ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.

ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«ΥΠΟΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΣΗ: Η ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΩΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΜΕΣΟ»

ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ ΠΑΥΛΟΥ ΛΥΓΟΥΡΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

Παναγιώτης Σαλαπάτας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη....4

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Εισαγωγή....5

1.1. Εισαγωγή....5

1.2. Σκοπός και στόχοι της ερευνητικής εργασίας....6

1.3. Μεθοδολογία της ερευνητικής εργασίας....7

1.4. Διάρθρωση της ερευνητικής εργασίας....8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Μηχανισμοί της έκθεσης και σκοτάδι....9

2.1 Μέτρηση....9

2.2 Δυναμικό εύρος και τα αποτελέσματα της καμπύλης απόκρισης του φιλμ....11

2.3 Οριοθετώντας την σκοτεινή αισθητική....13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Υποέκθεση και αφήγηση. Κίνητρα πίσω από την δημιουργία σκοτεινών εικόνων....14

3.1 Υποέκθεση και πραγματικός κόσμος....14

3.2 Υποέκθεση και γραπτός λόγος. Η περιπτώσεις των Godfather (1972) & Southern Comfort (1981)....16

3.3 Υποέκθεση, κινηματογραφικές συμβάσεις και άνωθεν περιορισμοί....20

3.4 Υποέκθεση και δημιουργός....25

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Συμπεράσματα, περιορισμοί της έρευνας και μελλοντική έρευνα....30

4.1 Εισαγωγή....30

4.2 Περιορισμοί της έρευνας....30

4.3 Συμπεράσματα....31

4.4 Μελλοντική έρευνα....32

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΠΗΓΕΣ....32

Περίληψη

Σκοπός της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας είναι η ανάδειξη των σκοτεινών εικόνων, όπως διαμορφώνονται από τις σχέσεις κοντράστ και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τους, ως δυναμική αισθητική επιλογή στον κινηματογράφο. Αρχικά ορίζεται η υποέκθεση με τεχνικούς όρους, με στόχο την οριοθέτηση των κριτηρίων για την επιλογή αυτών των φιλμικών κειμένων και στην συνέχεια κατηγοριοποιούνται οι συνθήκες τις οποίες μπορεί να εξυπηρετεί η εν λόγο αισθητική επιλογή. Αναλύεται η σχέση της υποέκθεσης με το δημιουργό και τις επιλογές του για την αφήγηση αλλά και με το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο και την παρακαταθήκη του. Το χρονοδιάγραμμα της έρευνας συμπεριλαμβάνει ταινίες του αμερικάνικου κινηματογράφου από το1970 έως και το 2015. Δύο εμβληματικές ταινίες για την υποέκθεση ορίζουν την αρχή του πεδίου έρευνας στις αρχές τις δεκαετίας του '70· το *The Beguiled (1971) και το The Godfather (1972).*

Abstact

The purpose of this research bachelor's thesis is to highlight dark imagery, shaped by its characteristics (like contrast ratios), as a dynamic aesthetic choice in cinema. Initially, underexposure is defined in technical terms with the aim of delimiting the criteria for the selection of these filmic texts. Furthermore, the conditions that can be served by the aesthetic selection in question are categorized. The relationship of underexposure with the creator and his choices is also analyzed, as well as the relation to the film medium itself and its history. The research timeline includes American films from 1970 to 2015. Two iconic films for the use of underexposure define the beginning of the research field; *The Beguiled (1971)* and *The Godfather (1972).*

Λέξεις κλειδιά: Υποέκθεση, έκθεση, σκιές, αντίθεση, κιαροσκούρο, φωτισμός, προσέγγιση, νατουραλισμός, στυλ

Keywords: Underxposure, exposure, shadows, contrast, chiaroscuro, lighting, approach, naturalist, style

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Εισαγωγή

1.1. Εισαγωγή

Η μεταφορά του πραγματικού κόσμου στο κινηματογραφικό μέσο και από εκεί στις προσλαμβάνουσες όλων μας αποτελεί ένα δαιδαλώδες ταξίδι, από συνειδητές και ακούσιες, πολλές φορές επιλογές. Στην τέχνη της φωτογραφίας μια εικόνα στην τελική της μορφή μπορεί να διαμορφώνεται από μια πληθώρα παραμέτρων όπως οι αποφάσεις σε ότι αφορά την επιλογή των φακών και του φορμά, τη μιζανσέν , την κίνηση η μη της κάμερας, το φως και την αποτύπωση της έκθεσης.

Η διαδικασία της έκθεσης, δηλαδή η σύνθεση μέσω «της ποσότητας φωτός που προσπίπτει ανά μονάδα επιφάνειας του φωτοευαίσθητου φιλμ ή του ψηφιακού σένσορα[1]» θα μπορούσε εκ πρώτης όψης να μοιάζει σαν μια επιλογή λιγότερο καλλιτεχνική, περισσότερο προκαθορισμένη βάση των συμβάσεων του μέσου. Ωστόσο η φύση των επιλογών σχετικά με την έκθεση μόνο μονόπλευρη δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Ανέκαθεν στον κινηματογράφο υπήρχαν καλλιτεχνικές φωνές, που για διαφορετικούς λόγους, δοκίμασαν τις συμβάσεις και τα όρια γύρω από τη χρήση των σκιών στην εικόνα. Είτε με τη χρήση της υποέκθεσης ως αφηγηματικού μέσου, είτε με απελευθερωτική διάθεση απέναντι στην εκάστοτε κυρίαρχη αισθητική, είτε πολλές φόρες από αναγκαιότητα. Ιδιαίτερα με τη διεύρυνση της δημιουργικής ελευθερίας των σκηνοθετών στον απόηχο του New Hollywood, εμφανίζονται από τη δεκαετία του 1970 αρκετά παραδείγματα πειραματισμού στις αφηγήσεις[2]. Σε ότι αφορά την χρήση της υποέκθεσης σε αυτά τα πλαίσια, ιδιαίτερο σημείο αναφοράς και κίνητρο και για την επιλογή του (χρονικού) πεδίου έρευνας αποτέλεσε η επιδραστικότητα της ταινίας *The Godfather (1972)* σε φωτογραφία Gordon Willis. Μια ταινία πρωτόγνωρα αντικομφορμιστική στο φωτισμό της, με την εντονότερη χρήση του μαύρου στον έγχρωμο αμερικάνικο κινηματογράφο έως τότε[3].

Οι προαναφερθείσες δημιουργικές φωνές, εκκινώντας από την δουλειά των πρωτοπόρων φωτογράφων της δεκαετίας του ‘70, ενέπνευσαν τη συγγραφή της

1 Scaiano, J. C. (2022). *Photochemistry Essentials.* USA*:* ASC Publications, σ. 70

2 Thomspson K., & Bordwell D. (2003). *Film History*, New York: McGraw-Hill, σ. 517

3 Hemphill, J. (2022). “The Godfather” 50th Anniversary: Why Gordon Willis Changed Cinematography Forever. [Online], IndieWired. Ανακτήθηκε από: www.indiewire.com/2022/04/godfather-50th-anniversary-cinematography-1234712372/

παρακάτω ερευνητικής εργασίας και κατά συνέπεια την εξερεύνηση των κινήτρων γύρω από την επιλογή του μαύρου στις συγκεκριμένες αφηγήσεις του πρόσφατου αμερικάνικου κινηματογράφου. Άλλωστε «στο σκοτάδι βρίσκεται η φαντασία» όπως παρατηρεί ο σκηνοθέτης Abel Ferrara μιλώντας για την ταινία του *4:44 Last Day on Earth (2011).*

«Αν σηκώσεις ψηλά το αρνητικό , υπάρχει μαύρο ανάμεσα στα καρέ. Σε μία ταινία δυο ωρών, ο θεατής κυριολεκτικά βρίσκεται στο σκοτάδι για την μισή διαδικασία της θέασης. Πιστεύω ότι εκεί φτιάχνονται οι ταινίες[4]».

Αυτή ακριβώς η δυναμική παρατηρήσιμη και σε οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης, ασκεί μια τρομακτική γοητεία στο ανθρώπινο μυαλό το οποίο έχει μια ιδιαίτερη σχέση με τις σιλουέτες και μια εγγενή ικανότητα να ανασυνθέτει ότι υπάρχει στο σκοτάδι. Ταυτόχρονα η διαχείριση σε τεχνικό επίπεδο της έκθεσης δημιουργεί μια σειρά από συνέπειες στην εικόνα που και αυτές με τη σειρά τους συντελούν στο τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Ως αποτέλεσμα το θέμα της υποέκθεσης ως αφηγηματικό εργαλείο εγείρει πολλά ερωτήματα για τα κίνητρα της επιλογής αυτής, της τεχνικής διαχείρισης και των επιπτώσεων αυτής σε σχέση με το μέσο.

1.2. Σκοπός και στόχοι της ερευνητικής εργασίας

Με την παρούσα ερευνητική εργασία , θα γίνει μια σημαντική προσπάθεια να οριστούν οι παράγοντες που επηρεάζουν την αντίληψη της έκθεσης στην διαδρομή ενός κινηματογραφικού έργου, σε ένα ολιστικό κλίμα που δίνει την δέουσα έμφαση στο φωτισμό. Έχοντας μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα βάση των παραπάνω θα οριοθετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ορίζουμε ερευνητικά τις επιλογές σε σχέση με την έκθεση, το κοντράστ και το φως. Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη της χρήσης του μαύρου και της υποέκθεσης στον κινηματογράφο ως αφηγηματικό εργαλείο εξερευνώντας τα κίνητρα πίσω από αυτές τις καλλιτεχνικές επιλογές. Βάση της διαθέσιμης βιβλιογραφίας θα εξερευνηθούν ποικίλα καλλιτεχνικά έργα που δοκίμασαν τα όρια της έκθεσης, σε μια προσπάθεια σχηματισμού κοινών μοτίβων. Ειδικότερα πεδίο μελέτης αποτελεί ο έγχρωμος αμερικάνικος κινηματογράφος από την δεκαετία του 1970 έως το 2015. Όπως ειπώθηκε νωρίτερα, σημείο εκκίνησης του ερευνητικού πεδίου αποτελούν οι πρώτες mainstream προσπάθειες κινηματογραφικού

4 Stasukevich, I. (2012, Απρίλιος). Last Rites, *ASC Magazine*, σ. 24

πειραματισμού στον απόηχο του New Hollywood, που εκδηλώνονται έντονα και στον φωτισμό σε ταινίες όπως το *The Beguilded (1971)* και το *The Godfather (1972),* οι οποίες αναλύονται εκτενέστερα παρακάτω. Δεν κατέστη δυνατός ο περαιτέρω περιορισμός του εύρους μελέτης καθώς βάση της βιβλιογραφικής έρευνας δεν προκύπτει κάποιο συγκεκριμένο χρονικό όριο το οποίο να συμπίπτει με την αλλαγή της δυναμικής σε σχέση με την χρήση των σκιών και της υποέκθεσης μεταγενέστερα. Επιπροσθέτως, τα παραδείγματα που παραθέτονται προς στήριξη των υποθέσεων στο κύριο σώμα της εργασίας ποικίλουν στα χαρακτηριστικά τους . Παρότι υπήρξε μια μέριμνα στην επιλογή αναγνωρίσιμων και όσο το δυνατόν καλλιτεχνικά επιδραστικών φιλμ, η κυριότερη παράμετρος επιλογής τους ήταν η διαθεσιμότητα της βιβλιογραφίας με βασικό συνδετικό ιστό την συνειδητή επιλογή της υποέκθεσης ως πυλώνα της φωτογραφικής προσέγγισης.

Σε κάθε περίπτωση θα μελετηθούν οι παράγοντες που συντελούν, στην εν λόγω αισθητική σε σχέση με το μέσο και τις συμβάσεις του, σε σχέση με το σενάριο και τους χαρακτήρες άλλα και σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο και τους ίδιους τους δημιουργούς. Σε ότι αφορά τους δημιουργούς θα δοθεί η απαραίτητη έμφαση στην επιλογή της υποέκθεσης μέσα από το πρίσμα της προσωπικής ματιάς του/της φωτογράφου ή του/της σκηνοθέτη/σκηνοθέτριας, με στόχο να εξερευνηθεί αν υπάρχει κάποια συμπαγής αισθητική σε σχέση με την χρήση των σκιών ως κυρίαρχη αισθητική.

1.3. Μεθοδολογία της ερευνητικής εργασίας

Για την ολοκλήρωση του σκοπού και των στόχων έχει ακολουθηθεί η παρακάτω μεθοδολογία η οποία περιλαμβάνει πέντε στάδια

Στάδιο 1ο : Εκτενής βιβλιογραφική έρευνα στο αντικείμενο της έκθεσης εν γένει
Στάδιο 2ο : Έρευνα πηγών με μαρτυρίες των δημιουργών στο προσκήνιο, που ως σκοπό είχε την στοιχειοθέτηση βάση παραδειγμάτων διαφορετικών χρήσεων της υποέκθεσης. Έρευνα με λέξεις κλειδιά σε μια σειρά ετών κυκλοφορίας του περιοδικού American Cinematographer.

Στάδιο 3ο : Συμψηφισμός των άνωθεν πηγών σε κατηγορίες σχηματίζοντας κεφάλαια
Στάδιο 4ο : Συνοπτική σύγκριση του έργου των David Fincher και Bradford Young επισυνάπτοντας εικόνες από τις ταινίες που αναφέρονται.
Στάδιο 5ο : Συγγραφή του κυρίου μέρους της εργασίας, του επιλόγου και των βιβλιογραφικών πηγών.

1.4. Διάρθρωση της ερευνητικής εργασίας

Η παρούσα ερευνητική εργασία περιέχει 3 κεφάλαια, πέραν της εισαγωγής, του καταλόγου εικόνων, και της βιβλιογραφίας .

Στο δεύτερο και στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το κύριο μέρος της εργασίας, που είναι αυτό της ανάλυσης των μηχανισμών της έκθεσης και της παρουσίασης των παραγόντων με τους οποίους συνδιαλέγεται η κινηματογραφικά η υποέκθεση.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της ερευνητικής εργασίας αναφέρονται τα συμπεράσματα αλλά και οι περιορισμοί που προέκυψαν κατά την εκπόνησης της ερευνητικής εργασίας. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με προτάσεις για μελλοντική έρευνα.

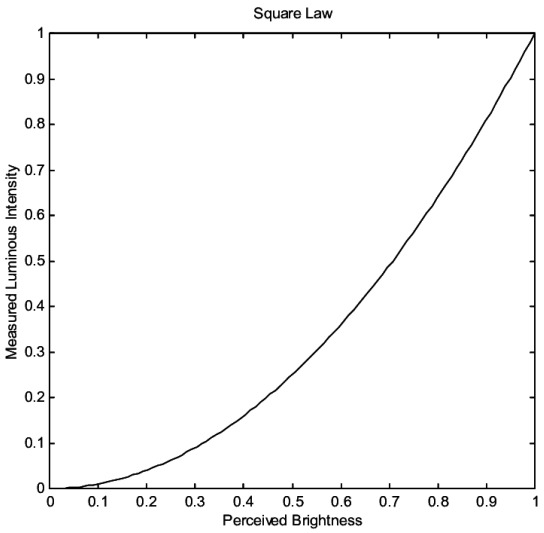
ΚΕΦΆΛΑΙΟ 2: Μηχανισμοί της έκθεσης και σκοτάδι

2.1 Μέτρηση

Για να μπορέσουν να αναλυθούν σε βάθος το αποτελέσματα της έκθεσης στα πλαίσια της φωτογράφισης μιας ταινίας, θα πρέπει πρώτα να γίνει αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο επικοινωνείται η έκθεση στην κινηματογραφική γλώσσα και ως αποτέλεσμα τα μέσα για την μέτρηση, τον έλεγχο και την τελική αποτύπωση του φωτός από την μηχανή λήψης. Η βασικότερη διαπίστωση που χρειάζεται να επισημάνουμε είναι αυτή στην οποία έφτασε πρώτος ο Γερμανός Φυσιολόγος Ε. Η. Weber όταν ανακάλυψε ότι «αλλαγές σε οποιαδήποτε αίσθηση (ήχο, φωτεινότητα, πόνο, ζεστή) γίνονταν λιγότερο αντιληπτές καθώς το ερέθισμα αυξανόταν. Η ένταση της αίσθησης αυξάνεται ως λογάριθμος της αύξησης της ενέργειας παρά ταυτόσημα με την αύξηση αυτή.[5]» Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η ανθρώπινη αντίληψη για την φωτεινότητα μπορεί να εκφραστεί ως λογάριθμος. Στην πράξη, όπως αναφέρει ο Blain Brown (2008) «αν σχεδιάσουμε την ανθρώπινη αντίληψη της φωτεινότητας σε βήματα που μοιάζουν ομαλά στο μάτι, μπορούμε να ακολουθήσουμε τη λογαριθμική φύση της καμπύλης. Είναι προφανές ότι κάθε βήμα σε μια φαινομενικά ευθεία κλίμακα από γκρι τόνους, αναλογικά με την μετρήσιμη ανακλαστικότητα, τοποθετείται λογαριθμικά[6]» (σ. 111). Το μεσαίο γκρι το οποίο αντιστοιχεί στη μέτρηση ενός τόνου ανακλαστικότητας 18% τοποθετείται στο μέσο της κλίμακας. Βάση αυτής της παρατήρησης στοιχειοθετείται η λειτουργία της μέτρησης/σύγκρισης των τιμών της φωτεινότητας για τον κινηματογράφο.

5 Jeans, James. (1968/1937). *Science & Music*, New York: Dover Publications, σ. 222 & 224

6 Brown, Blain. (2008). *Motion picture and video lighting,* Oxford: Elsevier, σ. 111



Εικόνα 1: Λογαριθμική σχέση έντασης και αντιληπτής φωτεινότητας

Η συσκευή αυτή που επιτρέπει στον/στην φωτογράφο τη μέτρηση της φωτεινότητας ενός κάδρου είναι το φωτόμετρο. «Υπάρχουν φωτόμετρα που μετρούν το ανακλώμενο φως από μια σκηνή και άλλα που μετρούν το προσπίπτον. Η λειτουργία τους βασίζεται στη σύμβαση ότι η τονικά το βασικό υποκείμενο σε μια μέση σκηνή συμπίπτει με το μεσαίο γκρι[7].» (Wheeler 2005, σ. 101) . Όσο αυθαίρετη και να είναι αυτή η υπόθεση προσφέρει μια πολύτιμη βάση αναφοράς για την σύγκριση των τονικοτήτων εντός του κάδρου.

Σε ότι αφορά την επικοινωνία των μετρήσεων και την σύγκριση της ποσότητας του φωτός θα ήταν χρήσιμο αναφερθούμε και στον όρο του «stop of light». Στην ουσία ένα stop φωτός δεν αφορά μια δεδομένη ποσότητα φωτός άλλα μία μέθοδο μέτρησης της αύξησης ή της μείωσης του φωτός σε μια φωτογραφική έκθεση. «Αύξηση ή μείωση κατά ένα stop εν ολίγης σημαίνει διπλασιασμό ή υποδιπλασιασμό της παρούσας ποσότητας φωτός. Αυτή η αύξηση μπορεί να επιτευχθεί από διάφορες παραμέτρους (ASA, φακό, φίλτρα).[8]» Στην ίδια λογική ένας/μία Δ. Φωτογραφίας μπορεί να εκφράσει αναλογίες έκθεσης σε stops, καθώς η σειρά των F-stop

7 Wheeler, Paul. (2005). Practical Cinematography, Oxford: Elsevier, σ. 101

8 Rowell, J. (2017). *What is a stop of light?.* Ανακτήθηκε από: http://www.john-rowell.com/blog/2017/3/27/what-is-a-stop-of-light

αντιστοιχούν σε μια λογαριθμική κλίμακα έντασης της φωτεινότητας. Μπορούμε να σκεφτούμε για παράδειγμα σαν να κάνουμε ένα βήμα στην εν λόγο κλίμακα με αντίκτυπο ενός stop στην έκθεση.

2.2 Δυναμικό εύρος και τα αποτελέσματα της καμπύλης απόκρισης του φιλμ

Από τεχνικής σκοπιάς πέρα από τις μετρήσεις που μας προσφέρει το φωτόμετρο, ο δεύτερος άξονας που χρειάζεται να λάβει κάποιος υπόψιν είναι το δυναμικό εύρος και τα χαρακτηριστικά του μέσου καταγραφής σε σχέση με την ευαισθητομετρία (Sensitometry). Το δυναμικό εύρος ορίζει τα όρια των τιμών της φωτεινότητας που μπορεί να αποτυπώσει το φίλμ ή ψηφιακός σένσορας, μέσα στα οποία καταγράφεται αποτελεσματικά η πληροφορία της εικόνας χωρίς απώλειες.[9] Με τον όρο απώλειες θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε οποιαδήποτε αδυναμία αποτύπωσης πληροφορίας σε αναντιστοιχία με την εμπειρία των ανθρώπινων αισθήσεων. Ωστόσο η κατανομή αυτού του εύρους και η σχέση του με τα χαρακτηριστικά της εικόνας δεν είναι απλή. Η επιλογή της έκθεσης και η τοποθέτηση της εικόνας μέσα στο προσφερόμενο από το μέσο εύρος έχει πολύ σημαντικές συνέπειες στην αντίληψη της πυκνότητας και του κοντράστ της.

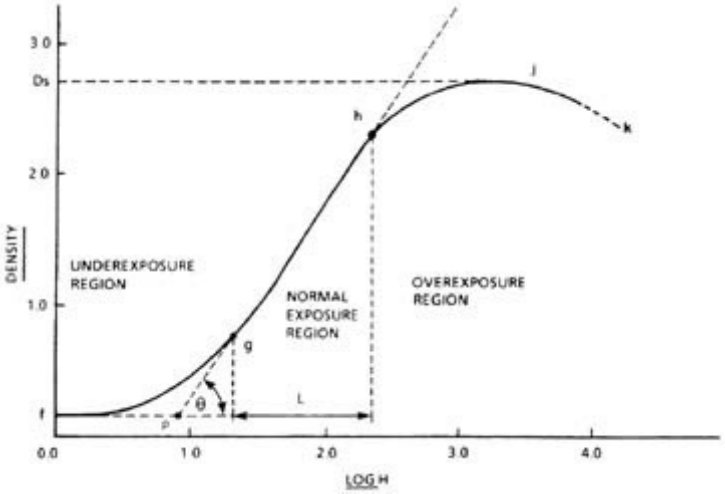
Ως ευαισθητομετρία ορίζουμε «την επιστημονική μελέτη φωτοευαίσθητων υλικών και ειδικότερα του φωτογραφικού φιλμ. Η μελέτη αυτή έχει τις ρίζες της στην δουλειά των Ferdinand Hurter & Vero Charles Driffield σε πρώιμες ασπρόμαυρες εμουλσιόν.[10]» Εν συντομία μελετά την διαφοροποίηση στην πυκνότητα του ασημιού που προκύπτει στο φιλμ ανάλογα με την ποσότητα φωτός που κατέληξε στο σελλιλόιντ ή τις συνθήκες εμφάνισης. Χρειάζεται μια συγκεκριμένη ποσότητα φωτός για να ενεργοποιηθούν αυτά τα φωτοευαίσθητα στοιχεία του φιλμ. Έτσι η πυκνότητα αυξάνεται σταδιακά στην αρχή καθώς το φιλμ αντιδρά αργά σε μικρές ποσότητες ενέργειας. Μόνο όταν μεγαλύτερη ποσότητα φωτός φτάσει στην εμουλσιόν η αντίδραση γίνεται γραμμική. Αυτή η πρώτη περιοχή μη γραμμικής απόκρισης στις σκιές ονομάζεται toe. Μια αντίστοιχη καμπύλωση προκύπτει και στα φωτεινότερα

9 Myszkowski, K. , Mantiuk R. & Krawczyk G. (2008). High Dynamic Range Video, Morgan & Claypool Publishers

10 Mees, C. E. Kenneth (May 1954). *"L. A. Jones and his Work on Photographic Sensitometry"*.Image, Journal of Photography of George Eastman House. Rochester, N.Y.: International Museum of Photography at George Eastman House Inc.III(5): 34–36.

σημεία του εύρους καθώς πλησιάζουμε το σημείο όπου παρά την μεγαλύτερη έκθεση στο φως δεν υπάρχει άλλο φωτοευαίσθητο υλικό να ενεργοποιήσει. Το εύρος αυτός κοντά στη μεγίστη φωτεινότητα, ονομάζεται shoulder[11]. Για την γραφική απεικόνιση των παραπάνω, οι Hurter & Driffield οργάνωσαν τα ευρήματα τους σε ένα γράφημα σχέσης πυκνότητας και λογαρίθμου της έκθεσης[12].

Παρατηρώντας παρακάτω ένα παράδειγμα του εν λόγο γραφήματος και της καμπύλης που προκύπτει, μπορούμε να δούμε τις δύο περιοχές μη γραμμικής απόκρισης στις σκιές και στους πολύ φωτεινούς τόνους. Η περιοχή στη μέση της καμπύλης που αντιστοιχεί σε ευθεία γραμμή αποτελεί το πιο ωφέλιμο μέρος του φιλμ με την πιο γραμμική απόκριση.



Εικόνα 2: Δείγμα καμπύλης απόκρισης

Σημαντικό κομμάτι της μελέτης της καμπύλης του φιλμ συντελεί η γνώση της ποσότητας του φωτός που χρειάζεται το φιλμ για να αναπαράγει την ζητούμενη πυκνότητα της εικόνας μετά την εμφάνιση. Η σχέση μεταξύ έκθεσης, πυκνότητας, συσκότισης και κοντράστ δεν εκφράζεται από την ίδια αναλογία σε όλο το εύρος φωτεινότητας του φιλμ και η γνώση αυτή γίνεται ακόμη πιο απαραίτητη στην διαχείριση μιας πολύ σκοτεινής σκηνής.

11 Brown, Blain. (2008). *Motion picture and video lighting,* Oxford: Elsevier, σ. 112

12 Wheeler, Paul. (2005). Practical Cinematography, Oxford: Elsevier, σ. 77-78

2.3 Οριοθετώντας την σκοτεινή αισθητική

Σύμφωνα με ότι αναλύθηκε έως αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως υποεκθετημένη ή σκοτεινή, οποιαδήποτε εικόνα έχει αποτυπωθεί με λιγότερο φως απ' όσο υποδεικνύει το φωτόμετρο, ή η πληροφορία δεν είναι ισορροπημένα τοποθετημένη στο δυναμικό εύρος, αλλά βρίσκεται κυρίως στο χαμηλό κομμάτι του. Έχει να κάνει με την στρατηγική απεικόνιση σημείων σε πιο σκούρους τόνους ή με την απομάκρυνση της πληροφορίας συνολικά από άλλα σημεία. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να επισημάνουμε ότι ακριβώς αυτή η επιλογή (στο φιλμ), βάση της φωτοχημικής διαδικασίας, έχει συγκεκριμένες επιπτώσεις στην υφή της εικόνας σε πολλά επίπεδα. Η διαδικασία της υποέκθεσης ως αποτέλεσμα συνδιαλέγεται με αυτόν τον τρόπου και με το περιεχόμενο αλλά και με το ίδιο το μέσο.

Όταν η σκοτεινή εικόνα επιτυγχάνεται μέσω του φωτισμού κάνουμε λόγο για low key φωτισμό. Ένας σημαντικός παράγοντας ώστε να χαρακτηριστεί κάτι σκοτεινό ή low key είναι επίσης οι αναλογίες της βασική φωτιστικής πηγής σε σχέση με οποιοδήποτε γέμισμα στις σκιές. Ανάλογα με την θέση της βασικής φωτιστικής πηγής, ή της μη χρήσης κάποιας δεύτερης φωτιστικής πηγής για γέμισμα, θα μπορούσαμε να έχουμε ένα αποτέλεσμα όπου οι σκιές μονοπωλούν το κάδρο. Αυτή η σχέση των δυο (ή παραπάνω) πηγών εκφράζεται με την αναλογία κοντράστ. Η αναλογία αυτή μπορεί να προκύψει είτε συγκρίνοντας έκθεση ως προς το πρόσωπο ενός υποκειμένου, είτε συγκρίνοντας το φως στο υποκείμενο σε σχέση με το υπόβαθρο. Low key ως αποτέλεσμα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια εικόνα με σωστά εκθετημένη βασική πηγή άλλα με μεγάλες αναλογίες κοντράστ σε σχέση με τις σκιές (στο πρόσωπο ή το υπόβαθρο) αλλά και μια σκηνή χαμηλού κοντράστ όπου βέβαια όλη η πληροφορία είναι συμπιεσμένη στις σκιές.[13]

Μέσω της αντίληψης για τη λειτουργία της έκθεσης και της επιρροής που έχει πάνω στην εικόνα είναι αναγκαίο να προχωρήσουμε πιο βαθειά στη δυναμική του μαύρου στον κινηματογράφο και να εξερευνήσουμε τα κίνητρα πίσω από την ενσωμάτωση του ως αφηγηματικό μέσο. Κάθε μικρή ή μεγάλη επιλογή στην κινηματογραφική εικόνα έχει τη δύναμη να δημιουργεί αφήγηση και να αγγίξει τους ανθρώπους σε συναισθηματικό επίπεδο. Έτσι όταν η υποέκθεση, ο χαμηλός

13 Sudhakaran, S. (2016). What is Contrast Ratio, High Key and Low Key Lighting. Ανακτήθηκε από: www.wolfcrow.com/what-is-contrast-ratio-high-key-and-low-key-lighting/

φωτισμός, οι σιλουέτες λειτουργούν αποτελεσματικά στην απορρόφηση του θεατή εντός της αφήγησης δημιουργείται ίσως το δυναμικότερο αποτύπωμα που μπορεί να υπάρξει. Όπως αναφέρει ο Vilmos Zigmond σε συνέντευξη του για το ντοκιμαντέρ *Cinematographer style (2006),* «Οι αξιόλογοι φωτογράφοι δεν χρησιμοποιούν φως, αλλά σκιές. Καθώς το φως δημιουργεί σκιές, θα ήθελα να επιμείνω στο ό,τι χρειάζεται να ξέρουμε ότι οι σκιές είναι πιο σημαντικές από το ίδιο το φως.»

ΚΕΦΆΛΑΙΟ 3. Υποέκθεση και αφήγηση. Κίνητρα πίσω από την δημιουργία σκοτεινών εικόνων.

3.1 Υποέκθεση και πραγματικός κόσμος

Λαμβάνοντας υπόψιν ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια γλώσσα, ναι μεν επίκτητη αλλά άρρηκτα συνδεδεμένη με τον πραγματικό κόσμο, η συζήτηση για τους όρους με τους οποίους αυτός απεικονίζεται παραμένει πάντα επίκαιρη. Η χρήση της υποέκθεσης μπορεί υπό συνθήκες να συμβάλει σε μία πιο ρεαλιστική κινηματογραφική απεικόνιση, να φέρει δηλαδή τον κινηματογραφικό κόσμο πιο κοντά στο πραγματικό. Για παράδειγμα η χρήση του μαύρου σε σημεία όπου δεν υπάρχει προφανής αιτιολόγηση για την παρουσία φωτιστικών πηγών, άρα και επαρκούς έκθεσης, συμβάλει στην δημιουργία μιας γενικευμένης αίσθησης ρεαλισμού ριζωμένη πολύ περισσότερο στην εικόνα που αντλούμε με τις αισθήσεις μας. Πάνω σε αυτόν ακριβώς των τρόπο σκέψης αναφέρεται ο Christopher Blauvelt μιλώντας για την νατουραλιστική προσέγγιση του στην ταινία *Night Moves (2013)*. «Θέλαμε να μοιάζει όσο πιο φυσικό γίνεται. Θα φωτίζαμε ώστε να είμαστε πολύ υποεκθετημένοι τον περισσότερο καιρό. Αν δεν υπήρχε κάτι να δικαιολογήσει ένα φως στη λίμνη ή στο δάσος, θα το δημιουργούσαμε με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζει με φεγγαρόφως, και να είναι όσο αυθεντικό γίνεται. Δεν υπάρχει τίποτα χειρότερο από το να γίνεται ο φωτισμός ένας περισπασμός.[14]» Ωστόσο η μεταφορά κινηματογραφικά του νυχτερινού φωτισμού ή οι αποφάσεις σε σχέση με την απεικόνιση μιας πολύ σκοτεινής συνθήκης εμπεριέχουν μεγάλες δόσεις υποκειμενικότητας. Η επιμονή στην δικαιολόγηση των φωτιστικών πη-

14 Dillon, M. (2014, Ιούλιος). Deadly Moves, ASC Magazine, σ. 26

γών σε μια σκηνή αποτελεί μια ακόμα δημιουργική επιλογή που όμως φαίνεται να κερδίζει έδαφος στους/στις φωτογράφους που βάζουν σαν προτεραιότητα τον ρεαλισμό στην αφήγηση. Σε αυτή την περίπτωση η χρήση low key φωτισμού και χαμηλών τιμών έκθεσης συνεπικουρούν στην όσο το δυνατό πιο κοντινή αναπαράσταση σκηνών που ρεαλιστικά στερούνται φωτός, όπως στην περίπτωση μας νυχτερινών σκηνών.

Τεχνικά σε ότι αφορά το φιλμ υπάρχει ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο στην επιλογή της υποέκθεσης σε αυτές τις περιπτώσεις. Πιο συγκεκριμένα τραβώντας την έκθεση προς τα αριστερά, όλη η πληροφορία τοποθετείται στο κάτω μισό του δυναμικού εύρους, οπού και η μη γραμμική απόκριση της καμπύλης λαμβάνει βασικό ρόλο. Κάτι τέτοιο δημιουργεί μια πολύ φυσική αίσθηση καθώς η καμπυλωτή απόκριση στις σκιές του φιλμ είναι πολύ κοντά στην απόκριση της ανθρώπινης όρασης σε τέτοιες συνθήκες, όπως διαπιστώσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Ως πειστήριο ρεαλισμού, το σκοτάδι σε μια αφήγηση μπορεί να συνδιαλέγεται με τον πραγματικό κόσμο και έξω από το σενάριο. Πιο συγκεκριμένα μπορεί να συμβάλει στον σχηματισμό μιας αίσθησης που παραπέμπει σε ντοκιμαντέρ. Με την χρήση στοιχείων ντοκιμαντέρ στην φωτογραφία, όπως η υποέκθεση (ως στοιχείο απουσίας φωτισμού που συναντάται στο είδος) μεταξύ άλλων, επιτυγχάνεται και η ενσωμάτωση του θεατή στην αφήγηση ως παρατηρητή μιας ειλικρινής κινηματογράφησης του πραγματικού κόσμου. Σε αυτό ακριβώς αναφέρεται ο Barry Ackroyd μιλώντας για την σκηνή στο *Captain Phillips* (2013) όπου τα φώτα ασφαλείας σβήνουν καθώς το προσωπικό του πλοίου κρύβεται στο δωμάτιο μηχανής. «Η έκθεση ήταν σίγουρα δύο stops κάτω του μέσου. Μου αρέσει το αίσθημα ότι το αρνητικό παλεύει να γράψει κάτι. [...] Όταν φτάνω στο DI, μπορεί να αναρωτιέμαι γιατί το έκανα, άλλα ταυτόχρονα, ένιωθα ότι ήταν σωστό. Πάντα πίστευα ότι στα ντοκιμαντέρ, τα πλάνα που είναι υποεκθετημένα ή γρατζουνισμένα ή θολά προσφέρουν αυθεντικότητα στην ιστορία. Σήμερα είναι ένα κόλπο, άλλα μου αρέσει η αίσθηση ότι αυτό ήταν απαραίτητο για να ειπωθεί η ιστορία.[15]»

15 Thomson, P. (2013, Νοέμβριος). Seized at Sea, ASC Magazine, σ. 69

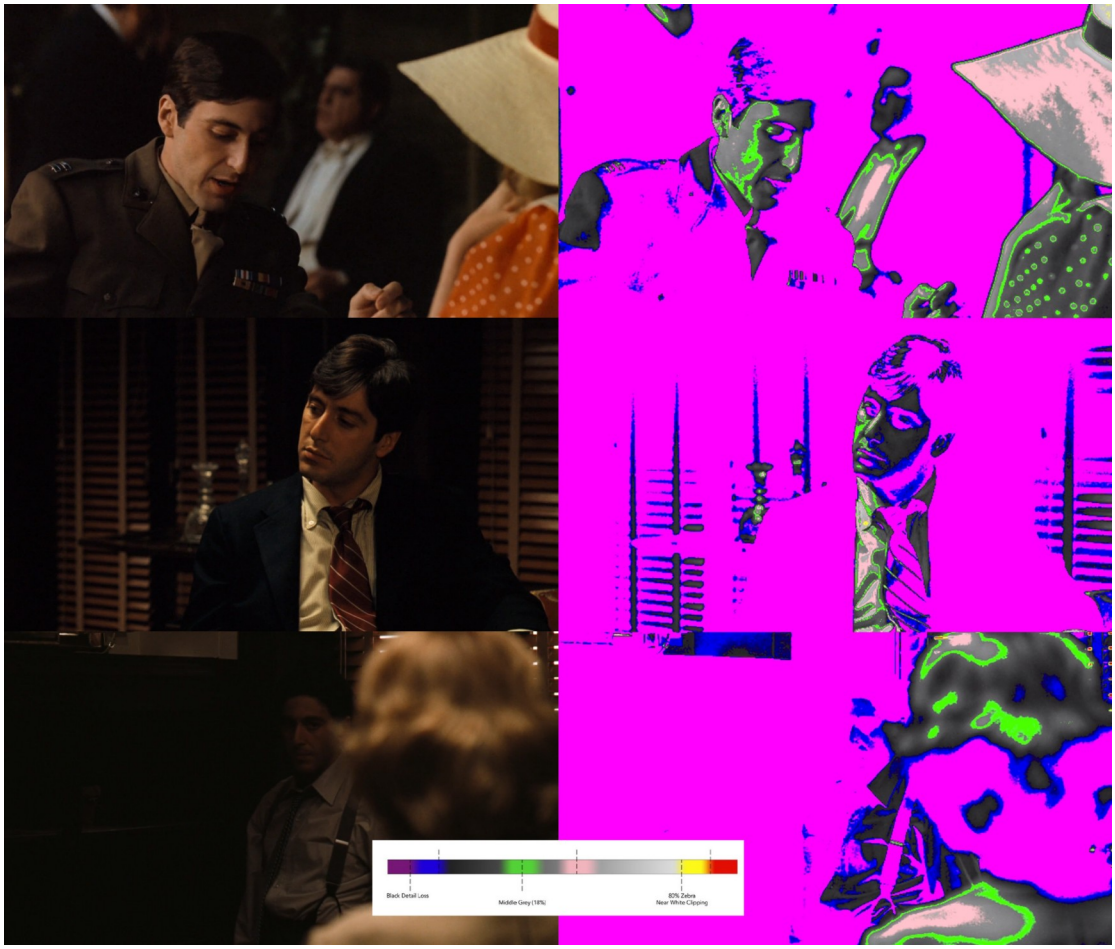
3.2 Υποέκθεση και γραπτός λόγος. Οι περιπτώσεις των Godfather (1972) & Southern Comfort (1981)

«Πιστεύω το πιο σημαντικό πράγμα είναι η αφήγηση και δουλεία μας είναι να πάρουμε αυτή την αφήγηση και να την μεταφράσουμε σε εικόνα. Το στυλ της εικόνας και το ύφος της ταινίας ξεκινά με το γραπτό λόγο.[16]» Με τα παραπάνω λόγια περιγράφει την ουσία της τέχνης της διεύθυνσης φωτογραφίας ο Ουγγρο-αμερικάνος φωτογράφος Andrew Laszlo. Όλες οι διεργασίες στην δημιουργία ενός φιλμ εστιάζονται γύρω από την μεταφορά του σεναρίου όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται στην εικόνα. Οι αναφορές για τις τεχνικές και τον τρόπο αντιμετώπισης αυτής της διαδικασίας μπορούν να αφορμίζονται από πολλά διαφορετικά σημεία, να δανείζονται από άλλες τέχνες ή προσωπικά βιώματα, άλλα στο τέλος έχουν τον ίδιο σκοπό. Την όσο πιο αποτελεσματική μεταφορά των συναισθημάτων, της αίσθησης και της δυναμικής του αρχικού κειμένου. Ένα από αυτά τα εργαλεία είναι και η έκθεση όπως αναφέρει ο Gordon Willis, γνωστός για την περίτεχνη χρήση των σκιών στη δουλειά του. «Πρέπει να καταλάβεις τι συμβαίνει όταν υποεκθέτεις ή υπερεκθέτεις γιατί είναι ένας άλλος τρόπος να ζωγραφίσεις, ένας ακόμη τρόπος να κάνεις συναισθηματικές δηλώσεις στην οθόνη. Η επιλογή φακών είναι ένας τρόπος, που βάζεις την κάμερα ένας ακόμη. Άλλα η έκθεση είναι μία από τις πιο σημαντικές επιλογές.[17]» Με τα παραπάνω υπόψιν θα μελετήσουμε συνοπτικά την διαδικασία σύνθεσης της φωτογραφικής αντιμετώπισης, σε σχέση με το περιεχόμενο του σεναρίου στις ταινίες *Godfather (1972)* σε φωτογραφία Gordon Willis & *Southern Comfort (1981)* σε φωτογραφία Andew Laszlo. Η επιλογή γίνεται με κριτήριο την διαθεσιμότητα βιβλιογραφικών πηγών σε σχέση με τις δυο ταινίες άλλα και με σκοπό τη διεύρυνση του χρονικού πλαισίου των παραδειγμάτων. Η επιδραστικότητα του *Godfather (1972),* ειδικά στο ιστορικό πλαίσιο που αναπτύχθηκε, παρουσιάζει τεράστια βαρύτητα η οποία σε ένα βαθμό εξερευνάται και στην συνέχεια. Το αποτύπωμα του Andrew Laszlo πάρα ταύτα είναι επίσης σημαντικό με την δουλειά του στο *The Warriors (1979)* να ξεχωρίζει και να αποτελεί επίσης σημείο αναφοράς για την χρήση της υποέκθεσης.

16 Cinematographer Style, DVD, 2006

17 Schaefer D., & Salvato L. (2013). Masters of Light: Conversations with contemporary cinematographers, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, σ. 287

Και στις δύο ταινίες οι σκιές και το μαύρο παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην αποτύπωση της ιστορίας. Σε ότι αφορά την ταινία *The Godfather (1972)*, η εικόνα και η υφή έπρεπε να φέρουν εις πέρας μια σειρά από στόχους. Ο πρώτος ήταν η αποτύπωση της δεκαετίας του '40 με ένα κλασικό, διαχρονικό ύφος. Ο δεύτερος άξονας αφορούσε την εικονοποίηση της δυαδικότητας με την οποία συνδιαλέγεται το σενάριο. Η δυαδικότητα αυτή, αφορά το καλό και το κακό που ελοχεύει στην ψυχή κάθε ανθρώπου. Η κάθοδος από το φως στο σκοτάδι μεταφορικά και κυριολεκτικά, όπως φαίνεται στον χαρακτήρα του Michael Corleone. Η διαδρομή αυτή (του χαρακτήρα) μπορεί να γίνει αντιληπτή στο τρόπο που εκφράζεται φωτογραφικά συγκρίνοντας σκηνές από την αρχή και το τέλος της ταινίας. Κατά την εισαγωγή του χαρακτήρα η κατεύθυνση του φωτός είναι πιο συμβατική, συνήθως ανφάς ή πλάι, με τα επίπεδα φωτός στο ένα stop υποέκθεσης κατά προσέγγιση. Με την όλο και πιο έντονη εμπλοκή του Michael στις δραστηριότητες της φαμίλιας το φως αλλάζει, καταλήγοντας στο μαλακό υποεκθετημένο «καπέλο» που συνδέεται με τον Vito, βυθίζοντας τα μάτια του στην σκιά. Παρακάτω, παραδείγματα σκηνών από την αρχή και το τέλος της ταινίας πλαισιωμένα από την απεικόνιση της έκθεσης σε False Color (ψηφιακού εργαλείου για την σύγκριση τιμών έκθεσης βάση χρωματικών ζώνων).
Έτσι γίνεται αντιληπτή η έκφραση της δυαδικότητας μέσα από την αντιθετική χρήση του φωτός και της έκθεσης.



Εικόνα 3: Χρονικό κολάζ εικόνων απο σκηνές της ταινίας The Godfather (1972) με τον χαρακτήρα Michael Corleone - σύγκριση έκθεσης μέσω false color

Άξια αναφοράς είναι η συμβολή της αντίθεσης εσωτερικών και εξωτερικών σε αυτό το πλαίσιο. Στα λόγια του ίδιου του φωτογράφου: « Η αντιμετώπιση της ταινίας οπτικά ήρθε από μια διαδικασία σκέψης, και η διαδικασία αυτή, στο μυαλό μου, ήταν βασισμένη στο κακό. Ήταν στην ψυχή της ταινίας. Πιστεύω ότι το καλύτερο παράδειγμα, βάση συσχέτισης, είναι ο γάμος όπου έξω στο κήπο είναι ηλιόλουστα [...] Όταν κόβουμε μέσα στο σπίτι με τον Brando, ήταν πολύ υποεκθετημένα και δυσοίωνα.[18]» Εν ολίγοις η ταινία είναι σκοτεινή γιατί διαχειρίζεται το κακό όπως φωλιάζει στην ανθρώπινη ψυχή. Παρόλα αυτά οι επιλογές στον φωτισμό της ταινίας σε ένα δεύτερο επίπεδο επηρεάστηκαν και από την απεικόνιση των χαρακτήρων του Michael και Vito Corleone, με την γωνία του φωτός και τις σκιές που δημιουργούσε

18 Schaefer D., & Salvato L. (2013). Masters of Light: Conversations with contemporary cinematographers, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, σ. 288

να λειτουργούν συνυποδηλωτικά για τους χαρακτήρες, άλλα και να βοηθούν στην ανάδειξη τον προσθετικών που φορούσε ο Marlon Brando όταν έπαιζε.[19]

Εικόνα 4: Εσωτερική σκηνή απο την ταινία The Godfather (1972)

Εικόνα 5: Σκηνή γάμου από την ταινία The Godfather (1972)

Βάση αυτής της λογικής κινήθηκε και στην μετέπειτα πορεία του ο Willis, όταν το σενάριο και η οπτική του σκηνοθέτη υπαγόρευαν μια τέτοια κατεύθυνση. Για παράδειγμα στο *All the President's Men (1976)* το εσωτερικό της αίθουσας σύνταξης

19 Redford, R. (2014, Οκτώβριος). *Remembering "Gordy"*, ASC Magazine

φωτισμένο με λάμπες φθορισμού και χωρίς καθόλου σκιές, αντιπροσωπεύει την αναζήτηση της αλήθειας, ενώ έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τα σκιερά εξωτερικά.[20]

Μεταπηδώντας μια δεκαετία αργότερα στο *Southern Comfort* (1981), η αναζήτηση για την υφή της ταινίας παίρνει λίγο διαφορετική πορεία. Η πρόκληση, αυτή τη φορά, που καλείται να αντιμετωπίσει ο Δ. Φωτογραφίας αφορά την μεταφορά στην εικόνα της συναισθηματικής κατάστασης των χαρακτήρων καθώς το περιβάλλον τους γίνεται όλο και πιο εχθρικό. Σχετικά με το περιβάλλον και το πως αυτό θα αποτυπωνόταν, έμπνευση αποτέλεσε το φωτογραφικό έργο ενός πρώην καθηγητή πανεπιστημίου που ζούσε και ασχολούταν με τους βάλτους στην βορειοδυτική Λουιζιάνα. Ο Laszlo τον συνάντησε στη διαδικασία του ρεπεράζ για την ταινία και έμεινε έκπληκτος από τη μονοχρωματική ατμόσφαιρα των φωτογραφιών του, που προκαλούσαν μια εχθρική ατμόσφαιρα η οποία πίστευε ότι θα ταίριαζε στο φιλμ. Συνδυαστικά μια πηγή έμπνευσης αποτέλεσε μια φωτογραφία του David Douglas Duncan στο This is War.[21] Η φωτογραφία αυτή ενός στρατιώτη καθώς στεκόταν σε ένα βράχο περιτριγυρισμένος από ομίχλη στερούταν λεπτομέρειας ενώ ήταν σκοτεινή με έντονο κόκκο.

Οπλισμένος με οπτικές αναφορές που εξέφραζαν την υφή και την αίσθηση που θα υπηρετούσε καλύτερα την ταινία, το μόνο που έμενε ήταν να βρεθεί ο τρόπος που θα οδηγούσε τον Laszlo σε αυτή την εικόνα, ο οποίος δεν ήταν άλλος από την υποέκθεση. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Ήξερα ότι αν υποεξέθετα το φιλμ θα αλλοίωνε την ποιότητα του αρνητικού, μην αφήνοντας κάποια πληροφορία να καταγραφεί.[..] Ένιωθα ότι έπρεπε να πάω κόντρα σε ότι θεωρούσα "καλή" φωτογραφία, ώστε να πετύχω το λούκ και το στύλ που ήλπιζα να δημιουργήσω για την ταινία. […] Ήθελα μια κακή/καλή εικόνα. Η ταινία αφορούσε μια σκληρή ιστορία, έτσι έπρεπε να την παρουσιάσω με έναν εξίσου σκληρό τρόπο.[22]»

Όπως μπορεί να γίνει αντιληπτό η υποέκθεση, η χρήση των σκιών, το κοντράστ, μπορούν να αποτελέσουν ένα βασικό συστατικό στην φωτογραφική

20 Redford, R. (2014, οκτώβριος). Remembering "Gordy", ASC Magazine, σ. 47

21 Laszlo, A. (2000). Every frame a rembranndt: art and practice of cinematography, Oxford: Elsevier, σ. 4-7

22 Laszlo, A. (2000). Every frame a rembranndt: art and practice of cinematography, Oxford: Elsevier, σ. 6

προσέγγιση όταν καλείται να εξυπηρετήσει την συναισθηματική δυσμενή κατάσταση των χαρακτήρων, την απειλή του περιβάλλοντος ή το εσωτερικό ταξίδι των ηρώων. Είναι στο χέρι του φωτογράφου να δώσει νόημα στο κείμενο και με όλα τα μέσα που διαθέτει σχηματίζοντας την συνταγή που θα ολοκληρώσει την ταινία.

3.3 Υποέκθεση, κινηματογραφικές συμβάσεις και άνωθεν περιορισμοί

Ύστερα από τα διαμορφωτικά χρόνια του κινηματογράφου, και από την στιγμή οπού οι επαγγελματίες της κάμερας σταμάτησαν να θεωρούνται ως τεχνικοί και το επάγγελμα ως τεχνικού τύπου, οι Δ. Φωτογραφίας του Hollywood είχαν ήδη στραφεί στην εκφραστικότητα μέσω του φωτισμού στις ταινίες τους. Ωστόσο, ο καθορισμός του μέσου από άλλες μορφές τέχνης και τους κυρίαρχους θεσμούς συνδυαστικά με τον τρόπο διαμόρφωσης και εκπαίδευσης καινούργιων κινηματογραφιστών οδήγησε στο σχηματισμό συγκεκριμένων συμβάσεων. Στην αναζήτηση της ιστορίας των αισθητικών συμβάσεων του Hollywood και της κλασσικότατης σε αυτές οι Bordwell, Staiger και Thomson καταδεικνύουν το ρόλο συγκεκριμένα των: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, the ASC και του Society of Motion Picture Engineers (SMPE), καθώς προσέφεραν φόρουμ για την συζήτηση και την διάδοση του στιλ του Hollywood, μετατρέποντας την θεωρητική αισθητική σε πρακτικά πρότυπα[23]. Κάποιες από αυτές τις συμβάσεις ήταν απλά προτάσεις, μια επιλογή ανάμεσα σε άλλες, ενώ κάποιες ήταν λίγο πολύ υποχρεωτικές. Έτσι υπήρχε μια πρόταση για το τι μπορεί κάποιος να κάνει σε μια συγκεκριμένη κινηματογραφική συνθήκη, όπως π.χ. σε μια σκηνή σε φυλακή ή όταν κινηματογραφεί γυναίκες. Προφανώς πολλές από αυτές τις συμβάσεις άγγιζαν το τι θεωρούνταν αποδεκτό για το επίπεδο των σκιών σε μια σκηνή ή τον τρόπο αναπαράστασης ενός νυχτερινού. Παρά την προαιρετική μορφή που κατείχαν συνήθως «οι φωτιστικές συμβάσεις, στην προκειμένη δημιουργούσαν νόρμες και ενθάρρυναν όλο και πιο έντονη τυποποίηση» (Εισαγωγή: The Rhetoric of Light), όπως αναφέρει ο Keating (2010).

Για να μπορέσουμε να αναλύσουμε το ρόλο των συμβάσεων, σε σχέση με την υποέκθεση, θα ήταν ωφέλιμο να εστιάσουμε σε ένα μικρότερο κομμάτι αυτών. Με

23 Keating, P. (2010). Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir, New York: Columbia University Press

αυτόν τον τρόπο θα μπορέσουμε να εξάγουμε πιο εύκολα συμπεράσματα για την εξέλιξη της κινηματογράφησης σε σχέση με τις κυρίαρχες νόρμες και το μέσο. Το κομμάτι που θα μελετήσουμε αφορά το effect-lighting, δηλαδή μια σειρά από φωτιστικές τεχνικές, που επιχειρούν να προσομοιώσουν κάποια πραγματικά φωτιστικά εφέ στο φιλμ, όπως αυτά γίνονται αντιληπτά στο πραγματικό κόσμο. Οι φωτογράφοι ανέκαθεν προσπαθούσαν να βρουν νέους τρόπους να αναπαραστήσουν το φως του φεγγαριού ή ενός κεριού, με τις τεχνικές να εξελίσσονται με την πάροδο των ετών. Παρουσιάζοντας δύο παραδείγματα επαναστατικών προσεγγίσεων σε ότι αφορά το effect lighting θα γίνει μια προσπάθεια να μελετηθεί η συμβολή της υποέκθεσης στην εξέλιξη αυτών των εφέ και η σχέση τους με τις φωτιστικές συμβάσεις . Θα μελετηθούν οι ταινίες *The Beguiled* (1971) *και Rambo: First blood* (1982), τα κίνητρα πίσω από αυτές τις προσεγγίσεις, η επιρροή που άσκησαν και η σχέση τους με την υποέκθεση.

Όταν ο νεαρός τότε Bruce Surtees κλήθηκε να αναλάβει το *The Beguilded* (1971), κλήθηκε ταυτόχρονα να διαχειριστεί πολλές σκηνές υπό το φως κεριών. Ο σκηνοθέτης Don Siegel ήθελε να δουλέψουν σε αυτές τις σκηνές διαφορετικά από την έως τότε κυρίαρχη πρακτική , η οποία δεν ήταν άλλη από μια συστοιχία από φώτα σε ντίμερ (ροοστάτες που ρυθμίζουν την ένταση του φωτός) που ακολουθούσαν τον χαρακτήρα με την ένταση τους. Ο Kaminsky (1974) παραθέτει τα λόγια του: «Διάλεξα τον Bruce και του είπα ότι πρέπει να το κάνεις χωρίς ντίμερ. Αν το έλεγα σε κάποιον παλιό, θα μου είχε πει αντίο. […] Για τις σκηνές με το κερί, έβαλε μια μικρή λάμπα στο κηροπήγιο και τραβήξαμε. Ήθελε κότσια. Συνειδητοποιήσαμε ότι μπορεί να μην έγραφε τίποτα, αλλά όταν είδαμε την ταινία όλη η οθόνη ήταν μαύρη εκτός από ένα μικρό κύκλο φωτός γύρο από το πρόσωπο των κοριτσιών. Δεν μας ενδιέφερε που ήταν σκοτεινό, που δεν θα έγραφε αν αποφάσιζαν να μεταφέρουν το φιλμ στην τηλεόραση σε μερικά χρόνια. Μας άρεσε. Ήταν συναρπαστικό.[24]» Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε να διαπιστώσουμε την καθοριστική σημασία της επιμονής και των δυο συντελεστών στην αμφισβήτηση του παραδοσιακού τρόπου κινηματογράφησης. Η επαναστατική διάθεση του Bruce Surtees απέναντι στα στεγανά γύρω από την έκθεση, η δημιουργικότητα του και η επιμονή του έφεραν στο προσκήνιο μια τεχνική που θα συνέχιζε να χρησιμοποιείται για δεκαετίες . Η γενικότερη συ-

24 Kaminsky, S. (1974). Don Siegel: Director, New York, Curtis books

νεισφορά του χάρισαν στο συγκεκριμένο φιλμ μια καθηλωτική αίσθηση μέσω των μαύρων τόνων και της γήινης παλέτας που κύκλωνε τους χαρακτήρες ενώ μαζί με τις μετέπειτα συνεργασίες του με τον Clint Eastwood θα χάριζαν και στον Surtees το προσωνύμιο του Prince of Darkness το οποίο μοιράζεται με τον Gordon Willis.

Εικόνα 6: Σκηνή απο την ταινία The Beguiled (1971)

Εικόνα 7: Σκηνή από την ταινία Barry Lyndon (1975)

Προχωρώντας μια δεκαετία αργότερα στο 1982 ο Andrew Laszlo θα κληθεί να πάρει μια παρόμοια απόφαση για μια σκηνή στο *Rambo First Blood* (1982). Ωστόσο, κατά το πέρας της δεκαετίας του '70 έχουν προηγηθεί αρκετές ριζοσπαστικές προσεγγίσεις σε ότι αφορά το effect lighting. Πιο αξιοσημείωτη από αυτές ήταν η δουλειά των Kubrick & Alton στο *Barry Lyndon* (1975), όπου όλη η ταινία κινηματογραφείται υπό το φως των κεριών που ντύνουν το ντεκόρ. Σε όλες τις περιπτώσεις έπρεπε να γεφυρωθεί το πρόβλημα της έκθεσης, με κάθε καινούργια προσέγγιση να προσπαθεί να αποδομήσει τους περιορισμούς των προηγούμενων. Μελετώντας το Barry Lyndon σήμερα θα έκανε στον οποιοδήποτε εντύπωση ο αριθμός των κεριών που συναντάμε σε κάθε πλάνο. Με τον ίδιο τρόπο θα ήταν εξόφθαλμες οι πολλαπλές σκιές που δημιουργούσε η κλασσική τεχνική των ντίμερ. Στο *Rambo First Blood* (1982), ο Lazzlo θα χρειαστεί να αγγίξει την ίδια σύμβαση για μια σκηνή υπό το φως ενός καιόμενου σπίρτου. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Μια ψευδαίσθηση σκοταδιού δεν θα δούλευε για εμένα. Ήθελα το απόλυτο σκοτάδι να διαλύεται από τη λάμψη ενός σπίρτου . Ήθελα να δω το σπίρτο να καίγεται, κάνοντας την οθόνη ξανά μαύρη. Αυτή ήταν η κατάσταση του Rambo και έτσι ήθελα να την παρουσιάσω. Συχνά, για πολλούς λόγους, πολλοί άνθρωποι της ταινίας, κυρίως παραγωγοί, ανησυχούν αν κάποιος μεγάλος ηθοποιός δεν φωτίζεται επαρκώς και δεν φαίνονται τα χαρακτηριστικού του.[25]» Με την βοήθεια 2 σπίρτων, των τεχνολογικών αλμάτων στην ευαισθησία του φιλμ κατά την προηγούμενη δεκαετία αλλά πρωτίστως την επιμονή στο όραμα του για τη σκηνή αποκτούμε αισίως ριζοσπαστικά παραδείγματα αναπαράστασης effect-lighting σε εμπορικές πλέον ταινίες ως φυσική συνεχεία των προαναφερθέντων παραδειγμάτων.

Μέσω της παραπάνω αναδρομής, διακρίνουμε μια διαδικασία διαρκούς εξέλιξης και πειραματισμού από τη ξεκινώντας από τις αρχές της δεκαετίας του '70 , άλλα ταυτόχρονα και την ύπαρξη πίεσης σε ότι αφορά τις επιλογές γύρω από την έκθεση. Πίεση σε σχέση με τις φωτιστικές συμβάσεις και την επιρροή που αυτές ασκούν άμεσα ή έμμεσα πάνω στα φιλμ. Ως έμμεση επιρροή θα μπορούσε να συμπεριληφθεί ο ρόλος των στούντιο και της εξουσίας τους πάνω στην εικόνα, η οποία καθορίζεται από την αφομοίωση των διαφόρων συμβάσεων ως στεγανά αλλά και από τις εμπορι-

25 Laszlo, A. (2000). Every frame a rembranndt: art and practice of cinematography, Oxford: Elsevier, σ. 104

κές βλέψεις που μπορεί να έχουν για την διανομή όπως για παράδειγμα η μεταφορά στην τηλεόραση .

Κατά μία έννοια, η εχθρική στάση των στούντιο σε πιο ανορθόδοξες προσεγγίσεις θα φέρει στο προσκήνιο άλλη μια όψη των επιλογών αυτών, την ανατρεπτική δυναμική τους. Εμβαθύνοντας, άξια αναφοράς παραμένει η τριλογία του *Godfather*, όπου αναφερθήκαμε και παραπάνω. Η προσέγγιση στις συγκεκριμένες ταινίες δεν έκανε τους παραγωγούς καθόλου χαρούμενους. Ενδεικτικά όπως αναφέρει ο Gray Federicson [συνεργάτης παραγωγός στο *Godfather (1972)* και συμπαραγωγός στο *Godfather II (1974)]*: «Στο στούντιο δεν άρεσε καθόλου η εικόνα. Αυτό το τραχύ, χρυσό, σκοτεινό ύφος που παρουσίασε ο Gordon τους έφερνε στα όρια τους. Δεν ήταν μόνο ότι δεν μπορούσαν να δουν τα πρόσωπα. Κάθε μέρα παραπονιόντουσαν για το πόσο σκοτεινά ήταν τα πάντα.[26]». Το Hollywood ήταν γεμάτο ρητορική, αυτή η ρητορική άγγιζε και τις προσδοκίες όταν κάποιος έβλεπε τα πλάνα με αποτέλεσμα ο Willis να έρθει σε μεγάλες συγκρούσεις για τις επιλογές του. Ωστόσο, αυτή η αντίθεση στην κυρίαρχη νόρμα σε ότι αφορά τον φωτισμό και η επιμονή στο όραμα του για την υφή της ταινία, ήταν αυτά που άνοιξαν το δρόμο για πολλούς ακόμη καλλιτέχνες, επηρεάζοντας το ρου της κινηματογραφικής εικόνας, διευρύνοντας τις επιλογές στην εκφραστικότητα μεσώ της έκθεσης.

Καταλήγοντας, διαφαίνεται μια ξεκάθαρη διαχρονική πορεία εξέλιξης στην κινηματογραφική εικόνα μέσα από τα παραδείγματα που εξετάσαμε, με τις φωτιστικές τεχνικές να γίνονται λιγότερο τραχιές , πιο ικανές να αγγίξουν τον πραγματικό κόσμο άλλα και κατά μία έννοια πιο σκοτεινές στο πέρασμα των ετών. Δεν μπορούμε να εγκαταλείψουμε σε καμία περίπτωση τους άξονες που αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια καθώς κάθε επιλογή συνεχίζει να συνδιαλέγεται τόσο με το ρεαλισμό αλλά κυρίως με το κινηματογραφικό κείμενο. Αν μη τι άλλο, η απεμπλοκή από τα στεγανά και τις συμβάσεις βοηθούν στην καλύτερη αποτύπωση των συναισθηματικών αξόνων του σεναρίου, προσφέροντας επιλογές που μέχρι τότε θα θεωρούνταν αιρετικές. Έτσι, οι πιο ρηξικέλευθες φωνές φαίνεται πως υπήρξαν και οι πιο επιδραστικές καθώς επιτάχυναν την αποδόμηση των συμβάσεων και κατάφεραν την εξέλιξη του μέσου. Κατά μία έννοια αντιστρέφοντας την παραπάνω διαπίστωση η υποέκθεση

26 Pizzello, S. (2014, οκτώβριος). Persistence of Vision, ASC Magazine, σ. 37

ηθελημένα ή ακούσια μπορεί να συστήνει μια επαναστατική διέξοδο απέναντι στις συμβάσεις του μέσου, σε μια προσπάθεια εξερεύνησης του πιο αποτελεσματικού τρόπου να ειπωθεί μια ιστορία ή να αποδοθεί μια συνθήκη.

3.4 Υποέκθεση και δημιουργός

Όπως σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης η προσωπική ματιά του δημιουργού παίζει κυρίαρχο ρόλο. Η αποτύπωση αυτής της ματιάς και η προβολή της προσωπικότητας που μπορεί να εκδηλωθεί, συνειδητά ή ακούσια, στις επιλογές που αφορούν την εικόνα ενός φιλμ, αποτελούν έναν ακόμη παράγοντα άξιο μελέτης. Ένας καλλιτέχνης σε κάθε επιλογή που καλείται να πάρει, ερμηνεύει τις προσλαμβάνουσες που έχει για την αφήγηση μέσα από το δικό του πρίσμα διαμορφώνοντας έτσι το προσωπικό του στυλ. Πολλές φορές το στυλ μπορεί να προκύψει από αναγκαιότητα ή από τύχη, άλλες φορές φαίνεται να έρχεται εκ των έσω αβίαστα ως ένστικτο[27]. Σε κάθε περίπτωση αυτή ακριβώς η υποκειμενικότητα μπορεί να δημιουργήσει ένα συνδετικό ιστό που διαφαίνεται ανάμεσα στον όγκο δουλειάς ενός/μίας φωτογράφου ή σκηνοθέτη/σκηνοθέτριας, ή να φανερώσει μια συνοχή στις ιστορίες που επιλέγει να αφηγείται.

27 Cinematographer Style, DVD, 2006

Εικόνα 8: Κολάζ εικόνων απο τη φιλμογραφία του David Fincher

Μελετώντας την περίπτωση του David Fincher, μπορούμε να παρατηρήσουμε ένα κοινό μοτίβο τόσο στο είδος των ταινιών όσο και στην αισθητική γλώσσα όπως αυτή εκδηλώνεται μέσω του φωτισμού και της έκθεσης καθ' όλη την φιλμογραφία του. Με τις ταινίες του να αριθμούν συνολικά 40 υποψηφιότητες για οσκαρ[28], ίσως είναι το πιο ευρέως αναγνωρίσιμο παράδειγμα τέτοιας αισθητικής συνέπειας. Ακόμη και για έναν σκηνοθέτη όμως η εν λόγω συνοχή είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο επίτευγμα. Όλες οι ταινίες του συνδιαλέγονται με μια κοινή, σκοτεινή θεματική με πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα το *Seven* (1995), το *Fight Club* (1999), και το *The Game* (1997). Ο Darius Khondji μιλώντας για την συνεργασία του με τον Ficher στο Seven, επισημαίνει την υποέκθεση ως την κατεύθυνση που ακολούθησαν για την ταινία, σχηματίζοντας ένα σκοτεινό, τραχύ και υγρό ύφος. Σε ότι αφορά το ρόλο του

28 Academy of Motion Pictures (2022), Academy Awards Database, [on-line]. Ανακτήθηκε απο: www.awardsdatabase.oscars.org

Ficher στον σχηματισμό της εν λόγω αισθητικής αναφέρει: «Μόνο ο σκηνοθέτης μπορεί να σε οδηγήσει τόσο, γιατί δεν μπορείς να πας μόνος. Ο David αξίζει πολλά εύσημα. Ήταν η δική του επιρροή που με έπεισε να πειραματιστώ με την υποέκθεση σε τέτοιο βαθμό στο *Seven*[29]». Στην περίπτωση του *Fight Club* το κοινό μοτίβο της υποέκθεσης συνεχίζει να υφίσταται, ωστόσο η διαχείριση της εικόνας φέρει το στίγμα του Jeff Cronenwerth ο οποίος δημιουργεί το ύφος της ταινίας μέσα από τις επιλογές του film stock και της εμφάνισης, του φωτισμού κοκ. Η αντιμετώπιση διαμορφώνεται πάνω στην ανάγκη εικονοποίησης της αποδόμησης, του κόσμου των ηρώων, αλλά και της όσο το δυνατόν αποτελεσματικότερης αναπαράστασης του περιβάλλοντος του σπιτιού που βρίσκεται σε μια συνεχή σήψη. «Συζητώντας για την εικόνα της ταινίας οι Fincher και Cronenweth συμφώνησαν στο μονοπάτι που ο σκηνοθέτης είχε αρχίσει να εξερευνεί με το *Seven*, κρατώντας τις σκηνές της ρουτίνας του χαρακτήρα του Edward Norton αρκετά ριζωμένες στην πραγματικότητα, με την υπόλοιπη αφήγηση να αποκτά ένα υπερρεαλιστικό ύφος με μια εσάνς αποδόμησης, μια οπτική μεταφορά για την κατεύθυνση της αφήγησης.[30]» Από τεχνικής σκοπιάς, για τα επίπεδα της υποέκθεσης ιδιαίτερα στις σκηνές του σπιτιού ο Cronenwerth αναφέρει : «Τα πρόσωπα ήταν εκθετημένα ενάμισι με δύο stops κάτω, κάτι που εξαρτώταν από την σκηνή. Αν χρειαζόταν το κοινό να βλέπει καθαρά τότε ήταν πιο κοντά στο ενάμισι[31].» Σε μετέπειτα συνεργασία των δύο, δεκαπέντε χρονιά αργότερα και πιο συγκεκριμένο στο *Gone Girl (2014)*, ένα ψυχολογικό θρίλερ εξαφάνισης, ο Cronenwerth χαρακτηρίζει την προσέγγιση του σε σχέση με το φωτισμό ως μια σύγχρονη σκοτεινή, νεο-νουάρ αισθητική καθοδηγούμενη από το γεγονός ότι η ταινία αποτελεί μια εσωτερική παρτίδα σκακιού ανάμεσα στους χαρακτήρες. Στόχος μέσω της κατεύθυνσης, της ποιότητας και της υφής του φωτός ήταν η μεταφορά στην εικόνα των συναισθημάτων της απομόνωσης, της απόρριψης, της εσωτερικότητας.[32] Όπως γίνεται αντιληπτό, το σκοτάδι κυριολεκτικά αλλά και μεταφορικά, όπως εκδηλώνεται στις ιστορίες που αγγίζουν

29 Williams, D. (1995, Οκτώβριος). The Sins of a Serial Killer, ASC Magazine, σ. 42

30 Probst, C. (1999, Νοέμβριος). Anarchy in the U.S.A, ASC Magazine, σ. 43

31 Probst, C. (1999, Νοέμβριος). Anarchy in the U.S.A, ASC Magazine, σ. 45

32 Goldman, M. (2014, Νοέμβριος). Questionable Circumstance, ASC Magazine, σ. 43

οριακές καταστάσεις της ανθρωπινής συνθήκης, φαίνεται να ασκεί μια ιδιαίτερη γοητεία στον David Fincher ως δημιουργό. Είτε ως αφοσίωση σε ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος και της αισθητικής παρακαταθήκης που αυτό κουβαλά, είτε ως προσωπική εμμονή με την εν λόγο αισθητική είναι αδιαμφισβήτητη η επιρροή του στην απεικόνιση των σκοτεινότερων ενστίκτων της ανθρωπότητας μέσα από ένα καθ΄όλα συνεπή και αποτελεσματικό τρόπο. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η δυνατότητα αυτής της προσωπικής αισθητικής να προσαρμόζεται και να εξυπηρετεί επιτυχημένα διαφορετικές ιστορίες κάθε φορά, στα χέρια διαφορετικών συνεργατών.

Εικόνα 9: Κολάζ εικόνων απο τη φιλμογραφία του Bradford Young

Ο σχηματισμός μιας προσωπικής αισθητικής μπορεί να εκφραστεί ακόμη ως προέκταση των βιωμάτων, πεποιθήσεων ή της φιλοσοφικής στάσης ενός δημιουργού. Στην περίπτωση του Bradford Young παρότι η δουλειά του χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από σκοτεινούς τόνους είναι δύσκολο να αποδοθεί στο σύνολο της σε ένα συγκεκριμένο αισθητικό μανιφέστο ή στο προσωπικό στυλ του φωτογράφου. Παρόλα αυτά διαφαίνεται μια τεράστια κινητήρια δύναμη στην ταυτότητα του

δημιουργού. Ως αφροαμερικάνος και σύμφωνα με τον ίδιο, υπάρχει πάντα η ευθύνη στην αναπαράσταση του μαύρου δέρματος. «Προσπαθώ να αφαιρέσω από το μυαλό μου την κυρίαρχη αποικιοκρατική απεικόνιση των μαύρων στον αμερικάνικο κινηματογράφο που με βομβάρδιζε από παιδί. Όλες αυτές οι εικόνες από το Birth of a Nation είναι ακόμη μέσα μας, επειδή δεν είχαμε την δυνατότητα να τις αλλάξουμε.[33]» Για τον Young, τον πρώτο αφροαμερικάνο με υποψηφιότητα για όσκαρ Δ. Φωτογραφίας, με τη δουλειά του στο *Arrival (2016)*[34] , το δημιουργικό του έργο δεν είναι άπλα μια στιλιστική έκφραση, αλλά μια εξερεύνηση του μέσου και πως αυτό έχει χρησιμοποιηθεί για την αναπαράσταση μειονοτήτων από τις κυρίαρχες δομές. Σχολιάζοντας τα λάθη στην απεικόνιση του μαύρου δέρματος ο Young αναφέρει: «Δε νομίζω ότι είναι τεχνική έλλειψη αλλά περισσότερο συναισθηματική. Είναι η συνειδητότητα που λείπει από την εξίσωση. Ο τρόπος με τον οποίο λέγονται οι ιστορίες επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο φωτογραφίζονται οι άνθρωποι. Αν δεν ξέρεις ή δε σε ενδιαφέρουν οι άνθρωποι μπροστά από την κάμερα, δεν περιμένω να είσαι ιδιαίτερα προσεκτικός με τον τρόπο που τους αποτυπώνεις στο φιλμ. [..] Η υποέκθεση είναι πολύ καθοριστική. Ως φωτογράφοι έχουμε εκπαιδευτεί στο ότι το μαύρο είναι έλλειψη, ότι τρώει φως. Αλλά το σκούρο δέρμα έχει πολύ συγκεκριμένα επίπεδα ανακλαστικότητας, άρα εδώ ισχύει το αντίστροφο. Αντανακλά επίσης φως. Συχνά οι φωτογράφοι απλά φωτίζουν ντιρέκτ έναν μαύρο ηθοποιό γιατί φοβούνται την έλλειψη έκθεσης. Η αντιμετώπιση μου ήταν πάντα να χρησιμοποιώ ανακλώμενο φως, ώστε να δώσει στο μαύρο δέρμα την δυνατότητα να αντανακλά το περιβάλλον. [..] Όταν αυτό το φως φτάνει στο φωτόμετρο του φωτογράφου, τεχνικά είναι υποεκθετημένο αλλά στην πραγματικότητα αυτό που κάνουμε είναι να μειώνουμε το φως ώστε να ενισχύσουμε τον πλούτο του δέρματος. [35]» Η απεικόνιση του μαύρου δέρματος και η επαναστατική οπτική του πάνω στο φωτισμό αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα αν ανατρέξει κάνεις στις ταινίες που σχημάτισαν της καριέρα του. Το *Pariah (2011)*, ένα πορτρέτο μιας δεκαεπτάχρονης αφροαμερικανίδας που

33 King, J. (2014). Cinematographer Bradford Young on Lighting Dark Skin and the 'Subversive' Power of the Black Church. [Online], Colorlines. Ανακτήθηκε από: www.colorlines.com/article/cinematographer-bradford-young-lighting-dark-skin-and-subversive-power-black-church/

34 Academy of Motion Pictures (2022), Academy Awards Database, [on-line]. Ανακτήθηκε απο: www.awardsdatabase.oscars.org

35 Thomson, P. (2015, Φεβρουάριος). Times of Strife, ASC Magazine, σ. 45

αποδέχεται την ταυτότητα της ως λεσβία, το *Mother of George (2013)* που διηγείται την καθημερινή πάλη ενός ζευγαριού νιγηριανών στο Brooklyn, ή το *Selma (2014)* βασισμένο στις πορείες του 1965 με σκοπό την εξασφάλιση δικαιωμάτων ψήφου για την αφροαμερικάνικη κοινότητα. Ο Bradford Young δεν κρύβει ότι η τέχνη αποτελεί μια μορφή αυτοέκφρασης. Η υποέκθεση και ο low-key φωτισμός στην συγκεκριμένη περίπτωση συνθέτουν την αντι-αποικιοκρατική στάση του δημιουργού, αποδομώντας και επανασυστήνοντας την τεχνοτροπία του κινηματογραφικού φωτισμού.

ΚΕΦΆΛΑΙΟ 4. Συμπεράσματα, περιορισμοί της έρευνας και μελλοντική έρευνα.

4.1 Εισαγωγή

Η παρούσα ερευνητική εργασία ανέλυσε τους πιθανούς στόχους που θα μπορούσε να εξυπηρετεί η επιλογή μιας αισθητικής χαμηλών επιπέδων φωτισμού/έκθεσης στην κινηματογραφική αφήγηση εστιάζοντας στον σύγχρονο αμερικάνικο κινηματογράφο. Ύστερα από την εξέταση των μηχανισμών αποτύπωσης και μέτρησης της έκθεσης στο μέσο, ακολούθησε η παρουσίαση διαφορετικών παραδειγμάτων εφαρμογής της συγκεκριμένης αισθητικής. Στα παρακάτω υποκεφάλαια σημειώνονται οι περιορισμοί που προέκυψαν κατά την προετοιμασία της εργασίας καθώς και τα τελικά συμπεράσματα μετά την ολοκλήρωσή της. Τέλος, με βάση την εμπειρία που αποκόμισε ο συγγραφέας, εξετάζεται το ενδεχόμενο μιας μελλοντικής έρευνας στο θέμα.

4.2 Περιορισμοί της έρευνας

Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας ερευνητικής εργασίας όπως ήταν φυσικό εμφανίστηκαν κάποιοι περιορισμοί οι οποίοι επηρέασαν την πρόοδό της:

- Πληροφορίες σε μορφή μαρτυρίας τρίτων, προσωπικών μνημών ή φημολογίας που δεν μπόρεσαν να χρησιμοποιηθούν για την επέκταση των κεφαλαίων. Για παράδειγμα, η φημολογία ότι ορισμένες ταινίες επέλεξαν μια σκοτεινή αισθητική για να καλύψουν ατέλειες των ειδικών εφέ.
- Η έλλειψη βιβλιογραφίας για την συγκεκριμένη θεματική πέρα από λίγες εξειδικευμένες εκδόσεις, στα αγγλικά.
- Η συνειδητή επιλογή βιβλιογραφίας με δηλώσεις των ίδιων των καλλιτεχνών περιόρισε τις πιθανές πηγές σε άρθρα του American Cinematographer, συνεντεύξεις και βιογραφικά συγγράμματα.
- Η συμπερίληψη των βασικών μηχανισμών του φωτός και της έκθεσης αποδείχθηκε δύσκολη και αδύνατο να συμπεριληφθεί συνολικά

4.3 Συμπεράσματα

Με τον σχηματισμό μιας πληρέστερης αντίληψης για τους μηχανισμούς της έκθεσης και στην προσπάθεια να ορίσουμε το σκοτάδι στον κινηματογραφικό φωτισμό, γίνεται αντιληπτή η δυναμική της συγκεκριμένης αισθητικής ως αυτούσιο αφηγηματικό μέσο που μπορεί να εξυπηρετήσει δημιουργικά σε πολλαπλά επίπεδα. Όπως σε οποιοδήποτε άλλη οπτική τέχνη, η δυναμική του μαύρου είναι αδιαμφισβήτητη. Τα κίνητρα, ωστόσο, πίσω από τις επιλογές που συνθέτουν μια φωτογραφική προσέγγιση δεν είναι σε καμία περίπτωση μονόπλευρα ούτε είναι δυνατή η αποσαφήνιση των προτεραιοτήτων κάθε φορά. Με την επιλογή, όμως, πολλαπλών παραδειγμάτων και την τεκμηρίωση από την πλευρά των ίδιων των δημιουργών κατέστη δυνατή η παρουσίαση τεσσάρων αξόνων γύρω από την επιλογή της υποέκθεσης και του low-key φωτισμού ως αφηγηματικά μέσα. Πιο συγκεκριμένα, η υποέκθεση μπορεί να λειτουργήσει σε ένα πλαίσιο ενίσχυσης του ρεαλισμού στην κινηματογραφική απεικόνιση, ως έκφραση του προσωπικού στυλ του δημιουργού, ως στοιχείο αισθητικής μεταφοράς της κατάστασης των χαρακτήρων ή του νοηματικού

κέντρου της ιστορίας, ως επαναστατική διέξοδος απέναντι στα στεγανά του κινηματογραφικού status quo του Hollywood. Εδώ πρέπει να τονισθεί ότι η ιεράρχηση των παραπάνω θα ήταν μάλλον αφελής, εντούτοις, στην ανάλυση κάθε κεφαλαίου ξεχωριστά, παρατηρούνται συχνά παραπάνω από μία εφορμήσεις για την επιλογή της υποέκθεσης, με την ερμηνεία του σεναρίου να συνυπάρχει πάντα με κάθε άλλη κατευθυντήρια γραμμή. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα πολυδιάστατα αποτελέσματα της υποέκθεσης τόσο σε τεχνικό όσο και σε δημιουργικό επίπεδο, τα οποία σε σημεία εφάπτονται μεταξύ τους, όπως στην περίπτωση της απεικόνισης νυχτερινών σκηνών όπου η απόκριση στην καμπύλη ευαισθησίας του φιλμ συμπίπτει με τη φυσιολογία της ανθρώπινης όρασης στο σκοτάδι, προσφέροντας σε δύο επίπεδα στη ρεαλιστικότερη απεικόνιση των συνθηκών αυτών. Τέλος, μπορεί να διαπιστωθεί μια σχέση αποφασιστικότητας και γενναιότητας στον χαρακτήρα και στις πρακτικές των ανθρώπων που δοκίμασαν τα όρια του μέσου, ανεξάρτητα από το κίνητρά τους, καθώς σε κάθε περίπτωση ανεξαιρέτως συνοδευόταν από έντονες αντιστάσεις.

4.4 Μελλοντική έρευνα

Η καθιέρωση της ψηφιακής κινηματογράφησης με την ελευθεριά που παρέχει στον έλεγχο της εικόνας έχει αρχίσει ήδη να φέρνει στο προσκήνιο περισσότερες ταινίες με τις σκιές στο επίκεντρο. Ταυτόχρονα, παραδείγματα αυτής της αισθητικής κάνουν της εμφάνιση τους σε πολύ δημοφιλή κινηματογραφικά franchise με τις ταινίες *Solo: A Star Wars Story* (2018) και *The Batman* (2022). Η ανάγκη ως αποτέλεσμα για έρευνα είναι αδιαμφισβήτητη. Θα παρουσίαζε ενδιαφέρον η μελέτη των επιπτώσεων του ψηφιακού στην σκοτεινή εικόνα, δεδομένου ότι στην παρούσα εργασία η επίδραση του ψηφιακού μέσου δεν μελετήθηκε καθόλου, καθώς όλα τα παραδείγματα που την πλαισίωσαν ήταν ταινίες γυρισμένες σε φιλμ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΠΗΓΕΣ

Academy of Motion Pictures (2022), Academy Awards Database, [on-line]. Ανακτήθηκε απο: www.awardsdatabase.oscars.org

Brown, Blain. (2008). *Motion picture and video lighting*, Oxford: Elsevier

Cinematographer Style, DVD, 2006

Dillon, M. (2014, Ιούλιος). Deadly Moves, *ASC Magazine*, σ. 26

Goldman, M. (2014, Νοέμβριος). Questionable Circumstance, *ASC Magazine*, σ. 43

Hemphill, J. (2022). "The Godfather" 50th Anniversary: Why Gordon Willis Changed Cinematography Forever. [Online], IndieWired. Ανακτήθηκε από: www.indiewire.com/2022/04/godfather-50th-anniversary-cinematography-1234712372/

Jeans, James. (1968/1937). *Science & Music*, New York: Dover Publications, σ. 222 & 224

Kaminsky, S. (1974). *Don Siegel: Director*, New York: Curtis books

Keating, P. (2010). *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, New York: Columbia University Press

King, J. (2014). Cinematographer Bradford Young on Lighting Dark Skin and the 'Subversive' Power of the Black Church. [Online], Colorlines. Ανακτήθηκε από:

www.colorlines.com/article/cinematographer-bradford-young-lighting-dark-skin-and-subversive-power-black-church/

Laszlo, A. (2000). *Every frame a rembranndt: art and practice of cinematography*, Oxford: Elsevier, σ. 4-7

Mees, C. E. Kenneth (1954). "*L. A. Jones and his Work on Photographic Sensitometry*".Image, Journal of Photography of George Eastman House. Rochester, N.Y.: International Museum of Photography at George Eastman House

Pizzello, S. (2014, Οκτώβριος). Persistence of Vision, *ASC Magazine,* σ. 37

Probst, C. (1999, Νοέμβριος). Anarchy in the U.S.A, *ASC Magazine*

Redford, R. (2014, Οκτώβριος). Remembering "Gordy", *ASC Magazine*, σ. 47

Rowell, J. (2017). What is a stop of light?. Ανακτήθηκε από: http://www.john-rowell.com/blog/2017/3/27/what-is-a-stop-of-light

Scaiano, J. C. (2022). *Photochemistry Essentials*. USA: ASC Publications, σ. 70

Schaefer D., & Salvato L. (2013). *Masters of Light: Conversations with contemporary cinematographers*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, σ. 287

Stasukevich, I. (2012, Απρίλιος). Last Rites, *ASC Magazine*, σ. 24

Sudhakaran, S. (2016). What is Contrast Ratio, High Key and Low Key Lighting. Ανακτήθηκε από: www.wolfcrow.com/what-is-contrast-ratio-high-key-and-low-key-lighting/

Thomspson K., & Bordwell D. (2003). F*ilm History*, New York: McGraw-Hill, σ. 517

Thomson, P. (2013, Νοέμβριος). Seized at Sea, *ASC Magazine*

Wheeler, Paul. (2005). *Practical Cinematography*, Oxford: Elsevier

Williams, D. (1995, Οκτώβριος). The Sins of a Serial Killer, *ASC Magazine*