

## Η σημασία της πρωτότυπης κινηματογράφησης<sup>1</sup> στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής αφήγησης.

Μία συνοπτική εισαγωγή στις βασικές αρχές της κινηματογραφικής δημιουργίας, με έμφαση στη στρατηγική αλλά και τη σκέψη που απαιτείται, πριν την “αποφασιστική-στιγμή<sup>2</sup>” της καταγραφής της κινούμενης εικόνας. Θα αναπτυχθούν θέματα που αφορούν την τεχνική, όπως η χρήση και οι ιδιότητες των φακών, ο ρυθμός που προκύπτει από την κίνηση της μηχανής λήψης, οι επιλογές γωνιών λήψης, τα μεγέθη των κάδρων, τέλος δε η αισθητική που προκύπτει από το συνδυασμό αυτών των προδιαγραφών. Η προβολή μίας ταινίας μικρού μήκους θα συνοδεύσει την εισήγηση, λειτουργώντας υποστηρικτικά στις προτάσεις που θα αναπτυχθούν, με στόχο μία μικρή συζήτηση που θα επεξηγήσει τους πιθανούς προβληματισμούς που θα προκύψουν.

Βιβλιογραφία: επιλογή από βιβλία για την (κινούμενη) εικόνα και την κινηματογραφική δημιουργία για τους διδάσκοντες το αντικείμενο αλλά και τους συμμετέχοντες στη δημιουργία του απαιτούμενου οπτικοακουστικού υλικού.

- Block Bruce, *The visual story: seeing the structure of film, TV and new media*, Focal Press, Boston, 2001.
- Ettegui Peter, *Cinematography*, Rotovision Screen-Craft, Crans-Près-Céligny CH/London, 1998.
- Θεοδωρόπουλος Δημήτρης, *Το Φως στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2009.
- Κατοράγγελος Γιώργος, *Από την Camera Obscura... στο CCD*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2009.
- Livingstone Margaret, *Όραση & Τέχνη, η βιολογία της όρασης*, Επιστημονικές εκδόσεις Παρισιάνου Α.Ε., Αθήνα, 2010.
- Markopoulos Gregory J., *Βουστροφηδόν και άλλα γραπτά*, Άγρα, Αθήνα, 2004.
- Maysles Albert, *A Maysles scrapbook*, Steidl/Kasher, Göttingen/New York, 2007.
- Revault d'Allones Fabrice, *La lumière au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Le Seuil, Paris, 1991.
- Rousselot Philippe, *La Sagesse du Chef opérateur*, Editions Jean-Claude Béhar, Paris, 2013.
- Salomon Marc, *Sculpteurs de lumières: les directeurs de la photographie*, Bibliothèque du film (BiFi), Paris, 2000.
- Siety Emmanuel, *Le plan au commencement du cinéma*, Cahiers du Cinéma/SCEREN-CNDP, Paris, 2001.
- Sontag Susan, *On photography*, Allen Lane-Penguin Books, London, 1978.
- Ruiz Raoul, *Poétique du cinéma*, Editions Dis Voir, Paris, 1995.
- Villain Dominique, *Le cadrage au cinéma-l'œil à la caméra*, Cahiers du Cinéma- Editions de L'Etoile, Paris, 1984.
- Wells Liz, επιμέλεια, *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007.

Φιλμογραφία: επιλογή από σημαντικές (ως επί το πλείστο) ταινίες τεκμηρίωσης για τους συμμετέχοντες που θα δημιουργήσουν σχετικό υλικό.

- *Nanook of the north*, 1922, Robert J. Flaherty
- *Berlin symphony of a metropolis*, 1927, Walter Ruttmann
- *The bridge*, 1928, Joris Ivens
- *Man with a movie camera*, 1929 Dziga Vertov

- *Louisiana story*, 1948, Robert J. Flaherty
- *Soy Cuba*, 1964, Mikhail Kalatozov
- *...A Valparaiso*, 1965, Joris Ivens
- *Salesman*, 1969, Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
- *Land of silence and darkness*, 1971, Werner Herzog
- *Fata Morgana*, 1972, Werner Herzog
- *F for fake*, 1973, Orson Welles
- *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, 1982, Godfrey Reggio
- *Sans soleil*, 1983, Chris Marker
- *Ornette, made in America*, 1985, Shirley Clarke
- *Powaqqatsi : Life in Transformation*, 1988, Godfrey Reggio
- *Let's get lost*, 1988, Bruce Weber
- *The thin blue line*, 1988, Errol Morris
- *Some yo-yo stuff*, 1994, Anton Corbijn
- *Amsterdam global village*, 1996, Johan van der Keuken
- *Αγέλαστος Πέτρα*, 2000, Φίλιππος Κουτσάφτης
- *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000, Agnès Varda
- *Nostalgia for the light*, 2011, Patricio Guzmán
- *The Salt of the Earth*, 2014, Wim Wenders

Δημήτρης Θεοδωρόπουλος

Διευθυντής Φωτογραφίας, GSC, Αναπληρωτής Καθηγητής, ΑΠΘ

<http://www.film.auth.gr/en/tmima/prosopiko/dimitris-theodoropoulos>

[www.theodoropoulos.info](http://www.theodoropoulos.info)

[dimitris@theodoropoulos.info](mailto:dimitris@theodoropoulos.info)

### ***The meaning of original cinematography in the development of cinematic narrative***

**Dimitris Theodoropoulos, Associate Professor, Director of Photography, School of Film Studies, Fine Arts, Aristotle University of Thessaloniki**

I would like to thank you for the invitation. It is really amazing what's been happening here. I have learned a lot within these two days. To be honest, I have never been involved in secondary education as far as my field of expertise goes, which is *Cinematography*. According to the American terminology, I am a cinematographer, which means that I collaborate with filmmakers to capture visual content and provide my own aesthetic qualities to a possible film narrative either in fiction, or in documentary films.

This is a professional field, focusing on the creative use of lighting and camera movement. This is what I am teaching in the newly founded Cinema School of the Aristotle University of Thessaloniki, which has been around for almost a decade. It's sad to think that we had to reach the 21st century in order for Film Education to become an academic subject. On the other hand, the existence of other institutions aiming to fill the void as far as film education is concerned, and I am referring to the different Festivals and mechanisms developed by visionaries, such as the *Exile Room* presented yesterday by Valerie Kontakos, are certainly impressive.

I much appreciate this invitation for just another reason. This is a gathering between Greece, Poland and Hungary. I have been raised with Greek Cinema and at the beginning of my career I worked as an assistant cinematographer mostly in Greek, but also in foreign productions. A Fulbright scholarship provided me the opportunity to study Cinematography in the American Film Institute. At the time, Deszu Magyar and Gyula Gazdag, both exceptional personalities of Hungarian cinema and film education, taught at the Institute. Deszu Magyar was the Rector. My mentor in Cinematography was another great artist, Louis-Lajos Horvath with whom I had the pleasure to study for three years. Most of what I know, I have learned through Horvath's creative and artistic approach. I was shown a method and an aesthetic approach applicable to any narrative possibility.

In a way, I feel that I am returning something back to this (Hungarian) academic culture shaped by Hollywood's entertainment industry. Within this culture the subject of filmmaking was taught by Hungarians, who used an American film, *Chinatown*, 1974, directed by Roman Polanski-a representative of the Polish approach to filmmaking, to analyse and emphasise on the narrative process. *Film analysis*, the most popular course offered by the Center for Advanced Film & Television Studies at the American Film Institute, was an in-depth examination of Polanski's *Chinatown* and covered a whole academic year throughout. A shot-by-shot analysis seminar took place each week, initially focusing on the film's opening sequence and titles and addressing the aesthetic choices made by the filmmaker, emphasising even in the musical notes that accompanied the editing rhythm of the opening credits. This course was compulsory to all filmmaking students. The cinematography students (fellows as we were called) though, had to attend the course for a month. Our focus then shifted purely to the visual approach. In our case, it was the imagery, the visual approach in cinematography that mattered most.

I must admit feeling intrigued by our distinguished guests' diverse approaches and by the distinctiveness and significance of their film schools. From what has been heard, one realises how grounded film education is in these two countries and how operational the presented educational systems prove to be. We have been informed, for instance, about the 800 or 7.000 film educators respectively in each country, who lack an all-round education in film, or about kindergartens where five year olds who participate in 6-month art projects are given the opportunity to use not just a basic camera, as was politely indicated yesterday by Mr. Spyrou, but a historic camera from the beginning of the 20th century. To experiment, especially from such an early age with Fresnel projectors, the lenses of which concentrate light so beautifully, is of great importance. Familiarising oneself from an early age with the formative characteristics and substance of image brings a natural ease that is necessary if it is to turn to the arts later in life.

I have never had any Hungarian or Erasmus students in our Cinema School. However, during the past decade, a considerable number of Polish students attended my course. All, even the freshmen, felt comfortable with the subject. They exhibited a natural ease in their manipulation of light, providing the simplest lighting composition with an aesthetic appeal and structural cohesiveness. Of course, this doesn't necessarily mean that after completing their degree they would be able to present the century's masterpiece. Simply, when compared to our own students, Polish ones make me realise how tragically blocked our education is. As mentioned many times throughout these two days, studies (on how to incorporate film in primary or secondary education), have been developed and have remained inactive for

decades. There come periods of re-evaluation due to an eagerness for radical changes, however they come and go as waves and are characterised by ignorance as far as the absolute basics go. However the existence of cinema, of media education, depends widely on primary and secondary education. There should be groundbreaking changes in the way in which the Greek education system is structured, since it is a system that tears apart the arts.

In the average Greek family the child who wishes to pursue the arts, is usually posing a problem because it is a child that will never attend Law School for instance. What will become of him/her? This is a matter of great concern. It originates from a certain kind of conservatism emerging from the narrow-mindedness of the past. It still persists nowadays and most probably will carry on in the future. It is very difficult to change all these in our education-environment.

Despite my individual assessment of the situation, I have been invited here to contribute on the basis of my expertise. Let me take you through what I consider as basics. Cinema as such cannot be integrated in our education system in such an arbitrary manner and early stage. There should be first an intermediate period preparing the ground for film to become established as a taught subject. For a guru like Dimos Avdeliodis, whose speech we had the pleasure to experience, the basis may be language; for myself and my own field of expertise-cinematography that is, the basis is photography. Film always followed photography, technically, as well as artistically. It is through photography that young people learn how to handle creatively the focal size of lenses, a shattering standard for any type of narration, given that a wide-angle lens accelerates natural movement, a long-telephoto lens decelerates and that the lenses' different focal lengths create diverse perspectives and dramatic possibilities upon the same convention. This is a basic element for the art of cinema and it is understood only through the study of still art-photography.

In defence of that, I would like to stress the restitution of an enduring value which had been lost from cinema and which again depends on photography. Traditionally cinema, established 120 years ago, depends on the aesthetics established by 35mm film in motion pictures. I shall distinguish between the 35mm film used in still-photography and the one used in motion pictures. The difference being that a motion picture camera exposes a completely different (actually half a) frame (vertically) compared to that of a still camera (horizontally).

After about 50-60 years of 35mm motion pictures, came another film format, the 16mm one, a low-budget, commercially viable alternative. Technological advances and lenses exclusively designed for the 16mm film format, gradually led to higher resolution image quality approaching the 35mm one. Smaller and less expensive, the 16mm film became a favourite in certain aspects of professional filmmaking. Ultimately, visual culture, which counts 120 years of cinema history, was shaped by these two film formats.

The advent of electronic cinematography during the '60s and the television formats of the mid-seventies have contributed in the devaluation of film. The process of capturing motion pictures as digital images, rather than on film, was made possible through video-cameras originally designed for television broadcast with sensors smaller than 35mm and 16mm. This affected greatly the image's aesthetic quality, which seemed a lot different. What does different mean in this case? It means that the smaller

the format, the more “in-focus” everything is. When everything is in focus, there is no distinction between layers and thus the image is objectively flat. However, this flat image and these types of sensors were intended for a very particular use, for home-viewing on a relatively small TV-set.

As electronic cinematography progressed and its technical standards improved, and because traditional cinematography and its respective equipment, film cameras and lenses, were high-budget, creators and field professionals began making systematic use of analog professional video cameras when shooting fiction, or documentary films. Initially, electronic cinematography was mostly used in documentaries. Consequently the image, originally produced for the big screen, lacked in quality as per resolution, color-reproduction, dynamic range in terms of luminance and separation, from the highlights to the shadow-areas of the image captured.

In the mid '90s a smaller-in-scale revolution took place with electronic cinematography being rebranded as digital cinematography. The digital MiniDV format emerged as an alternative, offering much greater quality to that provided by the analog formats, which preceded it. Launched as consumer goods, MiniDV's were low-cost and gave to a large number of people the opportunity to produce audiovisual content. Francis Ford Coppola commenting on that said, “...one day a nice young girl in Ohio is going to make a beautiful film with her father's little camera-corder and for once this whole professionalism about movies will be destroyed forever and it will become an art form....”

The developments observed in still photography during the last decade were influential. New generation cameras, the renowned HD SLRs, originally designed for photographic use, had a movie mode capable of recording high definition motion video and made the return to the 35mm cinematic format feasible. Indicatively, one of the digital cinematography camera vendors sold, within a five-year period, an astonishing number of cameras – if I remember correctly, 4 million digital cameras were sold within this limited amount of time. An incredible revolution took place in the fields of visual culture and motion pictures respectively.

(Cinema) camera vendors observing the digital cinema revolution and the huge appeal those cameras had, reverted back to reclaim their market niche. Digital cinema cameras, although I admit I prefer the french terminology - numérique - as it has a more philosophical approach, are now incorporating in their standard design the “traditional” aspect ratio offered for more than a century as defined by the well-known formats 35 & 16mm, with sensors sized at super-35mm with an aspect ration of 1:1.77, while by popular and professional demand 16mm, is back as well as an alternative digital option, offering us, film industry professionals, who were raised with a medium we inherited from the last century, an original means for capturing and creating image of high quality suitable for screen projection, exactly at the very moment when we initially experienced the loss of film and of film projectors. Let me remind you that by the end of 2011 officially, the production of film cameras ceased and that in 2013 Fuji, one of the major manufacturing companies of negative film, together with Eastman-Kodak, stopped the production of the majority of motion picture film products and announced that there will be stock available for only another year.

We have lost however the archival properties of film and as Mr. Spyrou said, what is now given to the projection-operator is a tiny box consisting of all file formats. The staggering difference is that they are

not readable as film is. Digital output has nothing to do with camera negative, a transparent gelatine film base coated with an emulsion containing layers of chemical compounds. Once exposed to light the emulsion produced a chemical reaction that made the image appear. The images that made up a film became moving images once placed in a film projector. This cannot happen with digital-born "film". Unfortunately, there is no budget allocation for film preservation, even in budgets submitted to public institutions like National TV or the Greek Film Center.

As digital media works are not immune to deterioration, vendors have resorted to archival film, which is a high quality film suitable for permanent preservation of digital records with a useful life of almost five centuries, according to research and testing trials, when kept under archival storage conditions. This is because the intangible digital media works depend on physical containers and hardware that progressively deteriorate, or may easily become damaged and inaccessible. The fact that one may shoot an amazing film from production to projection, by means of awesome digital technology and that at any point the file format become obsolete, is indeed alarming. There is no protection for born-digital "film".

Having said all that and wishing not to take advantage of time, I would like to add that my field is cinematography as expressed by creative lighting, the selection of camera angles and lenses – Russian, Japanese, British, French, Korean, German – all of which possess different artistic potential in the way they treat and interpret light and composition. My main subject, however, and what I teach to mature final-year students, is **original cinematography**. By mentioning *original cinematography*, I am basically returning to the title of my proposal and to a very specific narrative approach.

By *original cinematography*, I am referring to a term I have invented and which derives from the ecumenical expression, principal photography, used to describe the initial filming/shooting process. If translated in Greek, principal photography may either be main photograph or main photography. How does this relate to cinema? It is directly related because, as I have already told you, cinema is based on photography. What I am really saying is that principal photography, in other words the initial filming/shooting process, the *original cinematography*, is the approach adopted to visually interpret narrative or the absence of narrative and thus create an original work of art. Apart from "conventional" collaborations I maintain as Director of Photography, conventional in the good sense as part of a larger team including Director & Production Designer, I sometimes develop personal short projects wherein I explore fields and narrative possibilities that interest me visually, mostly by returning to cinema history basics. To a time of great cinematographers such as Dziga Vertov, Joris Ivens, whose art led to others like Johan Van Der Keuken in the 70s and 80s, a competent successor who developed his own cinematographic concept and narrative possibility, while a more contemporary representative of this approach is surely Gianfranco Rossi (*Fuocoamare*, 2016).

It is on a level as such, and basically for research purposes, that I experiment with a lens and its properties, or try a new camera. Having tested performance and being aware of creative potential, I introduce new elements in my storytelling. The last couple of years I shoot portraits of musical instruments, echoing the work done by Jim Jarmusch in his short film formats like the *Coffee and Cigarettes* series.

In my own series of short documentaries, there is the following one (*Piano-play*, 2015), I have selected to show to the conference's audience, due to its relatively unconventional film language tropes. Immediately afterwards, I will deconstruct content and form, as well as expand on personal choices to indicate significance and relevance to the conference's main considerations.

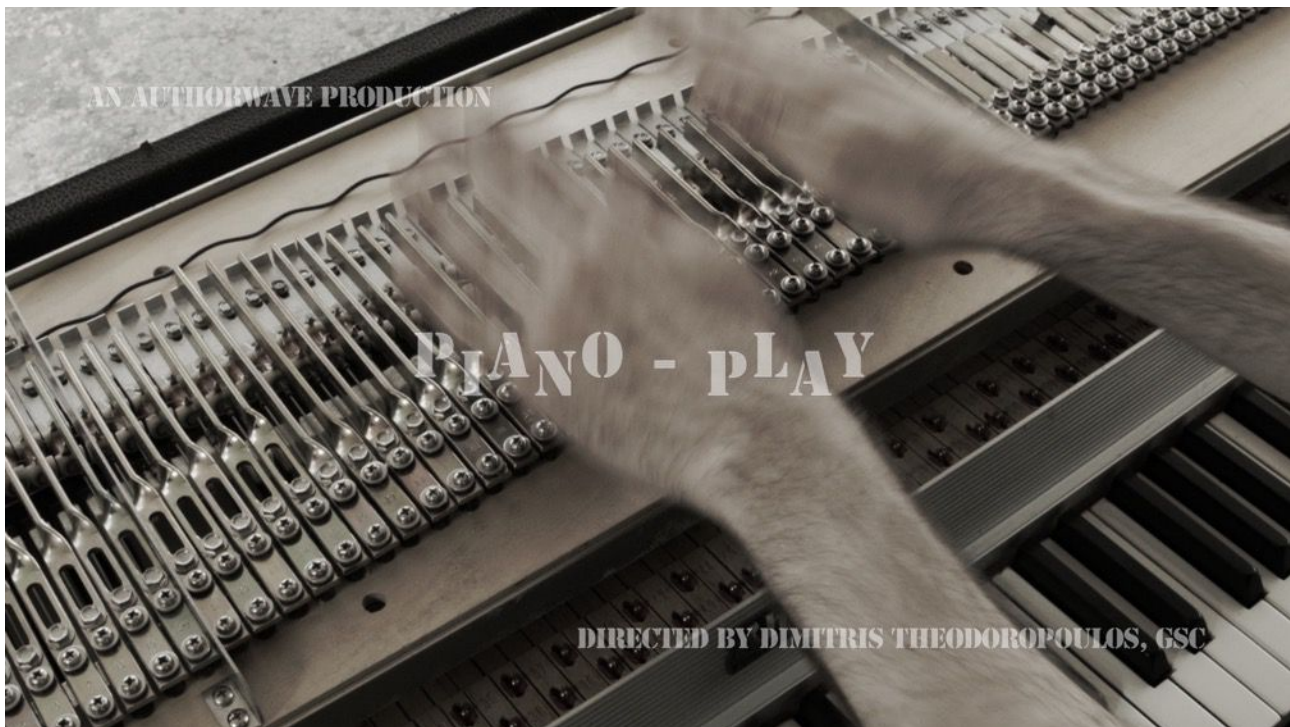


**[video projection, *Piano-play*, 2015]**

Now, I would like to expand on my own choices, something I wouldn't do if this was a conventional screening and not planned within the conference's educational context. One element you may have probably noticed is the typography in the film's titles. Yesterday, for instance we watched a high-school (silent movie of a) project, wherein inter-titles were inserted intermittently between sequences of the film to provide supplementary narrative material. However the choice of fonts in that project's expository titles didn't respect the aesthetic qualities of the silent era same as for instance in the extraordinary Spanish film, *Blancanieves*, 2012), did with its updated recourse to the techniques of this particular cinematic period. There has been, here, an aesthetic conflict.

In my case, the typography used, is the one appearing in the instrument's interior — you may have possibly noticed a shot focusing on the instrument's brand and year of production, 1978. I discovered, in quite an unorthodox manner, that this typography is named military and learned — not in retrospect because that was something I already knew before deciding on this diversion and the short's title, that this portable musical instrument, the Fender-Rhodes electric piano, was originally designed by army officials and used in military rehabilitation centres offering treatment and psychological support to recovering soldiers and war veterans. Much alike digital technology, which was initially seen as a low-cost substitute for film, Fender-Rhodes became popular because of their low-price. During the '60s and as the instrument transcended its original medical intent, emblematic musicians such as Frank Zappa, Miles Davis or the Doors began making use of it. To return back to the typography issue, I would like to stress

the fact that choices in general have to add up to something coherent and visually strong. Consequently, my choice of this particular typeface was an aesthetic decision based both on narrative and on content.



This short film seems to be a documentary, however, it is not. Almost everything in its narrative structure is pre-ordained. For instance, the film starts-off with two individuals carrying an instrument from a basement, up and over the stairs. Most probably one would think that the basement is where rehearsals take place. Of-course, as a documentary-maker, I never expected that they will move the piano up the stairs. I have asked them to do it because I wanted to show that portable is a relative term. The removal of an instrument of such a massive weight and delicate internal components requires at least two individuals and considerable time to put it back together, once destination is reached. The amount of time needed is captured in a 40sec scene constructed with nine (split) screens. Structurally this scene refers to a period in cinema's history located in the late '50s, when the multiscreen performance first made its appearance. Groundbreaking designers, filmmakers and intellectuals, Charles and Ray Eames, who were at the time preoccupied with different modes of visual communication, presented in the 1959 American Exhibition in Khrushchev's Moscow their film, *Glimpses of the USA*, wherein images were combined into seven separate film reels and projected simultaneously through seven interlocked projectors.

In my own multiscreen approach, I interrupted linear narrative form, to bring an ever-changing mosaic of moving images so as to simultaneously re-enact the different phases in the piano setting process during a group rehearsal. In terms of filmic time, the scene's 40sec duration contains in reality a compressed visual representation of a real time of 6 minutes, due to the multiscreen factor.

My musician friend told me that he was planning to open the instrument and asked if I wanted to see its interior. As you understand, this is not interesting in itself as there are numerous videos on the net informing on everything having to do with musical instruments service. Basically, the introduction of the service process in the narrative, turned the project from being a mere account of a Rhodes piano, into a



Rhode's musician portrait, with instances showing the latter taking care of the instrument and making adjustments to improve sound quality.



Returning back to my multiscreen approach, I would like to add that it allowed me to present the preparation for rehearsal — as it was impossible to include a gig in my 7min short — the musician performing through his Rhodes, the sounds the instrument produces when aided by other sources and even the distortions creative experimentation brings about. Simultaneously, I have resorted to *observational cinema* for my storytelling. I suggest that you refer to James Benning, a great filmmaker and academic who teaches film in the emblematic California Institute of the Arts, founded by Disney in



Valencia CA. Exploring narrative and anti-narrative modes, Benning introduced the term *observational cinema*. He is a documentary maker who shoots mostly with a static camera into increasingly long durations.

Personally, what intrigued me the most was the observation of ants. I found extremely appealing their minuscule size and the way they appeared on screen. On the one hand, it was the contrast between shiny black ants and earth, which brought to mind the contrast between the piano's black and white keys. On the other hand, it was the ants' symbolic power as hardworking and industrious, that enabled me to speak of the musician's committed work and struggle to ensure performance. I should say that I started with the intention of making a film about a musical instrument and ended up making a film about the working process. Where do all these lead? That personal approach is of outmost significance. Thank you.

#### ORIGINAL TRANSCRIPT

Ευχαριστώ για την πρόσκληση. Είναι πραγματικά καταπληκτικό αυτό που συμβαίνει. Σε αυτό το διήμερο έχω μάθει πάρα πολλά πράγματα. Για να είμαι ειλικρινής, δεν έχω ασχοληθεί καθόλου με τη μέση εκπαίδευση όσον αφορά το γνωστικό μου αντικείμενο που είναι η διεύθυνση φωτογραφίας του κινηματογράφου. Έχω μία διπλή πορεία, είμαι κινηματογραφιστής, με την αμερικάνικη ορολογία, cinematographer, και συνεργάζομαι με σκηνοθέτες που με προσεγγίζουν για την οπτική ερμηνεία που δίνω και για την αισθητική που μπορώ πιθανώς να προσδώσω στην αφηγηματική πιθανότητα των συνεργασιών μας, είτε είναι ταινίες μυθοπλασίας είτε είναι ντοκιμαντέρ.

Η ειδικότητα αυτή δίνει έμφαση στη δημιουργική χρήση του φωτισμού, στην κίνηση της μηχανής λήψης και αυτό και το αντικείμενο το οποίο διδάσκω στο Τμήμα Κινηματογράφου του ΑΠΘ που είναι ένα νεοσύστατο τμήμα, δηλαδή μόλις έχει κλείσει μία δεκαετία: φτάσαμε στον 21ο αιώνα για να ενταχθεί η κινηματογραφική παιδεία σε ακαδημαϊκό επίπεδο, είναι μελαγχολικό. Από την άλλη, είναι εντυπωσιακό το πώς υπάρχουν άλλοι θεσμοί όπως είναι τα διάφορα Φεστιβάλ, οι μηχανισμοί ονειροπόλων, όπως είναι το Exile που μας παρουσίασε χθες η Βάλερυ Κοντάκος οι οποίοι προσπαθούν να καλύψουν όλα αυτά τα κενά που υπάρχουν στην κινηματογραφική παιδεία.

Άλλος ένας λόγος που ήθελα να ευχαριστήσω γι' αυτή την πρόσκληση είναι γιατί, όπως βλέπουμε, πρόκειται για μία συνάντηση της Ελλάδας με την Πολωνία και την Ουγγαρία. Εγώ καίτοι έχω γαλουχηθεί στον ελληνικό κινηματογράφο έχοντας ξεκινήσει δουλεύοντας σαν βοηθός διευθυντή φωτογραφίας κυρίως σε ελληνικές παραγωγές και μερικές διεθνείς, στη συνέχεια πήρα μία υποτροφία και σπούδασα το αντικείμενο της διεύθυνσης φωτογραφίας στο Αμερικάνικο Ινστιτούτο Κινηματογράφου. Εκείνη την περίοδο (1990), πρύτανης ήταν ένας Ούγγρος, μια τεράστια προσωπικότητα, ο Deszu Magyar, όπως επίσης ένας από τους μέντορες ήταν άλλος ένας Ούγγρος, Gyula Gazdag, πολύ μεγάλη προσωπικότητα του ουγγρικού κινηματογράφου και της εκπαίδευσής του, ο δε δικός μου μέντορας στη διεύθυνση φωτογραφίας ήταν επίσης μια μεγάλη προσωπικότητα, ο Louis-Lajos Horvath, δίπλα στον οποίο καίτοι ήδη είχα μια δεκαετή εμπειρία επαγγελματική, έμαθα "τα πάντα" και εμβάθυνα σε μια στρατηγική και αισθητική προσέγγιση που μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε αφηγηματική πιθανότητα.

Κατά κάποιο τρόπο, νιώθω ότι επιστρέφω κάτι σε αυτή την κουλτούρα, η οποία διαμορφώθηκε στη βιομηχανία του θεάματος, στο Χόλιγουντ, αλλά σε αυτή την εκδοχή της παιδείας μέσα στη βιομηχανία του

θεάματος, το αντικείμενο διδασκόταν από Ούγγρους οι οποίοι στο αντικείμενο της σκηνοθεσίας ανέλυαν με τη σειρά τους μια ταινία ενός Πολωνού, του Πολάνσκι. Οπότε για παράδειγμα, το μάθημα σκηνοθεσίας, film analysis, εκείνη την περίοδο και αυτό το μάθημα πράγματι αποτελούσε το ξεχωριστό στοιχείο που προσέφερε η σχολή, δηλαδή το Center for Advanced Film and Television Studies του American Film Institute, ήταν η ανάλυση για ένα ολόκληρο ακαδημαϊκό έτος μίας και μοναδικής ταινίας, της *Chinatown*, 1974, του Πολάνσκι, οπότε επί εβδομαδιαίας βάσεως, πλάνο-πλάνο, ξεκινώντας από την εισαγωγή της ταινίας και τους τίτλους, οι φοιτητές σκηνοθεσίας ανέλυαν όλες τις αισθητικές επιλογές του δημιουργού. Αυτό ήταν υποχρεωτικό μάθημα για τους σκηνοθέτες, ενώ εμείς οι διευθυντές φωτογραφίας το παρακολουθούσαμε για ένα μήνα και στρεφόμασταν μετά στη δικιά μας προσέγγιση που ήταν αποκλειστικά η δημιουργία κινούμενης εικόνας.

Έχοντας πει αυτό και παρακολουθώντας με φοβερό ενδιαφέρον τις ποικίλες προσεγγίσεις και των Ούγγρων και των Πολωνών εκλεκτών καλεσμένων από αυτές τις ιδιαίτερες και φοβερά σημαντικές κινηματογραφικές σχολές, συνειδητοποιεί κανείς το πόσο ισχυρές είναι οι βάσεις και βέβαια πόσο λειτουργικό είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτές τις βάσεις και όταν π.χ. ακούει για 7.000 διδάσκοντες ή 800 όπου το πρόβλημα είναι πως δεν έχουν εξειδικευτεί τόσο πολύ ή όταν βλέπει σε ένα νηπιαγωγείο το οποίο είναι για ένα εξάμηνο, με μία κατεύθυνση καλλιτεχνική, μικρά παιδιά κάτω των 5 ετών να μην χρησιμοποιούν μία ευτελή κάμερα, όπως όμορφα έθιξε χθες ο κ. Σπύρου, αλλά μία όμορφη view-camera, φωτογραφική από τις αρχές του 20ου αιώνα και να φωτίζουν με προβολείς τύπου Φρενέλ, τα κρύσταλλα Φρενέλ που συγκεντρώνουν τη δέσμη του φωτός τόσο όμορφα, και να κάνουν όμορφους σχεδιασμούς φωτισμού από τόσο νεαρή ηλικία, πράγματι είναι από όλη αυτή την εμπάθυνση στην αληθινή γλώσσα και ουσία της εικόνας από τόσο νεαρή ηλικία, που δημιουργεί τελικά μια φυσική άνεση αν ποτέ κανείς στραφεί σε κάποιο καλλιτεχνικό αντικείμενο.

Δεν είχα ποτέ Ούγγρους φοιτητές ούτε Erasmus στο Τμήμα Κινηματογράφου, είχα όμως αρκετούς Πολωνούς αυτή τη δεκαετία. Όλοι μα όλοι, ακόμα και οι πρωτοετείς, είχαν μια φυσική άνεση με το αντικείμενο, δηλαδή μια φυσική άνεση με τη διαχείριση ακόμα και μίας απλοϊκής συνθήκης φωτισμού η οποία είχε μια εικαστική διάσταση, όπως επίσης και μια φυσική κατασκευαστική διάθεση. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ολοκληρώνοντας τις σπουδές τους ταυτόχρονα παρουσίαζαν και το αριστούργημα του αιώνα. Απλά συγκρίνοντάς τους με τα παιδιά του δικού μας συστήματος, αυτού του συστήματος που ακούγοντας τους προηγούμενους ομιλητές συνειδητοποιεί κανείς πόσο δραματικά μπλοκαρισμένο είναι, με "φοβερές" μελέτες που εκπονούνται και μένουν ανενεργές για 20ετίες, μετά επανεξετάζονται και μετά υπάρχει αυτή η διάθεση που σαν κύμα πρέπει κανείς να διορθώσει τα πάντα, ξεχνώντας τα απολύτως βασικά και τα βασικά είναι για να περάσει μία κινηματογραφική εκπαίδευση, οπτικοακουστικά, όλα αυτά, στην κουλτούρα της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, πρέπει πραγματικά ν' αλλάξει όλο το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα το οποίο είναι ένα σύστημα που ισοπεδώνει την τέχνη.

Στη μέση ελληνική οικογένεια, το παιδί που έχει μια τέτοια διάθεση, ποιητική, καλλιτεχνική ή οτιδήποτε συνθήως είναι πρόβλημα. Το παιδί αυτό αν δεν θα μπορέσει να δώσει εξετάσεις στη Νομική, τι θα απογίνει; Είναι ένας φοβερός προβληματισμός που προκύπτει από έναν συντηρητισμό, και δυστυχώς συναντάει άλλον έναν συντηρητισμό που υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει. Είναι πάρα πολύ δύσκολο να αλλάξουν όλα αυτά στην εκπαίδευση.

Παρόλ' αυτά, επειδή πρέπει κι εγώ να πω κάτι, ή να προσθέσω κάτι ή να δώσω μια δημιουργική ιδέα, η δημιουργική μου ιδέα είναι τα βασικά. Δεν μπορεί ο κινηματογράφος να ενταχθεί έτσι αυθαίρετα σε μια τόσο πρώιμη χρονική περίοδο αν δεν έχει μεσολαβήσει μία επαφή με τη βάση του κινηματογράφου, όπου η βάση του κινηματογράφου για έναν γκουρού όπως είναι ο Δήμος Αβδελιώδης που ακούσαμε νωρίτερα μπορεί να είναι ο λόγος, για μένα που δεν είμαι αυτού του επιπέδου, η βάση του κινηματογράφου είναι η φωτογραφία. Ο κινηματογράφος πάντα ακολουθούσε τη φωτογραφία και τεχνικά και καλλιτεχνικά και είναι από τη φωτογραφία που ο νέος θα μάθει να διαχειρίζεται και τα μεγέθη των φακών, όπου είναι μια συνταρακτική προδιαγραφή σε οποιαδήποτε αφήγηση – αν δεχθεί κανείς ότι ένας ευρυγώνιος φακός επιταχύνει μία φυσική κίνηση ή ένας τηλεφακός, ένας μεγάλος φακός όπως λέμε στην αργκό του κινηματογράφου, την επιβραδύνει και μόνο με την επιλογή διαφορετικής εστιακής απόστασης, στην ίδια συνθήκη προκύπτει ένα διαφορετικό δραματουργικό αποτέλεσμα. Αυτό, λοιπόν, το στοιχείο το βασικό θα το μάθει κανείς μόνο όταν εμβαθύνει και πιο απλοϊκά ακόμα, στην τέχνη της στατικής καλλιτεχνικής φωτογραφίας.

Έχοντας πει αυτό, θα ήθελα να το υποστηρίξω υπενθυμίζοντας ότι και σήμερα αν επιστρέψαμε σε μια σταθερά του κινηματογράφου που χάσαμε – και ποια είναι αυτή η σταθερά;- οφείλεται και πάλι στη φωτογραφία. Ο συμβατικός κινηματογράφος που ξεκίνησε πριν από 120 χρόνια βασίζεται στην αισθητική που προκύπτει από τη χρήση του κινηματογραφικού φιλμ 35mm. Λέω κινηματογραφικού γιατί το 35mm φιλμ είναι το ίδιο που χρησιμοποιούταν και στη στατική φωτογραφία με τη διαφορά ότι στον κινηματογράφο χρησιμοποιούταν ακριβώς το μισό καρέ, δηλαδή "έτρεχε" κάθετα ενώ στη φωτογραφία κινείται οριζόντια.

Μετά από 50-60 χρόνια κινηματογράφου 35mm, ήρθε άλλο μικρότερο φορμά το οποίο υπήρχε για περισσότερο καταναλωτική ή αναψυχής χρήση που ήταν το φιλμ 16mm, το μισό από αυτό. Σιγά-σιγά, με την εξέλιξη του μέσου και την ευκρίνεια που άρχισε να αποκτά και το μικρότερο αυτό φορμά των 16mm όπως και οι φακοί που σχεδιάστηκαν ειδικά γι' αυτό, πλησίασε την ευκρίνεια του 35mm και όντας μικρότερο και οικονομικότερο, τοποθετήθηκε και αυτό δημιουργικά σε μία επαγγελματική τεχνική χρήση στο κινηματογραφικό γίγνεσθαι. Οπότε, μοιραία στα 120 χρόνια του κινηματογράφου, η οπτική κουλτούρα την οποία αποκτά κανείς ως θεατής αλλά και σαν δημιουργός, προέρχεται από την χρήση αυτών των δύο φορμά.

Αυτό ως τη δεκαετία του '90 "ξέπεσε", αν μου επιτρέπεται η ορολογία, με την έλευση της ηλεκτρονικής κινηματογραφίας που προήλθε από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και κύρια στα μέσα της δεκαετίας του '70 των τηλεοπτικών φορμά. Τα τηλεοπτικά φορμά ή "βιντεοκάμερες", είχαν μεγέθη αισθητήρων που ήταν μικρότερα και από το 35mm και από το 16mm, με αποτέλεσμα η εικαστικότητα, η ποιότητα της εικόνας που προέκυπτε να είναι πολύ διαφορετική. Τι σημαίνει διαφορετική; Σημαίνει ότι όσο πιο μικρό είναι το φορμά, τόσο πιο πολύ εστιασμένα είναι όλα. Όταν όλα είναι εστιασμένα, δεν υπάρχει διαχωρισμός στα επίπεδα, οπότε αντικειμενικά η εικόνα είναι πιο flat. Αυτή όμως η flat εικόνα και αυτά τα μεγέθη αισθητήρων προοριζόνταν για μια πολύ συγκεκριμένη χρήση, για ένα μόνιτορ που είχε κανείς στο σαλόνι ή στην κουζίνα ή αργότερα στο υπνοδωμάτιό του.

Καθώς όμως βελτιωνόταν και η αναλυτική δύναμη αυτής της προδιαγραφής, αυτής που ονόμασα γενικότερα «ηλεκτρονική κινηματογραφία», και ακριβώς επειδή το πρωτότυπο μέσο το κινηματογραφικό, δηλαδή το αρνητικό φιλμ, ή καμιά φορά και το θετικό φιλμ ήταν πράγματι πολύ ακριβά, όπως και το μέσο

αυτό καθαυτό ή μάλλον ο φορέας του μέσου, δηλαδή οι κινηματογραφικές μηχανές λήψης, οι φακοί, άρχισαν καλλιτέχνες και επαγγελματίες του χώρου να εντάσσουν στον συμβατικό κινηματογράφο μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ –περισσότερο στο ντοκιμαντέρ- την ηλεκτρονική κινηματογραφία. Με αποτέλεσμα, η εικόνα η οποία έπρεπε να προορίζεται για τη μεγάλη οθόνη να μην είναι αρκετά καλή, π.χ. έλλειψη ευκρίνειας, όπως και έλλειψη καλής χρωματικής αναπαραγωγής, δυναμικής ευρύτητας, όπου είναι η δυνατότητα ενός μέσου να καταγράφει μία φωτιστική συνθήκη από την πιο υψηλή μέχρι την πιο χαμηλή, τη σκιά.

Ερχόμαστε, λοιπόν, στα μέσα της δεκαετίας '90, σε μία μικρή επανάσταση στο χώρο της ηλεκτρονικής κινηματογραφίας, η οποία πλέον μετονομάζεται «ψηφιακή κινηματογραφία», με την έλευση των μικρών μηχανών λήψης τύπου MiniDV, οι οποίες διαθέτουν έναν αισθητήρα που ήταν μικρότερος κι από τα 16mm, για την ακρίβεια μικρότερος κι από τα 8mm.

Ταυτόχρονα, επειδή παρουσιάστηκαν σαν ένα καταναλωτικό προϊόν, είχαν ένα πολύ χαμηλότερο κόστος, με αποτέλεσμα να δίνεται η ευκαιρία σε πολύ περισσότερο κόσμο να μπορεί να δημιουργήσει οπτικοακουστικό προϊόν, το οποίο χαρακτηρίστηκε πολύ χιουμοριστικά από έναν αφορισμό του Φράνσις Φορντ Κόπολα, που είπε ότι «κάποια μέρα θα μπορεί κι ένα κορίτσι από το Οχάιο να κάνει κι αυτό την ταινία του». Το πρόβλημα, όμως, είναι ότι πιθανώς να μην έχει ενδιαφέρον η ταινία του κοριτσιού από το Οχάιο ή και να μην έχει και κανένα εικαστικό ενδιαφέρον.

Όλα αυτά "διορθώθηκαν" από τη στατική φωτογραφία την τελευταία δεκαετία, όταν η καινούργια γενιά φωτογραφικών μηχανών επέστρεψε στο πρωτότυπο φωτογραφικό και στη συνέχεια κινηματογραφικό σχήμα 35mm με τις περίφημες HD SLR που ενώ είχαν προταθεί, σχεδιάστη για μία χρήση φωτογραφική, είχαν και την προδιαγραφή λήψης σε βίντεο. Χαρακτηριστικά, μία από αυτές τις εταιρίες, πούλησε σε μία πενταετία, μεταξύ 2009-2014 έναν απίστευτο αριθμό μηχανών λήψεως, δηλαδή φωτογραφικών, οι οποίες μπορούσαν να πραγματοποιήσουν και λήψη βίντεο, οι οποίες – αν δεν κάνω λάθος ήταν 4 εκ. τεμμάκια/ σώματα φωτογραφικά στον κόσμο ιλιγγιώδης αριθμός μέσα σε ένα τόσο μικρό χρονικό διάστημα. Αυτό είναι μια φοβερή επανάσταση στο χώρο της εικόνας και κατ' επέκταση στο χώρο της κινούμενης εικόνας.

Βλέποντας οι κατασκευαστικές εταιρίες τις κινούμενες εικόνες της ηλεκτρονικής κινηματογραφίας από την φοβερή διάδοση αυτών των φωτογραφικών μηχανών, επανήλθαν μοιραία πρώτα για να ανακτήσουν, αν θέλετε, το εμπορικό πεδίο που είχαν χάσει, σε σχεδιασμό ηλεκτρονικών ψηφιακών, digital δηλαδή όπως επικρατεί να τις χαρακτηρίζουμε – προτιμώ πιο πολύ το γαλλικός όρος numérique, ο οποίος έχει μια διαφορετική φιλοσοφική διάσταση, εντάσσοντας στο σχεδιασμό τους τα βασικά formats, το 35mm και το 16mm όπου πλέον το βασικό format μιας "καλής" ψηφιακής κινηματογραφικής μηχανής είναι το λεγόμενο Super-35mm, που έχει λόγο 1/1.77 και σιγά-σιγά την τελευταία τετραετία επανήλθε και το θαυμάσιο ακόμα περισσότερο για "ντοκιμανταριστική" χρήση format των 16mm ως Digital 16, με αποτέλεσμα να έχουμε επιτέλους – εννοώ εμείς οι "άνθρωποι" του κινηματογράφου που έχουμε γαλουχηθεί στο μέσο το οποίο κληρονομήσαμε από την προηγούμενη εκατονταετία, ένα πρωτότυπο μέσο καταγραφής και δημιουργίας εικόνας, το οποίο να είναι πράγματι υψηλού επιπέδου για προβολή σε μεγάλη οθόνη, αλλά έχουμε παράλληλα οδηγηθεί σε μία αινιγματική συνθήκη με την απώλεια του φιλμ και των κινηματογραφικών μηχανών στην οποία θα αναφερθώ – θυμίζω ότι στο τέλος του 2011 σταμάτησαν να παράγονται πλέον κινηματογραφικές μηχανές λήψης, ενώ το 2013 η Fuji η μία από τις δύο εταιρίες

παραγωγής αρνητικού φιλμ μαζί με την Eastman Kodak ανακοίνωσε ότι σταματάει την παραγωγή αρνητικού φιλμ και ότι θα είχε στοκ για άλλον έναν χρόνο, δηλαδή πέρσι, πρόπερσι.

Η σημαντικότερη αυτή απώλεια, αφορά την αρχειακή ιδιότητα του προϊόντος που “κατασκευάζουμε” – αν μου επιτρέπεται η έκφραση- και, όπως είπε ο κ. Σπύρου, το τελικό πλέον προϊόν είναι ένα μικρό κουτί, ο φορητός “σκληρός-δίσκος”, το οποίο εμπεριέχει τα αρχεία τα οποία θα δώσουμε στον μηχανικό προβολής για να τα προβάλλει, με τη διαφορά ότι αυτά τα αρχεία δεν μπορούμε να τα “διαβάσουμε”. Δεν είναι σαν το αρνητικό φιλμ που ήταν ένα κομμάτι, μια ζελατίνα, μια βάση πλαστικού που είχε μια σειρά επιστρώσεις αργύρου. Ο άργυρος όταν εκτίθετο στο φως δημιουργούσε την εικόνα μέσα από ζύμωση και μπορούσες και μπορείς πάντα να βάλεις κόντρα στο φως αυτό το κομμάτι και να το δεις. Αν θες να το δεις κινούμενο, το φορτώνεις σε μια μηχανή προβολής η οποία θα το κινήσει και υπάρχει ένα φως από πίσω που το προβάλλει. Αυτό δεν υπάρχει στην ψηφιακή συνθήκη. Δυστυχώς δεν υπάρχει καμία πρόβλεψη στους προϋπολογισμούς, ακόμα και στους προϋπολογισμούς που εκπονεί κανείς υποβάλλοντας σε έναν φορέα όπως είναι πιθανά η κρατική τηλεόραση όταν αρχίσει να κάνει ξανά παραγωγές ή το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, δεν προβλέπει κανείς τη διατήρηση αυτού του υλικού.

Κι όμως, το τελευταίο προπύργιο το κατασκευαστικό για τις εταιρίες είναι το φιλμ αρχείου, που είναι ένα φιλμ ειδικό στο οποίο καταγράφονται τα ψηφιακά στοιχεία για να μπορεί να διατηρείται αυτό το υλικό τουλάχιστον για 5 αιώνες, σύμφωνα με τις μελέτες και τα πειράματα τεχνητής παλαίωσης που έχουν γίνει και να μπορεί να είναι ανθρωπίνως αναγνώσιμο, man readable, και όχι μέσα από μία μηχανή η οποία του χρόνου μπορεί να μην υπάρχει ή από έναν δίσκο ο οποίος μπορεί να ταρακουνηθεί ή να υποστεί κάποια μαγνητική υποβολή που να του καταστρέψει το αρχείο.

Πραγματικά, αυτό είναι φοβερά ανησυχητικό ότι μπορεί κανείς σήμερα να κάνει μία καταπληκτική ταινία με ένα υπέροχο μέσο όπως είναι το ψηφιακό, μπορεί να το μοντάρει και να κάνει όλη την επεξεργασία στον υπολογιστή του και να το φέρει στην αίθουσα προβολής αλλά αυτό το υλικό μπορεί να χαθεί ανά πάσα στιγμή. Δεν υπάρχει καμία βάση προστασίας.

Έχοντας πει αυτά, και χωρίς να θέλω να κάνω άλλη κατάχρηση του χρόνου, να προσθέσω ότι ναι, το αντικείμενό μου είναι η διεύθυνση φωτογραφίας όπως αυτή εκφράζεται από το δημιουργικό φωτισμό, από τις επιλογές γωνιών λήψης και φακών, ρώσικων, γιαπωνέζικων, βρετανικών, γαλλικών, γερμανικών κορεάτικων, όπου όλοι αυτοί οι φακοί έχουν μια διαφορετική εικαστική διάθεση στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν το φως και μια διαφορετική επίσης προσέγγιση στο πώς δημιουργούν μια λιγότερο ή περισσότερο ανάγλυφη εικόνα, αλλά κύρια το αντικείμενό μου και αυτό που διδάσκω αποκλειστικά σε τεταρτοετείς, ώριμους φοιτητές που θα οδηγηθούν στο πτυχίο, είναι το πώς η *πρωτότυπη κινηματογράφηση* δηλαδή κλείνω επανερχόμενος στον τίτλο της εισήγησής μου, οδηγεί σε μια συγκεκριμένη αφηγηματική προσέγγιση.

Όταν λέω *πρωτότυπη κινηματογράφηση*, αναφέρομαι σε ένα νεωτερισμό δικό μου που προέρχεται από την οικουμενική έκφραση που χρησιμοποιείται για τη διαδικασία του γυρίσματος η οποία λέγεται στα αγγλικά principal photography. Αν μεταφράσει κανείς principal photography στα ελληνικά, λέγεται «η κύρια φωτογραφία» ή «κύρια φωτογράφιση». Τι σχέση αυτό με τον κινηματογράφο; Έχει απόλυτη σχέση γιατί όπως σας είπα, ο κινηματογράφος έχει τη βάση του στη φωτογραφία.



Οπότε, εγώ λέω ότι αυτή η κύρια φωτογράφιση, δηλαδή η διαδικασία αυτού του γυρίσματος καθαυτού, αφορά μια *πρωτότυπη κινηματογράφιση* η οποία είναι η προσέγγιση η οπτική που έχει κάποιος αντιμετωπίζοντας μία ιστορία ή ακόμα και μία απουσία ιστορίας.

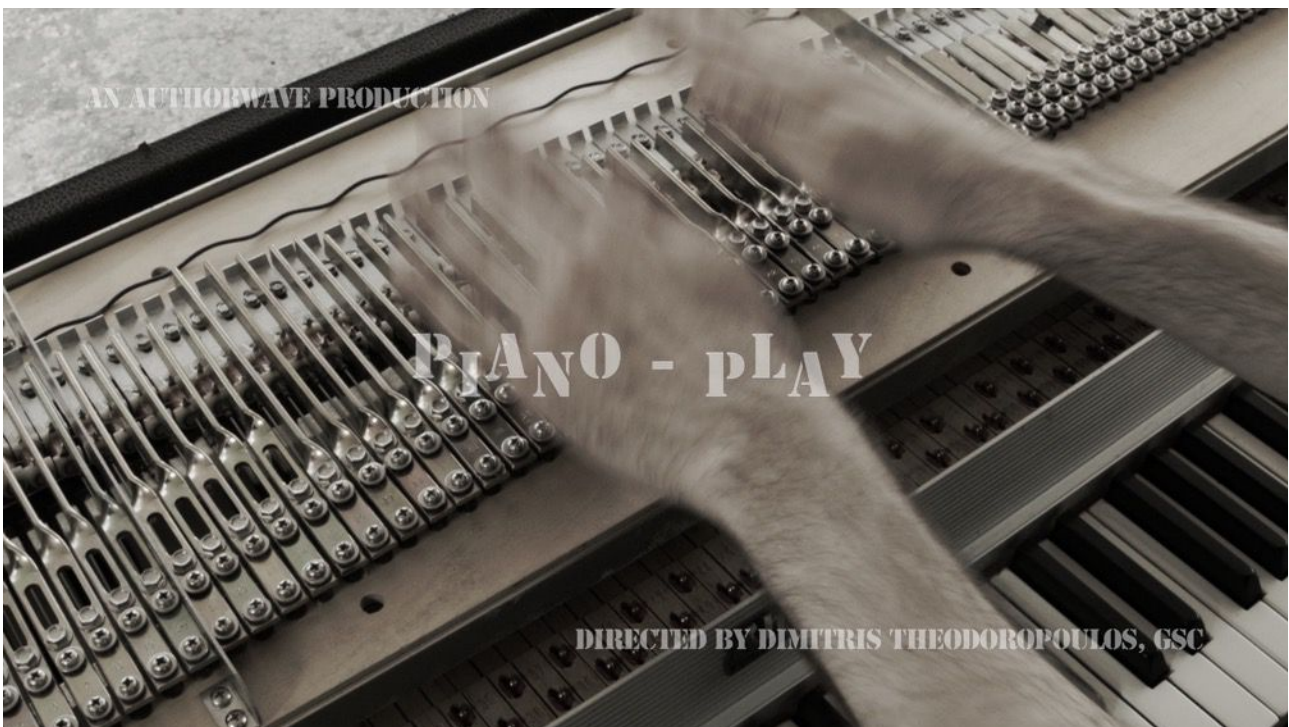
Ανάμεσα από τις συνεργασίες μου τις “συμβατικές”, με την καλή έννοια, ως διευθυντής φωτογραφίας, κάνω καμιά φορά και κάποια μικρότερα project για το δικό μου γούστο επανερχόμενος στην ιστορία του κινηματογράφου, στη βάση του, όπου ήταν “οι άνθρωποι με την κινηματογραφική τους μηχανή”, ο Dziga Verton, ο Joris Ivens, φοβερές προσωπικότητες οι οποίες αργότερα οδήγησαν σε άλλες προσωπικότητες όπως ήταν ο Johan Van Der Keuken στη δεκαετία ’70 και ’80, συνεχιστής του έργου αυτών των ανθρώπων, δηλαδή ένας μοναχικός κινηματογραφιστής που με την κάμερά του ανέπτυσε ένα προσωπικό του concept, μια πιθανότητα αφήγησης.

Σε αυτό το επίπεδο, και κυρίως για ερευνητικούς λόγους, μπορεί κάποια στιγμή να θέλω να δοκιμάσω την ιδιότητα ενός φακού ή να δοκιμάσω μια καινούργια μηχανή λήψης: αφού μελετώ τι προκύπτει από τη χρήση τους, προσπαθώ να τα εντάξω σε κάποια πιθανότητα αφήγησης. Οπότε, τα τελευταία χρόνια κατά καιρούς κάνω μικρά πορτρέτα μουσικών οργάνων με τον ίδιο τρόπο που έκανε ο Τζιμ Τζάρμους αυτά τα μικρά κινηματογραφικά σκετς, τα *Coffee and Cigarettes* και έτσι μαζεύω σε ένα τασάκι κάποια κινηματογραφικά-αποτσίγαρα, που κάποτε μπορεί να τα προβάλω όλα μαζί.



Ένα εξ αυτών ακριβώς επειδή η συνάντηση αυτή απευθύνεται και σε ανθρώπους οι οποίοι και θα δημιουργήσουν όπως ενημερώθηκα και μια σειρά από μικρά δοκιμαστικά ντοκιμαντέρ, όπως και στους ανθρώπους που θα τους επιβλέψουν, επέλεξα ένα από αυτά τα μικρά project, τα οποία εμπεριέχουν μια σειρά από “κλεισίματα του ματιού” στην κινηματογραφική δημιουργία και πολύ σύντομα μετά την προβολή θα σας αποδομήσω και θα σας υπογραμμίσω κάποιες επιλογές, που πιστεύω ότι έχουν σημασία ακόμα περισσότερο και στο επίπεδο των δειγμάτων που είδαμε χθες.

(προβολή βίντεο, *Piano-play*, 2015)



Οπότε, τώρα θα μου επιτρέψετε να σας μιλήσω λίγο για τις επιλογές μου. Δεν θα το έκανα αυτό σε μια συμβατική προβολή, απλά τώρα είμαστε σε ένα περιβάλλον εκπαιδευτικό. Ένα στοιχείο το οποίο θα παρατηρήσατε πιθανώς είναι η γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται στους τίτλους. Χθες βλέποντας μια εργασία που έγινε σε ένα γυμνάσιο το οποίο παρέπεμπε πιθανά στο βωβό κινηματογράφο (καίτοι είχε μουσική), περιελάμβανε καρτέλες ένθετες που περιέγραφαν την ανάπτυξη της δράσης με τη γνωστή γιρλάντα που είχαν οι βωβές ταινίες ή και οι νεο-βωβές που έχουμε δει τα τελευταία χρόνια – όπως θυμίζω την *Blancanieves*, 2012- υπέροχη Ισπανική ταινία - όπου όμως η γραμματοσειρά που είχε χρησιμοποιηθεί ήταν απόλυτα σύγχρονη. Δηλαδή, εδώ είχαμε μια σύγκρουση αισθητική.

Στη δική μου περίπτωση που με απασχολούν αυτά, η γραμματοσειρά την οποία χρησιμοποίησα είναι η γραμματοσειρά που περιέχεται στο εσωτερικό του οργάνου – πιθανώς να παρατηρήσατε ένα γρήγορο ένθετο πλάνο που έχει μία “στάμπα” που προσδιορίζει και τη χρονιά που κατασκευάστηκε, το 1978. Παραδόξως, ανακάλυψα ότι αυτή η γραμματοσειρά ονομάζεται *military* και παραδόξως έμαθα – όχι εκ των υστέρων, αυτό το γνώριζα πριν αναπτύξω αυτό το μικρό παιχνίδισμα γιατί πράγματι για ένα παιχνίδισμα πρόκειται – εξ ου και ο τίτλος *Piano-play* — ότι το όργανο αυτό, το ηλεκτρικό πιάνο Fender Rhodes, ένα φορητό δηλαδή πιάνο, είχε σχεδιαστεί από στρατιωτικούς και εντασσόταν σε κέντρα αποκατάστασης στρατιωτών οι οποίοι επέστρεφαν από τον πόλεμο, από το Βιετνάμ για λόγους ψυχολογικής υποστήριξης.

Αυτό στη συνέχεια, ακριβώς επειδή ήταν φθηνότερο από ένα “συμβατικό” πιάνο, με τον ίδιο τρόπο που εντάχθηκε στο δημιουργικό κινηματογράφο το “ψηφιακό” στην πρώτη του μορφή την αναλογική, παρομοίως εντάχθηκε και στο μουσικό γίγνεσθαι, ιδιαίτερα της δεκαετίας του ‘60 το συγκεκριμένο όργανο, χρησιμοποιήθηκε δε πέραν των ιαματικών προθέσεων για τις οποίες είχε αρχικά σχεδιαστεί, από καλλιτέχνες εμβληματικούς της εποχής όπως ο Φρανκ Ζάπα, ο Μάιλς Ντέιβις ή οι Doors, ο δε μουσικός που καταγράφω “κλείνει το μάτι” σε αυτήν την εποχή δημιουργώντας πολύ μικρές μουσικές-βινιέτες κατά τη διάρκεια ορισμένων αφηγηματικών στιγμών, όπου ακούγεται πράγματι η μουσική των



προαναφερθέντων δημιουργών. Οπότε νομίζω ότι κάθε επιλογή, ακόμα και η επιλογή της γραμματοσειράς των τίτλων θα πρέπει να έχει μία συνέπεια, είναι μια αισθητική απόφαση απέναντι στην αφήγηση.

Είναι κάτι “σαν ντοκιμαντέρ”. Δεν είναι ντοκιμαντέρ. Όλα ή τα περισσότερα στοιχεία της “κατασκευής” αυτής είναι σκηνοθετημένα. Π.χ. η ταινία ξεκινάει με δύο ανθρώπους που μεταφέρουν ένα όργανο από ένα υπόγειο και το ανεβάζουν στο κλιμακοστάσιο. Πιθανά μετά να αντιληφθεί κανείς, αν το σκεφτεί, ότι σε αυτό το υπόγειο γίνεται η πρόβα του μουσικού σχήματος με το οποίο παίζει ο μουσικός.



Σαφέστατα, εγώ δεν περίμενα ως ντοκιμαντερίστας να κατεβάσουν το όργανο από τη σκάλα. Τους ζήτησα να το κάνουν γιατί ήθελα να δείξω ότι τελικά δεν είναι και τόσο φορητό. Είναι ένας μεγάλος όγκος που χρειάζονται δύο άτομα να το μετακινήσουν, χρειάζεται ένας αρκετά μεγάλος χρόνος για να στηθεί στις βάσεις του κ.λπ και αυτός ο χρόνος αποτυπώνεται από τη μικρή σκηνή 40 δευτερολέπτων που αποτελείται από 9 οθόνες (split-screen). Αυτή η σκηνή παραπέμπει για μένα κατασκευαστικά, σε μια περίοδο της ιστορίας του κινηματογράφου η οποία τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του '50 από την πρώτη πολυρισματική εγκατάσταση – δεν υπήρχε τότε ο όρος «εγκατάσταση» - της προβολής που έκαναν το υπέροχο δημιουργικό ζευγάρι Charles and Ray Eames, σχεδιαστές, κινηματογραφιστές, διανοούμενοι, για τις ανάγκες της μεγάλης αμερικάνικης έκθεσης στη Μόσχα του Χρουτσώφ, παρουσιάζοντας ένα πολυρισματικό ντοκιμαντέρ που λεγόταν *America Sees*, 1959.

Ταυτόχρονα, εμένα με εξυπηρετούσε αυτή η διάσπαση της οθόνης στα εννιά πλαίσια, γιατί σε μία διάρκεια 40 δευτερολέπτων, βλέπει κανείς ένα φιλικό αποτύπωμα χρόνου το οποίο είναι πολλαπλάσιο,  $4 \text{ επί } 9 = 36$ , 360 δευτερόλεπτα,  $6 \text{ επί } 6 = 36$ , δηλαδή βλέπει κανείς ουσιαστικά 6 λεπτά σε 40 δευτερόλεπτα.

Το έναυσμα για να κάνω όλο αυτό το μικρό παιχνίδι με τον κινηματογράφο ήταν το service του πιάνου. Ο φίλος μου ο μουσικός μου είχε αναφέρει πως επρόκειτο να ανοίξει το όργανο και αν θέλω να δω πώς είναι από μέσα. Αυτό, όμως, δεν μπορεί να έχει ένα ειδικό ενδιαφέρον. Αν ψάξει κανείς στο Google ή στο Youtube «σέρβις κιθάρας» ή «σέρβις κρουστών», θα τα δει όλα αυτά με ένα μηχανικό τρόπο. Οπότε,

εντάσσοντάς τα σε μία πιθανότητα αφήγησης, ουσιαστικά ενώ πρόκειται για ένα πορτρέτο του οργάνου, είναι ταυτόχρονα αποτελεί και ένα άλλο πορτρέτο, το πορτρέτο ενός μουσικού που δεν ασχολείται μόνο με το να “χτυπάει” απλά τα πλήκτρα, αλλά πρέπει να φροντίζει, να το ανοίγει για να τους αλλάζει τις “τσιμούχες”, να τοποθετεί καινούργια στοιχεία κρούσης των πλήκτρων με τους ηλεκτρικούς αισθητήρες που δημιουργούν τον ήχο, τέλος δε ταυτόχρονα να συμμετέχει και σε ένα μουσικό σχήμα, που εγώ έκρινα ότι δεν μου “χωράει” σε μια 7λεπτη αφήγηση.

Οπότε επανέρχομαι στο ότι οι 9 οθόνες μου χρησίμεψαν στο να δείξω ότι αυτό το μουσικό σχήμα να προετοιμάζεται και μετά να εμβαθύνω στο δικό του παίξιμο στο μουσικό όργανο, γιατί το όργανο αυτό πέραν της συμβατικής ηχητικής του απόδοσης, συνδεδεμένο με άλλα στοιχεία υποβοήθησης, δημιουργεί μια σειρά από ηλεκτρονικούς ήχους, που είναι όλοι οι ήχοι που ντρεσάρουν την ηχητική μπάντα που ακούσαμε. Ακόμα και οι παραμορφώσεις, που “χτυπάνε” πάνω από το “κόκκινο” σε ένα μιξάζ, που προέρχονται από τη δημιουργική χρήση αυτού του οργάνου.

Ταυτόχρονα, εντάσσεται μέσα σε αυτή την αφήγηση και ένα “άλλο σινεμά”, το σινεμά παρατήρησης, το οποίο σας συστήνω να εξετάσετε. Υπάρχει ένας σημαντικός δάσκαλος του κινηματογράφου, ο Τζέιμς Μπένινγκ, που διδάσκει το αντικείμενο σε μία εμβληματική σχολή που έχει ιδρύσει ο Ντίσνεϊ στην Βαλένσια της Καλιφόρνια, το CalArts. Είναι αυτός που έδωσε τον όρο «φίλμ παρατήρησης». Πρόκειται για ντοκιμαντερίστα που δημιουργεί ακίνητες συνήθως συνθέσεις στα κάδρα/πλάνα του.



Εμένα μου άρεσε η συνθήκη παρατήρησης των μυρμηγκιών ακόμα περισσότερο, επειδή είναι τόσο μικρά και αναδεικνύονται τόσο όμορφα στη μεγάλη οθόνη για δύο λόγους. Αφενός μεν γιατί το μαύρο σώμα τους που γυαλίζει κάτω από το φως του ήλιου κόντρα στο χρώμα, αποτελεί ένα παρόμοιο κοντράστ με το κοντράστ των άσπρων και μαύρων πλήκτρων στο πιάνο. Ταυτόχρονα, όμως, όπως τα μυρμηγκία δουλεύουν ασταμάτητα, με ενδιέφερε να δείξω ότι και ο μουσικός αυτός “δουλεύει”, πρέπει να κάνει πρόβα, να βεβαιωθεί ότι όλα λειτουργούν σωστά στα μηχανικά μέρη του οργάνου του κ.ο.κ. Οπότε, από

ένα πορτρέτο ενός μουσικού οργάνου θα έλεγα ότι πιθανώς να οδηγήθηκα σε ένα φιλμ για την εργατικότητα: οδηγήθηκα συνεπώς σε κάτι που μόνο εγώ θα μπορούσα να δημιουργήσω.

Πού θέλω να καταλήξω; Ότι είναι πάρα πολύ σημαντική η προσωπική προσέγγιση.

Ευχαριστώ.

---

<sup>1</sup> Principal photography (η κύρια φωτογράφιση), είναι ο όρος που παραδοσιακά χρησιμοποιείται για να υποδειχθεί η διαδικασία της κινηματογράφησης (cinematography) μίας ταινίας. Ο νεωτερισμός που αποτελεί η έκφραση “πρωτότυπη κινηματογράφηση”, είναι ακριβέστερος σε σχέση με τη δημιουργία κινούμενης εικόνας, όπως και με το θέμα αλλά και την ουσία της εισήγησης.

<sup>2</sup> *The decisive moment*, 1952, πρόκειται για τον τίτλο της αγγλικής έκδοσης του πρωτότυπου βιβλίου του εμβληματικού Γάλλου φωτογράφου-καλλιτέχνη Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (που μεταφράζεται ως “Εικόνες στα γρήγορα”/η Ελληνική έκδοση, *Η αποφασιστική στιγμή, λόγος για τη φωτογραφία*, εκδόσεις ΑΓΡΑ 1998, 2013, αφορά την εισαγωγή της πρωτότυπης έκδοσης). Για τον Bresson, η πράξη της φωτογραφίας συνίσταται στην ταυτόχρονη αναγνώριση ενός γεγονότος την ίδια στιγμή και σε κλάσματα του δευτερολέπτου, παράλληλα με την επιμελή οπτική οργάνωση της φόρμας που προσλαμβάνεται και που εκφράζει εικαστικά αυτό το γεγονός (Photographier: c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait).