύ περιοριστική

Στην αρχή της δεκαετίας του '30, η Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών και 'Επιστημών του Χόλλυγουντ καθιέρωσε το λεγόμενο ακαδημαϊκό φόρμα στο 1,33:1. Το ακαδημαϊκό φόρμα είχε τυποποιηθεί σε όλον τον κόσμο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50. Έκτος της Βορείου Αμερικής και της Δυτικής Ευρώπης, πολλές ταινίες εξακολουθούν να γυρίζονται σε αυτό το φόρμα. Οι τυποποιημένες τηλεοπτικές οθόνες χρησιμοποιούν κι αυτές την αναλογία 1,33:1.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, μια ποικιλία αναλογιών ευρείας οθόνης (ή πανοραμικών αναλογιών) κυριαρχεί στον κινηματογράφο των 35mm.

Ο απλούστερος τρόπος για να δημιουργήσει κανείς μια εικόνα ευρείας οθόνης είναι να τη μασκάρει σε κάποιο στάδιο της παραγωγής ή της προβολής. Όταν ένα καρέ καλύπτεται με μάσκα κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης ή της εκτύπωσης έχουμε το λεγόμενο *σκληρό μασκάρισμα*<sup>6</sup> (hard matte).

Εναλλακτικά, πολλές σύγχρονες ταινίες γυρίζονται σε «πλήρες κάδρο» (δηλαδή, μεταξύ 1,33:1 και 1,17:1) με την προοπτική ότι θα μασκαριστούν όταν προβληθεί ή ταινία. Μερικές φορές αυτό έχει ως αποτέλεσμα να φαίνονται στην εικόνα γεμάτου κάδρου τα εξαρτήματα φωτισμού ή ηχοληψίας.

Ένας άλλος τρόπος για να δημιουργήσει κανείς μια εικόνα ευρείας οθόνης είναι να χρησιμοποιήσει μια *αναμορφωτική* μέθοδο. Εδώ ένας ειδικός φακός «συμπιέζει» την εικόνα οριζόντια, κατά τη διάρκεια είτε της κινηματογράφησης είτε της προβολής.

Η τεχνική του μασκαρίσματος χρησιμοποιήθηκε και στο making of. Στόχος μας ήταν η δημιουργία ευρείας οθόνης ώστε να παραπέμπει στην ταινία, στην οποία

χρησιμοποιήθηκε επίσης η τεχνική του μασκαρίσματος και κατά συνέπεια η ευρεία οθόνη.

Κατά την κινηματογράφηση όμως του υλικού μας αντιμετωπίσαμε ένα πρόβλημα σε σχέση με την ευρεία οθόνη.

---

5. Όλες οι πληροφορίες του κεφαλαίου προέρχονται από:

David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό, Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004, σελ. 260 - 299

6. Μασκάρισμα ονομάζεται η διαδικασία κατά την οποία τοποθετούνται μαύρα περιθώρια – ταινίες, στο πάνω και το κάτω μέρος της εικόνας ώστε να δημιουργήσουν την ευρεία οθόνη.

Φτάνοντας στο χώρο των γυρισμάτων, αρχίσαμε την κινηματογράφηση με την ημιεπαγγελματική JVC mini DV κάμερα που είχαμε δανειστεί από τα εργαστήρια της σχολής μας. Είχαμε ρυθμίσει τη κάμερα ώστε να η λήψη να γίνεται σε ευρεία οθόνη. Μετά τη πρώτη βδομάδα, η παραγωγή της ταινίας είχε τη καλοσύνη να μας παραχωρήσει μια επίσης ημιεπαγγελματική Sony mini DV. Έτσι μπορούσαμε να χρησιμοποιούμε δικάμερο σε πολλές περιπτώσεις ώστε να έχουμε ένα πιο ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Αυτή η κάμερα όμως δεν είχε δυνατότητα λήψης σε ευρεία οθόνη. Έτσι προβληματιστήκαμε σχετικά με το πώς θα μπορούσαν να ενωθούν τα πλάνα από τις δυο κάμερες. Εκεί ήταν που συμβουλευτήκαμε τον διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας. Όταν του εκφράσαμε τον προβληματισμό μας, έδωσε τη λύση με μια πρακτική συμβουλή. Μας είπε αρχικά να κινηματογραφούμε, έχοντας στο μυαλό μας ότι το κάδρο μας είναι μασκαρισμένο. Αυτό πρακτικά ήταν λίγο δύσκολο.

Έτσι μας πρότεινε κάτι άλλο. Να φέρουμε τις δύο κάμερες σε τέτοια θέση ώστε το κάδρο τους να είναι όσο το δυνατόν πιο ίδιο. Έτσι έχοντας σχεδόν το ίδιο κάδρο θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε τα όρια της ευρείας οθόνης της αρχικής και να βάλουμε περίπου στα ίδια όρια της δεύτερης μαύρη κολλητική ταινία. Η ταινία φυσικά τοποθετήθηκε στην LCD οθόνη της κάμερας. Έτσι μπορούσαμε να κάνουμε λήψης σε ευρεία οθόνη χωρίς να σκεφτόμαστε για το πώς θα δέσουν τα πλάνα από τις δυο κάμερες ή χωρίς να χρειάζεται να υπολογίζουμε συνεχώς τα όρια.

Απλά κατά τη διαδικασία της επεξεργασίας του υλικού, τα πλάνα από τη δεύτερη κάμερα θα έπρεπε να μασκαριστούν ώστε να έχουμε ένα ενιαίο αποτέλεσμα.

## 2.2 Γωνία λήψεως.

Το κάδρο υπαινίσσεται μια γωνία λήψεως σε σχέση με αυτό που βλέπουμε. Έτσι μας τοποθετεί σε κάποια γωνία ως προς τη μίζανσέν του πλάνου ο αριθμός αυτών των γωνιών είναι άπειρος, μια και υπάρχει ένας άπειρος αριθμός σημείων στο χώρο που μπορεί να καταλάβει η κάμερα. Στην πράξη, διακρίνουμε κατά κανόνα τρεις γενικές κατηγορίες: την ευθεία γωνία λήψεως, το πλονζέ και το κόντρ πλονζέ. Η ευθεία γωνία λήψεως είναι η πιο συνηθισμένη. Το πλονζέ μας τοποθετεί να κοιτάμε προς τα κάτω το υλικό μέσα στο κάδρο. Το κόντρ πλονζέ μας τοποθετεί να κοιτάμε προς τα πάνω το καδραρισμένο υλικό. Στο κόντρ πλονζέ, όπου η κάμερα καταγράφει με γωνία από κάτω προς τα πάνω, δημιουργείται η αίσθηση της ανωτερότητας και της υπεροχής. Αντίθετα, στο πλονζέ η κάμερα χρησιμοποιείται για λήψη από πάνω προς τα κάτω, παραμορφώνοντας την πραγματικότητα, δημιουργώντας αίσθηση καταπίεσης, ενώ συγχρόνως συνθλίβει και ταπεινώνει τα πρόσωπα.

Ένας άλλος τρόπος διάκρισης των κάδρων είναι η οριζοντιότητα. Δηλαδή ο βαθμός στον οποίο τα οριζόντια όρια του κάδρου είναι παράλληλα με τον ορίζοντα του πλάνου. Όταν κάτι τέτοιο δεν



συμβαίνει, αναφερόμαστε σε κεκλιμένο κάδρο. Τα κεκλιμένα κάδρα είναι σχετικά σπάνια στον κινηματογράφο, ενώ όταν πραγματοποιούνται, προκαλούν αίσθηση ανησυχίας στο θεατή, καθώς το περιεχόμενο τους φαίνεται να παραβιάζει τους νόμους της βαρύτητας. Γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους, και στην συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιούνται με ιδιαίτερη προσοχή και εκεί όπου κρίνεται απολύτως απαραίτητο.

### 2.3 Ύψος.

Μερικές φορές έχει σημασία να υποδείξουμε πως το κάδρο μας δίνει το αίσθημα ότι στεκόμαστε σε ένα ορισμένο ύψος. Η γωνία λήψεως σχετίζεται βεβαίως εν μέρει με το ύψος. Το να καδράρει κανείς από ψηλά, δηλαδή με πλονζέ, σημαίνει να βρίσκεται σε ένα σημείο κατόπτευσης που είναι ψηλότερα από το υλικό στην εικόνα.

Άλλά το ύψος της κάμερας δεν είναι απλώς θέμα γωνίας λήψεως. Για παράδειγμα, μπορεί η κάμερα να τοποθετηθεί κοντά στο έδαφος για να κινηματογραφήσει χαρακτήρες ή αντικείμενα που βρίσκονται στο πάτωμα. Αυτό δεν είναι ζήτημα γωνίας λήψεως, αφού η γωνία λήψεως είναι ευθεία. Παρ' όλα αυτά βλέπουμε το έδαφος ή το πάτωμα.

### 2.4 Απόσταση.

Τέλος, το καδράρισμα της εικόνας δεν μας τοποθετεί μόνο σε μια ορισμένη γωνία και σε ένα ορισμένο ύψος, καθώς και σε ένα ευθύ ή κεκλιμένο επίπεδο, αλλά και σε μια σχέση απόστασης. Το καδράρισμα μας δημιουργεί την αίσθηση ότι βρισκόμαστε μακριά ή κοντά στη μίζανσέν<sup>7</sup> του πλάνου.

Αυτή ή όψη του καδραρίσματος ονομάζεται συνήθως *απόσταση της κάμερας*.

Το καθιερωμένο μέτρο που χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό της απόστασης είναι η κλίμακα του ανθρώπινου σώματος.

---

7. Στα γαλλικά, απ' όπου προέρχεται η λέξη, «μίζανσέν» (mise en scene) σημαίνει «στήνω μια πράξη επί σκηνής», και αφορούσε αρχικά την πρακτική της σκηνοθεσίας θεατρικών έργων. Οι μελετητές του κινηματογράφου, διευρύνοντας τον όρο ούτως ώστε να περιλαμβάνει και την κινηματογραφική σκηνοθεσία, τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω σε ό,τι εμφανίζεται στο κινηματογραφικό κάδρο. Όπως θα περίμενε κανείς λόγω της θεατρικής προέλευσης του όρου, η μίζανσέν περιλαμβάνει εκείνες τις όψεις του κινηματογράφου που συμπίπτουν με την τέχνη του θεάτρου: το σκηνικό, το φωτισμό, τα κοστούμια και τη συμπεριφορά των προσώπων. Έχοντας τον έλεγχο της μίζανσέν, ο σκηνοθέτης *στήνει το γεγονός* για την κάμερα. David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004, σελ.199.

Στο *πολύ γενικό πλάνο*, ή ανθρώπινη φιγούρα μόλις πού φαίνεται. Αυτό είναι το καδράρισμα πού χρησιμοποιείται για τοπία, απόψεις πόλεων από ψηλά και άλλες μακρινές θέες.

Στο *γενικό πλάνο*, οι φιγούρες φαίνονται καλύτερα, αλλά το φόντο εξακολουθεί να κυριαρχεί.

Το *αμερικέν* (plan américain — «αμερικανικό πλάνο») συνηθίζεται πολύ στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Σε αυτό, η ανθρώπινη φιγούρα καδράρεται περίπου από τα γόνατα και πάνω. Αυτό το πλάνο επιτρέπει μια ωραία ισορροπία της φιγούρας με το περιβάλλον.

Τα πλάνα από την ίδια απόσταση, όταν δεν υπάρχουν άνθρωποι, ονομάζονται *μεσαία γενικά πλάνα*.

Το *μεσαίο πλάνο* καδράρει το ανθρώπινο σώμα από τη μέση και πάνω. Οι χειρονομίες και η έκφραση του προσώπου είναι τώρα πιο εμφανείς.

Το *μεσαίο κοντινό* καδράρει το σώμα από το στήθος και πάνω.

Το *κοντινό* (ή γκρο πλάν), είναι κατά παράδοση το πλάνο πού δείχνει μόνο το κεφάλι, τα χέρια, τα ποδιά ή ένα μικρό αντικείμενο. Δίνει έμφαση στην έκφραση του προσώπου, στις λεπτομέρειες μιας χειρονομίας, ή σε ένα σημαντικό αντικείμενο.

Το *πολύ κοντινό πλάνο* ξεχωρίζει ένα μέρος του προσώπου (τα μάτια ή τα χείλη), απομονώνει μια λεπτομέρεια και μεγεθύνει το μικροσκοπικό.

Κατά τη κινηματογράφιση του υλικού μας και κατ' επέκταση στο making of χρησιμοποιήσαμε όλες τις γωνίες λήψεως, πολλά διαφορετικά ύψη και σίγουρα όλων των ειδών τα πλάνα.

Για παράδειγμα, ένας συνδυασμός όλων αυτών είναι το γενικό πλάνο στον παλιό υπόδρομο, το οποίο είναι τραβηγμένο πάνω από ένα διπλανό κοντέινερ. Πρόκειται για ένα πλονζέ, πολύ γενικό πλάνο και η μηχανή λήψης ήταν τοποθετημένη αρκετά πιο πάνω από το ύψος του ανθρώπου. Υπήρξαν βέβαια και πλάνα με σχεδόν αντίθετες ιδιότητες. Δηλαδή ένα κοντρ πλονζέ, αμερικέν πλάνο και η κάμερα τοποθετημένη στο έδαφος. Όπως συμβαίνει στο πλάνο στο οποίο η κάμερα μας είναι τοποθετημένη πάνω στις ράγες του τραβελινγκ και η κάμερα με το "Fisher" περνούν από πάνω της.

Δεν λείπουν βέβαια και τα κεκλιμένα κάδρα. Αυτά χρησιμοποιήθηκαν περισσότερο στις συνεντεύξεις και η λήψη τους έγινε με τη δεύτερη κάμερα. Στόχος μας με τη χρήση του κεκλιμένου ήταν να δώσουμε έναν «ανεπίσημο» και «πρόχειρο» χαρακτήρα στις συνεντεύξεις όπως είναι και το στυλ όλου του making of. Δεν θέλαμε να βγει κάτι στητό και σοβαροφανές. Η χρήση του κεκλιμένου βοηθά αισθητά σ' αυτό το σκοπό καθώς δεν είναι κάτι συνηθισμένο που χρησιμοποιείται σε συνηθισμένες φόρμες ταινιών.

Ένας άλλος λόγος που το κεκλιμένο χρησιμοποιήθηκε στις συνεντεύξεις ήταν για να σπάσει τη μονοτονία τους. Το κεκλιμένο από μόνο του είναι κάπως ενοχλητικό στο μάτι και δημιουργεί μία αίσθηση ανησυχίας στο θεατή. Έτσι κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, τα εμβόλιμα κεκλιμένα εκπλήσσουν το θεατή, αλλάζοντάς του την οπτική του θέματος που παρακολουθούσε κάνοντας έτσι τη συνέντευξη λιγότερο μονότονη.

Και στη τελική, το κεκλιμένο κάδρο είναι μια εικαστική παρέμβαση στο κανονικό και στο συνηθισμένο που έχει σαν στόχο να ενοχλήσει, να σοκάρει ή να ταράξει, δημιουργώντας διαφορετική αισθητική κάθε φορά που χρησιμοποιείται.

Τα πλάνα όμως που χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον στο making of ήταν τα γενικά και τα αμερικέν. Αυτό ήταν αναπόφευκτο να συμβεί διότι συνεχώς υπήρχε ένας μεγάλος αριθμός ατόμων μπροστά από το φακό, τα οποία βρισκότουσαν σε μία διαρκή αλληλεπίδραση μεταξύ τους ώστε να φέρουν εις πέρας μια εργασία. Έτσι έπρεπε στο κάδρο να βρίσκονται όλα τα άτομα. Διαφορετικά αν στο κάδρο απομονώνονταν δύο ή τρία άτομα, ο θεατής δε θα είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει την ομαδική προσπάθεια και την αλληλεξάρτηση των ατόμων αυτών την ώρα της εργασίας τους.

## 2.5 Το κινούμενο κάδρο και ο χώρος.

Το κάδρο αποτελεί το οπτικό περιεχόμενο του πλάνου, το οποίο μπορεί να αλλάξει κατά τη διάρκεια του πλάνου. Αυτό σημαίνει ότι η σύνθεση των αντικειμένων, που βρίσκονται μέσα στα όρια της εικόνας που βλέπουμε, μπορεί να μεταβληθεί. Ένα τέτοιο αποτέλεσμα προκύπτει, για παράδειγμα, μέσα από την κίνηση της κάμερας. Σε αυτήν την περίπτωση πρόκειται για κινούμενο κάδρο ή καδράρισμα. Έτσι, το κινούμενο κάδρο επιφέρει αλλαγές ως προς τη γωνία λήψης, το ύψος, την απόσταση, αλλά και την οριζοντιότητα της κάμερας μέσα στο πλάνο.

Το κινούμενο κάδρο επηρεάζει σημαντικά το χώρο εντός και εκτός οθόνης. Ένα τράβελινγκ ή ένα ζουμ προς τα εμπρός θέτει τον εντός οθόνης χώρο εκτός οθόνης. Άλλες κινήσεις της κάμερας και οπτικά εφέ μπορεί να αποκαλύψουν καινούριες περιοχές εκτός οθόνης. Σε πολλές ταινίες, ή κάμερα απομακρύνεται από μια λεπτομέρεια και εισάγει κάτι απρόσμενο στο χώρο του πλάνου.

Ένα τράβελινγκ προς τα εμπρός μπορεί να αλλάξει την απόσταση από γενικό σε κοντινό πλάνο· ένα πλάνο γερανού προς τα πάνω μπορεί να αλλάξει τη γωνία λήψεως από κοντρ πλονζέ σε πλονζέ. Επίσης οι κινήσεις του κάδρου εξαρτώνται από τις κινήσεις των προσώπων. Για παράδειγμα, μια από τις κοινότερες λειτουργίες της κίνησης της κάμερας είναι το επανακαδράρισμα. Αν ένας χαρακτήρας κινείται σε σχέση με έναν άλλο χαρακτήρα, πολύ συχνά το κάδρο θα κάνει ένα ελαφρό πανοραμίκ ή βερτικάλ για να προσαρμοστεί στην κίνηση. Αφού τα επανακαδράσματα αιτιολογούνται με την κίνηση των προσώπων, τείνουν να είναι σχετικά αδιόρατα αν και εμφανίζονται αρκετά συχνά.

Το επανακαδράρισμα είναι μόνο ένας από τους τρόπους που το κινούμενο κάδρο μπορεί να εξαρτάται από την κίνηση των προσώπων. Η κάμερα ενδέχεται επίσης να μετατοπιστεί για να ακολουθήσει τα πρόσωπα ή τα κινούμενα αντικείμενα. Ένα πανοραμίκ μπορεί να κρατήσει ένα αυτοκίνητο που τρέχει στο κέντρο του κάδρου, ένα τράβελινγκ μπορεί να ακολουθήσει έναν

χαρακτήρα από δωμάτιο σε δωμάτιο, ή ακόμα ένα πλάνο γερανού μπορεί να κινήσει ένα αερόστατο που ανυψώνεται. Σε τέτοιες περιπτώσεις ή κινητικότητα του κάδρου λειτουργεί πρωτίστως για να προσηλώσει την προσοχή μας στο αντικείμενο του πλάνου, και υποτάσσεται στην κίνηση αυτού του αντικειμένου.

Παρόλα αυτά, το κινούμενο κάδρο δεν χρειάζεται καθόλου να υποτάσσεται στην κίνηση των προσώπων. Μπορεί να κινείται και ανεξάρτητα από αυτήν. Συχνά, βέβαια, ή κάμερα απομακρύνεται από τους χαρακτήρες για να αποκαλύψει κάτι σημαντικό για την αφήγηση. Τα πιο κοινά παραδείγματα είναι οι κινήσεις που επιστούν την προσοχή μας σε μια ένδειξη που έχουμε παραβλέψει, ένα σημάδι που σχολιάζει τη δράση, μια σκιά που πέρασε απαρατήρητη, ή ένα χέρι που κρατάει κάτι. Η κινούμενη κάμερα μπορεί να εισαγάγει ένα χώρο δράσης όπου θα εισέλθουν τελικά οι χαρακτήρες.

Γενικά, μια κίνηση της κάμερας μπορεί να παράγει από μόνη της σημαντικά αποτελέσματα. Αν η κάμερα αποστρέψει το βλέμμα της από ένα γεγονός με ένα γρήγορο πανοραμικό, αυτό ενδέχεται να μας παρακινήσει να αναρωτηθούμε τι έχει συμβεί. Αν κάνει ξαφνικά ένα τράβελινγκ πίσω για να μας δείξει στο πρώτο επίπεδο κάτι που δεν περιμέναμε, αιφνidiaζόμαστε. Αν πλησιάσει αργά μια λεπτομέρεια, μεγεθύνοντας τη σταδιακά αλλά καθυστερώντας την εκπλήρωση των προσδοκιών μας, τότε ή κίνηση της κάμερας συμβάλλει στο σασπένς. Σε μια αφηγηματική ταινία, η ταχύτητα του κινούμενου καδραρίσματος μπορεί να αιτιολογηθεί με αφηγηματικές ανάγκες. Ένα γρήγορο τράβελινγκ προς τα εμπρός προς ένα σημαντικό αντικείμενο μπορεί να υπογραμμίσει μια ζωτικής σημασίας πληροφορία για την ιστορία.

Μερικές φορές ο κινηματογραφιστής δεν θέλει απαλές κινήσεις της κάμερας, και προτιμάει μια εικόνα με κραδασμούς και τρέμουλα. Συνήθως αυτού του είδους ή εικόνα επιτυγχάνεται με τη χρήση της κάμερας, στο χέρι. Δηλαδή, ο εικονολήπτης δεν στηρίζει τη μηχανή σε ένα τρίποδο αλλά χρησιμοποιεί άντ' αυτού το σώμα του ως υποστήριγμα χωρίς τη βοήθεια εξαρτημάτων αντιστάθμισης. Αυτό το είδος κίνησης της κάμερας κυριάρχησε στο τέλος του 1950, με την άνθηση του ντοκιμαντέρ *cinema-verite*.

Σ' αυτό το σημείο, θα πρέπει να αναφέρουμε για ακόμη μία φορά ότι το *making of* είναι εξολοκλήρου κινηματογραφημένο με κάμερα στο χέρι. Εξαιρούνται βέβαια οι συνεντεύξεις οι οποίες είναι κινηματογραφημένες με κάμερα σε τρίποδο. Ακόμη όμως και σ' αυτές υπάρχουν εμβόλιμα πλάνα από δεύτερη κάμερα στο χέρι.

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, στόχος μας ήταν η παρακολούθηση και η καταγραφή κάθε δράσης. Το γεγονός αυτό, ήταν αναπόφευκτο, να μην προκαλέσει το φαινόμενο που αποκαλείται «*jiggly camera*». Η τεχνική αυτή σπάνια εξυπηρετεί ένα είδος σκηνοθεσίας, αντίθετα προκύπτει όταν ο εικονολήπτης εντάσσεται σε ένα φυσικό χώρο, σε ένα πεδίο δράσης. Οι απότομες κινήσεις της κάμερας που εξυπηρετούν την παρατήρηση και την καταγραφή «απρόοπτων» περιστατικών.

Επιλέξαμε αυτή τη τεχνική για την κινηματογράφηση του υλικού μας για δύο κυρίως λόγους:

Πρώτον, θέλαμε μέσα από αυτό το «τρεμούλιασμα» της κάμερας να δώσουμε αυτόν τον ανεπίσημο χαρακτήρα των παρασκηνίων. Επίσης θέλαμε να δώσουμε και τη τρέλα που επικρατούσε κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας πριν να πέσει τελικά η κλακέτα. Αυτό δε θα ήταν εφικτό με μια κάμερα επάνω σε τρίποδο διότι η κάμερα έπρεπε να στρέφεται με άνεση και ταχύτητα προς κάθε κατεύθυνση μέσα στο χώρο το παραμικρό που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή και ενδιαφέρει τον κινηματογραφιστή σαν υλικό. Τέλος, σκεφτήκαμε ότι αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης θα έκανε τρομερή αντίθεση με την ίδια τη ταινία. Κάποιος που θα παρακολουθούσε τη ταινία και μετά το making of θα έμπαινε πιο εύκολα στο κλίμα που επικρατεί πίσω από τις κάμερες. Φαίνεται δηλαδή σαν κάτι πιο «ανεπίσημο» και «πρόχειρο» το «τρεμούλιασμα» αυτό της κάμερας, αλλά και πιο πραγματικό συγχρόνως από ένα σταθερό κάδρο, μεταφέροντας το θεατή σε έναν άλλο κόσμο, αθέατο, αλλά πιο αληθινό και λιγότερο «επεξεργασμένο».

Δεύτερον, λόγω του περιορισμένου χώρου που είχαμε στη διάθεσή μας κατά τα γυρίσματα, έπρεπε ανα πάσα στιγμή να βρίσκουμε μέρος να «στηθούμε» για τη λήψη μας. Αυτά τα μέρη, πολλές φορές ήταν δυσπρόσιτα και άβολα για λήψη. Για παράδειγμα, το καμπαναριό της εκκλησίας, το κοντέινερ ενός φορτηγού, η οροφή ενός βαν της παραγωγής, ακόμα και μια μοτοσυκλέτα εν κινήσει. Πολλές τέτοιες λήψεις, δεν θα μπορούσαν σε καμία περίπτωση να πραγματοποιηθούν με κάμερα στηριγμένη σε τρίποδο που είναι ένα μέσο πολύ δεσμευτικό όσον αφορά την αξιοποίηση των απείρων κινήσεων της μηχανής λήψης. Με λίγα λόγια, η κάμερα στο χέρι πάει παντού στην κυριολεξία και μπορεί να μετακινηθεί εύκολα και γρήγορα. Και θεωρούμε πως είναι ο ιδανικός τρόπος για τη καταγραφή ενός πραγματικού γεγονότος και κατά συνέπεια τη ζωή στο απρόοπτο.

Μία άλλη λειτουργία του κινούμενου κάδρου που συναντάμε στο making of είναι το αποκαλούμενο επανακαδράρισμα που εξηγήσαμε πιο πάνω. Είναι πολύ συχνό το φαινόμενο και είναι ουσιαστικά αναπόφευκτο αν θέλει ο κινηματογραφιστής να ακολουθήσει έναν άνθρωπο εν ώρα εργασίας. Για παράδειγμα, θέλαμε κινηματογραφήσουμε τον σκηνοθέτη, καθισμένο πίσω από το μόνιτορ, τη στιγμή του γυρίσματος. Σε διάρκεια ενός λεπτού χρειάστηκε να επανακαδράρουμε τουλάχιστον τέσσερις φορές διότι ήταν σε μία συνεχή κίνηση μιλώντας με τον διευθ. φωτογραφίας ή γέρνοντας μπρος ή πίσω για να δει κάποιες λεπτομέρειες στο μόνιτορ.

Πολλές φορές όμως ο φακός απομακρυνόταν από τους πρωταγωνιστές και επικεντρωνόταν σε μία λεπτομέρεια ή ένα χέρι που κρατούσε κάτι σημαντικό για τη συνέχεια της ιστορίας. Ένα καλό παράδειγμα είναι προς το τέλος της ταινίας, όταν η κλακέτα πέφτει και σπάει ένα ποτήρι από το ντεκόρ. Ο φακός αφήνει σε κάποια στιγμή τα χαμογελαστά πρόσωπα των πρωταγωνιστών και επικεντρώνεται στο σπασμένο ποτήρι ώστε να καταλάβει ο θεατής περί τίνος πρόκειται.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Το μοντάζ.

#### 3.1 Εισαγωγή

Το μοντάζ<sup>8</sup> είναι η οργάνωση και ο συνδυασμός των πλάνων μιας ταινίας κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις τάξης και διάρκειας. Το μοντάζ θα μπορούσε να παρομοιαστεί με το τσιμέντο που κρατά ενωμένους τους λίθους του οικοδομήματος στο σύνολο του.

Κατά τη διαδικασία του μοντάζ, ο μοντέρ αφαιρεί το ανεπιθύμητο υλικό, συνήθως ξεσκαρτάροντας όλες τις λήψεις εκτός από την καλύτερη και κόβει τα περιττά καρέ. Στη συνέχεια συνενώνει τα επιθυμητά πλάνα, το τέλος του ενός με την αρχή του αλλού. Αυτή η συνένωση των πλάνων, και συνεπώς με τη σύγκρουση που αυτά δημιουργούν καθώς διαδέχονται το ένα το άλλο κατά την προβολή του φιλμ, στοχεύουν στη δημιουργία ενός φανταστικού κόσμου, μίας άποψης της πραγματικότητας, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο σκηνοθέτης. Κάθε αλλαγή πλάνου δημιουργεί μια σύγκρουση, η οποία έχει σαν αποτέλεσμα την ανάδειξη ενός νοήματος που δεν υπάρχει ούτε στο ένα πλάνο, αλλά ούτε και στο άλλο που ακολουθεί, και που δημιουργείται μέσα από τη συγκόλληση των δύο.

Αυτές οι ενώσεις μπορεί να είναι διαφόρων ειδών. Το *fade out* σκοτεινιάζει βαθμιαία το τέλος ενός πλάνου προς το μαύρο, και το *fade in* φωτίζει ανάλογα το πλάνο ξεκινώντας από τη μαύρη οθόνη. Το *dissolve* συγχωνεύει στιγμιαία με διπλοτυπία το τέλος του πλάνου Α με την αρχή του πλάνου Β. Στη *βέργα*, το πλάνο Β αντικαθιστά το πλάνο Α με τη βοήθεια μιας διαχωριστικής γραμμής που κινείται κατά το πλάτος της οθόνης. Εδώ και οι δύο εικόνες βρίσκονται ταυτόχρονα για λίγο πάνω στην οθόνη, αλλά δεν συγχωνεύονται, όπως στο *dissolve*. Βέβαια δεν είναι μόνο αυτά. Υπάρχει μία μεγάλη γκάμα από τέτοιες ενώσεις (*transitions*) που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τον συνδυασμό των πλάνων.

Ο πιο κοινός τρόπος βέβαια για να συνδέσει κανείς δύο πλάνα είναι το κόψιμο. Κολλώντας δηλαδή δυο πλάνα, το ένα πίσω από το άλλο χωρίς τη χρήση εφέ. Ο τρόπος βέβαια που γίνεται που γίνεται η συνένωση των πλάνων διαφέρει ανάλογα με το είδος και τη μορφή του μοντάζ που χρησιμοποιείται στη εκάστοτε ταινία.

Η απλούστερη μορφή είναι το αφηγηματικό ή γραμμικό μοντάζ που ακολουθεί τη γραμμική χρονική εξέλιξη των γεγονότων-καταστάσεων της κινηματογραφικής αφήγησης. Στη γραμμική

---

8. Όλες οι πληροφορίες του κεφαλαίου προέρχονται από:

Βάλλυ Κωνσταντοπούλου, *Εισαγωγή στην Αισθητική του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σελ.43 – 51

Θωμάς Μποντίνας, *Η Κρυφή Γοητεία του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 100 – 140,

David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004, σελ. 306 - 348

Μ.Μαρτέν, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984

ανάπτυξη του χρόνου η ιστορία έχει αρχή μέση και τέλος, ή παρόν και μέλλον, χωρίς flash back ή flash forward.

Άλλες μορφές μοντάζ είναι :

- Το *μετρικό μοντάζ* που με τη σειρά του γέννησε το *επιταχυνόμενο*. Είναι είδος μοντάζ που χρησιμοποιήθηκε κυρίως στον βωβό κινηματογράφο. Γινόταν με κυριολεκτικό μέτρημα των καρτέ κάμε πλάνου κι έτσι, μειώνοντας γεωμετρικά τον αριθμό των καρτέ, το αποτέλεσμα ήταν ο ολόενα επιταχυνόμενος ρυθμός της ταινίας.
- Το *ιδεολογικό ή εκφραστικό μοντάζ* και το *μοντάζ των ατραξιόν* που παραθέτει μεταφορικά πλάνα εμβόλιμα, για να εισαγάγει μια ιδέα. Σ' αυτή την περίπτωση έχουμε κατάργηση του χρόνου.
- Το *ανατρεπόμενο μοντάζ* που χρησιμοποιεί τα flash back, και επαναφορά στο παρόν ή προώθηση στο μέλλον.
- Το *συνεκδοχικό μοντάζ*, χρησιμοποιείται για να παρουσιάσει πάνω από μια εκδοχές του story της ταινίας. Χαρακτηριστική ταινία με συνεκδοχικό μοντάζ είναι το *Τρέξε, Λόλα, τρέξε*.
- Το *παράλληλο μοντάζ* είναι το κλασικό σχήμα των ταινιών καταδίωξης. Σ' αυτή την περίπτωση παρακολουθούμε συγχρόνως δύο ή και περισσότερες δράσεις που κορυφώνονται σε μία σκηνή. Στην αρχή δε γνωρίζουμε πώς συνδέονται νοηματικά αυτές οι δράσεις μέχρι τη σκηνή της αποκάλυψης, όπου συναντιούνται οι ηθοποιοί των παράλληλων σκηνών. Αυτό το είδος μοντάζ ερεθίζει την ανυπόμονη περιέργεια των θεατών.
- Το *μοντάζ με λάιτ μοτίβ*, επαναφέρει, σε τακτά διαστήματα μέσα στην αφήγηση, μια συγκεκριμένη εικόνα-πλάνο ή και δράση ολόκληρη. Σπάει τη γραμμική αφήγηση για να μας πληροφορήσει για μια εμμονή, ή μια εσωτερική εικόνα, ή ένα όραμα, ή κάποιο άλλο στοιχείο του ήρωα, που είναι χαρακτηριστικό του και βοηθάει στην ανάπτυξη του θέματος.
- Το *μοντάζ με συγχρονισμό*, όπου διαδέχονται σε αλληπάλληλες σεκάνς, γεγονότα που διαδραματίζονται σε διαφορετικούς χώρους αλλά στην ίδια εποχή.

### 3.2 Το μοντάζ συνεχείας.

Το μοντάζ μπορεί να φανεί πώς παρουσιάζει ένα δίλημμα για τον κινηματογραφιστή. Από τη μια μεριά, ή φυσική τομή μεταξύ του ενός πλάνου και του αλλού μοιάζει να προκαλεί αναστάτωση διακόπτοντας τη ροή της προσοχής του θεατή. Για παράδειγμα, μια απότομη μεταβολή οπτικής ενδεχομένως να μπερδέψει τον θεατή ως προς το που ή το πότε συμβαίνει ή δράση του πλάνου Β, αφού μια δράση έχει παρουσιαστεί στο πλάνο Α. Από την άλλη, ωστόσο, το μοντάζ είναι αναμφίβολα ένα βασικό μέσο για την κατασκευή μιας ταινίας. Εδώ υπάρχει ένα πρόβλημα. Το πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί το μοντάζ ελέγχοντας συγχρόνως και τη δύναμη διασπαστική ισχύ του.

Αυτό το πρόβλημα αντιμετώπισαν για πρώτη φορά οι κινηματογραφιστές γύρω στα 1900-1910. Η λύση που υιοθέτησαν εντέλει ήταν να προσχεδιάζουν την κινηματογραφική φωτογραφία και τη μίξανσέν, λαμβάνοντας υπόψη ότι τα πλάνα θα μονταριστούν σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο σύστημα. Σκοπός αυτού του συστήματος ήταν να πει μια ιστορία με συνεκτικότητα και σαφήνεια, να χαράξει την αλυσίδα των πράξεων των χαρακτήρων με τρόπο που να μη διασπά την προσοχή. Έτσι το μοντάζ, υποβοηθούμενο από ορισμένες στρατηγικές τις κινηματογραφικής φωτογραφίας και της μίξανσέν, χρησιμοποιήθηκε για να διασφαλίσει την αφηγηματική συνέχεια.

Ο βασικός σκοπός του συστήματος συνεχείας είναι να παράγει μια ομαλή ροή από πλάνο σε πλάνο. Όλες οι δυνατότητες του μοντάζ που έχουμε ήδη εξετάσει υπηρετούν αυτόν το στόχο. Να διατηρείται ή συνέχεια των γραφιστικών ιδιοτήτων από πλάνο σε πλάνο. Οι φιγούρες εξισορροπούνται και αναπτύσσονται συμμετρικά στο κάδρο· ο τόνος του φωτισμού στο σύνολο του παραμένει σταθερός, η δράση καταλαμβάνει την κεντρική ζώνη της οθόνης.

Ωστόσο, αφού το ύφος συνεχείας επιδιώκει να παρουσιάσει μια αφηγηματική δράση, το μοντάζ θα συμβάλει στην αφηγηματική συνέχεια κυρίως μέσα από το χειρισμό του χώρου και του χρόνου.

### 3.3 Χωρική συνέχεια – Το σύστημα των 180° .

Στο ύφος συνεχείας ο χώρος μιας σκηνής είναι κατασκευασμένος κατά μήκος αυτού που αποκαλείται ποικιλοτρόπως «νοητός άξονας», «κεντρική ευθεία» ή «γραμμή 180°». Η δράση της σκηνής —ένα πρόσωπο που περπατάει, δύο άτομα που συζητούν, ένα αυτοκίνητο που τρέχει στο δρόμο— υποτίθεται πώς λαμβάνει χώρα κατά μήκος μιας διακριτής, προβλέψιμης γραμμής. Αυτός ο άξονας ορίζει ένα ημικύκλιο ή μια περιοχή 180°, όπου μπορεί να τοποθετηθεί ή κάμερα για να



παρουσιάσει τη δράση. Αντίστοιχα, ο κινηματογραφιστής θα σχεδιάσει, θα κινηματογραφήσει και θα μοντάρει τα πλάνα έτσι ώστε να σέβονται αυτή την κεντρική ευθεία.

Το εν λόγω σύστημα χωρικού προσδιορισμού, πρώτον, διασφαλίζει κάποιο κοινό χώρο απο πλάνο σε πλάνο (όσο ο νοητός άξονας δεν ξεπερνιέται, τμήματα του χώρου θα συμπίπτουν απο πλάνο σε πλάνο) και δεύτερον, διασφαλίζει μια σταθερή σκηνική κατεύθυνση.

Το σύστημα των 180° καυχιέται πώς περιγράφει το χώρο με σαφήνεια. Ο θεατής πρέπει πάντα να γνωρίζει που βρίσκονται οι *χαρακτήρες* ο ένας ως προς τον άλλο και ως προς το σκηνικό. Ακόμη περισσότερο, ο θεατής ξέρει πάντα *που βρίσκεται ο ίδιος* σε σχέση με τη δράση της ιστορίας. Ο χώρος της σκηνής πρέπει να εκτυλίσσεται, καθαρά και με σαφήνεια, δίχως να ενοχλεί ή να αποπροσανατολίζει, επειδή αυτού του είδους ο αποπροσανατολισμός πιστεύεται πώς θα αποσπάσει την προσοχή του θεατή από το κέντρο του ενδιαφέροντος: την αφηγηματική αλυσίδα αιτίων και αποτελεσμάτων.

### 3.4 Χρονική συνέχεια.

Στο κλασικό σύστημα συνεχείας, ο χρόνος, όπως και ο χώρος, είναι οργανωμένοι με βάση την ανάπτυξη της αφήγησης. Ξέρουμε πώς ή παρουσίαση της ιστορίας μέσω της πλοκής εμπεριέχει συνήθως μια διαχείριση του χρόνου. Το μοντάζ συνεχείας επιδιώκει να υποστηρίξει αλλά και να συντηρήσει αυτή τη χρονική διαχείριση.

Το μοντάζ συνεχείας παρουσιάζει τα γεγονότα της ιστορίας κατά κανόνα σε μια σειρά 1,2,3. Η πιο συνηθισμένη παραβίαση αυτής της σειράς είναι ή αναδρομή, πού σηματοδοτείται με κόψιμο ή με ντιζόλβ. Επιπλέον, το κλασικό μοντάζ παρουσιάζει επίσης κατά κανόνα μόνο *μία φορά* ότι συμβαίνει *άπας* στην ιστορία. Αλλά και πάλι, οι αναδρομές είναι ο συνηθέστερος τρόπος για να αιτιολογηθεί ή επανάληψη μιας σκηνής πού έχουμε ήδη παρακολουθήσει. Έτσι ή χρονολογική ακολουθία και η συχνότητα «ένα προς ένα» είναι οι σταθερές μέθοδοι χειρισμού της σειράς και της συχνότητας στο ύφος του μοντάζ συνεχείας.

Όσον αφορά στη διάρκεια, στο κλασικό μοντάζ συνεχείας, ή διάρκεια της ιστορίας σπάνια διαστέλλεται δηλαδή, ο χρόνος προβολής σπάνια είναι μεγαλύτερος από το χρόνο της ιστορίας.

Συνήθως, η διάρκεια έχει απόλυτη συνέχεια (ο χρόνος της πλοκής<sup>9</sup> είναι ίσος με το χρόνο της ιστορίας) ή συντομεύεται με ελλείψεις (ο χρόνος της ιστορίας είναι μεγαλύτερος από το χρόνο της πλοκής) Στην απόλυτη συνέχεια λοιπόν, μια σκηνή πού καταλαμβάνει πέντε λεπτά στην ιστορία καταλαμβάνει επίσης πέντε λεπτά όταν προβάλλεται στην οθόνη.

---

9. Χρόνος πλοκής ή κινηματογραφικός χρόνος. Είναι η διάρκεια της προβαλλόμενης ταινίας.

Μερικές φορές, ωστόσο, διερευνάται μια δεύτερη δυνατότητα: ή *χρονική παράλειψη*. Η παράλειψη μπορεί να αποσιωπήσει δευτερόλεπτα, λεπτά, μέρες, χρόνια ή αιώνες. Ορισμένες παραλείψεις δεν είναι σημαντικές για την αφηγηματική εξέλιξη, και έτσι αποκρύπτονται.

Μια κλασική αφηγηματική ταινία, κατά κανόνα, δεν δείχνει όλο το χρόνο που χρειάζεται ένας χαρακτήρας για να ντυθεί, να πλυθεί και να φάει πρωινό. Πλάνα του χαρακτήρα να μπαίνει στο ντους, να βάζει τα παπούτσια του ή να τηγανίζει ένα αυγό μαντάρονται έτσι ώστε να απαλείφονται τα ανεπιθύμητα κομμάτια χρόνου, και η πλοκή να παρουσιάζει σε δευτερόλεπτα μια διαδικασία που θα μπορούσε να έχει διαρκέσει μια ώρα στην ιστορία.

Άλλες όμως παραλείψεις είναι σημαντικές για το αφήγημα. Ο θεατής πρέπει να αναγνωρίσει πώς πέρασε χρόνος. Γι' αυτό το σκοπό το ύφος συνεχείας έχει αναπτύξει ένα απόθεμα ποικίλων επινοημάτων. Συχνά, ντιζόλβ ή βέργες χρησιμοποιούνται για να υποδείξουν μια παράλειψη μεταξύ πλάνων. Έτσι, από το τελευταίο πλάνο μιας σκηνής μεταβαίνουμε με ντιζόλβ ή βέργες στο πρώτο πλάνο της επόμενης σκηνής. (Ο χολλυγουντιανός κανόνας λέει ότι ένα ντιζόλβ υποδεικνύει μια σύντομη παρέλευση χρόνου, και ένα φέιντ υποδεικνύει μια πολύ μεγαλύτερη.)

Οι κλασικές μέθοδοι που έχουν χρησιμοποιηθεί για το χειρισμό του χρόνου του κινηματογράφου είναι:

Το *accelere* (αξελερέ) ή επιτάχυνση. Μπορούμε να επιταχύνουμε την κίνηση μέσα στην εικόνα τραβώντας με λιγότερα καρέ αν τραβάμε film, ή στο μοντάζ αν γυρίζουμε video.

Το *slow motion* (σλόου μόσιον) ή επιβράδυνση. Μπορούμε να επιβραδύνουμε την κίνηση, αναλύοντας την με περισσότερα καρέ στη λήψη αν γυρίζουμε φιλμ, ή στο μοντάζ αν τραβάμε βίντεο.

Το *fade in* και το *fade out*. Η εικόνα μας ανάβει από μαύρο ή σβήνει σε μαύρο. Στο *fade* μπορούμε να κάνουμε και σε άλλα χρώματα σβήσιμο ή άναμμα, ανάλογα με το τι θέλουμε ακριβώς να εκφράσουμε

Το *fondu enseigne* (φοντί ανσενιέ) ή *dissolve* (ντιζόλβ). Είναι το σβήσιμο ενός πλάνου και η ταυτόχρονη εμφάνιση του επόμενου μέσα στα ίδια καρέ του σβησίματος. Όλος ο βωβός κινηματογράφος έχει χρονικά περάσματα με *dissolve*.

Το *fixed carre* (φιζτ καρέ) είναι το πάγωμα ενός πλάνου και ισοδυναμεί με το πάγωμα του χρόνου.

Το *travelling* ενοποιεί το χρόνο.

Το *play back* (πλέι μπακ) είναι η αντιστροφή της κίνησης. Έτσι αντιστρέφουμε το φιλμικό χρόνο.

Για παράδειγμα, ενώ ένα κτίριο καταρρέει, με το *play back*, ανασυντίθεται.

Ένα γρήγορο panoramique (πανοραμίκ = κίνηση της κάμερας με σταθερό τον άξονα της, παράλληλα με το έδαφος), που ακολουθείται από cut μας μεταφέρει σε άλλο χωρόχρονο.

### 3.5 Από τη θεωρία, στη πράξη.

Στο making of, προσπαθήσαμε να αφηγηθούμε μια ιστορία. Αυτή η ιστορία είναι η κατασκευή μιας ταινίας και συγκεκριμένα της ταινίας «Λίστα Γάμου». Γι' αυτό τον λόγο χρησιμοποιήσαμε μια σειρά από σχέσεις αιτίου-αιτιατού ώστε να περιγράψουμε με λογική σειρά γεγονότα και καταστάσεις που εκτυλίχθηκαν στους χώρους των γυρισμάτων. Προσπαθήσαμε δηλαδή, το υλικό που κινηματογραφήσαμε αυτές τις επτά βδομάδες γυρισμάτων, να έχει τελικά μια συνοχή. Να διέπεται από μια εσωτερική λογική ώστε τελικά η ταινία να μην είναι μία σειρά από απλώς τυχαία μονταρισμένα πλάνα, αλλά ένα σαφώς διατυπωμένο και δομημένο οπτικοακουστικό υλικό.

Σ' αυτή τη περίπτωση λοιπόν και σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία εμπίπτουμε στη κατηγορία του αφηγηματικού μοντάζ. Μία μορφή μοντάζ στην οποία χρησιμοποιείται ο γραμμικός χρόνος εξέλιξης των γεγονότων με τη σειρά που αυτά έχουν συμβεί. Επίσης δεν γίνεται, σε καμία περίπτωση χρήση παραπάνω της μιας εκδοχής, flash back, light motif ή παράλληλης σκηνης. Ο χρόνος κυλάει ομαλά σε μια ευθεία όπως στην πραγματικότητα.

Ο κινηματογράφος και ειδικά το *μοντάζ*, κινούνται και αναπτύσσονται μέσα στο χρόνο που ονομάζουμε κινηματογραφικό χρόνο. Το *μοντάζ* χρησιμοποιώντας τις εικόνες-πλάνα κι τμηματοποιεί τον κινηματογραφικό χρόνο. Για να το κάνει αυτό χρησιμοποιεί τις δύο βασικές τεχνικές που εξηγήσαμε πιο πάνω. Την απόλυτη συνέχεια ή πλήρη αφήγηση και την χρονική παράλειψη ή ελλειπτική αφήγηση.

Στη δική μας περίπτωση έγινε χρήση της δεύτερης τεχνικής, της ελλειπτικής αφήγησης. Έχοντας τριάντα ώρες υλικό θα ήταν αδύνατο να το μοντάρουμε με τη τεχνική της πλήρους αφήγησης. Μάλλον, το πρόβλημα είναι πιο βαθύ αφού τα γυρίσματα της ταινίας διήρκεσαν επτά βδομάδες και κάθε μέρα πραγματοποιούνταν δέκα ώρες γυρισμάτων. Δηλαδή θα έπρεπε να παρουσιάσουμε μια ταινία 450 ωρών!

Με τη χρήση της ελλειπτικής αφήγησης χρησιμοποιήσαμε μόνο τα πλάνα που ήταν απολύτως απαραίτητα για τη κατανόηση της εκάστοτε κατάστασης, ενέργειας ή δράσης. Έτσι μπορέσαμε να δημιουργήσουμε μία ταινία μισής περίπου ώρας που δεν υστερούσε και πολύ στο επίπεδο της πληροφόρησης σε σχέση με μια ταινία 450 ωρών που θα εμπεριείχε ολόκληρο το υλικό. Ακούγεται λίγο παράξενο και απίθανο αλλά αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι κάθε σκηνή της ταινίας γυριζόταν κατά μέσο όρο επτά ή οκτώ φορές μπορούμε να καταλάβουμε τον όγκο του υλικού που είναι άχρηστος.

Για να δημιουργηθεί αυτή η ταινία των τριάντα λεπτών, έπρεπε τα πλάνα μας να ενωθούν με κάποιο τρόπο, ώστε να πετύχουμε και μια συνέχεια ως προς το χώρο και το χρόνο. Για επιτευχθεί λοιπόν η χωρική συνέχεια εφαρμόσαμε το σύστημα των 180° από την κινηματογράφιση ακόμα του υλικού μας. Τουλάχιστον όσο αυτό ήταν εφικτό διότι κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων δεν υπήρχε πολύς ελεύθερος χώρος και επικρατούσε πανδαιμόνιο.

Αλλά δε φτάνει μόνο να κινηματογραφήσει κανείς έχοντας υπ' όψιν του σύστημα των 180°, πρέπει κατά το μοντάζ να συνεχίσει να λειτουργεί σύμφωνα με αυτό, ενώνοντας τα πλάνα κατάλληλα ώστε να πετύχει τη χωρική συνέχεια. Για παράδειγμα, στο making of, στις συνεντεύξεις, τα εμβόλιμα κοντινά πλάνα του συνεντευξιαζόμενου σέβονται απόλυτα το σύστημα των 180° αφού το πρόσωπο εμφανίζεται πάντα από την ίδια μεριά του άξονα.

Όσον αφορά στο χρόνο. Η διαχείριση του χρόνου έγινε με τις ενώσεις των πλάνων και κατά συνέπεια των εφέ που τοποθετήθηκαν ανάμεσά τους. Έτσι όταν θέλαμε να δηλώσουμε ότι παρεμβαλλόταν ένα σχετικά μεγάλο χρονικό διάστημα χρησιμοποιούσαμε ένα φέιντ. Για ένα μικρότερο διάστημα χρόνου, ένα ντιζόλβ ή βέργα. Κι όταν απλά θέλαμε να δείξουμε μια σειρά πράξεων στον ίδιο χώρο και χρόνο χρησιμοποιούσαμε ένα απλό κατ.

Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήσαμε, θέλουμε να πιστεύουμε επιτυχημένα, μια ταινία με χωρική και χρονική συνέχεια τη οποία ο θεατής θα παρακολουθήσει αναπόσπαστος από τέτοια ζητήματα.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4**

### **Η ηχητική επένδυση.**

Η μουσική μπορεί να παίζει δραματικό ρόλο. Δημιουργεί ατμόσφαιρα και αποκαλύπτει την εσωτερική διάθεση των ηρώων. Επίσης, μπορεί να παίζει λυρικό ρόλο και να υπογραμμίζει τη σημασία ή τη δραματική δύναμη μιας στιγμής ή μιας πράξης.

#### 4.1 Ο ήχος στον κινηματογράφο.

Στη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής ή ηχητική μπάντα συγκροτείται ξεχωριστά από τις εικόνες, και μπορεί να τη χειριστεί κανείς ανεξάρτητα από αυτές. Αυτό εξασφαλίζει στον ήχο<sup>10</sup> προσαρμοστικότητα και εμβέλεια εξίσου μεγάλη με των άλλων κινηματογραφικών τεχνικών. Εντούτοις, ο ήχος είναι ίσως δυσκολότερο να μελετηθεί σε σχέση με όλες τις άλλες τεχνικές. Έχουμε συνηθίσει να αγνοούμε πολλούς από τους ήχους στο περιβάλλον μας. Οι βασικές πληροφορίες για τη διάταξη του περιγύρου μας προέρχονται από την δράση, κι έτσι στην καθημερινή ζωή μας ο ήχος αποτελεί συχνά το φόντο της οπτικής προσοχής μας. Παρόμοια, λέμε πώς «βλέπουμε» μια ταινία και πως είμαστε «θεατές», όροι που υποδηλώνουν ότι η ηχητική επένδυση είναι ένας δευτερεύων παράγοντας. Τείνουμε σε μεγάλο βαθμό να θεωρούμε τον ήχο απλή συνοδεία της πραγματικής βάσης του κινηματογράφου, δηλαδή των κινούμενων εικόνων.

Επιπλέον, δεν μπορούμε να σταματήσουμε την κινηματογραφική ταινία και να ακινητοποιήσουμε μια ηχητική στιγμή, όπως μπορούμε να μελετήσουμε ένα καρέ για να εξετάσουμε τη μίζανσέν και τη φωτογραφία. Ούτε μπορούμε να απλώσουμε μπροστά μας την ηχητική μπάντα για να την επιθεωρήσουμε, με την ίδια ευκολία που μπορούμε να εξετάσουμε το μοντάζ μιας σειράς από πλάνα. Στον κινηματογράφο, οι ήχοι και οι σχηματισμοί που διαμορφώνουν είναι φευγαλέοι. Αυτή η δυσκολία μας να τους συλλάβουμε εξηγεί εν μέρει τη δύναμη αυτής της τεχνικής. Ο ήχος μπορεί να πετύχει πολύ έντονα αποτελέσματα και να περάσει παρ' όλα αυτά τελείως απαρατήρητος.

Είτε τον αντιλαμβάνεται κανείς είτε όχι, ο ήχος είναι μια ισχυρή κινηματογραφική τεχνική για αρκετούς λόγους. Πρώτον, κινητοποιεί έναν διακριτό τρόπο αίσθησης. Η οπτική μας προσοχή συνοδεύεται από την ακουστική προσοχή. Προτού ακόμη εμφανιστεί ο καταγεγραμμένος ήχος το 1926, ο βωβός κινηματογράφος το αναγνώριζε αυτό κάνοντας χρήση μουσικής συνοδείας από ορχήστρα, εκκλησιαστικό όργανο ή πιάνο. Κατά κάποιο τρόπο, η μουσική γέμιζε τη σιωπή και έδινε στον θεατή μια πληρέστερη αντιληπτική εμπειρία. Ακόμη ενδεικτικότερο είναι το γεγονός ότι η κινητοποίηση της ακοής ανοίγει τη δυνατότητα αυτού που ο σοβιετικός σκηνοθέτης Σεργκέι Άιζενστάιν αποκαλούσε «συγχρονισμό των αισθήσεων», δηλαδή ένας μοναδικός ρυθμός ή μία και μόνη εκφραστική ποιότητα να ενοποιούν την εικόνα με τον ήχο. Δεύτερον ο ήχος μπορεί να παίζει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε την εικόνα.

---

10. David Brodwell, Christin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2004, σελ. 354 – 366

## 4.2 Επιλογή, μεταβολή και συνδυασμός.

Υπάρχουν τρεις τύποι ήχου στον κινηματογράφο: ο λόγος, η μουσική και οι θόρυβοι (πού λέγονται επίσης ηχητικά έφέ), οι οποίοι συνδυάζονται για συγκεκριμένες λειτουργίες μέσα στις ταινίες.

Η δημιουργία της ηχητικής μπάντας μοιάζει με το μοντάζ της μπάντας των εικόνων. Όπως ακριβώς ο κινηματογραφιστής μπορεί να επιλέξει την καλύτερη εικόνα από αρκετά πλάνα, έτσι μπορεί να επιλέξει ακριβώς τι είδος ήχου θα εξυπηρετήσει καλύτερα το σκοπό του. Με τον ίδιο τρόπο που υλικό από διαφορετικές πηγές μπορεί να συνενωθεί σε μια μοναδική οπτική μπάντα, έτσι και ήχος που δεν καταγράφηκε στη διάρκεια των γυρισμάτων μπορεί να προστεθεί ανεξάρτητα. Επιπλέον, όπως ακριβώς μπορεί ένα πλάνο να χρωματιστεί ή να συναρμολογηθεί σε μια σύνθετη εικόνα, έτσι και κάποιος ήχος μπορεί να περάσει από επεξεργασία για να αλλάξουν οι ακουστικές του ιδιότητες. Και όπως ακριβώς ο κινηματογραφιστής ενδέχεται να συνδέσει ή να υπερθέσει εικόνες με διπλοτυπία, έτσι μπορεί να ενώσει δύο οποιουδήποτε ήχους άκρη με άκρη ή να βάλει τον ένα πάνω στον άλλο. Μολονότι συνήθως δεν αντιλαμβανόμαστε εξίσου καλά τους χειρισμούς του ήχου, η ηχητική μπάντα απαιτεί τις ίδιες διαδικασίες επιλογής και ελέγχου με την οπτική μπάντα.

## 4.3 Σημεία στίξης.

Τα σημεία στίξης<sup>11</sup> του ήχου είναι αντίστοιχα με αυτά της εικόνας:

- 1) Fade (φείντ) είναι το σταδιακό σβήσιμο της έντασης.
- 2) Dissolve (ντιζόλβ) είναι το σταδιακό σβήσιμο και το ταυτόχρονη εισαγωγή άλλου ήχου μέσα στα ίδια καρέ.
- 3) Δημιουργικό decalage (ντεκαλάζ) είναι η έναρξη του ήχου του επόμενου πλάνου από τα τελευταία καρέ του προηγούμενου, προηγείται δηλαδή ηχητικά το πλάνο και μετά μπαίνει η εικόνα.
- 4) Παίξιμο με την αυξομείωση της έντασης του ήχου.
- 5) Απότομα cuts (κατς).
- 6) Ηχητικά λάιτ μοτίβ, όπως συνήθως λειτουργεί και το μουσικό θέμα της ταινίας.
- 7) Αντικατάσταση ενός πραγματικού ήχου από έναν άλλον που δεν προκύπτει από την εικόνα.
- 8) Παραμόρφωση ενός ήχου.
- 9) Ανάλυση του ήχου ώστε να γίνει ανάγλυφη μία κίνηση ή ένας οπτικός ή ηχητικός ρυθμός.

---

11. Βάλλου Κωνσταντοπούλου, *Εισαγωγή στην Αισθητική του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σελ.62 – 63

#### 4.4 Από τη θεωρία στη πράξη.

Η ηχητική επένδυση μιας ταινίας είναι μια εξίσου επίπονη και δύσκολη διαδικασία με το μοντάζ. Αυτό πλέον μπορούμε να το πούμε και από την προσωπική μας εμπειρία από την επαφή με το αντικείμενο αυτό στα πλαίσια αυτής της πτυχιακής εργασίας. Αφιερώσαμε μέρες δουλειάς, σκέψης και αναζήτησης ώστε να φέρουμε τη ηχητική μπάντα της ταινίας στη τελική της μορφή.

Αναφερόμαστε κυρίως στη μουσική επένδυση της ταινίας διότι κατά τα άλλα αφήσαμε και επεξεργαστήκαμε τους φυσικούς ήχους .

Υπάρχουν σκηνές στη ταινία στις οποίες προσθέσαμε μουσική, όπως αυτή με τις διαδρομές με τη πλατφόρμα και σκηνές στις οποίες κρίναμε καταλληλότερο να αφήσουμε τους φυσικούς ήχους μόνο όπως αυτή στον παλιό ιππόδρομο ή στο green box και στην εκκλησία. Οι περισσότερες σκηνές δεν έχουν μουσική επένδυση και ο λόγος είναι ότι θέλαμε να διατηρήσουμε τη φυσικότητα και τον αυθορμητισμό των στιγμών των γυρισμάτων και την κάθε φυσική ηχητική λεπτομέρεια για τη καλύτερη κατανόηση του χώρου.

Όπως αναφέραμε και πιο πάνω η μουσική επένδυση μιας ταινίας είναι μια πολύ επίπονη διαδικασία. Υπάρχουν βέβαια φορές που βλέποντας μια σειρά πλάνων, έρχεται αμέσως στο μυαλό του δημιουργού η μουσική που μπορεί να «κολλάει» στα συγκεκριμένα πλάνα. Αυτό διευκολύνει πολύ τα πράγματα καθώς εξοικονομείται χρόνος και κόπος, αλλά αυτό μάλλον συμβαίνει σπάνια. Αυτό βέβαια στη περίπτωση που ο δημιουργός θελήσει να επενδύσει μουσικά τη ταινία με ήδη υπάρχουσες μουσικές, και συνήθως σε ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού. Σε αντίθετη περίπτωση ο δημιουργός αναθέτει σε κάποιον μουσικοσυνθέτη τη δημιουργία κατάλληλης μουσικής για τη ταινία αλλά και πάλι, πάντα υπό την επίβλεψη του δημιουργού.

Στη δική μας περίπτωση τώρα, η μουσική επένδυση έγινε φυσικά από ήδη προϋπάρχουσα μουσική για ευνόητους λόγους. Πέρα όμως από αυτό θελήσαμε να χρησιμοποιήσουμε πολύ γνωστά μουσικά κομμάτια ώστε ο θεατής να νοιώσει ακόμα πιο οικεία με αυτό που παρακολουθεί. Όλες οι μουσικές που επιλέχθηκαν έχουν ένα εύθυμο και γρήγορο ρυθμό ώστε να ακολουθούν το μοντάζ και το ύφος της ταινίας. Ένα ύφος ευθύ προς τον θεατή αλλά ανάλαφρο με χιούμορ και γρήγορο ρυθμό. Τα συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια που προστέθηκαν τόνισαν ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά της εικόνας και τα ανέδειξαν σε μεγάλο βαθμό.

Αυτό που μας ταλαιπώρησε ήταν η εύρεση αυτών των μουσικών κομματιών. Και αναφερόμαστε κυρίως για τη μουσική επένδυση του εισαγωγικού κομματιού της ταινίας. Δοκιμάσαμε εκατοντάδες μουσικά κομμάτια με την εικόνα που είχαμε μπροστά μας. Άλλα μας άρεσαν και άλλα όχι. Πάντα υπήρχε όμως το ερώτημα μήπως υπάρχει και κάτι καλύτερο. Τελικά ύστερα από πολλές δοκιμές καταλήξαμε στη μουσική που κατά τη γνώμη μας «έδενε» με την εικόνα. Διαπιστώσαμε ότι για να βρεθεί η κατάλληλη μουσική μπορεί να είναι και θέμα τύχης. Ναι μεν έχεις υπ' όψιν το είδος της μουσικής που μπορεί να ταιριάζει αλλά όχι και κάποιο συγκεκριμένο κομμάτι. Έτσι, ψάχνοντας, με τη βοήθεια της τύχης, μπορεί να βρεθεί η κατάλληλη μουσική μέσα στα τρία πρώτα κομμάτια που

θα δοκιμάσεις γλιτώνοντας πολύ χρόνο. Αν δεν βοηθήσει η τύχη μπορεί και να είναι το χιλιοστό κομμάτι κατά σειρά που θα δοκιμαστεί με την εικόνα.

Το αναφέρουμε αυτό, διότι τυχαία τελικά ανακαλύψαμε κι εμείς το μουσικό κομμάτι που έδενε περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα που δοκιμάσαμε.

Το συγκεκριμένο κομμάτι ήταν ανάμεσα σε όλα τα άλλα που ακούγαμε στο χώρο εργασίας μας ώστε να περνάει ευχάριστα η ώρα. Όταν άρχισε να παίζει λοιπόν διαπιστώσαμε ότι περιείχε γρήγορα χτυπήματα με κασάνιες που ο ήχος τους έμοιαζε πάρα πολύ με τις κλακέτες που «πέφτουν» πριν από κάθε λήψη. Το εισαγωγικό κομμάτι μας περιείχε ένα μουσικό κλιπ με κλακέτες που χτυπούσαν ακατάπαυστα. Έτσι αλλάξαμε το μουσικό κομμάτι που τόσο ψάξαμε να το βρούμε και το αντικαταστήσαμε με το καινούριο. Έτσι «παίζοντας» με την εικόνα και τον ήχο χτίσαμε από την αρχή την εικόνα επάνω στα χτυπήματα της μουσικής, με γρήγορες εναλλαγές πλάνων δημιουργώντας έτσι κάτι τελειώς διαφορετικό από αυτό που είχαμε στην αρχή με ένα τελειώς διαφορετικό μουσικό κομμάτι.

Απο την άλλη δεν δυσκολευτήκαμε καθόλου να βρούμε μουσική για τη σκηνή με τη πλατφόρμα και τις διαδρομές στην εθνική οδό. Αποφασίσαμε από τη πρώτη στιγμή ότι θα ήταν το soundtrack του Ιππότη της Ασφάλτου. Βέβαια υπήρχαν οι ενδοιασμοί για το ότι ίσως να είναι λίγο παλιομοδίτικο, ξεπερασμένο και καθόλου καινούριο σαν ιδέα. Τελικά όμως κάθε μουσική μπορεί να μεταμορφώσει την εικόνα με τον δικό της τρόπο και αντίστροφα μια εικόνα μπορεί να δώσει άλλο χρώμα στη μουσική. Έτσι χρησιμοποιήσαμε αυτό το κομμάτι για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί θέλαμε συνειρμικά με τη χρήση του, να δώσουμε στο θεατή από την αρχή της σκηνής το τι μπορεί επακολουθούσε και δεύτερον για να προσδώσουμε για ακόμα μια φορά τη χιουμοριστική διάθεση που γενικότερα διακατέχεται η ταινία. Βλέποντας το τελικό αποτέλεσμα διαλύθηκε κάθε προηγούμενος ενδοιασμός σχετικά με τη χρήση του συγκεκριμένου μουσικού κομματιού. Διαπιστώσαμε με χαρά ότι ο ήχος συμπλήρωνε την εικόνα και η εικόνα τον ήχο με ιδιαίτερο τρόπο. Εκτός όμως από τα μουσικά κομμάτια που χρησιμοποιήθηκαν έγινε και χρήση ενός μουσικού light motif. Ένα επαναλαμβανόμενο δηλαδή, ανά διαστήματα, μουσικό θέμα που ακουγόταν σε κάθε μεσότιτλο. Το μουσικό αυτό θέμα ήταν ένα μικρό κομμάτι από τη μουσική της ταινίας "Λίστα Γάμου". Το μουσικό αυτό light motif χρησιμοποιήθηκε ώστε να βοηθήσει στην αφήγηση και στη ροή της ταινίας. Με ποιο τρόπο; Με το να ακούγεται κάθε φορά που αλλάζει ενότητα στη ταινία ή όταν παρατίθεται κάποια πληροφορία με μορφή μεσότιτλων.

Η μουσική επένδυση όμως πέρα από την αισθητική της αξία και τη συναισθηματική διέγερση που μπορεί να προκαλεί, έχει έναν ακόμα πολύ σημαντικό ρόλο. Έχει τη καταπληκτική ιδιότητα να ενοποιεί τα κατακερματισμένα πλάνα. Δίνει την αίσθηση ότι όλο αυτό που παρακολουθούμε δεν είναι μια σειρά από συναρμολογημένες κινούμενες εικόνες αλλά μία ενιαία και συμπαγής οντότητα. Με τη χρήση της μουσικής, ακόμα και κάποια άσχετα πλάνα μεταξύ τους μπορεί να φαίνονται ότι έχουν κάποια σχέση ή ακόμα και να επιβάλλεται αυτή τη σχέση στο θεατή μέσω της κατάλληλης μουσικής.



Πολύ εύκολα όμως μπορεί να καταφέρει και το αντίθετο. Να τεμαχίσει εμφανώς μια σειρά από πλάνα και να τονίσει την αλλαγή τους αντί να την εξαλείψει. Όπως και έγινε στο εισαγωγικό κλιπ με τις κλακέτες. Τα δυνατά και διαπεραστικά κρουστά του μουσικού κομματιού που χρησιμοποιήθηκε, ηχούσαν, εσκεμμένα βέβαια, ακριβώς επάνω στα cut με αποτέλεσμα να «χωρίζουν» τα πλάνα μεταξύ τους, κάνοντας την αλλαγή τους πολύ πιο αισθητή.

Όλες αυτές οι δυνατότητες της μουσικής και του ήχου όμως δε θα μπορούσαμε να τις εκμεταλλευτούμε στο έπακρο αν δεν υπήρχαν τα σημεία στίξης. Ακριβώς όπως γίνεται και στο μοντάζ δηλαδή.

Στο making of χρησιμοποιήθηκαν όλα τα σημεία στίξης του ήχου ώστε να έχουμε στην ηχητική μπάντα το επιθυμητό αποτέλεσμα. Χωρίς αυτά, η ηχητική επένδυση μιας ταινίας δε θα μπορούσε να αποδώσει ούτε κατά το ήμισυ αυτά που θα προσδοκούσε ο δημιουργός και βέβαια θα παίρναμε ένα λιγότερο ζωντανό και δυνατό αποτέλεσμα.

Η επαφή με το αντικείμενο μας δίδαξε ότι ο ήχος σε καμία περίπτωση δεν είναι ένα δευτερεύον συστατικό στη δημιουργία μιας ταινίας. Αντίθετα, είναι ένας κύριος παράγοντας για τη σύσταση ενός οπτικοακουστικού υλικού. Είναι το στοιχείο αυτό που μπορεί να μεταμορφώσει την εικόνα στα μάτια των θεατών. Μπορεί να μετατρέψει το δράμα σε κωμωδία και τη κωμωδία σε θρίλερ. Είναι το στοιχείο αυτό που διεγείρει τα συναισθήματα κατά τη παρακολούθηση μιας ταινίας και μας ταξιδεύει στο φιλικό χωροχρόνο. Και τελικά είναι το στοιχείο αυτό, που μπορεί να ενοποιήσει κομμάτια εικόνας και να μας πείσει με μεγάλη επιτυχία ότι αυτά τα κομμάτια είναι μια συμπαγή οντότητα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### Τεχνικά θέματα.

#### 5.1 Σεναριακό προσχέδιο (Δομή)

1. Αρχή, traveling στον Ιππόδρομο.
2. Συνέντευξη, Παναγιώτης Πορτοκαλάκης, Σκηνοθέτης *«Η ταινία βασίζεται σε... μια ταινία ηθοποιών»*
3. Τίτλοι αρχής making of
4. Μουσικό clip με πλάνα από τα γυρίσματα της ταινίας
5. Μουσικό clip γνωριμίας με το συνεργείο
6. Συνέντευξη, Παναγιώτης Πορτοκαλάκης, Σκηνοθέτης *«Η Λίστα Γάμου είναι... και πάρα πολύ δύσκολο είδος»*
7. Τίτλοι αρχής ταινίας και trailer
8. Συνέντευξη, Παναγιώτης Πορτοκαλάκης, Σκηνοθέτης *«Δε δυσκολεύομαι να... που θα δείτε τη ταινία»*
9. Παρουσίαση για το ρόλο του Γιώργου Κιμούλη
10. Γυρίσματα στον παλιό ιππόδρομο, Καλιθέα
11. Γυρίσματα στο Greenbox
12. Συνέντευξη, Χρήστος Στέργιογλου (Σούλης)
13. Συνέντευξη, Αλεξία Καλτσίκη (Νένα)
14. Γυρίσματα στην εκκλησία, Ψυχικό
15. Συνέντευξη, Δημήτρης Πιατάς (Τζέκος)
16. Λίγα πλάνα από γυρίσματα στη παραλία, Γλυφάδα
17. Συνέντευξη, Θέμης Πάνου (Μαργαρίτης)
18. Συνέντευξη, Παναγιώτης Πορτοκαλάκης, Σκηνοθέτης *«Η παρέμβαση του σκηνοθέτη... η βασική μας αρχή.»*
19. Γυρίσματα με πλατφόρμα στο Λαύριο
20. Συνέντευξη, Δημήτρης Τζουμάκης (Λιακάκος)
21. Γυρίσματα στο σπίτι του «Μιταλάκη», στη Πλάκα
22. Συνέντευξη, Γιάννης Νταλιάνης (Μιταλάκης)
23. Συνέντευξη, Παναγιώτης Πορτοκαλάκης, Σκηνοθέτης *«Κάθε τι που κάνεις... σ' αυτό πρέπει να απαντάς.»*
24. Αστείες στιγμές και γέλια κατά τα γυρίσματα
25. Τίτλοι τέλους making of

## 5.2 Σενάριο making of

<u>EIKONA</u>	<u>ΗΧΟΣ</u>
<p><u>0-5 sec</u> Η οθόνη είναι μαύρη.</p>	<p><u>0-5 sec</u> Δεν ακούγεται τίποτα.</p>
<p><u>5-30 sec</u> Βλέπουμε απόσπασμα από μια σκηνή της ταινίας τραβηγμένη από εμάς. Η παρέα των 5 φίλων είναι πίσω από το φράχτη του αεροδρομίου. Στο 13 sec βλέπουμε σε ένα δεύτερο παράθυρο το τράβελινγκ που κάνει η κάμερα σε αυτή τη σκηνή.</p>	<p><u>5-30 sec</u> Ακούμε τους ηθοποιούς: Απογείωση Σούλη κοίτα κοίτα, ο δικός σου ρε έλα, μπράβο Σούλη δωστα όλα... γκάζωσε το Αεροπόρος θα γενώ...σανίδωσε το, τσίτα τα γκάζια Καλό ταξίδι...</p>
<p><u>30-45 sec</u> Στο δεύτερο παράθυρο εμφανίζεται ο σκηνοθέτης και μας μιλά για την ταινία. Στο 37 sec υπάρχει μόνο ένα παράθυρο και είναι ένα πλάνο με το προφίλ του σκηνοθέτη και από κάτω έχει time code. Στο 41 sec βλέπουμε ένα παράθυρο με πλάνο του από μπροστά.</p>	<p><u>30-45 sec</u> Σκηνοθέτης: Η ταινία βασίζεται σε ένα θεατρικό έργο. Είναι μια ταινία λόγου στην οποία σχεδόν παντού ή μάλλον στις περισσότερες σκηνές συμμετέχουν το λιγότερο 4 με 5 άτομα. Και κυριότερα είναι μια ταινία ηθοποιών.</p>
<p><u>45-52 sec</u> Τίτλος του making of της λίστας γάμου.</p>	<p><u>45-52 sec</u> Ακούγεται το μουσικό κομμάτι της ταινίας.</p>
<p><u>52-55 sec</u> Βλέπουμε ένα προβολέα ο οποίος ανάβει με το πάμε του σκηνοθέτη.</p>	<p><u>52-55 sec</u> Σκηνοθέτης : ησυχία....και πάμε!</p>
<p><u>55-1.03 sec</u> Βλέπουμε το σκριπτ γκερλ να χτυπά την κλακέτα όπου αναγράφονται η σκηνή(1), το πλάνο(169) και η λήψη(1)</p>	<p><u>55-1.03 sec</u> Σκριπτ γκερλ : 1 169 1 31 224 5 31 224 6</p>
<p><u>1.03-2.12 sec</u> βλέπουμε ένα κλιπάκι με σκηνές από τα γυρίσματα της ταινίας. Στο κλιπάκι αυτό φαίνονται τα μέλη του συνεργείου, η κάμερα, κλακέτες, το μακενιστικό, κινήσεις κάμερας, γυρίσματα και άλλα. Οι εναλλαγές των πλάνων γίνονται πάνω στο μουσικό κομμάτι που ακούγεται.</p>	<p><u>1.03-2.12 sec</u> Ακούγεται το μουσικό κομμάτι : Don't let me be misunderstood</p>

## EIKONA

### 2.12-5.00 sec

Βλέπουμε ένα κλιπάκι γνωριμίας με τα μέλη του συνεργείου.

Πρώτος είναι ο σκηνοθέτης. Στο 2.16 sec η εικόνα παγώνει και εμφανίζεται τίτλος με το όνομα του, Παναγιώτης Πορτοκαλακης ,καθώς και το πόστο του στην ταινία. Οι τίτλοι σχηματίζονται όπως στην γραφομηχανή.

Σειρά έχει ο διευθυντής φωτογραφίας.

Στο 2.26 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Σταμάτης Γιαννούλης διευθυντής φωτογραφίας.

Βλέπουμε τον ηχολήπτη και στο 2.36 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Δημήτρης Αθανασοπουλος , ηχολήπτης.

Βλέπουμε την ενδυματολόγο και στο 2.46 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Εύα Νάθενα, σκηνογράφος –ενδυματολόγος.

Βλέπουμε την βοηθό σκηνοθέτη και στο

2.54 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Στέλλα Χαριτοπούλου, β. σκηνοθέτη.

Βλέπουμε την σκριπτ γκερλ και στο 3.03 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Τζορτζίνα Βασιλοπούλου, σκριπτ.

Βλέπουμε τον οπερατέρ και στο 3.11 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Θοδωρής Μιχοπουλος , οπερατέρ.

Βλέπουμε τον ηλεκτρολόγο α' και στο 3.19 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Ηρακλής Μητροπουλος , ηλεκτρολόγος α'.

Βλέπουμε τον ηλεκτρολόγο β' και στο 3.30 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Βασίλης Τζανης , ηλεκτρολόγος β'.

Βλέπουμε τον μακενιστα και στο 3.39 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Κάρολος Στέρμυ, μακενιστας.

Βλέπουμε την βοηθό ενδυματολόγου και στο 3.49 sec εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Μαρία Καραπουλιου, β. ενδυματολόγου.

Βλέπουμε τον φροντιστή και στο 3.57 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος

Γιώργος Ζέρβας , φροντιστής.

## ΗΧΟΣ

### 2.12-5.00 sec

Ακούγεται το μουσικό κομμάτι:  
Green onions

2.16 sec ήχος από γραφομηχανή

2.26 sec ήχος από γραφομηχανή

2.36 sec ήχος από γραφομηχανή

2.46 sec ήχος από γραφομηχανή

2.54 sec ήχος από γραφομηχανή

3.03 sec ήχος από γραφομηχανή

3.11 sec ήχος από γραφομηχανή

3.19 sec ήχος από γραφομηχανή

3.30 sec ήχος από γραφομηχανή

3.39 sec ήχος από γραφομηχανή

3.49 sec ήχος από γραφομηχανή

3.57 sec ήχος από γραφομηχανή

## EIKONA

Βλέπουμε τον μπούμαν και στο 4.06 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Γιώργος Φαρμάκης, μπούμαν.  
Βλέπουμε τον μακιγιέρ και στο 4.16 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Γιάννης Παμουκης , μακιγιέρ.  
Βλέπουμε τον βοηθό διευθυντή παραγωγής και στο 4.24 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Άκης Γιονανιδης, β.δ/νη παραγωγής.  
Βλέπουμε τον βοηθό παραγωγής και στο 4.34 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Ανδρέας Στανάτας, β.παραγωγης.  
Βλέπουμε την γραμματέα παραγωγής και στο 4.43 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Σονια Κουλέπη, γραμ.παραγωγης.  
Βλέπουμε άλλον ένα βοηθό παραγωγής και στο 4.53 sec η εικόνα παγώνει και γράφεται ο τίτλος Παύλος Γούλας, γενικών καθηκόντων.

### 5.00-5.26 sec

Βλέπουμε το σκηνοθέτη στο κέντρο Ελλήνων σκηνοθετών στα Εξάρχεια, να μας μιλά για την ταινία. Στο 5.00 sec γράφεται ο τίτλος Παναγιώτης Πορτοκαλακης, σκηνοθέτης και στο 5.08 sec ο τίτλος σβήνεται. Από το 5.10 sec μέχρι το 5.18 sec βλέπουμε ένα πιο κοντινό πλάνο του σκηνοθέτη με ασπρόμαυρο φίλτρο και με timecode από κάτω.  
Ξαναβλέπουμε τον σκηνοθέτη με το αρχικό του πλανάρισμα.

### 5.26-5.38 sec

Η οθόνη είναι μαύρη και γράφεται ο τίτλος, με άσπρα καλλιγραφικά γράμματα, Λίστα Γάμου.

### 5.38-5.42 sec

Εμφανίζεται με άσπρα γράμματα ο τίτλος ‘ Μια φορά κι έναν καιρό ήταν μια παρέα έξι φίλων ’

## ΗΧΟΣ

4.06 sec ήχος από γραφομηχανή

4.16 sec ήχος από γραφομηχανή

4.24 sec ήχος από γραφομηχανή

4.34 sec ήχος από γραφομηχανή

4.43 sec ήχος από γραφομηχανή

4.53 sec ήχος από γραφομηχανή

### 5.00-5.26 sec

(ήχος από γραφομηχανή)  
Σκηνοθέτης : Η Λίστα Γάμου είναι η δεύτερη ταινία που κάνω. Η πρώτη ήταν οι ‘ Θεατρίνες ’ και ήταν κάτι το τελείως διαφορετικό. Εεε...σαν τη μέρα με τη νύχτα είναι η διαφορά τους. Εεε...ήτανε μια πρόκληση το να ξεκινήσω να κάνω αυτή την ταινία, μια ταινία , μια κωμωδία, κάτι που δεν είχα ποτέ δοκιμάσει και το θεωρώ και πάρα πολύ δύσκολο είδος.

### 5.26-7.07 sec

Ακούγεται το μουσικό κομμάτι της ταινίας Όπου ακούγονται διάλογοι, η μουσική χαμηλώνει.

## EIKONA

### 5.42-5.47 sec

Βλέπουμε μια φωτογραφία του Γιώργου Κιμουλη στη Βαρβάκειο και εμφανίζεται ο τίτλος ‘ ο Δημητρόπουλος ’

### 5.47-5.52 sec

Βλέπουμε μια φωτογραφία του Δημήτρη Τζουμακη σε μια αντιπροσωπία αυτοκινήτων και εμφανίζεται ο τίτλος ‘ ο Λιακάκος ’

### 5.52-5.57 sec

Βλέπουμε μια φωτογραφία του Γιάννη Νταλιάνη σε μια βιβλιοθήκη και εμφανίζεται ο τίτλος ‘ ο Μυταλακης ’

### 5.57-6.02 sec

Βλέπουμε μια φωτογραφία του Θέμη Πάνου στο γραφείο ενός λυκειάρχη και εμφανίζεται ο τίτλος ‘ ο Μαργαρίτης ’

### 6.02-6.09 sec

Βλέπουμε το Χρήστο Στέργιουλου να κάθεται σε ένα αναπηρικό καροτσάκι και εμφανίζεται ο τίτλος ‘ ο Σούλης που έπαθε εγκεφαλικό και έμεινε ανάπηρος ’

### 6.09-6.16 sec

Βλέπουμε απόσπασμα από μια σκηνή με τον Μυταλακη.

### 6.16-6.21 sec

Βλέπουμε μια φωτογραφία του Δημήτρη Πιατά σε μια σάουνα και εμφανίζεται ο τίτλος ‘ ... και ο Τζέκος ’

### 6.21-6.26 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ‘ ο Τζέκος είχε την ιδέα να παντρέψουν τον Δημητρόπουλο για να επιπλώσουν το σπίτι του δεύτερου από τα δώρα ’

## ΗΧΟΣ

### 6.09-6.16 sec

Μυταλάκης : ο Σούλης πάντα ήθελε να γίνει πιλότος αλλά τελικά δεν τα κατάφερε. Τώρα όμως του ξανάρθε...

## EIKONA

### 6.26-6.34 sec

Σκηνή της ταινίας με Τζέκο και Δημητρόπουλο.

### 6.34-6.38 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ' Η νύφη για το λευκό γάμο βρέθηκε '

### 6.38-6.50 sec

Μέρος από σκηνή της ταινίας με Κιμούλη και Αλεξία Καλτσίκη (Νένα ) στο κατάστημα καλλυντικών που εργάζεται ως Νένα.

### 6.50-6.54 sec

Μέρος από σκηνή της ταινίας με Κιμούλη και Καλτσίκη σε μια πολυθρόνα στο σπίτι του Δημητρόπουλου.

### 6.54-6.57 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ' Η λίστα γάμου έγινε...'

### 6.57-7.02 sec

Βλέπουμε απόσπασμα από την ταινία με τους Δημητρόπουλο, Λιακάκο, Μυταλάκη και Μαργαρίτη στο σπίτι του πρώτου.

### 7.02-7.07 sec

Πλάνο του Κιμούλη έξω από την εκκλησία.

### 7.07-8.05 sec

Βλέπουμε το σκηνοθέτη στο κέντρο Ελλήνων σκηνοθετών στα Εξάρχεια, να μας μιλά για την ταινία. Από το 7.20' μέχρι το 7.27' πλάνο του σκηνοθέτη από τα πλάγια τραβηγμένο με τη δεύτερη κάμερα(SONY) που χρησιμοποιούσαμε στις συνεντεύξεις, εμφανίζεται και time code.

## ΗΧΟΣ

### 6.26-6.34 sec

Τζέκος : Λοιπόν Δημητρόπουλε την κάνουμε την πλάκα ? Θα πούμε ότι παντρεύεσαι, θα μαζέψουμε τα δώρα από όλους να δεις για πότε θα στο σενιάρω το σπίτι, ε ?

### 6.38-6.50 sec

Δημητρόπουλος : Νένα θέλω να είσαι σίγουρη πως δε θα το μετανιώσεις ποτέ.

Νένα : ποιό?

Δημητρόπουλος : Δεν έχεις καταλάβει? Μόλις γνώρισες τον άντρα της ζωής σου.

Νένα : Αα...

### 6.50-6.54 sec

Δημητρόπουλος : Έπιασε το κόλπο έπιασε!!!

### 6.57-7.02 sec

Δημητρόπουλος : Για κρεβάτι θα πας στο 120. Για διάβασε μου τη λίστα...

Μαργαρίτης : Ορίστε πάρτην...

### 7.02-7.07 sec

Δημητρόπουλος : Δηλαδή τώρα εγώ παντρεύομαι?

### 7.07-8.05 sec

Σκηνοθέτης :

«Εεεε... δε δυσκολεύομαι εεε.. να βρω τους ηθοποιούς που ταιριάζουν στο χαρακτήρα, πάντα, μάλλον, ας το πω... για να είμαι ειλικρινής πάντα δυσκολ...έχεις δυσκολίες. Το θέμα στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι.. εεε... ότι.. στις

## EIKONA

Ξαναβλέπουμε τον σκηνοθέτη με το καδράρισμα της κάμερας του πανεπιστημίου(JVC).

Από το 7.36'' μέχρι το 7.41'' βλέπουμε πλάνο του σκηνοθέτη να κρατά το σενάριο και να περπατά μαζί με τον Θέμη Πάνου (Μαργαρίτης). Ξαναβλέπουμε τον σκηνοθέτη με το καδράρισμα της κάμερας του πανεπιστημίου(JVC).

Από το 7.54'' μέχρι το 7.59'' γίνεται μια γρήγορη εναλλαγή φωτογραφιών των ηθοποιών που παίζουν στην ταινία.

Ξαναβλέπουμε τον σκηνοθέτη με το καδράρισμα της κάμερας του πανεπιστημίου(JVC).

### 8.05-8.08 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα και μαύρο φόντο ' Στο ρόλο του Δημητρώπουλου ο Γιώργος Κιμούλης '

### 8.08-8.32 sec

Βλέπουμε μια σειρά από φωτογραφίες του Κιμούλη σε χώρους που έγιναν τα γυρίσματα

### 8.32-8.37 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα και μαύρο φόντο ' Ανέμελος πρώην γόης και ιδιοκτήτης του σπιτιού που μαζεύεται η παρέα.'

### 8.37-8.50 sec

Αποσπάσματα από σκηνές της ταινίας με τον Κιμούλη.

### 8.50-8.54 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα και μαύρο φόντο ' Ποτέ δεν ενδιαφέρθηκε για οικογένεια ή καριέρα. Διατηρεί ένα ιχθυοπωλείο στη Βαρβάκειο.'

## ΗΧΟΣ

απόψεις σου και στην ερμηνεία πάνω στο ρόλο, γιατί το κάστινγκ εντέλει είναι ..... μια γραφή πάνω στο σενάριο, είναι μια ... ένα καινούριο σενάριο είναι το κάστινγκ μόνο του και μετά είναι η κινηματογράφηση.

Στην ερμηνεία των ρόλων μέσω του κάστινγκ, εκεί δυσκολεύομαι διότι σ' αυτό πρέπει να πείσω εεε... κι άλλους ανθρώπους οι οποίοι έχουν διαφορετικές ... διαφορετική άποψη από μένα. Και αυτή ήταν η δυσκολία μου. Εεεε... νομίζω ότι...ήμωνα. ήτανε επιτυχείς οι επιλογές μου, ήσαν επιτυχείς. Αυτό βέβαια θα το κρίνει... θα το κρίνουνε... θα το κρίνετε εσείς που θα δείτε τη ταινία.»

### 8.05-9.06 sec

Ακούγεται το μουσικό κομμάτι της ταινίας Όπου ακούγονται διάλογοι, η μουσική χαμηλώνει.

### 8.37-8.50 sec

Κιμούλης : 'Τι θα γίνει με σένα μωρό μου? ' Έτσι είμαι ολόκληρος απ' την κορφή μέχρι τα νύχια, ευαίσθητος και τρυφερός 'Λοιπόν εμένα μου αρέσει το σπίτι μου έτσι όπως είναι να πάτε να φτιάξετε τα δικά σας, άντε μη με κοιτάτε να τελειώνουμε άντε σπίτια σας.'



## EIKONA

### 8.54-9.06 sec

Αποσπάσματα από σκηνές της ταινίας με τον Κιμούλη.

### 9.06-9.12 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα και μαύρο φόντο ‘ Σκηνή 39  
η παρέα πηγαίνει τον Σούλη στο “αεροδρόμιο” ’

### 9.12-9.17 sec

Βλέπουμε ένα γενικό πλάνο του παλιού υπόδρομου στην Καλλιθέα όπου και γίνανε γυρίσματα για την ταινία. Από κάτω υπάρχει τίτλος ‘ Καλλιθέα-παλιός υπόδρομος ώρα 17.30’

### 9.17-9.20 sec

πλάνο από το χώρο του γυρίσματος.

### 9.20-9.25 sec

Η ενδυματολόγος κάθεται στο αναπηρικό καροτσάκι του Σούλη και ο σκηνοθέτης την πηγαίνει μια γρήγορη βόλτα.

### 9.25-9.45 sec

Βλέπουμε το συνεργείο πως στήνει σιγά σιγά ένα φράχτη αποτελούμενο από δυο σιδερένιους στύλους και συρματόπλεγμα. Ανοίγουν τρύπες με τρυπάνια και στερεώνουν τους στύλους. Έχει αρχίσει να σκοτεινιάζει και μέχρι να τελειώσουν είναι νύχτα.

### 9.45-9.55 sec

Πλάνο του σκηνοθέτη πίσω από το φράχτη να σκέφτεται πώς θα στηθεί η σκηνή.

## ΗΧΟΣ

### 8.54-9.06 sec

Κιμούλης : ‘ Τι έγινε Μυταλακη ζηλεύεις?  
Ζηλεύεις που είμαι ωραίο παιδί και αρέσω στις γυναίκες? ’  
Μαργαρίτης : ‘ Ε είμαστε άχρηστοι ο άνθρωπος θα βρεθεί παντρεμένος ’  
Λιακάκος : ‘ Και χωρίς να το θέλει! ’  
Κιμούλης(Δημητρόπουλος) : ‘ Γαύρο, γαύρο έχουμε, θες?’

### 9.06-9.12 sec

Μελωδία από το μουσικό κομμάτι της ταινίας

### 9.12-9.17 sec

Φυσικός ήχος

### 9.17-9.20 sec

Φυσικός ήχος

### 9.20-9.25 sec

Σκηνοθέτης : Σούλη από εδώ, από εδώ θα τα βλέπεις όλα.

### 9.25-9.45 sec

Ακούγονται ήχοι από τρυπάνι και σφυρί καθώς και το συρματόπλεγμα.

### 9.45-9.55 sec

Φυσικός ήχος

## EIKONA

### 9.55-10.10 sec

Ο σκηνοθέτης είναι κολλημένος στο συρματοπλεγμα και δίνει οδηγίες στους ηθοποιούς για τη σκηνή της απογείωσης.

### 10.10-10.22 sec

Ο σκηνοθέτης δείχνει στους ηθοποιούς που υποτίθεται πως απογειώνεται το αεροπλάνο.

### 10.22-10.27 sec

Γενικό πλάνο από ψηλά του χώρου γυρίσματος ( φράχτης, ηθοποιοί, συνεργείο )

### 10.27-11.00 sec

Βλέπουμε πλάνο πίσω από την κάμερα της ταινίας. Η σκριπτ γκερλ χτυπάει κλακέτα και ξεκινάει το γύρισμα της σκηνής 39. Η παρέα βρίσκεται πίσω από το φράχτη που στήθηκε.

### 11.00-11.05 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα και μαύρο φόντο ' η επίσκεψη στο αεροδρόμιο όμως έγινε ψηφιακά '

### 11.05-11.10 sec

Βλέπουμε το Green Box, ένα χώρο βαμμένο πράσινο που χρησιμοποιείται για γύρισμα όταν θέλεις να βάλεις κάτι στο background (στην προκειμένη περίπτωση την παρέα να βλέπει μια απογείωση ). Από κάτω υπάρχει τίτλος ' Green Box ώρα 13.30'

## ΗΧΟΣ

### 9.55-10.10 sec

Σκηνοθέτης : ' Κολλάμε εδώ στο συρματοπλεγμα , τα χέρια όχι το πρόσωπο, όπως έχει πει ο σύντροφος που έχει φαγωθεί, εεε... τώρα πρέπει επειδή μας έκλεισε και το παραθυράκι δεν ξέρουμε που απογειώνεται...'

### 10.10-10.22 sec

Σκηνοθέτης : ' Εδώ που είμαι εγώ και εκεί που είναι το φορτηγό είναι που τροχιοδρομεί, που παίρνει φόρα.'

### 10.22-10.27 sec

Φυσικός ήχος

### 10.27-11.00 sec

Σκηνοθέτης : Μοτέρ

Ηχολήπτης : Τρέχει. Ησυχία παρακαλώ!

Σκριπτ γκερλ : 39 141 1 ( ήχος κλακέτας )

Σκηνοθέτης : Και πάμε Δημήτρη!

Λιακάκος : Από εδώ, από εδώ να τα βλέπουμε όλα, όλο το αεροδρόμιο στο πιάτο!

Τζέκος : Λερώνει λερώνει!

Μυταλάκης : Που τον πας άνθρωπε μου, μέσα θα τον βάλεις?

Τζέκος : Ε... όσο πιο κοντά γίνεται. Τι τον φέραμε εδώ ρε?

Μαργαρίτης : Μη φωνάζετε. Τα καταλαβαίνει όλα!

Λιακάκος : Σιγά μη μας δουλεύει κιόλας!

### 11.00-11.05 sec

Μελωδία από το μουσικό κομμάτι της ταινίας

### 11.05-11.10 sec

Φυσικός ήχος

## EIKONA

### 11.10-11.13 sec

Πλάνο με τον ηλεκτρολόγο α'

### 11.13-11.41 sec

Βλέπουμε το συνεργείο να ετοιμάζει το χώρο για το γύρισμα. Υπάρχει και εδώ στημένος ένας φράχτης με συρματοπλεγμα. Τοποθετούνται τα φώτα στρώνονται μαύρα πανιά για να μη λερωθεί το χρώμα και οι ηθοποιοί ετοιμάζονται.

### 11.41-12.20 sec

Η σκηνή 39 ξαναγυρίζεται. Αυτή τη φορά η κάμερα είναι πίσω από τους ηθοποιούς. Στο 12.01'' και στο 12.08'' παρεμβάλλονται πλάνα από απογείωση αεροπλάνου.

### 12.20-13.55 sec

Βλέπουμε συνέντευξη με τον Σούλη ( Χρήστο Στέργιογλου ) να μας μιλά για το ρόλο του. Είναι στο Green Box και κάθεται στο αναπηρικό καροτσάκι. Από κάτω γράφεται τίτλος ' Χρήστος Στέργιογλου ( Σούλης )'. Στο 12.44'' έως και το 12.54'' παρεμβάλλεται πλάνο του Σούλη από τα γυρίσματα στην εκκλησία όπου ο φροντιστής του πετάει μια ανθοδέσμη. Από το 12.54'' έως το 13.17'' πλάνο τραβηγμένο, με τη δεύτερη κάμερα (SONY), απ'τα δεξιά του άξονα. Τα χρώματα του πλάνου έχουν πειραχτεί και από κάτω υπάρχει time code. Από το 13.37'' μέχρι το 13.50'' σκηνή με τον Σούλη και τη γυναίκα του από τα γυρίσματα που πραγματοποιήθηκαν στο ΑΤΤΙΚΟ νοσοκομείο.

## ΗΧΟΣ

### 11.10-11.13 sec

Ηλεκτρολόγος α' : Κοίτα εδώ να δεις τα αυτόματα συστήματα του Πετράκη.

### 11.13-11.41 sec

Φυσικός ήχος

### 11.41-12.20 sec

Σκηνοθέτης : Μοτέρ, έτοιμοι και... ΠΑΜΕ  
Λιακάκος : Σούλη κοίτα ρε, απογείωση Σούλη  
Απογείωση...

Τζέκος : Δικό σου Σούλη πάρτο επάνω σου!  
( φωνές, γκάζωστο, Μπρρρ Μπρρρ )

Μυταλάκης : Καλό ταξίδι αγόρι μου και η Παναγιά μαζί σου....

Όλοι μαζί τραγουδούν : Αέ ροπό ρος θα γενώ τη Γή να μήν αγγί ζω!

### 12.20-13.55 sec

( ήχος από γραφομηχανή)

Χρήστος Στέργιογλου ( Σούλης ) :

Εεμμ... εγώω...σ' αυτή τη ταινία, στη Λίστα Γάμου παίζω το ρόλο του Σούλη, ο οποίος... Σούλης.....καθ..κάθομαι τώρα στη αναπηρική του την καρέκλα.... Εεμμμ. .. αυτός ο άνθρωπος έχει πάθει ένα εγκεφαλικό.... δηλαδή είναι... όχι όμως τη βαρύτερη τη μορφή, την λίγο πιο ελαφριά μορφή από τη βαρύτερη μορφή, δηλαδή αυτή τη στιγμή έχει μια παραμόρφωση στο στόμα εεε... και...εεεε... δεν μπορεί να μιλήσει, απλώς έχει άναρθρες κραυγές. Με βοήθησε πάρα πολύ ο γιατρός ο Κώστας ο Σπέγγος δηλαδή μου έδωσε τις συμβουλές της συμπεριφοράς αυτού του ανθρώπου, είδα ένα .....εεμμμ... εκπαιδευτικό ντοκιμαντέρ για γιατρούς, δηλαδή τι στάδια περνάει... για να φτάσει μέχρι αυτό το σημείο εε .. ο άνθρωπος που έχει πάθει εγκεφαλικό, και προσπάθησα να είμαι συνεπής σε αυτό.

## EIKONA

### 13.55-14.10 sec

Απόσπασμα από τη σκηνή 39 της ταινίας.  
Η Νένα παίρνει τον Σούλη και φεύγει.

### 14.10-14.30 sec

Συνέντευξη της Αλεξίας Καλτσίκη ( Νένα).  
Είναι καθισμένη σε μια πολυθρόνα στο γραφείο του Green Box μιλάει για το ρόλο της. Από κάτω γράφεται τίτλος ‘ Αλεξίας Καλτσίκη ( Νένα)’

### 14.30-14.55 sec

Σκηνή της ταινίας που διαδραματίζεται στο σπίτι του Δημητρόπουλου. Είναι παρόντες η Νένα, ο Λιακάκος, ο Δημητρόπουλος και ο Μυταλάκης. Ο Λιακάκος εξηγεί στη Νένα γιατί δεν φοράει τη βέρα του.

### 14.55-15.39 sec

Συνέντευξη της Αλεξίας Καλτσίκη ( Νένα).  
Είναι καθισμένη σε μια πολυθρόνα στο γραφείο του Green Box μιλάει για το ρόλο της.  
Από το 15.20’’ μέχρι το 15.30’’ πλάνο της Αλεξίας με τη δεύτερη κάμερα που είχαμε στη συνέντευξη. Το πλάνο είναι τραβηγμένο με φίλτρο old movie.

## ΗΧΟΣ

Έχει μίααααα σχέση μ’αυτούς τους πέντε Ανθρώπους που είναι κολλητοί .... που είναι κολλητός .... μετους πέντε φίλους της ταινίας εεεε... το καλό σε αυτή τη περίπτωση είναι ότι προσπάθησε... προσπαθήσαμε ....αυτό το πράγμα,α να μην είναι δραματικό αλλά να είναι μέσα στην καθημερινότητα δηλαδή κάνει πλάκες με τους ανθρώπους αυτούς, προσπαθεί να κάνει να συμμετέχει στις πλάκες αλλά βέβαια, μέσα από την πολύ προσπάθεια, κατουριέται και χέζεται που αυτό είναι εεε... το light μοτίβο αυτού ανθρώπου. Τώρα τι καταφέραμε... θα δείξει.

### 13.55-14.10 sec

Τζέκος : Τις μάσκες, χέστηκε!  
Μυταλάκης : τι κάνουμε τώρα?  
Νένα : Αφήστε τον...

### 14.10-14.30 sec

( ήχος από γραφομηχανή)  
Αλεξία Καλτσίκη ( Νένα) : Νομίζω το βασικό χαρακτηριστικό της είναι ότι... αφοσιώνεται ..... εε είναι δύσκολο να συνδυάσει πολλά πράγματα μαζί, πολλές φορές αποσυντονίζεται όταν βρίσκεται με πολλούς... εεεε .... ανθρώπους που έχουν ένα δικό τους κώδικα όπως συμβαίνει με τη παρέα του Δημητρόπουλου.

### 14.30-14.55 sec

Λιακάκος : Ξέρετε όταν... και προπαντός όταν παίρνω τις κλειστές στροφές, πέφτουν οι ακτίνες του ήλιου πάνω στη βέρα και τυφλώνομαι. Ε και αντιλαμβάνεστε ότι δε θα έπρεπε να τρακάρω για το τίποτα. Τα μυαλά γελάνε, γελάνε τα μυαλά... αλήθεια εσάς, δε σας έχει συμβεί ποτέ αυτό?

### 14.55-15.39 sec

Αλλά είναι ένας άνθρωπος κυρίως που αφοσιώνεται, δε φοβάται να αφοσιωθεί...εεεε ... είναι περίεργα διεκδικητική αλλά σίγουρα... ανυπομονώ κι εγώ να δω τι θα βγει τελικά αποοοοο.... όλο αυτό που έχουμε κάνει ...γιατί στο σινεμά ..... ποτέ δε ξέρεις τι... πολλές φορές εεεε.....αυτό που βγαίνει τελικά σεεεε... αιφνιδιάζει.

## ΕΙΚΟΝΑ

### 15.39-15.46 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ‘ Σας προσκαλούμε στο γάμο μας που έγινε την Κυριακή στις 27 Μαρτίου και ώρα 17.00 στον ιερό ναό Αγίου Δημητρίου Ψυχικού.  
Άγης Δημητρόπουλος & Νένα Νταούλη ’

### 15.46-15.50 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ‘ Και μη ξεχάσετε να φέρετε το δώρο σας ’

### 15.50-16.00 sec

Βλέπουμε ένα γενικό πλάνο του Αγίου Δημητρίου στο Ψυχικό. Εμφανίζεται τίτλος στο κάτω μέρος ‘ Ψυχικό- ιερός ναός Αγίου Δημητρίου ώρα 10 ‘  
Υπάρχουν κομπάρσοι μαζεμένοι έξω από την εκκλησία.

### 16.00-16.20 sec

Βλέπουμε το γύρισμα της σκηνής όπου οι κομπάρσοι κοιτάν μια τη νύφη και μια το γαμπρό.  
Η βοηθός σκηνοθέτη τους υποδεικνύει το πότε.

### 16.20-16.25 sec

Πλάνο του ηλεκτρολόγου β’ να τοποθετεί κίτρινη ζελατίνα σε έναν προβολέα.

### 16.25-16.50 sec

Πρόβα για το πλάνο που ο Τζέκος αφήνει τις μπουμπουνιέρες πάνω στον Σούλη.

## ΗΧΟΣ

Εεεε.... αλλά μου φαίνεται ότι κυρίως είναι ένας γενναιόδωρος άνθρωπος με ένα περίεργο τρόπο. Εύκολα μπορεί να παρεξηγηθεί ότι είναι ..... χαζή αλλαααά.... νομίζω όττιι... ποιος είναι έξυπνος, δηλαδή ποια είναι τα όρια της εξυπνάδας από τη χαζομάρα..... ένας διαφορετικός τρόπος σκέψης, σκέφτεται λοιπόν με το δικό της... τρόπο.

### 15.39-15.50 sec

Ακούγεται μελωδία από το κομμάτι της ταινίας.

### 15.50-16.00 sec

Φυσικός ήχος

### 16.00-16.20 sec

Βοηθός σκηνοθέτη : Και κοιτάμε όλοι τη νύφη με χαμόγελο... και το γαμπρό, το γαμπρό που είναι εδώ, το γαμπρό κοιτάμε, χαμογελαστά το γαμπρό χαμόγελα μεγάλα και ξανά χαμόγελα στη νύφη.

### 16.20-16.25 sec

Φυσικός ήχος

### 16.25-16.50 sec

Σκηνοθέτης : Πάμε.

Πιατάς : και να φύγω?

Σκηνοθέτης : Ναι ναι

Πιατάς : Πάλι από εκείνο το σημείο?

Σκηνοθέτης : Ναι ναι

## EIKONA

### 16.50-17.10 sec

Βλέπουμε το γύρισμα του πλάνου όπου ο Τζέκος περνάει ανάμεσα από τους καλεσμένους και κρατάει 2 λαμπάδες.

### 17.10-17.46 sec

Βλέπουμε γύρισμα με τον μακιγιέρ ντυμένο γυναίκα να παριστάνει τη γυναίκα του Τζέκου και το συνεργείο με τους υπόλοιπους ηθοποιούς να Γελάνε

### 17.46-17.49 sec

Πλάνο με τον Δημήτρη Πιατά.

### 17.49-18.05 sec

Ο Πιατάς και τα μέλη του συνεργείου βλέπουν στο μόνιτορ το πλάνο που γυρίσανε.

### 18.05-20.13 sec

Συνέντευξη με τον Δημήτρη Πιατά ( Τζέκος ) να μας μιλάει για το ρόλο του. Από κάτω γράφεται τίτλος ‘ Δημήτρης Πιατάς ( Τζέκος ) . Τον βλέπουμε να κάθεται σε μια ξαπλώστρα, στην παραλία Γλυφάδας όπου έγιναν γυρίσματα για την ταινία. Στο 18.46’’ μέχρι το 18.53’’ παρεμβάλλεται πλάνο από το γύρισμα της σκηνης στην εκκλησία όπου είναι ο Τζέκος μαζί με τη γυναίκα του. Στο 18.55’’ μέχρι το 19.00’’ βλέπουμε πλάνο από γύρισμα στο σπίτι, ο Τζέκος χτυπάει το κεφάλι του στον τοίχο. Στο 19.56’’ μέχρι το 20.04’’ πλάνο της συνέντευξης από τη δεύτερη κάμερα (SONY) με φίλτρο και από κάτω έχει time code.

## ΗΧΟΣ

### 16.50-17.10 sec

Σκηνοθέτης : Και πάμε  
Τζέκος : Λερώνει...

### 17.10-17.46 sec

( γέλια )

Σκηνοθέτης : στο δεξί του χέρι, να το κρατάς  
β.σκηνοθέτη : αυτό που έκανε ο Γιάννης  
Σκηνοθέτης : πολύ ωραίο

( γέλια )

Μαργαρίτης : Θεά θεά!!!

Σκηνοθέτης : γύρε στην αγκαλιά του γύρε...  
Ωραία, στοπ, ευχαριστώ!

( γέλια, παλαμάκια, ζητωκραυγές )

### 17.46-17.49 sec

Πιατάς : Αυτό έχω δικαίωμα να το δω, ε?

### 17.49-18.05 sec

( ΓΕΛΙΑ )

### 18.05-20.13 sec

( ήχος από γραφομηχανή )

Δημήτρης Πιατάς ( Τζέκος ) : Υποδύομαι το Τζέκο. Είναι ένας ήρωας της διπλανής μας πόρτας. Ένας εεε...ένας άνθρωπος που δουλεύει στη τράπεζα εεε... αποστειρωμένος με την έννοια ότι κάνει μια δουλειά που είναι υποχρεωμένος να τη κάνει γιατι... πρέπει ναααα... να αγοράσει, να πληρώσει τη καινούρια δόση του καινούριου του αυτοκινήτου.... Έχει μίαααα... προσωπική άθλια ζωή, μία σύζυγο η οποία τη συνάντησε γιατί του υποσχέθηκε ότι το δυαράκι ο μπαμπάς της θα το γράψει και τελικά ήταν εξ' αδιαιρέτου και ανήκε και σε άλλους, έτσι το σπίτι το αγόρασε με δικά του χρήματα και με δικά του έξοδα...εεεε...δεν μπόρεσε να έχει δικό του παιδί γιατί δεν ήταν δυνατό ηη...η γυναίκα του ήταν πάρα πολύ χοντρή και δε μπορούσε να κάνει, ήταν... συνέχεια έκανε αποβολές.

## EIKONA

### 20.13-20.31 sec

Απόσπασμα από την ταινία. Οι 5 φίλοι κάθονται σε ξαπλώστρες μπροστά στην θάλασσα και συζητούν.

### 20.31-21.13 sec

Συνέντευξη με τον Θέμη Πάνου ( Μαργαρίτης ) να μας μιλάει για το ρόλο του. Από κάτω γράφεται τίτλος ‘\_ Θέμης Πάνου ( Μαργαρίτης)’. Είναι καθισμένος σε μια ξαπλώστρα στην παραλία Γλυφάδας. Στο 20.43’’ μέχρι 20.53’’ παρεμβάλλονται πλάνα του Μαργαρίτη με την πεθερά του και από τα γυρίσματα της ταινίας που έγιναν σε σχολείο. Στο 21.03’’ μέχρι το 21.08’’ πλάνο του Πάνου από τη δεύτερη κάμερα (SONY), βλέπουμε και τον ηχολήπτη να κρατάει το μπουμ. Το πλάνο είναι τραβηγμένο με φίλτρο και στο κάτω μέρος έχει time code.

### 21.13-21.25 sec

Βλέπουμε πρόβα της σκηνής των 5 φίλων στην παραλία Γλυφάδας. Ο σκηνοθέτης είναι μπροστά τους και συμβουλευεται το σενάριο.

## ΗΧΟΣ

Ζει μια άθλια ζωή και το μόνο πράγμα που τον έχει σώσει είναι να προσπαθεί να επικοινωνήσει, να επικοινωνήσει με μια υπέροχη παρέα κάποιων φίλων που στη πραγματικότητα αυτοί οι φίλοι δε τον παίζουν...εε... δε τον πάνε, είναι επί της προσκολλησεως, είναι αυτός ο άνθρωπος ο οποίος εεε... προσπαθεί να δώσει το στίγμα του και το παρόν και δε θα αφήσει ούτε ένα αποτύπωμα, ακόμα και τη φωτογραφία του, η φωτογραφία του θα πουληθούνεεε...εεεεε...μμμ... τζάμπα με.. με το κιλό στο Μοναστηράκι μετά θάνατον. Δηλαδή ο Τζέκος δεν υπάρχει, δεν υπήρξε ποτέ.

### 20.13-20.31 sec

Τζέκος : Εγώ ήμουν αθλητής, όταν εσείς...  
Δημητρόπουλος : Πότε ήσουν αθλητής ρε ψώνιο?  
Τζέκος : Ήμουνα. Προ των ολυμπιακών αγώνων.  
Μικρός ήμουνα πολύ όμορφος, χάντρες έβαζε η μάνα μου για να μη με ματιάζουν.

### 20.31-21.13 sec

( ήχος από γραφομηχανή )  
Θέμης Πάνου ( Μαργαρίτης ) :  
Λοιπόν .... είμαστε Γλυφάδα....παραλία.....  
Λίστα Γάμου....ρόλος Μαργαρίτης....  
διαζευγμένος και μένει με τη πεθερά του, έχει ένα γιο...είναι λυκειάρχης...τσιγκούνης ....  
καιiiiiiiii...περνάει πολύ καλά με τους άλλους.....  
Δε τους χωνεύει πολύ αλλά μάλλον περνάει καλά, για έναν περίεργο λόγο. Εδώ είναι πάρα πολύ ωραία τώρα, που κάναμε το γύρισμα σήμερα....  
είναι η θάλασσα πίσω, δίπλα μου είναι ο Δημήτρης (ηχολήπτης) με το μπουμ.....και ελπίζω να πάμε πολύ καλά.

### 21.13-21.25 sec

Τζέκος : νομίζω ότι όλοι πρέπει να γίνουμε...  
Σκηνοθέτης : Θα έπρεπε να γίνουμε  
Τζέκος : Όχι, το έχω αλλάξει.  
Μήπως τώρα πρέπει να γίνουμε καθολικοί που έχουμε το ελεύθερο?

## EIKONA

### 21.25-23.08 sec

Βλέπουμε συνέντευξη με το σκηνοθέτη στο κέντρο Ελλήνων σκηνοθετών στα Εξάρχεια, να μας μιλά για την ταινία. Γράφεται τίτλος ' Παναγιώτης Πορτοκαλάκης – Σκηνοθέτης '

Στο 21.32'' μέχρι 21.47'' βλέπουμε πλάνο στο σπίτι από πρόζα ήχου με τον Λιακάκο, τον Τζέκο και το σκηνοθέτη. Στο 21.52'' ως το 21.59'' πλάνο του σκηνοθέτη με τον δ/ντή φωτογραφίας να κάθονται μπροστά στο μόνιτορ. Στο 22.27'' ως το 22.33'' πλάνο του οπερατέρ να τοποθετεί τον ευρυγώνιο φακό στην κάμερα. Στο 22.50'' ως το 22.59'' πλάνο της ταινίας όπου οι 5 φίλοι και η Νένα τρώνε στο σπίτι του Δημητρόπουλου.

### 23.08-23.13 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ' Πολύ δύσκολο και επικίνδυνο να οδηγείς και να παίζεις το ρόλο σου '.

## ΗΧΟΣ

### 21.25-23.08 sec

( ήχος από γραφομηχανή )

Σκηνοθέτης : Η παρέμβαση του σκηνοθέτη σεε.... εε.. σ' αυτή τη ταινία, είναι, και γενικότερα νομίζω και σαν βασική μου αρχή είναι, είναι να είμαι όσον το δυνατό πιο διακριτικός. Εεε.....άρα θα έπρεπε να δημιουργήσει ένα τέτοιο πλανάρισμα κατά τη δικιά μου την άποψη που να μπορούνε ουι... ηθοποιοί να κινηθούνε ελεύθερα. Εεε.... γι' αυτόο με τη βοήθεια του διευθυντή φωτογραφίας του Σταμάτη του Γιαννούλη, εεε.. είπαμε να χρησιμοποιήσουμε ευρυγώνιους φακούς, που μας επιτρέπει μια ελευθερία στη, επιτρέπει στους.. μια πολύ ελευθερία στη κίνηση των ηθοποιών, δε τους δεσμεύει σε ένα πολύ αυστηρό και...εεεε..... πως να το πούμε... παγωμένο κάδρο, αλλά αντίθετα επιτρέπει μια ελεύθερη κίνηση τους μέσα στηην... μέσα στο κάδρο. Και αυτό ήταν μια βασική μας αρχή. Εεε... μπορώ να πω ότι και για μένα ήτανε έκπληξη η χρήση του ευρυγώνιου. Εεε..... μπορώ να πω επίσης για να είμαι ειλικρινής ότι .... χρειάστηκε να περάσει μετά τη πρώτη, δεύτερη βδομάδα γυρίσματος για να τον αγαπήσω... αλλάααα.... τώρα πιαααα.....νομίζω ότι ήτανε πολύ σωστή η επιλογή μας. Όχι βεβαίως ότι δεν έχουμε κοντινά αλλά δεν ήτανε η βασική αρχή μας. Η βασική αρχή ήτανε να κινηθούμε όσο το δυνατό πιο ... πιο ανοιχτά, έχουμε ένα χώρο .... μολονότι έχουμε εσωτερικούς χώρους να...να έχουμε τους ανθρώπους να κινούνται ελεύθερα. Θέλησα να κρατήσουμε μια...μια... εε... σχεδόν θεατρ..ελευθερία σε μια θεατρική δράση και κίνηση των ηθοποιών πάνω στη σκηνή.

### 23.08-23.13 sec

Ακούγεται μελωδία από το κομμάτι της ταινίας.



## ΕΙΚΟΝΑ

### 23.13-23.18 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ‘ γιαυτό και όλη η παρακάτω διαδικασία’.

### 23.18-24.35 sec

Εμφανίζεται τίτλος ‘ Λεωφόρος Λαυρίου ώρα 8’ . Υπάρχει ένα φορητό πλατφόρμα στο οποίο τοποθετείται το μακρινιστικό με την κάμερα καθώς και μια γεννήτρια. Από πίσω το συνεργείο δένει το τζιπ που θα πάρει μέρος στο γύρισμα. Ζελατίνες και φώτα τοποθετούνται στα παράθυρα, βάζουν το μικρόφωνο μέσα στο τζιπ, ο ηχολήπτης κρύβεται στο πορτ μπαγκάζ, οι ηθοποιοί μπαίνουν στο αμάξι και το φορητό πλατφόρμα ξεκινάει.

### 24.35-25.00 sec

Απόσπασμα από σκηνή της ταινίας όπου οι ηθοποιοί (Μαργαρίτης, Μυταλάκης, Λιακάκος και Δημητρόπουλος ) βρίσκονται μέσα στο τζιπ και τραγουδούν.

### 25.00-26.31 sec

Συνέντευξη του Δημήτρη Τζουμάκη (Λιακάκος). Γράφεται τίτλος με άσπρα γράμματα ‘ Δημήτρης Τζουμάκης (Λιακάκος)’ Στο 25.14’’ μέχρι το 25.21’’ παρεμβάλλεται πλάνο από γύρισμα στο σπίτι του Λιακάκου. Στο 25.25’’ μέχρι το 25.35’’ βλέπουμε πλάνο από τα γυρίσματα που έγιναν σε ένα κουρείο. Στο 26.15’’ μέχρι το 26.22’’ πλάνο της συνέντευξης τραβηγμένο με τη δεύτερη κάμερα, προφίλ του Τζουμάκη. Το πλάνο είναι ασπρόμαυρο και από κάτω έχει time code.

## ΗΧΟΣ

### 23.13-23.18 sec

Ακούγεται μελωδία από το κομμάτι της ταινίας.

### 23.18-24.35 sec

Ακούγεται το μουσικό κομμάτι Knight Rider.

### 24.35-25.00 sec

Σου το πα μια και δυο και τρεις και εφτά και οχτώ και δέκα αν μ’ αρνηθείς δε θέλω πια να ξαναδώ γυναίκα (τραγουδιστά).

### 25.00-26.31 sec

( ήχος από γραφομηχανή )  
Ο ρόλος που κάνω είναι... αυτός ο νεόπλουτος Έλληνας που συνήθως λέμε τόσα πολλά γι’ αυτόν. ..Π’ έχει χάσει τη ταυτότητά του, που, που που, που..... αλλάαα.....η ευφυΐα του συγγραφέα δεν τον παρουσιάζει σαν τέτοιο....αλλάαα μμμ... τον έχει να μην ξεχνάει τη καταγωγή του ..... νά’χει το χαρακτήρα που ξεκινάει από αυτή.....απλώς δε μπορεί νααα.... προσδιορίσει επιστημονικά την έννοια του ότι άλλο η προσωπική ζωή του καθενός κι άλλο η σχέση του μέσα στη παραγωγή. Ότι τού’ ρθαν λεφτά, τού’ ρθαν, τι να κάνουμε...;  
αυτά είναι ... τα καπιταλιστικά έτσου... οι ευκαιρίες που λέμε.... Ένας άνθρωπος ο οποίος .... δεν έχει καλύψει κανένα όνειρο από αυτά που είχε... τα έχει όλα, σίγουρα, ο χαρακτήρας του φαίνεται το ότι... τα τέσσερα, οι τέσσεροι άνθρωποι που είναι η παρέα.... τους αγαπάει , τους φροντίζει... τους τσοντάρει καμιά φορά γιατί οι άλλοι είναι μισθοσυντήρητοι...χωρίς να το φωνάζει, χωρίς νααα.... καμώνεται τίποτα..... Θέλει μια άλλη ζωή. Εντάξει... δεν τρέχει και τίποτα που δε τη βρίσκει.

## EIKONA

### 26.31-26.36 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο ‘ ΣΚΗΝΗ 39 ο Μυταλάκης με τη μαμούδι.

### 26.36-27.10 sec

Εμφανίζεται τίτλος ‘Άγω. Χατζημιχάλη Πλάκα ώρα 9.30’.

Παρακολουθούμε ετοιμασίες για το γύρισμα.

### 27.10-27.40 sec

Βλέπουμε το γύρισμα της σκηνής 39 όπου ο Μυταλάκης βρίσκεται στο σπίτι και συνομιλεί με τη μητέρα του

### 27.40-28.48 sec

Συνέντευξη του ηθοποιού Γιάννη Νταλιάνη. Κάθεται σε μια πολυθρόνα και μιλάει για το ρόλο του. Βρισκόμαστε στο σπίτι του Μυταλάκη. Γράφεται τίτλος με άσπρα γράμματα ‘Γιάννης Νταλιάνης (Μυταλάκης)’. Στο 27.56’’ μέχρι το 28.01’’ παρεμβάλλεται πλάνο σκηνής της ταινίας όπου βλέπουμε τον Μυταλάκη στην βιβλιοθήκη. Στο 28.07’’ μέχρι το 28.14’’ βλέπουμε πλάνο του Νταλιάνη, προφίλ, τραβηγμένο με τη δεύτερη κάμερα (SONY). Το πλάνο έχει φίλτρο old movie και από κάτω έχει time code. Στο 28.27’’ μέχρι το 28.34’’ παρεμβάλλεται πλάνο του Μυταλάκη με τη μαμά του.

## ΗΧΟΣ

### 26.31-26.36 sec

Μελωδία από το μουσικό κομμάτι της ταινίας.

### 27.10-27.40 sec

(ήχος από κλακέτα)

Σκριπτ γκερλ : 19 288 1

Σκηνοθέτης : Πάμε.

Μαμά : Ενεργήθηκες?

Μυταλάκης : Ναι μητέρα.

Μαμά : Ήταν σφιχτά?

Μυταλάκης : Κανονικά.

Μαμά : Να μην πηγαίνεις στις τουαλέτες του γραφείου ποτέ δε ξέρεις τι έχει ο άλλος, να περιμένεις να γυρίσεις στο σπίτι σου.

Μυταλάκης : Ναι μητέρα.

Μαμά : Πήγαινε κάθισε θα σου φέρω το πρωινό σου.

Μυταλάκης : Θα αργήσω!

Μαμά : Δεν είσαι εργάτης γι’ αυτό σπούδασες να έχεις μια ποιότητα στη ζωή σου.

### 27.40-28.48 sec

(ήχος από γραφομηχανή )

Ο Μυταλάκης είναι ο εστέτ της παρέας, καλλιεργημένος, με τα γαλλικά του , το πιάνο του. Μεγαλωμένος σε ένα παλιό αρχοντικό, εδώ στη Πλάκα....και διευθυντής βιβλιοθήκης και άνθρωπος του πνεύματος, όπως του αρέσει ο ίδιος να αποκαλεί τον εαυτό του. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο για τον ήρωα είναι ότι... δεν ξεκαθαρίζεται...η σεξουαλική του ζωή, υπάρχει ένα πέπλο μυστηρίου γύρω από αυτήν, του κάνουν κάποιες νύξεις οι φίλοι του αλλά το σίγουρο είναι ότι όλο αυτό το περιβάλλον το φραίο αλλά και βαρύ, τον καταπιέζει, το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε από μικρός, και ιδιαίτερα τον καταπιέζει μια αυταρχική μητέρα, μόλις τώρα γυρίσαμε αυτή τη σκηνή, με την εξαιρετική Μαρία Κωνσταντάρου...εεεε.... και τον

## EIKONA

### 28.48-29.04 sec

Βλέπουμε απόσπασμα από σκηνή της ταινίας όπου οι ηθοποιοί περπατάνε και συνομιλούν σε μια γέφυρα.

### 29.04-29.48 sec

Βλέπουμε συνέντευξη με το σκηνοθέτη στο κέντρο Ελλήνων σκηνοθετών στα Εξάρχεια, να μας μιλά για την ταινία. Γράφεται τίτλος ' Παναγιώτης Πορτοκαλάκης – Σκηνοθέτης '.

Στο 29.20'' μέχρι το 29.25'' πλάνο του σκηνοθέτη κοντινό, τραβηγμένο με τη δεύτερη κάμερα. Το χρώμα έχει υποστεί επεξεργασία και μπλεδίζει. Στο 29.30'' παρεμβάλλεται πλάνο του παραγωγού. Στο 29.32'' παρεμβάλλεται πλάνο του σεναριογράφου. Στο 29.38'' μέχρι το 29.46'' πλάνο του σκηνοθέτη, κοντινό, τραβηγμένο με τη δεύτερη κάμερα. Το χρώμα έχει υποστεί επεξεργασία και μπλεδίζει.

### 29.48-30.00 sec

Εμφανίζεται τίτλος με άσπρα γράμματα σε μαύρο φόντο 'Και φυσικά από τα γυρίσματα μιας κωμωδίας δε θα μπορούσαν να λείπουν οι στιγμές γέλιου' 'Αυτό που μάλλον περιμένατε...'

### 30.00-32.34 sec

Σκηνές γέλιου από τα γυρίσματα της ταινίας.

### 32.34-34.00 sec

Τίτλοι ΤΕΛΟΥΣ

## ΗΧΟΣ

αναγκάζει να δραπετεύσει, και να βρεί διέξοδο στη παρέα αυτή, όπου γίνονται πολλά. Αυτός τους κατηγορεί συνέχεια, τους σνομπάρει, τους εε... θεωρεί ότι είναι ακαλλιέργητοι, ότι είναι αμόρφωτοι, αλλά παρόλα αυτά δεν μπορεί να ζήσει χωρίς αυτούς. Είναι μια κατάσταση ας πούμε τραβάτε με και ας κλαίω.

### 28.48-29.04 sec

Λιακάκος : Μαργαρίτη τι έχεις πάθει ρε?

Δημητρόπουλος : Έχει κατουρηθεί από το φόβο του. Τώρα είσαι συνεργός σε απαγωγή.

Λιακάκος : Μαργαρίτη την έβαψες, είσαι και δημόσιος υπάλληλος...

### 29.04-29.48 sec

(ήχος από γραφομηχανή )

Σκηνοθέτης : Κάθετι που κάνεις είναι δικό σου.

Δηλαδή από τη στιγμή που τοοο... που έχεις τη ευθύνη γι' αυτό που γίνεται, για το τρόπο που γίνεται, είναι δικό σου. Εεε.....απλώς πάντοτε έχεις...έχεις...πιο έντονη το...το συναίσθημα...εεε... της αντανάκλασης προς το κοινό, κάνοντας μια ταινία... με τον τρόπο με τον οποίο έγινε. Δηλαδή... που ήρθε ο παραγωγός, ήρθε ο σεναριογράφος, σου εμπιστεύονται κάποια χρήματα, σου εμπιστεύονται το σενάριο και σου λένε κάνε μας μια κωμωδία να μπει ο κόσμος στις αίθουσες και να γελάσει. Αυ...τό το αίτημα και αυτό το ζητούμενο, το έχεις πάντοτε μπροστά σου και πάντοτε σ' αυτό πρέπει να απαντάς.

### 29.48-30.00 sec

Μελωδία από το μουσικό κομμάτι της ταινίας.

### 30.00-34.00 sec

Ακούγεται το μουσικό κομμάτι Green Onions.

### 6.3 Προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν για την υλοποίηση της ταινίας

Χρειάστηκαν αρκετά προγράμματα για να ολοκληρωθεί τελικά το εγχείρημά μας. Ήταν η πρώτη φορά στα τέσσερα χρόνια φοίτησής μας που έπρεπε να συνδυάσουμε τόσα προγράμματα μαζί για την παραγωγή ενός βίντεο.

Το βασικό μας εργαλείο ήταν το πρόγραμμα για μοντάζ, *Avid*. Μέσω αυτού αρχικά μεταφέραμε το υλικό μας από τις Mini DV κασέτες της κάμερας στον υπολογιστή. Στο ίδιο πρόγραμμα κάναμε τη διαλογή του υλικού μας και το τελικό μοντάζ της ταινίας, ενσωματώνοντας σταδιακά και διάφορα άλλα στοιχεία δημιουργημένα με τα παρακάτω προγράμματα.

Ακολούθησε το *Photoshop* της Adobe, με το οποίο δημιουργήσαμε τους μεσότιτλους και τα γραφικά.

Άλλο ένα πρόγραμμα της Adobe, το *After Effects* μας παρείχε τη δυνατότητα δημιουργίας **animated** τίτλων.

Με το *Virtual Dub* ήμασταν σε θέση να πάρουμε στιγμιότυπα από το DVD της ταινίας *Λίστα Γάμων*, να τα μετατρέψουμε σε μορφές που υποστηρίζει το πρόγραμμα μοντάζ, ο *Avid*, ώστε να μπορέσουμε να τα εισάγουμε στο τελευταίο για περαιτέρω επεξεργασία και ενσωμάτωσή τους στο τελικό προϊόν.

Και τέλος το πρόγραμμα επεξεργασίας ήχου, *Cooledit Pro*, το οποίο μας έδωσε τη δυνατότητα να «κόψουμε» και να «ράψουμε» μουσικά κομμάτια αλλά και να επεξεργαστούμε ήχους σύμφωνα με τις ανάγκες της ταινίας μας.

### 5.4 Η ταινία *Λίστα Γάμων*

Είναι μια ταινία λόγου και κυριότερα είναι μια ταινία ηθοποιών. Πρόκειται για το ομώνυμο θεατρικό έργο του Διονύση Χαριτόπουλου σε κινηματογραφική διασκευή.

Μια ρομαντική κομεντί που πραγματεύεται την αντρική ματαιοδοξία και επιπολαιότητα με ανίερο χιούμορ, γνώριμες καταστάσεις και χαρακτήρες.

Σκηνοθεσία: Παναγιώτης Πορτοκαλάκης

Σενάριο: Διονύσης Χαριτόπουλος

Φωτογραφία: Σταμάτης Γιαννούλης

Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος

Μουσική: Μάριος Στρόφαλης

Ηθοποιοί: Γιώργος Κιμούλης, Δημήτρης Πιατάς, Δημήτρης Τζουμάκης, Θέμης Πάνου, Γιάννης Νταλιάνης, Αλεξία Καλτσίκη, Χρήστος Στέργιουλου

### 5.5 Περίληψη της ταινίας *Λίστα Γάμου*.

Η "Λίστα Γάμου" είναι η ιστορία μιας παρέας φίλων γύρω στα πενήντα. Ο ένας είναι παντρεμένος, ο άλλος χωρισμένος, κάποιοι έχουν παιδιά και καθωσπρέπει δουλειές, όλοι όμως αρνούνται να εγκλωβιστούν στις κοινωνικές συμβάσεις και να συμπεριφερθούν σύμφωνα με την ηλικία τους. Έχοντας ως τόπο συνάντησης το σπίτι του μοναδικού εργένη της παρέας του Δημητρώπουλου, το οποίο χρησιμοποιούν για χαρτοπαιξία και τόπο ερωτικών συναντήσεων, διακωμωδούν διαρκώς τα πάντα με ένα ανίερο χιούμορ από το οποίο δεν εξαιρείται κανένας. Επειδή το σπίτι δεν έχει ούτε τα έπιπλα ούτε τη διακόσμηση που τους αρμόζει, και επειδή ο ιδιοκτήτης του αδιαφορεί για όλα αυτά, καταστρώνουν ένα σχέδιο για να το αναμορφώσουν χωρίς να βάλει κανείς τους χρήματα. Έτσι αποφασίζουν να παντρέψουν εικονικά τον Δημητρώπουλο. Ανακοινώνουν στον συγγενικό και φιλικό τους περίγυρο ότι ο ιδιοκτήτης του σπιτιού πρόκειται να παντρευτεί και ετοιμάζουν μια "Λίστα Γάμου" για τα δώρα που χρειάζεται το υποτιθέμενο νέο ζευγάρι, με σκοπό αφού τα συγκεντρώσουν, την τελευταία στιγμή με κάποια δικαιολογία ο γάμος να ματαιωθεί. Για να είναι πειστικό το όλο εγχείρημα, πείθεται να συμμετάσχει ως υποψήφια νύφη η Νένα, μια όμορφη αλλά αθάνα αισθητικός που είναι η τελευταία ερωτική κατάκτηση του Δημητρώπουλου. Το σχέδιο πάει καλά μέχρις ότου παρεμβάλλεται ο έρωτας και τα πράγματα παίρνουν άλλη τροπή...

### 5.6 Οι χαρακτήρες της ταινίας *Λίστα Γάμου*.

#### Δημητρώπουλος (Γιώργος Κιμούλης)

Ανέμελος πρώην γόης, ιδιοκτήτης του σπιτιού που συγκεντρώνεται η παρέα. Ποτέ δεν ενδιαφέρθηκε να κάνει καριέρα, οικογένεια και ό,τι άλλο απασχολεί έναν μέσο άνθρωπο.

#### Μαργαρίτης (Θέμης Πάνου)

Λυκειάρχης, σοβαρός και με ύφος, αλλά στην πραγματικότητα, φοβισμένος, λαίμαργος και αφόρητα τσιγκούνης.

#### Λιακάκος (Δημήτρης Τζουμάκης)

Ο πιο αγοραίος σε συμπεριφορά από όλους. Φωνακλάς, αδιάβαστος, γυναικάς, με χοντρό χιούμορ και τρόπους, αλλά επιτυχημένος οικονομικά.

### Μιταλάκης (Γιάννης Νταλιάνης)

Ο ευπατρίδης και διανοούμενος της παρέας, καλοντυμένος, καθωσπρέπει, διαβάζει βιβλία και βλέπει ταινίες μοντέρνων σκηνοθετών.

### Τζέκος (Δημήτρης Πιατάς)

Ο “ποντικός” της παρέας. Πονηρός, καταφερτζής, τραπεζικός υπάλληλος, πεινασμένος για γυναίκες, με μόνιμο άγχος να το σκάσει από τη γυναίκα του.

### Νένα (Αλεξία Καλτσίκη)

Η πιο πρόσφατη κατάκτηση του Δημητρώπουλου και υποψήφια “νύφη”. Ισορροπεί στο μεταίχμιο βλακείας και καλοσύνης, κλίνοντας πότε προς τη μία και πότε προς την άλλη πλευρά.

## **5.7 Απομαγνητοφώνηση συνεντεύξεων**

### ΘΕΜΗΣ ΠΑΝΟΥ (διάρκεια: 1')

«Λοιπόν .... είμαστε Γλυφάδα....παραλία.....Λίστα Γάμου....ρόλος Μαργαρίτης.... διαζευγμένος και μένει με τη πεθερά του, έχει ένα γιο...είναι λυκειάρχης...τσιγκούνης .... καιiiiiiiii.....περνάει πολύ καλά με τους άλλους..... Δε τους χωνεύει πολύ αλλά μάλλον περνάει καλά, για έναν περίεργο λόγο. Εδώ είναι πάρα πολύ ωραία τώρα, που κάναμε το γύρισμα σήμερα....είναι η θάλασσα πίσω, δίπλα μου είναι ο Δημήτρης (ηχολήπτης) με το μπούμ.....και ελπίζω να πάμε πολύ καλά.»

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΙΑΤΑΣ (διάρκεια: 1' και 40'')

«Υποδύομαι το Τζέκο. Είναι ένας ήρωας της διπλανής μας πόρτας. Ένας εεε....ένας άνθρωπος που δουλεύει στη τράπεζα εεε.... αποστειρωμένος με την έννοια ότι κάνει μια δουλειά που είναι υποχρεωμένος να τη κάνει γιατίιι.. πρέπει ναααα.... να αγοράσει, να πληρώσει τη καινούρια δόση

του καινούριου του αυτοκινήτου.... Έχει μίαααα... προσωπική άθλια ζωή, μία σύζυγο η οποία τη συνάντησε γιατί του υποσχέθηκε ότι το δυαράκι ο μπαμπάς της θα το γράψει και τελικά ήταν εξ' αδιαιρέτου και ανήκε και σε άλλους, έτσι το σπίτι το αγόρασε με δικά του χρήματα και με δικά του έξοδα...εεε...δεν μπόρεσε να έχει δικό του παιδί γιατί δεν ήταν δυνατό ηη...η γυναίκα του ήταν πάρα πολύ χοντρή και δε μπορούσε να κάνει, ήταν... συνέχεια έκανε αποβολές. Ζει μια άθλια ζωή και το μόνο πράγμα που τον έχει σώσει είναι να προσπαθεί να επικοινωνήσει, να επικοινωνήσει με μια υπέροχη παρέα κάποιων φίλων που στη πραγματικότητα αυτοί οι φίλοι δε τον παίζουν...εε... δε τον πάνε, είναι επί της προσκολληθείσας, είναι αυτός ο άνθρωπος ο οποίος εεε... προσπαθεί να δώσει το στίγμα του και το παρόν και δε θα αφήσει ούτε ένα αποτύπωμα, ακόμα και τη φωτογραφία του, η φωτογραφία του θα πουληθούνεεε...εεεεε...μμμ... τζάμπα με.. με το κιλό στο Μοναστηράκι μετά θάνατον. Δηλαδή ο Τζέκος δεν υπάρχει, δεν υπήρξε ποτέ. Και η ταινία δεν έκανε τίποτα άλλο παρά να αποτυπώσει την ασημαντότητά του και τη μηδενικότητα του.»

ΑΛΕΞΙΑ ΚΑΛΤΣΙΚΗ (διάρκεια: 2' και 25')

«Είναι μια απλή κοπέλα εεε..... προσπάθησε να σπουδάσει κάτι στη ζωή της εεε... κυρίως φαντάζομαι με παραίνεση της.....εεε... του πατέρα της αλλά δε τα κατάφερε..... αλλά είναι ένας αισιόδοξος άνθρωπος ...εεεε.... Νομίζω το βασικό χαρακτηριστικό της είναι ότι... αφοσιώνεται ..... εε είναι δύσκολο να συνδυάσει πολλά πράγματα μαζί, πολλές φορές αποσυντονίζεται όταν βρίσκεται με πολλούς... εεεε .... ανθρώπους που έχουν ένα δικό τους κώδικα όπως συμβαίνει με τη παρέα του Δημητρόπουλου .....εεεε..... αλλά είναι ένας άνθρωπος κυρίως που αφοσιώνεται, δε φοβάται να αφοσιωθεί...εεεε ... είναι περίεργα διεκδικητική αλλά σίγουρααα.... ανυπομονώ κι εγώ να δω τι θα βγει τελικά αποοοοο.... όλο αυτό που έχουμε κάνει ...γιατί στο σινεμά ..... ποτέ δε ξέρεις τι... πολλές φορές εεεε.....αυτό που βγαίνει τελικά σεεεε... αφηνδιάζει. Εεεεε...είναι ανάλαφρος άνθρωπος ..... και αυτό που μου έκανε περισσότερη εντύπωση είναι ο τρόπος που διεκδικεί, διεκδικεί μ' έναν πολύ περίεργο τρόπο.

Εεεεμμ.....αυτά.... είχα σκεφτεί κάποια πράγματα που δε ξέρω αν βγαίνουν τελικά .... Ας πούμε μου είχε φανεί περίεργο το γεγονός ότι δεν αναφέρεται πουθενά η μητέρα της, όπως επίσης το γεγονός ότι δεν..... δεν φαίνεται να έχει άλλη κοινωνική... ζωή, εκτός από αυτήνηη..... που έχει με τον ... Δημητρόπουλο και τους υπόλοιπους..... φίλους του.

Εεεε.... αλλά μου φαίνεται ότι κυρίως είναι ένας γενναϊόδωρος άνθρωπος με ένα περίεργο τρόπο. Εύκολα μπορεί να παρεξηγηθεί ότι είναι ..... χαζή αλλαααά.... νομίζω ότι... ποιος είναι έξυπνος, δηλαδή ποια είναι τα όρια της εξυπνάδας από τη χαζομάρα..... ένας διαφορετικός τρόπος σκέψης, σκέφτεται λοιπόν με το δικό της... τρόπο.»

«Εεμμ... εγώω...σ'αυτή τη ταινία, στη Λίστα Γάμου παίζω το ρόλο του Σούλη, ο οποίος... Σούλης.....καθ..κάθομαι τώρα στη αναπηρική του την καρέκλα.... Εεμμμ. .. αυτός ο άνθρωπος έχει πάθει ένα εγκεφαλικό.... δηλαδή είναι... όχι όμως τη βαρύτερη τη μορφή, την λίγο πιο ελαφριά μορφή απο τη βαρύτερη μορφή, δηλαδή αυτή τη στιγμή έχει μια παραμόρφωση στο στόμα εεε...και...εεε... δεν μπορεί να μιλήσει, απλώς έχει άναρθρες κραυγές. Συμβουλευτήκα... καταρχάς όταν διάβασα το σενάριο αυτός ο ρόλος με ενδιέφερε περισσότερο απ' όλους γιατί είχε ένα ενδιαφέρον για μένα να δούμε πως γίνεται αυτό το πράγμα. Εεμμμ... καταρχάς έπρεπε να μάθω ..... τη συμπεριφορά ενός τέτοιου ανθρώπου, μακριά απο μας βέβαια ... εεε.... Με βοήθησε πάρα πολύ ο γιατρός ο Κώστας ο Σπέγγος δηλαδή μου έδωσε τις συμβουλές της συμπεριφοράς αυτού του ανθρώπου, είδα ένα .....εεμμμ... εκπαιδευτικό ντοκιμαντέρ για γιατρούς, δηλαδή τι στάδια περνάει... για να φτάσει μέχρι αυτό το σημείο εε .. ο άνθρωπος που έχει πάθει εγκεφαλικό, και προσπάθησα να είμαι συνεπής σε αυτό. Βέβαια αυτόοοο... το πράγμα είναι μια καθημερινότητα πια έχει γίνει μια καθημερινότητα δεν ξέρω, δεν, δεν, κατά το σενάριο δεν θεραπεύεται αυτός ο ασθενής που κάνω εεε... έχει μίαααα σχέση μ' αυτούς τους πέντε ανθρώπους που είναι κολλητοί .... που είναι κολλητός .... με τους πέντε φίλους της ταινίας εεε..... και βέβαια το καλό σε αυτή τη περίπτωση είναι ότι προσπάθησε... προσπαθήσαμε ....αυτό το πράγμα να μην είναι δραματικό αλλά να είναι μέσα στην καθημερινότητα δηλαδή κάνει πλάκες με τους ανθρώπους αυτούς, προσπαθεί να κάνει να συμμετέχει στις πλάκες αλλά βέβαια, μέσα από την πολύ προσπάθεια, κατουριέται και χέζεται που αυτό είναι εεε... το light μοτίβο αυτού του ανθρώπου. Ε... δεν είναι εύκολα, δεν ήταν εύκολα τα πράγματα... τώρα τι βγήκε θα μας το πουν οι θεατές... Τα γυρίσματα ήταν στα πλαίσια του λογικού, ε ενώ αυτό είναι... αυτός ο ρόλος που κάνω εγώ δεν είναι πολύ στα πλαίσια του λογικού, γιατί δε μπορεί να φανταστεί κάποιος ένας τέτοιος άνθρωπος που πάσχει από αυτή την ασθένεια να θέλει να συμμετάσχει σε πλάκες. Πώς συμμετάσχει, ποια είναι η συμπεριφορά του, μέχρι ποιο σημείο μπορεί να φτάσει, μέχρι ποιο σημείο χαίρεται, μέχρι ποιο σημείο βασανίζεται, μέχρι ποιου σημείου αισθάνεται άσχημα, μέχρι ποιου σημείου αισθάνεται άνετα. Θέλει να κάνει όλες τις καθημερινές πλάκες με τους φίλους αλλά μέχρι ένα σημείο, τον εμποδίζει η ασθένεια κι αυτό έχει ένα πολύ ενδιαφέρον.... Τώρα τι καταφέραμε.... θα δείξει.»



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΖΟΥΜΑΚΗΣ (διάρκεια: 3' και 20'')

«Λοιπόν... σαν εραστής του Παπαβασίλη του Ρότα ότι... η τέχνη δε παράγει δημοκρατία αλλά είναι δημοκρατικό προϊόν... παρόλα αυτά...σ' αυτές τις συνθήκες κάναμε μια σπουδαία ταινία..... Ηθοποιοί... το team τοσοοο... φωτιστικόσοοο... το παραγωγικόσοοο...μμεεε...αρχηγό τον Πορτοκαλάκη τον Παναγιώτη...τον ταλαντούχο και σπουδαίο σκηνοθέτη... Έχοντας ο παραγωγός έναν...μμμμ... ψωνισμένους με ένα σενάριο του... Χαριτόπουλου που ούτε καν τον ήξερα...τον γνώρισα μες στη διαδικασία του γυρίσματος...και...πφφφ.. γουστάρισα που... βρήκα έναν ευφυή άνθρωπο. Έναν συγγραφέα που...φφφφ... καλύπτει όλα, όλα τα μέρη της αρετής, επειδή με ρωτάτε για το ρόλο. Λοιπόν... έχει μοιράσει λοιπόν σ' αυτούς τους ανθρώπους..... και με σωφροσύνη, και με γενναιότητα, και με ανδρεία, όπως είναι κι ο Διονύσης (σεναριογράφος).

Ο ρόλος που κάνω είναι... αυτός ο νεόπλουτος Έλληνας που συνήθως λέμε τόσα πολλά γι' αυτόν. ..Π' έχει χάσει τη ταυτότητά του, που, που που, που..... αλλά...η ευφυΐα του συγγραφέα δεν τον παρουσιάζει σαν τέτοιο...αλλά...μμ... τον έχει να μην ξεχνάει τη καταγωγή του .... να' χει το χαρακτήρα που ξεκινάει από αυτή...απλώς δε μπορεί να... προσδιορίσει επιστημονικά την έννοια του ότι άλλο η προσωπική ζωή του καθενός κι άλλο η σχέση του μέσα στη παραγωγή. Ότι τού'ρθαν λεφτά, τού'ρθαν, τι να κάνουμε...; αυτά είναι ... τα καπιταλιστικά έστω... οι ευκαιρίες που λέμε... Ένας άνθρωπος ο οποίος .... δεν έχει καλύψει κανένα όνειρο από αυτά που είχε... τα έχει όλα, σίγουρα, ο χαρακτήρας του φαίνεται το ότι... τα τέσσερα, οι τέσσεροι άνθρωποι που είναι η παρέα... τους αγαπάει, τους φροντίζει... τους τσοντάρει καμιά φορά γιατί οι άλλοι είναι μισθοσυντήρητοι...χωρίς να το φωνάζει, χωρίς να... καμώνεται τίποτα..... Θέλει μια άλλη ζωή. Εντάξει... δεν τρέχει και τίποτα που δε τη βρίσκει..... Κι επειδή κάναμε μια κωμωδία... όλα αυτά τα πράγματα που... νομίζω ότι συνθέτουν έτσι ένα... μια δομή, για να γίνει κάδρο και εικόνα...το σενάριο του Χαριτόπουλου... τα' χει κατορθώσει και πάρα πολύ καλά, μ' όλη την ευαισθησία του ο Πορτοκαλάκης ο Παναγιώτης.

Ευχαριστώ.»

ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΤΑΛΙΑΝΗΣ (διάρκεια : 1' και 6'')

«Ο Μιταλάκης είναι ο εστέτ της παρέας, καλλιεργημένος, με τα γαλλικά του, το πιάνο του. Μεγαλωμένος σε ένα παλιό αρχοντικό, εδώ στη Πλάκα...και διευθυντής βιβλιοθήκης και άνθρωπος του πνεύματος, όπως του αρέσει ο ίδιος να αποκαλεί τον εαυτό του. Ένα ενδιαφέρον

στοιχείο για τον ήρωα είναι ότι... δεν ξεκαθαρίζεται... η σεξουαλική του ζωή, υπάρχει ένα πέπλο μυστηρίου γύρω από αυτήν, του κάνουν κάποιες νύξεις οι φίλοι του αλλά το σίγουρο είναι ότι όλο αυτό το περιβάλλον το ωραίο αλλά και βαρύ, τον καταπιέζει, το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε από μικρός, και ιδιαίτερα τον καταπιέζει μια αυταρχική μητέρα, μόλις τώρα γυρίσαμε αυτή τη σκηνή, με την εξαιρετική Μαρία Κωνσταντάρου...εεε... και τον αναγκάζει να δραπετεύσει, και να βρει διέξοδο στη παρέα αυτή, όπου γίνονται πολλά. Αυτός τους κατηγορεί συνέχεια, τους σνομπάρει, τους εε... θεωρεί ότι είναι ακαλλιέργητοι, ότι είναι αμόρφωτοι, αλλά παρόλα αυτά δεν μπορεί να ζήσει χωρίς αυτούς. Είναι μια κατάσταση ας πούμε τραβάτε με κι ας κλαίω.»

#### ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΑΚΗΣ (διάρκεια 7')

*(1<sup>ο</sup> κομμάτι, διάρκεια : 2' και 8'')*

«Η Λίστα Γάμου είναι ηηη... δεύτερη ταινία που κάνω ... εεε... Η πρώτη ήταν οι Θεατρίνες και ήταν κάτι το τελείως διαφορετικό...εεε...σα τη μέρα με τη νύχτα είναι η διαφορά τους. Εεε... ήτανε μια πρόκληση το να ξεκινήσω να κάνω αυτή τη ταινία, είναι μια ταινία, μια κωμωδία...εεε... κάτι το οποίο δεν είχα ποτέ δοκιμάσει και νομίζωωω... και το θεωρώ και πάρα πολύ δύσκολο είδος. Εεε... μια πρόκληση επίσης ήτανε και το μοντέλο παραγωγής, ας πούμε, πάνω στο οποίο στηρίχτηκε αυτή η ταινία... Είναι ένα μοντέλο που νομίζω ότι έχει πολύ ενδιαφέρον, γιατί...ενώ η πρώτη ήταν μια ταινία που ήτανεεε... αποκλειστικά χρηματοδοτούμενη απο το κέντρο κινηματογράφου... αυτή ήταν μια ταινία που είχε και...εε.. μια χρηματοδότηση απο τη εε... απο ιδιωτικά κεφάλαια...εεε... και... είχε και... και άλλες απαιτήσεις και άλλη εεε.. κατεύθυνση προς το κοινό. Εεε..... τι άλλες διαφορές.... Ήτανε μμμ...είναι μια ταινία στη οποία μαθαίνεις ... να συνεργάζεσαι εε... όταν, όταν ξεκινάς μια ταινία που είναι 100% χρηματοδοτούμενη απο το κέντρο... και γίνεται.. είναι η πρώτη σου ταινία, τα πάντα, για τα πάντα είσαι εσύ, είναι ο θεός ο σκηνοθέτης είναι ο θεός, είναι και... εεε... έχει αυτά που έχει τα λίγα χρήματα και μ'αυτά κινείται με μια πλήρη ελευθερία. Αυ.. αυτό το μοντέλο είναι ένα μοντέλο που έχει όμως μια διαφορ...εεε...αυτόοο...ηη... ταινίαααα... η χρηματοδότηση της Λίστας Γάμου ήτανε..... σε οδηγούννν.. να μαθαίνεις να συνεργάζεσαι και να συγκερ... στο συγκερασμό διαφορετικών απόψεων, του παραγωγού, του... σεναριογράφου, των πρωταγωνιστών.»

*(2<sup>ο</sup> κομμάτι, διάρκεια : 45'')*

«Κάθε τι που κάνεις είναι δικό σου. Δηλαδή απο τη στιγμή που τοοο... που έχεις τη ευθύνη γι' αυτό που γίνεται, για το τρόπο που γίνεται, είναι δικό σου.  
Εεεε.....απλώς πάντοτε έχεις...έχεις...πιο έντονη το...το συναίσθημα...εεε... της αντανάκλασης προς το κοινό, κάνοντας μια ταινία... με τον τρόπο με τον οποίο έγινε. Δηλαδή... που ήρθε ο παραγωγός, ήρθε ο σεναριογράφος, σου εμπιστεύονται κάποια χρήματα, σου εμπιστεύονται το

σενάριο και σου λένε κάνε μας μια κωμωδία να μπει ο κόσμος στις αίθουσες και να γελάσει. Αυ...τό το αίτημα και αυτό το ζητούμενο, το έχεις πάντοτε μπροστά σου και πάντοτε σ' αυτό πρέπει να απαντάς.»

(3<sup>ο</sup> κομμάτι, διάρκεια : 1' και 6'')

«Εεεε... δε δυσκολεύομαι εεε.. να βρώ τους ηθοποιούς που ταιριάζουν στο χαρακτήρα, πάντα, μάλλον, ας το πω... για να είμαι ειλικρινής πάντα δυσκολ...έχεις δυσκολίες. Το θέμα στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι.. εεε... ότι.. στις απόψεις σου και στην ερμηνεία πάνω στο ρόλο, γιατί το κάστινγκ εντέλει είναι ..... μια γραφή πάνω στο σενάριο, είναι μια ... ένα καινούριο σενάριο είναι το κάστινγκ μόνο του και μετά είναι η κινηματογράφηση. Στην ερμηνεία των ρόλων μέσω του κάστινγκ, εκεί δυσκολεύομαι διότι σ' αυτό πρέπει να πείσω εεε.... κι άλλους ανθρώπους οι οποίοι έχουν διαφορετικές ... διαφορετική άποψη απο μένα. Και αυτή ήταν η δυσκολία μου. Εεεε... νομίζω ότι...ήμουνα. ήτανε επιτυχείς οι επιλογές μου, ήσαν επιτυχείς. Αυτό βέβαια θα το κρίνει... θα το κρίνουνε... θα το κρίνετε εσείς που θα δείτε τη ταινία.»

(4<sup>ο</sup> κομμάτι, διάρκεια : 3')

«Η ταινία βασίζεται σε ένα θεατρικό έργο. Είναι μια ταινία λόγου στη οποία σχεδόν παντού, ή στις περισσότερες σκηνές, συμμετέχουνεεε... το λιγότερο τέσσερα με πέντε άτομα. Εεεε...και κυριότερα είναι μια ταινία ηθοποιών. Εεεε... ηηη...ηηη παρέμβαση του σκηνοθέτη σεε... εε.. σ' αυτή τη ταινία, είναι, και γενικότερα νομίζω και σαν βασική μου αρχή είναι, είναι να είμαι όσον το δυνατό πιο διακριτικός. Εεεε...άρα θα έπρεπε να δημιουργήσει ένα τέτοιο πλανάρισμα κατά τη δικιά μου την άποψη που να μπορούνε οι... ηθοποιοί να κινηθούνε ελεύθερα. Εεεε... γι' αυτοόο με τη βοήθεια του διευθυντή φωτογραφίας του Σταμάτη του Γιαννούλη, εεε.. είπαμε να χρησιμοποιήσουμε ευρυγώνιους<sup>12</sup> φακούς, που μας επιτρέπει μια ελευθερία στη, επιτρέπει στους.. μια πολύ ελευθερία στη κίνηση των ηθοποιών, δε τους δεσμεύει σε ένα πολύ αυστηρό και...εεεεε..... πως να το πούμε... παγωμένο κάδρο, αλλά αντίθετα επιτρέπει μια ελεύθερη κίνηση τους μέσα στηηηη... μέσα στο κάδρο.

Και αυτό ήταν μια βασική μας αρχή. Εεεε... μπορώ να πω ότι και για μένα ήτανε έκπληξη η χρήση του ευρυγώνιου. Εεε..... μπορώ να πω επίσης για να είμαι ειλικρινής ότι .... χρειάστηκε να περάσει μετά τη πρώτη, δεύτερη βδομάδα γυρίσματος για να τον αγαπήσω...αλλάααα... τώρα πιαααα.....νομίζω ότι ήτανε πολύ σωστή η επιλογή μας. Όχι βεβαίως ότι δεν έχουμε κοντινά αλλά δεν ήτανε η βασική αρχή μας. Η βασική αρχή ήτανε να κινηθούμε όσο το δυνατό πιο ... πιο

---

12.Ο ευρυγώνιος φακός παρουσιάζει μεγάλο εύρος σκηνής, όπου τα μακρινά αντικείμενα στο βάθος της εικόνας φαίνονται πολύ μικρά σε σχέση με αντικείμενα που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο.

ανοιχτά, έχουμε ένα χώρο .... μολονότι έχουμε εσωτερικούς χώρους να..να έχουμε τους ανθρώπους να κινούνται ελεύθερα.

Θέλησα να κρατήσουμε μια...μια... εε... σχεδόν θεατρ... ελευθερία σε μια θεατρική δράση και κίνηση των ηθοποιών πάνω στη σκηνή. Και αυτό γιατί το βοηθάει και η καταγωγή του κειμένου....εεε..... και νομίζω ότι επειδή η ταινία που κάνουμε είναι μια ταινία λόγου. Εεε.... που ....εεε.... το αστείο ... περισσότερο.. εε.... πατάει ...στην ατάκα, στο κείμενο και λιγότερο πατάει στη κατάσταση ...εεεε.... θα έπρεπε αυτό να το αφήσω να εξελιχθεί και να οδηγηθεί μόνο του απο την εεε...απο τις σχέσεις των πρωταγωνιστών, παρά να το οδηγήσω και να το κλειδώσω σε αυστηρά περιορισμένα κάδρα.»

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ



005100037481