

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ



Διπλωματική Εργασία:

«Φωνή και αστικότητα στον πλαίσιο του ελληνικό κινηματογράφου»

Γραμματικού Παρασκευή

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: κ Τραγάκη Δάφνη

Βόλος, Ιούνιος 2024

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα Καθηγήτρια Τραγάκη Δάφνη για την εκπόνηση της παρούσης εργασίας.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Δέλτσου Ελευθερία για τη συμμετοχή και τη συνεργασία της ως συνεπιβλέπουσας Καθηγήτριας, η οποία με δίδαξε δύσκολες θεωρίες Κοινωνικής Ανθρωπολογίας απλά και κατανοητά.

Επίσης την Καθηγήτρια Γιακουμάκη Βασιλική που υπήρξε πηγή έμπνευσης για την ενασχόλησή μου με τον τομέα της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

Επιπρόσθετα, δεν θα ήθελα να παραλείψω τις ευχαριστίες μου τόσο στην κυρία Τζελέπη Έλενα, που βοήθησε στη διεύρυνση των οριζόντων μελέτης, στον εκλιπόντα, αγαπημένο Δάσκαλο Γιάννη Πίκουλα ο οποίος μου δίδαξε τη σπουδαιότητα της ορθής μελέτης, καθώς και τον ομότιμο Καθηγητή Αυδίκο Ευάγγελο.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω συνολικά τους ανωτέρω για την αρωγή και τη φροντίδα καθ' όλη τη συμμετοχή μου στο Ιστορικό - Αρχαιολογικό και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας Τμήμα του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, τόσο σε προπτυχιακό όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο.

Η παρούσα εργασία είναι αφιερωμένη:

*- Στον Κλέαρχο, για την αμέριστη φροντίδα και τη συμπαράσταση, αν και
ευρισκόμενος. ο ίδιος στις «Συμπληγάδες» των Πανελλαδικών.*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1. ΦΩΝΗ - ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.....	7
2. ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΝΗ.....	10
2.1 Μλάντεν Ντόλαρ (Mladen Dolar)	10
2.2 Μισέλ Σιόν ((Michel Chion).....	13
2.3 Ντέιβιντ Μπόρντγουελ (David Bordwell).....	24
2.4 Μαρλίν Σέφερς (Marlene Schäfers).....	29
3. ΦΩΝΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	34
3.1 Κοινωνικό - ιστορικό πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας και του κινηματογράφου της δεκαετίας του '60.....	34
4. Μελέτη περίπτωσης.....	41
4.1 <i>Μια Τρελλή, Τρελλή οικογένεια</i>	41
4.2 <i>Τα Κόκκινα Φανάρια</i>	51
4.3 <i>Δεσποινίς Διευθυντής</i>	79
5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	103
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	106

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Λέξεις-Κλειδιά:.....

ABSTRACT

Key Words:

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σημείο αφετηρίας της παρούσης εργασίας αποτέλεσε το γεγονός ότι, ενώ υπήρξε θεωρητικό πλαίσιο για την πρόσληψη και τη μελέτη της φωνής και του ήχου, σύμφωνα με τον Σιόν (Chion) και άλλους θεωρητικούς, στον αλλοεθνή κινηματογράφο, ωστόσο παρέμενε ένα κενό όσον αφορά στον ελληνικό κινηματογράφο την περίοδο της αιχμής του, τη δεκαετία του 1960.

Έτσι, μπορεί να ειπωθεί πως σκοπός της παρούσης εργασίας είναι η ανάδυση της φωνής και η συγκρότηση της αστικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο.

Μια βασική προϋπόθεση για όλα τα παραπάνω είναι θα δοθεί έμφαση τόσο στον χαρακτήρα όσο και τις ιδιαιτερότητες των αναπαραστάσεων του αστικού χώρου (δημόσιου και ιδιωτικού). Τοιουτοτρόπως, μπορεί διασταλτικά να δοθεί προσοχή στην έννοια της κινητικότητας της φωνής. Πώς αυτή μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια πολιτισμική πρακτική που δίνει κίνηση;

Είναι επίσης ενδιαφέρουσα η αναφορά για τον αποχωρισμό της φωνής από το σώμα (μέσω της αφήγησης). Είναι απαραίτητη εδώ η αναφορά θεωριών φωνής και ήχου των Σιόν, Ντόλαρ, Σέφερς κ.ά.) Έχοντας ως αφετηρία τις παραπάνω θέσεις, τι μαθαίνω, τι ακούω μέσα από τις φωνές και ποια η μετατόπιση σε ζητήματα σε σχέση με την ταξικότητα, το φύλο, συνεχίζω στο ποια είναι η κυρίαρχη φωνή και ποια αυτή του σκηνοθέτη. Και, φυσικά, γιατί ανακύπτει ενδιαφέρον για τη φωνή.

Μια πρώτη παραδοχή είναι πως, από τις αισθήσεις, η ακοή είναι πιθανώς η πιο πρώιμη. Το έμβρυο δέχεται τη φωνή της μητέρας και θα την αναγνωρίζει μετά

τη γέννηση. Η όραση μπαίνει στο παιχνίδι μόνο μετά τη γέννηση, αλλά τουλάχιστον στην κουλτούρα μας γίνεται η πιο υψηλά δομημένη αίσθηση (Σιόν). Η σημερινή κοινωνία είναι η κοινωνία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (Κέλνερ), καταναλωτική Ζαν Μποντριγιάρ (Jean Baudrillard), του θεάματος Γκυ Ντεμπόρ (Guy Debord¹) και του οπτικού.

Παραδοσιακά μέσα ενημέρωσης, όπως βιβλία, εφημερίδες, ραδιόφωνο, χάνουν τη σημασία τους και το Διαδίκτυο γίνεται ο κυρίαρχος χώρος όπου οι άνθρωποι μπορούν να εκφράζουν τη γνώμη της. Συνεπώς, η εικονική πραγματικότητα αναφέρεται σε ένα τεχνητό περιβάλλον, μέσα στο οποίο οι άνθρωποι κυρίως επικοινωνούν. «Είχαμε συνηθίσει να ζούμε σε έναν φανταστικό κόσμο των καθρεπτών. Σήμερα ζούμε σε έναν φανταστικό κόσμο της οθόνης.» (Ζαν Μποντριγιάρ²). Ζώντας σε «αυτήν την πραγματικότητα των εικόνων, των γραπτών μηνυμάτων και των οθονών», παρατήρησα ότι απουσιάζει η φωνή. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που αποφάσισα να ασχοληθώ με το θέμα «η φωνή στον ελληνικό κινηματογράφο» και να τη μεταφέρω, με τον τρόπο μου, στη σημερινή, κυρίως οπτική, πραγματικότητα. Γιατί, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Σέφερς (Schäfers³), «η φωνή είναι μια σημαντική κατηγορία στη σύγχρονη ζωή μας». Μιλάμε για περιθωριοποιημένες ομάδες που «στερούνται φωνής» και

¹Σφάλμα! Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε.

²(Baudrillard, Απρίλιος, 2019)

³Schäfers, M. 2017. "Voice. In The Cambridge Encyclopedia of Anthropology" (eds) F. Stein, S. Lazar, M. Candea, H Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez & R. Stasch. <http://doi.org/10.29164/17voice>.

γιορτάζουμε τις προσπάθειές τους να «υψώσουν τη φωνή τους»· όπου μας συμβουλεύουν να ακούμε την «εσωτερική μας φωνή» και να είμαστε «φωνητικοί» στις απόψεις μας.

Η ανθρωπολογική καταγραφή δείχνει ότι η φωνή είναι μια σημαντική κατηγορία σε πολλές κοινότητες και λειτουργεί επανειλημμένα ως μια ισχυρή μεταφορά σε σχέση με ζητήματα εξουσίας, δράσης και υποκειμενικότητας, αν και με τρόπους που δεν είναι ούτε ομοιόμορφοι ούτε προβλέψιμοι. Δεδομένης αυτής της σπουδαιότητας, οι ανθρωπολογικές μελέτες της φωνής και των φωνητικών πρακτικών έχουν σημασία για άλλα πεδία της Ανθρωπολογίας και των Κοινωνικών Επιστημών. Αυτό που καθιστά τις μελέτες αυτές ιδιαίτερα σημαντικές είναι η εξέταση της κινητικότητας της φωνής, σε συνδυασμό με τις πραγματικά ηχηρές φωνές. Αυτό επιτρέπει στους ανθρωπολόγους να περιπλέξουν τις κοινές αντιλήψεις για τη φωνή ως μέσο ενδυνάμωσης και δράσης. Με τον τρόπο αυτόν θεμελιώνονται εθνογραφικά ευρύτερες έννοιες της κοινωνικής θεωρίας, στις οποίες η φωνή, αν και είναι κεντρικής σημασίας, παραμένει ανεξερεύνητη.

Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια έχει παρατηρηθεί μια στροφή στην ενασχόληση με τη φωνή. Στο πλαίσιο αυτό, στην εργασία αυτή γίνεται μια προσπάθεια συγκέντρωσης του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου στον αστικό χώρο με περιεχόμενο που παραπέμπει στη φωνή και στην κινητικότητα. Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προέκυψε ότι υπάρχει ικανός αριθμός μελετών που ασχολούνται με συγκεκριμένα ζητήματα, αλλά υπάρχει ένα κενό το οποίο

αφορά στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο. Και, ενώ υπάρχουν αρκετές μελέτες που εστιάζουν την προσοχή τους στον ελληνικό κινηματογράφο, είτε από καθαρά κινηματογραφική - θεωρητική σκοπιά είτε από πολιτική ή κοινωνιολογική, απουσιάζουν οι μελέτες για τη γλώσσα, τον ήχο και τη φωνή. Στο πλαίσιο αυτό, οι κύριοι στόχοι της έρευνας είναι η απάντηση στα ακόλουθα ερωτήματα:

- Γιατί ανακύπτει τόσο ενδιαφέρον για τη μελέτη της φωνής;
- Πώς συνδέονται οι θεωρίες της φωνής με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο στον αστικό χώρο της δεκαετίας του '60;
- Πώς αποτυπώνεται η συγκρότηση της φωνής μέσα από αυτόν;
- Ποια μπορεί να προσδιοριστεί ως κυρίαρχη φωνή στον ελληνικό κινηματογράφο τη δεκαετία του '60;

Ας δούμε πώς μπορούν να συνδεθούν:

Κατά την ανάλυση των ταινιών χρησιμοποιήθηκαν διάφορες επιστημονικές μέθοδοι ανάλυσης του κινηματογραφικού κειμένου καθώς και ποιοτική ανάλυση του περιεχομένου. Ως μέθοδος ανάλυσης χρησιμοποιήθηκε η κινηματογραφική θεωρία της φωνής του Σιόν. Προκειμένου να δημιουργηθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της προβληματικής της φωνής, παρουσιάστηκαν οι θεωρητικές αντιλήψεις και άλλων θεωρητικών, όπως των Μαρλίν Σέφερς (Marlene Schäfers), Αμάντα Γουάιντμαν (Amanda Weidman), Μλάντεν Ντόλαρ (Mladen Dolar), Ντέιβιντ Μπόρντγουελ (David Bordwell) κ.ά.

Η επιλογή των ταινιών μελέτης περίπτωσης, επιλέχθηκαν με γνώμονα ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου στον αστικό χώρο της δεκαετίας του '60, επειδή δίνουν το στίγμα της εποχής, όπως αυτό αποτυπώνεται μέσα από την ανάδυση της φωνής που συγκροτείται μέσα του.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από επτά, στενά συνδεδεμένες, ενότητες, οι οποίες χωρίζονται σε υπο-ενότητες, όπως παρακάτω:

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

1. Φωνή - ανθρωπολογική προσέγγιση

2. Οπτικοακουστικές θεωρίες για τη φωνή

2.1 Μλάντεν Ντόλαρ (Mladen Dolar)

2.2 Μισέλ Σιόν (Michel Chion)

2.3 Ντέιβιντ Μπόρντγουελ (David Bordwell)

2.4 Μαρλίν Σέφερς (Marlene Schäfers)

3. Φωνή στον ελληνικό κινηματογράφο

3.1 Κοινωνικό - ιστορικό πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας και του κινηματογράφου της δεκαετίας του '60

4. Μελέτη περίπτωσης - Ανάλυση Παραδειγμάτων.

4.1 *Μια Τρελλή, Τρελλή Οικογένεια*

4.2 *Τα Κόκκινα Φανάρια*

4.3 *Δεσποινίς Διευθυντής*

5. Συμπεράσματα

Επίλογος

Βιβλιογραφία

Παράρτημα

1. ΦΩΝΗ - ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν οι θεωρίες της φωνής και πώς αυτές αναδύονται και διαπλέκονται με τον ελληνικό κινηματογράφο, όπου ως πλαίσιο -ενδεικτικά- θα μπορούσαμε να θέσουμε το «Η φωνή και η δημιουργία της κοινωνικοπολιτικής ταυτότητας» με ζητήματα όπως: Πώς συγκροτείται η φωνή ως μορφή κοινωνικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο; Η ανάδυση της φωνής σε σχέση με την ψυχολογία, την ταξική διαφοροποίηση, την πολιτική, τη γυναίκα, ιδωμένες μέσα από το πρίσμα του ελληνικού κινηματογράφου στην αιχμή του, τη δεκαετία του '60.

Συνυπάρχουν και συγκλίνουν πολλαπλές θεωρήσεις για τη φωνή. Αρχικά μπορεί η φωνή να εξεταστεί ως μια μορφή κινητικότητας. Ο Τιμ Κρέσγουελ (Tim Cresswell)⁴, στο βιβλίο του «On the Move», περιγράφει τον όρο της κινητικότητας (mobility) ως στοιχείου που δεν συμπεριλαμβάνει μόνο το ανθρώπινο ον, αλλά ταυτόχρονα το πρίσμα των ιδεών ή/και τις αντίστοιχες των υλικών υποστάσεων, ενώ μέσω της χροιάς των σκέψεών του μας θέτει έναν αμφίδρομο προβληματισμό, ώστε καθημερινές παγιωμένες και στατικές καταστάσεις Δομής, Εξουσίας και Θεσμών να δύνανται να θεαθούν με μια ματιά τόσο κριτικής όσο και δημιουργικής αποδόμησης.

⁴(Cresswell, Timothy, 2006)

Συγκεκριμένα η παραδοσιακή στατικότητα του χώρου και του χρόνου ως διακριτών σημείων Α και Β, δίχως έως τώρα δυνατότητα ενδιαμεσότητας και αυτονομίας μεταξύ τους, πλέον ανανοηματοδοτούνται ως εγγενής δεξιότητα (skill) και αναφαίρετο δικαίωμα καθενός, καθώς η έννοια της κινητικότητας όχι μόνο ενοποιεί τον άνθρωπο, τις ιδέες και τις ενσωματώσεις των σωμάτων, αλλά μετατρέπει τους στατικούς όρους του χώρου (space) και του χρόνου (time) σε έννοιες με πρόσημο απόλυτα κοινωνικό, όπως «social space» και «social time».

Στη συνέχεια, προσπαθήστε να φανταστείτε ένα πλαίσιο χωρίς σαφή όρια ή αυστηρούς διαχωρισμούς. Αν υπήρχε δυνατότητα να αφαιρεθούν η ομιλία, η ποίηση, η φωνητική, η μορφολογία (όλη η γλώσσα, εν ολίγοις), θα μπορούσε να υπάρξει αυτό που ονομάζουμε «φωνή». Τι θα έμενε; Ο συντονισμός, το ηχόχρωμα, η φώνηση. Η φωνή, ο φθόγγος, ο αναστεναγμός, η κραυγή, η αναπνοή, το «ωχ!». Το αν ένα τέτοιο συμπέρασμα μπορεί πράγματι να αναχθεί στη φωνή είναι ένα θέμα προς συζήτηση. Σε ό,τι ακολουθεί διαπραγματευόμαστε αυτό το ζήτημα με διαφορετικούς τρόπους, σκεπτόμενοι φωνές διαφορετικών ειδών: θεωρητικές, πραγματιστικές, ψυχικές - γλωσσικές, ηχητικές, φυσικές. Όποιο συνονθύλευμα πραγμάτων και αν θεωρήσουμε ότι είναι η φωνή, παραμένει ποικίλη και ανθεκτική στην εξήγησή⁵.

⁵[“Why Voice Now?” Martha Feldman, Emily Wilbourne, Steven Rings, Brian Kane, James Q. Davies](#)
[“Journal of the American Musicological Society” \(2015\) 683: 653-685.](#)

Μια πρώτη παραδοχή είναι πως, έπειτα μια από μια αρχική προσέγγιση της φωνής, θα αναλυθούν οι αντίστοιχες θεωρίες οι οποίες θα τεκμηριωθούν με αναλυτικά παραδείγματα.

Για να γίνει κατανοητό καλύτερα το πλαίσιο στήριξης, οι θεωρίες οι οποίες θα αναλυθούν παρακάτω θα διαρθρωθούν με γραμμική ακολουθία σε σχέση με τα ως προς τα ανάλυση παραδείγματα.

2. ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΝΗ

2.1 Μλάντεν Ντόλαρ (Mladen Dolar)

Ο φιλόσοφος Μλάντεν Ντόλαρ (Mladen Dolar) δημιούργησε μια νέα, φιλοσοφικά θεμελιωμένη θεωρία της φωνής. Θεώρησε τη φωνή ως μοχλό της σκέψης, ως μία από τις σημαντικότερες ενσαρκώσεις του ψυχαναλυτικού αντικειμένου. Αρχικά, έχοντας ως παράδειγμα την ιστορία του Πλούταρχου με τον άνδρα. Στην προσπάθειά του να ανακαλύψει την φωνή, ο άνδρας τελικά κατέληξε στο εξής: «Είσαι απλώς μια φωνή και τίποτα περισσότερο». Ο Ντόλαρ **Σφάλμα! Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε.**⁶ στη θεωρία του, για να ανακαλύψει το νόημα που καλύπτει τη φωνή, αποσυναρμολόγησε το σώμα από αυτήν τη γοητεία της, εστιάζοντας στο “A Voice and Nothing More” (μτφ.: η φωνή και τίποτε άλλο).

Ας μην ξεχνάμε πως η φωνή εμφανίστηκε ως μείζον φιλοσοφικό θέμα τη δεκαετία του 1960, όταν οι Ντεριντά (Derrida) και Λακάν (Lacan) την πρότειναν χωριστά ως κεντρικό θεωρητικό ζήτημα. Ο Ντόλαρ, λαμβάνοντας υπόψη την ιδέα του Derrida⁷ για τον «φωνοκεντρισμό», αναβιώνει και αναπτύσσει τον ισχυρισμό του Lacan, ότι η φωνή είναι μία από τις κατ’ εξοχήν ενσαρκώσεις του ψυχαναλυτικού αντικειμένου (objet a). Στη συνέχεια, προτείνει ως κατανοητές τις χρήσεις της φωνής. Τη φωνή ως φορέα νοήματος, ως πηγή αισθητικού θαυμασμού, ως μοχλό σκέψης.

⁶Dolar Mladen, “A Voice and Nothing More”, The MIT Press, 2006. ISBN (electronic): 9780262288057

⁷[Jacques Derrida, "Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin", trans. Patrick Mensah \(Stanford: Stanford University Press\)](#)

Εξίσου σημαντικό είναι πως ο Ντόλαρ διερευνά το αντικείμενο -φωνή- σε διάφορα επίπεδα: τη γλωσσολογία της φωνής, τη μεταφυσική της φωνής, την ηθική της φωνής (με τη φωνή της συνείδησης), την παράδοξη σχέση μεταξύ φωνής και σώματος, την πολιτική της φωνής, ενώ εξετάζει διεξοδικά τις χρήσεις της τόσο στον Φρόιντ (Freud) όσο και στον Κάφκα (Kafka), δίνοντας μια φιλοσοφικά θεμελιωμένη θεωρία της φωνής ως λακανικού αντικειμένου - αιτίου (object - cause).

Το "A Voice and Nothing More" είναι μια έννοια που προέρχεται από τον τομέα των Ηχητικών Σπουδών και της Φιλοσοφίας της Φωνής. Αναφέρεται στην ιδέα ότι η ανθρώπινη φωνή, στην καθαρότερη μορφή της, φέρει νόημα και σημασία, ανεξάρτητα από οποιεσδήποτε συνοδευτικές λέξεις ή γλώσσες. Η φωνή, με αυτήν την έννοια, θεωρείται ένας μοναδικός και ισχυρός τρόπος έκφρασης που μεταφέρει συναισθήματα, προθέσεις και ταυτότητα.

Ο Ντόλαρ υποδηλώνει ότι η φωνή δεν είναι μόνο ένα όχημα για τη μετάδοση γλωσσικού περιεχομένου, αλλά και μια πλούσια πηγή μη λεκτικής επικοινωνίας. Περιλαμβάνει πτυχές όπως τον τόνο, τον ρυθμό, το ηχόχρωμα. Ακόμη και η φωνή πέρα από τα λόγια είναι ένα άσκοπο παιχνίδι αισθησιασμού, είναι μια επικίνδυνα ελκυστική δύναμη, αν και από μόνη της καθίσταται κενή και επιπόλαια.

Σε δεύτερο επίπεδο ανάλυσης της σημασίας της φωνής ο Ντόλαρ, στο δοκίμιο που περιλαμβάνεται στο συλλογικό έργο “Gaze and Voice as Love Objects”⁸ (Dolar, 2006, pp. 7-31), εμβαθύνει στην περίπλοκη σχέση μεταξύ φωνής και υποκειμενικότητας.

Εξετάζει την ακουστική φωνή, τονίζοντας τις αινιγματικές και μεταμορφωτικές ιδιότητές της. «Ποια είναι η σημασία της ακουστικής φωνής;» - τη διερευνά μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των ερωτικών αντικειμένων και των κινηματογραφικών εμπειριών.

Αυτή η φωνή χωρίς σώμα, η ασώματη, προσκαλεί τους ακροατές να ασχοληθούν με το αόρατο, τονίζοντας τη μετασχηματιστική της δύναμη. Σε αντίθεση με την παρούσα μελέτη, ο Ντόλαρ μελέτησε το παράδειγμα του ιρανικού κινηματογράφου, ειδικότερα, αξιοποιώντας την ακουστική φωνή για να προκαλέσει συναισθήματα και περισυλλογή.

Το έργο του Ντόλαρ ρίχνει φως στη γοητεία της ακουστικής φωνής ενός αντικειμένου που αντηχεί πέρα από την απλή σωματικότητα, αφήνοντας ένα ανεξίτηλο σημάδι στην αντίληψη και τη φαντασία μας.

Η μυστηριώδης γοητεία και η κρυφή του προέλευση συμβάλλουν στην κινηματογραφική εμπειρία, προσκαλώντας τους θεατές να ασχοληθούν με το αόρατο και το ανήκουστο. Η εξερεύνηση του Ντόλαρ ρίχνει φως στη δύναμη της φωνής ως αντικειμένου γοητείας και επιθυμίας. Είναι εξίσου σημαντικό το

⁸[Elisabeth Bronfen, Mladen Dolar, Fredric Jameson, Renata Salecl, Slavoj Žižek, Alenka Zupancic, "Gaze and Voice as Love Objects", Duke University Press, 1996.](#)

να επισημανθεί ότι στο παρόν δοκίμιο εξετάζει την πολυπλοκότητα του έρωτα και της αλληλεπίδρασης μεταξύ φωνής και βλέμματος.

2.2 Μισέλ Σιόν (Michel Chion)

Στη συνέχεια θα μελετηθεί ο Μισέλ Σιόν. Είναι ένας πολύ σημαντικός Γάλλος συνθέτης, συγγραφέας και θεωρητικός του Κινηματογράφου, το έργο του οποίου είχε βαθύ αντίκτυπο στους τομείς της οπτικοακουστικής θεωρίας και των Ηχητικών Σπουδών.

Γεννημένος το 1947, ο Σιόν (Chion) είναι γνωστός για την πρωτοποριακή του έρευνα και τις διεισδυτικές του αναλύσεις σχετικά με τον ρόλο του ήχου στον κινηματογράφο και σε άλλα οπτικοακουστικά μέσα. Έχει συμβάλει σημαντικά τόσο στην κατανόηση του ηχητικού φαινομένου στον κινηματογράφο όσο και σε άλλες τέχνες. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι το εκτεταμένο έργο του Σιόν εμβαθύνει στην περίπλοκη σχέση μεταξύ ήχου και εικόνας. Δίνει έμφαση στον κρίσιμο ρόλο τον οποίο παίζει ο ήχος στη διαμόρφωση της αντίληψής μας για τις οπτικές αφηγήσεις.

Με βάση τα παραπάνω, μέσα από την έρευνά του, ο Σιόν έχει διερευνήσει διάφορες πτυχές του ήχου στον κινηματογράφο, τα πολυμέσα και όχι μόνο,

ρίχνοντας φως στις ψυχολογικές και συναισθηματικές επιδράσεις του ήχου στο κοινό. Σε ένα από τα πιο επιδραστικά του έργα, το “Audio-Vision: Sound on

⁹[Chion Michel, “Audio-Vision; Sound on Screen”, Claudia Gorbman, 2019, Columbia University Press.](#)

Screen”⁹, το οποίο αποτελεί ένα σημαντικό κείμενο για τη μελέτη του ήχου στον κινηματογράφο, εμβαθύνει στις σχέσεις ήχου - εικόνας, υποστηρίζοντας ότι ο ήχος δεν είναι απλώς ένα συμπληρωματικό στοιχείο στα οπτικοακουστικά έργα, αλλά ένα θεμελιώδες συστατικό, που επηρεάζει σημαντικά την ερμηνεία και τη συναισθηματική μας εμπλοκή με το οπτικό περιεχόμενο. Έτσι, η επιστημονική συμβολή του Σιόν επεκτείνεται πέρα από το πεδίο των Κινηματογραφικών Σπουδών και περιλαμβάνει ευρύτερες συζητήσεις για την αισθητική του ήχου, την αντίληψη των ηχητικών περιβαλλόντων και τις δημιουργικές δυνατότητες του ηχητικού σχεδιασμού.

Εξερευνώντας την περίπλοκη αλληλεπίδραση μεταξύ ήχου, εικόνας και αφήγησης, ο Σιόν έχει εμπλουτίσει την κατανόησή μας για το πώς ο ήχος μπορεί να ενισχύσει την αφήγηση, να προκαλέσει συναισθήματα και να διαμορφώσει τις οπτικοακουστικές μας εμπειρίες.

Οι θεωρίες του εστιάζουν στη σχέση μεταξύ ήχου και εικόνας καθώς και στην επίδραση του ήχου στην αντίληψη και τη συναισθηματική επίδραση των ταινιών.

Στο “Audio-Vision: Sound on Screen”, ο Σιόν (Chion M., 1994) διερευνά τη σχέση μεταξύ ήχου και εικόνας στην ταινία και τις προεκτάσεις που μπορεί να συνεπάγεται αυτή. Πιο συγκεκριμένα, ο Σιόν αναφέρει την «προστιθέμενη αξία» ως το κλειδί για την κατανόηση του σύνθετου και της λήψης μεταξύ των ακουστικών και οπτικών στοιχείων της ταινίας. Προστιθέμενη αξία είναι η ιδέα που θέτει ότι, όταν συνδυάζονται ήχος και εικόνα, δημιουργούν ένα συνολικό αποτέλεσμα το οποίο είναι πιο ισχυρό και εκφραστικό απ’ ό,τι θα μπορούσε να είναι το καθένα από μόνο του.

Με άλλα λόγια, μπορεί να ειπωθεί πως η θεωρία του Σιόν (Chion M., 1994) για την «προστιθέμενη αξία» (added value) της κινηματογραφικής μουσικής υποστηρίζει ότι ο ήχος δεν συμπληρώνει απλώς την αισθητική κινηματογραφική εμπειρία, αλλά προσθέτει-αυξάνει αξία στο οπτικό κομμάτι. Παρόλο που κάποιες φορές ενδεχομένως το νόημα και η πληροφορία δημιουργούνται και μεταφέρονται αρχικά από τον ήχο, τείνουμε να αποδίδουμε την πληροφορία που λαμβάνουμε σε οπτικούς παράγοντες και όχι σε ακουστικούς.

Αυτό συμβαίνει διότι ο ήχος εμπλουτίζει την εικόνα με τέτοιο τρόπο, ώστε μας προκαλείται η εσφαλμένη αντίληψη ότι η πληροφορία προέρχεται μόνο από αυτό που βλέπουμε. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, «με τον όρο “προστιθέμενη αξία” εννοώ την εκφραστική και πληροφοριακή αξία με την οποία ο ήχος εμπλουτίζει την εικόνα, έτσι ώστε να δημιουργήσει την εντύπωση ότι η πληροφορία ή η έκφραση προέρχεται “με φυσικό τρόπο” από αυτό που βλέπουμε και ότι περιέχεται ήδη στην ίδια την εικόνα. Η “προστιθέμενη αξία”

είναι αυτό που δίνει τη (λανθασμένη) εντύπωση ότι ο ήχος είναι μη αναγκαίος» (Chion M., 1994, σ. 5).

Ο Σιόν περιγράφει το φαινόμενο της «προστιθέμενης αξίας» της κινηματογραφικής μουσικής από την ιδιότητά της να παγώνει-αγνοεί ή να ενισχύει ένα συναίσθημα που απεικονίζεται στην οθόνη. Έτσι, η μουσική μπορεί να δημιουργεί (Chion M., 1994, σ. 31) ένα συγκεκριμένο συναίσθημα σε σχέση με την κατάσταση που απεικονίζεται στην οθόνη με δύο τρόπους: την «ενσυναισθητική μουσική» (empathetic music) ή, αλλιώς, «παράλληλη μουσική» και τη «μη-ενσυναισθητική μουσική» (anempathetic music) ή αλλιώς «αντιστικτική» (Chion M., 1994, σ. 8-9). Η «ενσυναισθητική μουσική» (από τη λέξη ενσυναίσθηση: την ικανότητα να αισθάνεται κανείς τα συναισθήματα των άλλων) είναι «η μουσική η οποία εκφράζει άμεσα τη συμμετοχή της στο συναίσθημα που αναδύεται από μια σκηνή και προσαρμόζεται στον ρυθμό, τον τόνο και τη φράση της εικόνας» (Chion M., 1994, σ. 8).

Με άλλα λόγια, ο Σιόν ισχυρίζεται ότι ο ήχος μπορεί να έχει πολλές όψεις ως αντίστιξη στην εικόνα που προβάλλεται. Η πιο σημαντική πτυχή είναι η γλώσσα, καθώς ο Σιόν υποστηρίζει ότι η ταινία επικεντρώνεται στη φωνή (η πιο σημαντική πτυχή της οποίας είναι η επικοινωνία). Επιπλέον, ο ήχος προσδίδει πλαίσιο στις εικόνες που παρουσιάζονται, καθοδηγώντας τον θεατή.

Άλλη μία παρόμοια τοποθέτηση στις θεωρήσεις του Σιόν για τον ήχο είναι η ακόλουθη: Το συγκεκριμένο φαινόμενο λειτουργεί κυρίως στην περίπτωση που έχουμε αυτό που ο Σιόν (Chion M., 1994, σ. 63) αποκαλεί «σύγκρεση»

(«συγχρωτισμό» / «synchronesis»: αμάγαλμα σύνθεσης και συγχρονισμού), δηλαδή συγχρονισμό εικόνας και μουσικής, στιγμιαία αμοιβαία αντιστοιχία αυτού που βλέπουμε και ακούμε. Σύμφωνα με τον ορισμό τον οποίο δίνει ο Σιόν, πρόκειται για την «αυθόρμητη συνένωση μεταξύ ενός ακουστικού και ενός οπτικού φαινομένου που παρουσιάζονται ταυτόχρονα» ή αλλιώς την «άμεση και αναγκαία σχέση μεταξύ αυτού που κάποιος ακούει και αυτού που κάποιος βλέπει» (Chion M., 1994, σ. 5).

Συνεπώς, ο ήχος για τον Σιόν έχει την ικανότητα να καλύπτει τα κενά στην αντίληψη του κοινού για τις εικόνες που έχει μπροστά του.

Ο Σιόν αναφέρει τη μουσική ως δεύτερο βασικό σημείο του ήχου. Συγκεκριμένα, παρατηρεί ότι η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί με δύο τρόπους στην ταινία: Ως ενσυναίσθηση (ακολουθώντας τους ρυθμούς, τον τόνο και το συναίσθημα της σκηνής στην οποία παρουσιάζεται) ή ανεμπαθητική (μουσική η οποία προχωρά σταθερά, αδιαφορώντας για τη σκηνή που υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύει).

Επιπρόσθετα, ο ήχος δεν αντιστοιχεί «φυσικά» σε μια εικόνα, σε ένα οπτικοακουστικό συμβόλαιο: *«Είναι ένα είδος συμβολικού συμβολαίου, που συνάπτει ο ακροατής-θεατής, συμφωνώντας να σκέφτεται τον ήχο και την εικόνα ως μια ενιαία οντότητα»* (Chion M., 1994, σ. 216).

Υπό αυτήν την προοπτική, ο Σιόν χρησιμοποιεί τον όρο «προστιθέμενη αξία»: Δηλαδή, «η εκφραστική και πληροφοριακή αξία με την οποία ένας ήχος εμπλουτίζει μια δεδομένη εικόνα, έτσι ώστε να δημιουργεί την οριστική

εντύπωση, στην άμεση ή στη μνημονική εμπειρία που έχει κανείς από αυτήν, ως η πληροφορία ή η έκφραση που προέρχεται “φυσικά” από αυτό το οποίο βλέπει και εμπεριέχεται ήδη στην ίδια την εικόνα» (Chion M., 1994, σ. 5).

Ακόμη ένα βασικό σημείο στις θεωρίες ήχου είναι ο Συγχρονισμός. Βασισμένος στην ιδέα του Συγχρονισμού (αλλά και της σύνθεσης), ο Σιόν δημιούργησε την έννοια αυτήν: *«Η δημιουργία μιας άμεσης και αναγκαίας σχέσης ανάμεσα σε κάτι που βλέπει κανείς και σε κάτι το που ακούει ταυτόχρονα»* (Chion M., 1994, σ. 224).

Με τον Συγχρονισμό ο Σιόν υποστηρίζει ότι επιτυγχάνεται η σύναψη, ενώ επιτρέπεται πολυάριθμος συνδυασμός δυνατών ήχων με δυνατές εικόνες: *«Για τη λήψη ενός σφυριού, οποιοσδήποτε από τους εκατό ήχους είναι κατάλληλος»* (Chion, 1994, σ. 63). Όμως, οι τυχαίοι συσχετισμοί μπορεί να μη δημιουργούν Συγχρονισμό: *«Παίξτε μια ροή τυχαίων ηχητικών και οπτικών γεγονότων και θα διαπιστώσετε ότι ορισμένοι από αυτούς θα συνδυαστούν μέσω συγχρονισμού και άλλοι συνδυασμοί όχι»* (Chion 1994, σ. 63).

Για τις αισθήσεις ως «κανάλια», ο Σιόν δηλώνει ότι δεν υπάρχει κανένα «αισθητηριακό δεδομένο» που να είναι απομονωμένο από την αρχή: *«Οι αισθήσεις είναι κανάλια, λεωφόροι περισσότερο από περιοχές ή τομείς»*. Το διευκρινίζει αυτό, δηλώνοντας ότι *«όταν οι κινητικές αισθήσεις που οργανώνονται σε τέχνη μεταδίδονται μέσω ενός μόνο αισθητηριακού καναλιού»*, μπορούν να μεταφέρουν όλες τις άλλες αισθήσεις μέσω αυτού του ενός καναλιού (Chion 1994, σ. 137). Το παραδειγματίζει με την εγγενή οπτικότητα

της συγκεκριμένης μουσικής και τον υπονοούμενο ήχο πίσω από τις βωβές ταινίες **Σφάλμα! Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε..** Για τον Σιόν αυτό που είναι πιο σημαντικό για τον ήχο στην ταινία είναι η επίδραση που έχει τόσο στον χρόνο όσο και στην αντίληψή του. Κυριολεκτικά, η έλευση του ήχου στον κινηματογράφο απαιτούσε ένα τυποποιημένο timing για τις ταινίες (αντικαθιστώντας την πιο τυχαία προβολή των βωβών ταινιών). Αν και ήταν απαραίτητη για τον συγχρονισμό του ήχου, αυτή η αλλαγή έδωσε επίσης στους κινηματογραφιστές την εξουσία να ρυθμίζουν τόσο τις τελικές σκηνές όσο και το σύνολο της ταινίας, αντί να την αφήνουν στο έλεος μιας τυχαίας εξέλιξης.

Σε αυτό το πνεύμα, ο ήχος μπορεί να λειτουργήσει ως ένδειξη για το κοινό, αποκαλύπτοντας τη γραμμική σειρά της σκηνής (ειδικά όταν χρησιμοποιείται η γλώσσα). Επιπλέον, ο ήχος παίζει σημαντικό ρόλο στη χρονικότητα των ίδιων των σκηνών. Ο ήχος έχει τη δύναμη να δώσει μια αίσθηση γραμμικότητας σε αυτό που διαφορετικά θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως αφηρημένες εικόνες.

Ο Σιόν υποστηρίζει ότι οι ήχοι επηρεάζουν τη χρονικότητα με τους εξής τρόπους: Α) Η πρώτη μέθοδος είναι η «χρονική κίνηση», η οποία αναφέρεται στην ικανότητα του ήχου να αλλάζει την αντίληψη της εικόνας από τους θεατές. Β) Ο δεύτερος τρόπος είναι η «χρονική γραμμικοποίηση», όταν ο ήχος φαίνεται να δίνει ολοκληρωμένη λογική σε αυτό που διαφορετικά μπορεί να εμφανιστεί ως αποσυντονισμένη σειρά δράσης. Γ) Τρίτον, ο ήχος έχει την ικανότητα να «διανυσματοποιεί» σκηνές, οδηγώντας τις προς έναν τελικό στόχο ή ένα κατανοητό τέλος. Εξίσου σημαντική είναι η συμβολή του Σιόν¹⁰ (Chion M.,

1999) στον κινηματογράφο -και όχι μόνο-, όπως αυτή θα αναλυθεί στα προς εξέταση παραδείγματα, στο έργο του “The Voice in Cinema” (Chion M., 1999, σ. 1). Πιο συγκεκριμένα, η φωνή στον κινηματογράφο είναι μάλλον μια ψευδαίσθηση. Με την πρώτη ματιά, η φωνή που ακούει κανείς φαίνεται να

¹⁰ [Chion, M., \(1999\). “The voice in cinema”. New York: Columbia University Press.](#)

προέρχεται απευθείας από το στόμα το οποίο βλέπει ο θεατής. Ωστόσο, αυτό σπάνια ισχύει, ιδίως στις ταινίες μεγάλου μήκους.

Στην πραγματικότητα, η κινηματογραφημένη φωνή είναι μια ψευδαίσθηση και προέρχεται από μια πηγή ξεχωριστή από την ίδια την εικόνα. Συνεπώς μια ταινία με ήχο δεν είναι καθόλου αυτό που ισχυρίζεται ότι είναι, αλλά περιβάλλεται μάλλον από δύο οντότητες: Τον ήχο και την εικόνα, χωρισμένες η μία από την άλλη αρχικά και στη συνέχεια επανενωμένες μπροστά στα μάτια και τα αυτιά μας.

Ενώ στο βίντεο ό,τι ακούγεται και ό,τι είναι ορατό προέρχονται από μέρη τα οποία βρίσκονται σε κοντινή απόσταση, στο φιλμ η εικόνα που παρακολουθούν οι θεατές σε μια κινηματογραφική αίθουσα έρχεται από πίσω και ο ήχος - τουλάχιστον στις σύγχρονες αίθουσες- μας περιβάλλει. Ως θεατές, ωστόσο, πείθουμε τους εαυτούς μας ότι αυτή η φωνή προέρχεται από τον συγχρονισμό μπροστά μας. Αυτό δεν είναι, φυσικά, αλήθεια. Επιτρέπουμε στον εαυτό μας να εξαπατηθεί για μια στιγμή, όταν αυτή η παραπλάνηση γίνεται ορατή σε εμάς, όταν είτε η φωνή είτε η εικόνα διαχωρίζονται από τις αντίστοιχές τους. Αυτή η

πράξη μίμησης στον κινηματογράφο δείχνει πόσο ισχυρή είναι η φωνή σε ένα κινηματογραφικό συγκείμενο.

Ωστόσο, ορισμένοι Ευρωπαίοι κινηματογραφιστές δεν ασχολούνται τόσο με τον συγχρονισμό της φωνής, ενώ, ως επί το πλείστον, στις ταινίες μεγάλου μήκους χολιγουντιανού τύπου οι μοντέρ, οι σκηνοθέτες και οι ηθοποιοί καταβάλλουν μεγάλες προσπάθειες για να βεβαιωθούν ότι πραγματοποιείται ο συγχρονισμός. Εντούτοις, για τους κινηματογράφοφίλους ο συγχρονισμός φωνής και στόματος αποτελούν βεβαιότητα, καθώς είναι αυτό το οποίο προσδίδει στιλπνότητα στους χαρακτήρες και στην ιστορία που αφηγούνται.

Παρ' όλα αυτά, αξίζει να αναρωτηθούμε: Γιατί η φωνή είναι πιο ισχυρή από την εικόνα; Στις περισσότερες περιπτώσεις, η εικόνα έρχεται πρώτη και η φωνή ακολουθεί. Θα φαινόταν ότι η εικόνα, αφού αποτυπώνεται πρώτη, θα ήταν ο ισχυρότερος παράγοντας στο φιλμ. Χωρίς τη φωνή, ωστόσο, η εικόνα δεν έχει συνοχή. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι στον βωβό κινηματογράφο τόσο η αφήγηση όσο και οι διάλογοι αποτυπώνονται μέσα από καρτέλες, αλλά με την έλευση του ήχου οι διάλογοι, οι λέξεις, πρέπει να προφέρονται για να γίνονται κατανοητές. Ένα σημαντικό σημείο για τον Σιόν είναι ότι ο ήχος, ακόμη και στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου, δεν περιλαμβάνεται απλώς έμμεσα μέσω της οπτικής υποβολής ή δεν αναπαρίσταται ως μουσική συνοδεία (που εκτελείται στο θέατρο), αλλά αποτελεί, παρά την απουσία του, συντελεστή της εικαστικής γλώσσας και του μοντάζ της ταινίας - όπως ένα πλάνο ενός

κουδουνιού συναγερμού, στο οποίο το σφυρί βρίσκεται σε εμφανή κίνηση. Έτσι, ο ήχος «ακούγεται» ως συνάρτηση της αναπαράστασής του στην οπτική.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο οι κινηματογραφιστές αναμειγνύουν τη φωνή με το soundtrack, η οποία καταλαμβάνει εξέχουσα και πρωτεύουσα θέση έναντι όλων των άλλων ήχων. Στο επίπεδο του φανταστικού, σε οποιαδήποτε ταινία στην οποία ο ομιλητής απέχει οπτικά από τον φακό, σε σημείο όπου το στόμα δεν είναι ορατό, ο ήχος της φωνής του είναι άμεσος και εντελώς διαπεραστικός. Όπως προτείνει ο Σιόν¹¹, ο ακουστικός ήχος μπορεί να προχωρήσει σε δύο αντίθετες συνθήκες. *«Είτε ο ήχος οπτικοποιείται αρχικά και στη συνέχεια ακουστικοποιείται είτε είναι ακουστικός στην αρχή και οπτικοποιείται μόνο μετά»*. Αυτά τα δύο επηρεάζουν την αντίληψη της διήγησης με πολύ αντίθετους τρόπους.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, παρόλο που δεν λειτουργεί έτσι ο ήχος, δεχόμαστε αξιωματικά αυτήν την παραπλάνηση προς όφελος της συνέχισης της πλοκής, της ταινίας.

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται εύκολα αντιληπτό πως οι θεωρίες του Σιόν (Chion) για τη φωνή είναι ενδεικτικές για την επίδρασή τους στον κινηματογράφο. Θέτει τον όρο «acousmètre» για να επισημάνει ότι η φωνή στον κινηματογράφο είναι μια ανεξάρτητη οντότητα, που δεν συνδέεται με τίποτε άλλο, γεγονός το οποίο γίνεται εμφανές όταν η φωνή απομακρύνεται, αποσυνδέεται από το σώμα. Για τους σκοπούς του επιχειρήματός του, ο Σιόν

υποστηρίζει ότι acousmètre είναι η φωνή η εντελώς αποκομμένη από κάθε οπτικό αντίστοιχο. Συνήθως ακούγεται μέσα από ένα σκοτάδι, εντελώς ασώματη, αν και μπορεί, επίσης, να προέρχεται από ένα μηχάνημα, όπως το τηλέφωνο. Αυτή η φαινομενική αορατότητα είναι που δημιουργεί δράση στο

¹¹[Ο.π. 72](#)

acousmètre. Ο Σιόν (*Chion*¹¹) παρομοιάζει το acousmètre με τον *Μάγο του Οζ*.

Είναι η βροντερή φωνή που φαινομενικά βγαίνει από το μεγάλο κεφάλι του Οζ, αλλά στην πραγματικότητα έρχεται πίσω από μια κουρτίνα, αποκομμένη από μια ανθρώπινη μορφή, απόκοσμη, η οποία επιφέρει αισθήματα φόβου σε όσους είναι παρόντες. Επίσης, είναι η φωνή του Θεού, που ακούγεται από μια απόκοσμη οπτασία.

Την ίδια στιγμή, acousmètre είναι η φωνή της μητέρας, όπως γίνεται αντιληπτή από τη μήτρα, γεμάτη ζεστασιά¹². Σύμφωνα με την τοποθέτηση του Σιόν, acousmètre είναι «*ένα ιδιαίτερο ον*», ένα είδος ομιλούσας και δρώσας σκιάς¹³ «*Ενός είδους σκιάς που μιλάει και ενεργεί*». Ο Σιόν δανείζεται τον όρο από τον Πιερ Σέιφερ (Pierre Schaeffer¹⁴). Στην πραγματεία του για το μουσικό αντικείμενο, ο Schaeffer συνάντησε το acousmètre στην αναζήτησή του για μια γλώσσα που θα μιλούσε ειδικά για τον ήχο, καθεαυτόν, χωρίς κάποιου είδους περιρρέον πλαίσιο.

Η ανακάλυψη του όρου acousmètre από τον Schaeffer προήλθε από ένα αρχαίο λεξικό, χωρίς όνομα.

¹² [Chion Michel, "The voice in cinema", Claudia Gorbman ed. and trans \(New York: Columbia university Press, 1999\), 17-22.](#)

¹³ [Ο.π.21.](#)

¹⁴ [Journal entry of March 1948. Pierre Schaeffer, "A la recherche d'une musique concrete" \(Paris: Éditions du Seuil, 1952 Journal entry of March 1948. Pierre Schaeffer, "A la recherche d'une musique concrete" \(Paris: Éditions du Seuil, 1952.](#)

Τόσο από τον Schaeffer όσο και από τον Σιόν, χρησιμοποιήθηκε ως περιγραφικός όρος, για το εκπαιδευτικό σύστημα του Πυθαγόρα, όπου ο δάσκαλος δίδασκε τους μαθητές πίσω από μια κουρτίνα, αποσυνδέοντας πλήρως τη φωνή του από την εικόνα του, εξαλείφοντας κάθε απόσπαση της προσοχής από την προσφερόμενη διδασκαλία! Αυτό προσέδιδε στη φωνή του δασκάλου μια αίσθηση (Schaeffer, 1952) θεϊκότητας, σαν οδηγίες προερχόμενες από το θείο. Κυριολεκτικά, ο όρος έχει μια ευρύτερη έννοια, η οποία αμβλύνθηκε στο έργο των Schaeffer και Chion.

Κάνοντας μια ετυμολογική ανάλυση στα συστατικά μέρη της λέξης, έχουμε το acous» από το «ακουστικό» και το «mètre» ή «ον» Ο Schaeffer εφαρμόζει το acousmètre σε κάποιες φαινομενικά θεϊκές φωνές, αλλά και για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι ακούν ραδιόφωνο, μιλούν μεταξύ τους στα τηλέφωνα - και άλλες παρόμοιες δραστηριότητες. Αντιπαραβάλλει το acousmètre με την ακρόαση, χρησιμοποιώντας έναν δικό του όρο: «οπτικοποιημένη ακρόαση» (visualized listening¹⁵), όπου ο ακροατής μπορεί να δει την πηγή της φωνής. Από αυτό πήρε ο Σιόν τον όρο acousmètre, αποδίδοντάς του πολλά πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ιδίως στη σχέση του

με τον κινηματογράφο. Για να γίνει καλύτερα κατανοητό το θεωρητικό πλαίσιο στήριξης της παρούσης μελέτης, θα γίνει στη συνέχεια αναφορά και σε άλλους θεωρητικούς.

¹⁵[Journal entry of March 1948. Pierre Schaeffer, "A la recherche d'une musique concrete" \(Paris: Éditions du Seuil, 1952\).](#)

2.3 Ντέιβιντ Μπόρντγουελ (David Bordwell)

Παρόμοια με τον Σιόν, ο Μπόρντγουελ (Bordwell, 1979), στο βιβλίο του "Film Art - An Introduction", εξηγεί τις λειτουργίες του ήχου, καθώς είναι απαραίτητο στοιχείο μιας ταινίας. Για να μη χάσει ο θεατής σημαντικές πληροφορίες της αφήγησης, οι κινηματογραφιστές έχουν στη διάθεσή τους μια ολόκληρη σειρά μέσων με τα οποία τονίζουν τη σημασία ενός συγκεκριμένου μέρους. Το πιο διαδεδομένο εργαλείο είναι η μουσική, η οποία, εκτός από την ομιλία και τα ηχητικά εφέ, αντιπροσωπεύει τις βασικές κατηγορίες του ήχου.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως οι τρεις αναφερόμενες κατηγορίες ήχου έχουν τις δικές τους μορφές. Έτσι, τα ηχητικά εφέ χωρίζονται σε «φυσικά» (δηλαδή πραγματικά) και «τεχνητά». Ως «φυσικά» ορίζονται εκείνα που αναφέρονται σε πραγματική πηγή, ενώ ως τεχνητά εκείνα που δημιουργούνται μηχανικά ή μέσω ηλεκτροακουστικών συσκευών. Σε μια δεύτερη ανάγνωση και ο λόγος έχει δύο μορφές: τον διάλογο και την αφήγηση.

Ως γενικότερη έννοια της πρόσληψης της φωνής στον κινηματογράφο, βάσει της θεωρίας του Μπόρντγουελ, μπορεί να θεωρηθεί και ο διάλογος. Όπου ως

διάλογος ορίζεται η συνομιλία μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων και έχει δύο εκφάνσεις: Τον «μονόλογο» και τον λεγόμενο «εσωτερικό μονόλογο». Είναι απαραίτητη η παράθεση εδώ και του στοιχείου της αφήγησης. Καθώς η αφήγηση εξηγεί, αξιολογεί, συμπληρώνει την παρουσιαζόμενη πραγματικότητα και, ανάλογα με τη στάση του αφηγητή απέναντι στο έργο, μπορεί να είναι είτε αντικειμενική είτε υποκειμενική.

Παρόμοια προσέγγιση ανιχνεύεται και για τη σημαντικότητα της κινηματογραφικής μουσικής ως μία ακόμη ανάγνωση της φωνής. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η κινηματογραφική μουσική μπορεί να είναι πρωτότυπη ή *δανεισμένη* από άλλους συνθέτες. Η κινηματογραφική μουσική χρησιμοποιείται κυρίως σε ταινίες με πλοκή και το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η λειτουργικότητα. Εξίσου σημαντικό είναι πως μουσική στην ταινία μπορεί να έχει δευτερεύοντα ρόλο, δηλαδή να δημιουργήσει έναν κατάλληλο ήχο φόντου, να προτείνει την ατμόσφαιρα της σκηνής, να εικονογραφήσει την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων, να προκαλέσει δραματική ένταση, να επηρεάσει τον ρυθμό και τη ροή της ταινίας κ.λπ.

Κρίνεται εξόχως σημαντικό να προστεθεί στα ήδη προαναφερθέντα ότι η πηγή της μουσικής μπορεί να είναι ορατή στο κάδρο ή, όταν προστίθεται κατά την επεξεργασία και λειτουργεί ως φόντο, αναφέρεται ως υπερβατική.

Όταν επιλέγουν τη μουσική, οι κινηματογραφιστές δίνουν μεγάλη προσοχή σε άλλα επίπεδα ήχου. Έτσι, όταν χρησιμοποιείται συνδυασμός μουσικής και λόγου, η μουσική υποχωρεί στο παρασκήνιο, για να μη διαταραχθεί η

καθαρότητα των προφορικών λέξεων. Συνεπώς, η μουσική χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με τον διάλογο, όταν αυτός έχει συναισθηματική χροιά.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η κινηματογραφική σιωπή, καθώς είναι ένα σημαντικό εκφραστικό μέσο του ήχου. το οποίο χρησιμοποιείται για να τονίσει τη σημασία ενός συγκεκριμένου αφηγηματικού τόπου ή για να προκαλέσει ορισμένες συναισθηματικές καταστάσεις στο κοινό - συνήθως ένταση.

Η επιλογή του ηχητικού εκφραστικού μέσου εξαρτάται από το είδος και τη μορφή μιας ταινίας. Μια ταινία μεγάλου μήκους με τον δραματικό της χαρακτήρα δεν θα χρησιμοποιεί τους ίδιους ήχους με ένα ντοκιμαντέρ, το οποίο γενικά τείνει να προβάλλει την πραγματικότητα στον θεατή και, επομένως, χρησιμοποιεί ρεαλιστικούς χωρικούς ήχους. Η ίδια η σύλληψη της ηχητικής σύνθεσης εξαρτάται από τον χαρακτήρα του κομματιού και στόχος του είναι να απεικονίσει πιστά την ιδέα του. Οι κινηματογραφιστές πρέπει να έχουν ξεκάθαρη ιδέα για το πώς θέλουν να χρησιμοποιήσουν τον ήχο, ποιες πληροφορίες θα μεταφέρει αυτός, πού θα εισχωρήσει, ποιος θα είναι ο ρυθμός, η πυκνότητα και το μήκος των μονάδων ήχου.

Επιπρόσθετα, πρέπει να γίνει αναφορά στον τρόπο που ο ήχος επηρεάζει επίσης το περιεχόμενο. Ο λόγος, η μουσική και τα ηχητικά εφέ κατευθύνουν την προσοχή του θεατή, ώστε από την παρουσιαζόμενη πραγματικότητα να αντιληφθεί αυτό που ο συγγραφέας θεωρεί σημαντικό. Η σχέση μεταξύ εικόνας και ήχου μπορεί να είναι συγχρονισμένη, κάτι που σημαίνει ότι ο ήχος και η

εικόνα εμφανίζονται παράλληλα, καθώς ο ήχος είτε προηγείται της εικόνας είτε εμφανίζεται ύστερα από αυτήν.

Για την καλύτερη κατανόηση του θέματος, ο Γιαν Άσμαν (Jan Assmann 2010, σ. 187-188) πιστεύει ότι η μουσική στηρίζεται σε δύο διαφορετικές λειτουργίες της μνήμης. Από τη μια πλευρά υπάρχουν οι παραδοσιακοί ρυθμοί και οι μελωδίες, που αναγνωρίζονται εύκολα και γενικότερα δεν λειτουργούν ως «σημαίνοντα». Από την άλλη πλευρά και υπό ορισμένες συνθήκες, η μουσική μπορεί να δημιουργήσει το «παρελθόν» και τη μνήμη του παρελθόντος, καθώς αυτή ξεδιπλώνεται στον χρόνο. Την πρώτη μορφή μνήμης, ο Άσμαν ονομάζει «εξωκειμενική» (extratextual), επειδή αναφέρεται σε στοιχεία έξω από το μουσικό κείμενο, ενώ η δεύτερη είναι «ενδοκειμενική» (intertextual), καθώς τα μουσικά στοιχεία ανήκουν στο μουσικό θέμα που ακούει ο/η θεατής/τρια. (Νίκολιτς, σ. 155, 2018).

Ο Μπόρντγουελ και η Κριστίν Τόμσον (Kristin Thompson) επισημαίνουν ότι ο διάλογος, ως φορέας των πληροφοριών για την ιστορία, καταγράφεται και αναπαράγεται για να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή διαύγεια, αλλά οι διάλογοι δεν είναι πάντα το σημαντικότερο στοιχείο (Bordwell, 1979, σ. 249). Τα ηχητικά αυτά εφέ είναι ζωτικής σημασίας για τη σεκάνς δράση και βοηθούν στη δημιουργία μιας εντύπωσης της πραγματικότητας και εντατικοποίησης των συναισθημάτων των θεατών.

Ως έκφραση του πολιτισμικού περιβάλλοντος, όπως αναφέρει ο Ζακ Ατάλι (Jacques Attali, 1991, σ. 17), «η μουσική είναι κατά μίαν έννοια αξιόπιστη

μεταφορά του πραγματικού. Δεν είναι ούτε αυτόνομη δραστηριότητα ούτε αυτόματη συνέπεια της οικονομικής υποδομής».

Έχει καταστεί σαφές πως, όταν αναφερόμαστε στη μουσική του κινηματογράφου, μιλάμε πρωταρχικά για δημοφιλείς συνθέσεις, στον βαθμό που ο ίδιος ο κινηματογράφος αποτελεί ένα δημοφιλές μέσο. Και, σύμφωνα με τη θεωρία των σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών, στη δημοφιλή κουλτούρα τα ζητήματα πολιτικής οικονομίας είναι κεφαλαιώδους σημασίας (Strinati, 1995).

Η μουσική τόσο για τους παραγωγούς όσο και για τους σκηνοθέτες και τους συνθέτες του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελούσε κρίσιμο παράγοντα, ο οποίος συνέβαλλε ουσιαστικά στην αισθητική αρτιότητα και την εμπορική επιτυχία της ταινίας. Η μουσική, με άλλα λόγια, δεν περιορίζεται στην παλαιά ρομαντική της διάσταση ως «τέχνη για την τέχνη» (art for art's sake), αλλά διατηρεί οικονομικές προεκτάσεις στο πλαίσιο ανάπτυξης μίας, κατά τους Αντόρνο (Adorno) και Άισλερ (Eisler), μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας (Πουλάκης, 2015, σ. 123-125).

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται εύκολα αντιληπτό πώς η μουσική μπορεί να συμβάλει στη συγκρότηση φωνής στον κινηματογράφο.

2.4 Μαρλίν Σέφερς (Marlene Schäfers)

Η έρευνα της Μαρλίν Σέφερς **Σφάλμα! Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε.** σχετικά με τις τεχνολογίες ήχου έχει δείξει πώς αυτές μπορούν να διαμορφώσουν ιδεολογίες του φύλου μέσω της πολιτικής της φωνής που

υποστηρίζουν. Η κωδικοποίηση της καρνατικής μουσικής στις αρχές του 20ού αιώνα απαιτούσε τη διάκριση των γυναικών τραγουδιστριών και χορευτριών της «κλασικής» μουσικής από τις devadasis, οι οποίες ενίοτε είχαν ρομαντική ή σεξουαλική σχέση με τους άνδρες-προστάτες τους. Αυτό οδήγησε στην εμφάνιση της αξιοσέβαστης, μεσοαστής «οικογενειακής γυναίκας» η οποία στιγματίστηκε σαν πόρνη. Η διαθεσιμότητα της ηχογράφησης άνοιξε μια νέα οδό για τις υψηλού κύρους γυναίκες Βραχμάνες, να εμπλακούν στη μουσική παράσταση, καθώς οι δίσκοι γραμμοφώνου τούς επέτρεπαν να ακούγονται χωρίς να φαίνεται το σώμα τους.

Επίσης, η τεχνολογία του μικροφώνου δημιούργησε μια νέα αίσθηση οικειότητας μεταξύ τραγουδιστή και ακροατή, η οποία διατήρησε την κατανόηση της φωνής ως καθαρής και φυσικής έκφρασης της εσωτερικότητας, διαχωρίζοντάς την περαιτέρω από το σώμα του ερμηνευτή. Τεχνολογίες ήχου, όπως το γραμμόφωνο και το μικρόφωνο, δημιούργησαν τις συνθήκες που επέτρεψαν τη σύνδεση της έννοιας της «φυσικής» ή «καθαρής» φωνής με το αγνό γυναικείο σώμα, συμβάλλοντας, έτσι, στη διαμόρφωση μιας ιδεολογίας της θηλυκής φωνής που υποστήριζε συγκεκριμένες αντιλήψεις για τη θηλυκότητα και την ενσάρκωση. Οι δημόσιες φωνές και τα οικεία κοινά διαμορφώνονται επίσης καθοριστικά από τις τεχνολογίες ήχου. Η εργασία της Λάουρα Κουνρίτερ (Laura Kunreuther, 2014) σχετικά με τον κεντρικό ρόλο των διάφορων μορφών φωνής στην πρόσφατη ιστορία του Νεπάλ καταδεικνύει αυτήν την πτυχή σε εθνογραφικό βάθος. Η Κουνρίτερ σημειώνει ότι η

φιλελευθεροποίηση του πολιτικού συστήματος και της οικονομίας του Νεπάλ από το 1990 έχει εισαγάγει έναν φιλελεύθερο λόγο για τη φωνή, ο οποίος τη συνδέει με την πολιτική συμμετοχή, τη συνείδηση και τη δράση. Αυτή η πολιτική έννοια της φωνής στηρίζεται και παράγει μια δεύτερη μορφή φωνής - την «οικεία»- που συνδέεται με το εσωτερικό συναίσθημα, τη συναισθηματική αμεσότητα και την αυθεντική επικοινωνία. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί FM, παρόλο που δεν είναι ρητά πολιτικοί, είναι ζωτικής σημασίας για τη διαιώνιση μιας πολιτικής της φωνής που ευδοκμεί στις έννοιες της αμεσότητας, της διαφάνειας και της συμμετοχής και τροφοδοτεί ευρύτερες τάσεις πολιτικής και οικονομικής φιλελευθεροποίησης. Η έρευνα της Μαρλίν Σέφερς σχετικά με τη ραδιοφωνική παραγωγή των Αβοριγίνων στην Αυστραλία καταδεικνύει πώς η ραδιοφωνική τεχνολογία μπορεί να διατηρήσει οικεία δίκτυα συγγένειας, ακόμη και μπροστά στη βίαιη αποικιοποίηση, τον εκτοπισμό και την αφομοιωτική κυβέρνηση. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των εκπομπών αιτημάτων, όπου οι ακροατές τηλεφωνούν για να ζητήσουν ένα συγκεκριμένο τραγούδι και να το αφιερώσουν σε συγγενείς που βρίσκονται διασκορπισμένοι σε τεράστιες αποστάσεις, συχνά λόγω φυλάκισης ή άλλων μορφών κυβερνητικής παρέμβασης. Αυτές οι ραδιοφωνικές εκπομπές διαμεσολαβούν παλαιότερες ιδέες συγγένειας με σαφώς σύγχρονους τρόπους, με μουσική κάντρι και τις φωνές των καλούντων, των ραδιοφωνικών παρουσιαστών και των τραγουδιστών να ενώνονται για να απευθυνθούν σε ένα γεωγραφικά διασκορπισμένο, αλλά συλλογικά φαντασιακό/ζόμενο κοινό ιθαγενών. Τόσο ο

Ντάνιελ Φίσερ (Daniel Fisher) όσο και ο Κουνρίτερ (Kunreuther) διερευνούν τον τρόπο με τον οποίο οι πρακτικές της ραδιοφωνικής μετάδοσης καθιστούν τη φωνή αντικείμενο τόσο τεχνικής όσο και γραφειοκρατικής παρέμβασης. Το έργο τους υπογραμμίζει ότι η φαινομενικά άμεση και διαφανής ραδιοφωνική φωνή είναι στην πραγματικότητα το αποτέλεσμα πολύπλοκων διαδικασιών τεχνολογικής αλλά και κυβερνητικής διαμεσολάβησης. Αυτό εφιστά την προσοχή στο γεγονός ότι οι υλικές πρακτικές, οι τεχνολογίες και οι θεσμοί, μέσω των οποίων οι φωνές ακούγονται, καθορίζουν σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο γίνονται κατανοητές. Αυτή η διαπίστωση αμφισβητεί με χρήσιμο τρόπο τις επικρατούσες αντιλήψεις περί της προφορικότητας, ως πιο άμεσης, ειλικρινούς ή διαφανούς από τη γραφή, την οποία ο ιστορικός Τζόνθαν Στερν (Jonathan Sterne) έχει αποκαλέσει «οπτικοακουστική λιτανεία».

Η Ανθρωπολογία θεωρεί από καιρό τον εαυτό της υπεύθυνο για τη μελέτη των λεγόμενων «προφορικών κοινωνιών», αναδεικνύοντας την τεράστια πολυπλοκότητα της πολιτιστικής και λογοτεχνικής παραγωγής, των μνημονικών τεχνικών και των ιδεολογιών που αναδεικνύουν αυτές οι κοινωνίες. Η αναδυόμενη ανθρωπολογία της φωνής συμβάλλει στη διάλυση των βαθιά ριζωμένων στερεοτύπων για τον προφορικό λόγο, προσεγγίζοντας την προφορικότητα όχι ως αντίθετη προς τις τεχνολογίες της γραφής, της εγγραφής και της καταγραφής, αλλά ως θεμελιωδώς διαμεσολαβημένη και συνυφασμένη με αυτές τις τεχνολογίες.

Μια τέτοια προσέγγιση υπόσχεται να είναι παραγωγική για την αμφισβήτηση όχι μόνο του διαχωρισμού μεταξύ προφορικού και οπτικού λόγου, ακοής και γραφής, αλλά και μιας ολόκληρης σειράς διχοτομήσεων που τακτικά αντιστοιχίζονται σε αυτόν, όπως φύση εναντίον πολιτισμού, σώμα εναντίον νου, πρωτόγονος εναντίον πολιτισμένου, γυναίκα εναντίον άνδρα κ.ο.κ.

Η ευρύτερη σημασία της φωνής είναι εμφανής στο ανθρωπολογικό αρχείο, καθώς επανειλημμένα λειτουργεί ως ισχυρή μεταφορά σε σχέση με ζητήματα εξουσίας, δράσης και υποκειμενικότητας, αν και με τρόπους που δεν είναι ούτε ομοιόμορφοι ούτε προβλέψιμοι. Οι ανθρωπολογικές μελέτες της φωνής και των φωνητικών πρακτικών έχουν σημασία για άλλα υποπεδία της Ανθρωπολογίας και των Κοινωνικών Επιστημών, καθώς επιτρέπουν στους ανθρωπολόγους να περιπλέξουν τις κοινές αντιλήψεις για τη φωνή ως μέσο ενδυνάμωσης και δράσης και να θεμελιώσουν εθνογραφικά ευρύτερες έννοιες της κοινωνικής θεωρίας, στις οποίες η φωνή είναι κεντρική, αλλά παραμένει ανεξερεύνητη.

Σε αυτό το μέρος της εργασίας αναλύθηκαν τόσο οι θεωρίες φωνής όσο και ήχου, καθώς και η συσχέτισή τους με τον κινηματογράφο. Στο επόμενο υποκεφάλαιο θα μελετηθούν το κοινωνικό, ιστορικό και οικονομικό πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960, αλλά και η αστικοποίηση μέσα από το πρίσμα του κινηματογράφου και της ανάδυσης της φωνής.

3. ΦΩΝΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

3.1. Κοινωνικό - ιστορικό πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας και του κινηματογράφου της δεκαετίας του '60

«Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο που τον ακολούθησε, η Ελλάδα βγήκε πληγωμένη, καθημαγμένη, με μεγάλες απώλειες σε οικονομικό, αλλά κυρίως σε ηθικό επίπεδο. Σε οικονομικό επίπεδο, πέρα από την απώλεια σε ανθρώπινο στοιχείο, που χάθηκε από την πείνα ή τις στρατιωτικές επιχειρήσεις, μεγάλο τμήμα του πληθυσμού μας ερειπώθηκε, η αγροτική παραγωγή μειώθηκε πάνω από 70%, η ναυτιλία μας σημείωσε απώλειες πάνω από 73% και το νόμισμα εκμηδενίστηκε, κάτι που υποχρέωσε τη χώρα μας σε δεσμεύσεις οικονομικού και πολιτικού χαρακτήρα¹⁶». Οι πολιτικές συνθήκες της χώρας στη συνέχεια διαμορφώνονται ως εξής: το 1951 ιδρύθηκε η ΕΔΑ, η οποία το 1958 έγινε αξιωματική αντιπολίτευση. Το 1951, επίσης ιδρύθηκε ο Ελληνικός Συναγερμός, ο οποίος από το 1955 ονομαζόταν ΕΡΕ και κυβέρνησε μέχρι το 1963. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι πρόκειται για μια δύσκολη μεταβατική περίοδο για τη χώρα, κατά την οποία τα πρόσφατα γεγονότα και οι κυρίαρχες πολιτικές παρατάξεις μοιράζουν τον λαό στα δυο. Οι οικονομικές

¹⁶[Καιροφύλας, Γ. \(1993\). «Η Αθήνα τη δεκαετία του '50», Αθήνα: «Φιλιππότης», σ. 19-20.](#)

αλλαγές επηρέασαν την κοινωνική δομή της χώρας. Η ανεργία, η υποαπασχόληση, η μετανάστευση, η ανακοπή κάθε εκσυγχρονιστικού και κοινωνικού μέτρου προκαλούσαν αντιδράσεις. Καθώς η Ευρώπη βγαίνει από την περιπέτεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, κινηματογραφικά στρέφεται σε τεχνοτροπίες όπως ο Νεορρεαλισμός, ενώ ο ελληνικός κινηματογράφος, τη δεκαετία του '50, ακολούθησε τα πρότυπα του Χόλιγουντ.

Σε σχέση με τα παραπάνω, η ανάλυση υποδηλώνει ότι τα κυρίαρχα ρεύματα στον ελληνικό κινηματογράφο από τη δεκαετία του '50 και έπειτα είναι δύο: Το ένα είναι το εμπορικό, ενώ το άλλο χρησιμοποιεί την ταινία για να ασκήσει κοινωνική κριτική. Ο κινηματογράφος του δεύτερου ρεύματος ονομάστηκε «κριτικός».

Ωστόσο, και ο εμπορικός κινηματογράφος ασχολήθηκε με τα κοινωνικά θέματα της εποχής, όπως ήταν η ανεργία, η φτώχεια, η αστυφιλία, η ξενομανία, ο έρωτας. Η περίοδος 1950-1960 διακρίνεται από τη συνεργασία του Φ. Φίνου με τον Γιώργο Τζαβέλλα και τον Αλέκο Σακελλάριο. Η συνεργασία αυτή περιλαμβάνει κυρίως μεταφορές επιτυχημένων θεατρικών έργων (ηθογραφίες, κομεντί, κωμωδίες παρεξηγήσεων κ.ά.) στον κινηματογράφο. Οι οικονομικο-κοινωνικές συνθήκες τη δεκαετία του '60 διαφοροποιούνται, καθώς παρατηρείται οικονομική και κοινωνική ανάκαμψη. Η ελληνική κοινωνία πλέον εστιάζει το ενδιαφέρον της στην προσωπική επιτυχία και την κοινωνική ανέλιξη, με αποτέλεσμα να παρατηρείται η άνθηση των μικροαστικών ιδεωδών.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα στιγμή του ελληνικού κινηματογράφου αποτελεί το λαϊκό μελόδραμα, υποδεέστερο είδος, με εμφανή τη μοιρολατρία.

Οι αλλαγές οι οποίες επισημάνθηκαν εδώ αφορούν ασφαλώς σε στρώματα που κατοικούν στην πρωτεύουσα και έχουν καταφέρει να επωφεληθούν από τις οικονομικές ανακατατάξεις. Στη συνέχεια οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της Ελλάδας διαμορφώθηκαν ως έχει. Διανύεται η Επταετία της δικτατορίας, όταν το φοιτητικό κίνημα είναι σε έξαρση, με κορύφωση την εξέγερση του Πολυτεχνείου, τον Νοέμβριο του 1973. Το φοιτητικό κίνημα αποτελεί καταλύτη και οδηγεί στην πτώση της δικτατορίας και στην επιστροφή της χώρας στον Κοινοβουλευτισμό. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σταδιακά τόσο η ελληνική κοινωνία όσο και η οικονομία ανακάμπτουν. Η Ελλάδα εντάσσεται στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα το 1979.

Πέρα από τη σύντομη ιστορική αναδρομή, όσον αφορά στον ελληνικό κινηματογράφο υπάρχουν οι ιστορικές περίοδοι με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά και είδη: Η πρώτη περίοδος, κατά την οποία ο Ελληνικός Κινηματογράφος συγκροτούσε μια βιομηχανία με τεράστιο τζίρο και παραγωγή, εκτείνεται χρονικά από τη δεκαετία του 1940, μετά τον Πόλεμο, έως την επικράτηση της τηλεόρασης, στις αρχές του 1970. Αυτή η περίοδος ονομάστηκε Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ¹⁷). Τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο ιδρύονται πολλές εταιρείες παραγωγής, με διαφορετικά είδη ταινιών.

¹⁷[Σχετικά βλ. Διαμαντόπουλος, Β. \(2015\). «Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974». «Φαρσοκωμωδία - Ομοφυλοφιλία», Αθήνα: «Οδός Πανός», σ. 79 επ.](#)

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι αρκετά από αυτά τα είδη σήμερα δεν υφίστανται. Είναι αξιοσημείωτη, επίσης, η παρατήρηση ότι τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο δημιουργήθηκε το ελληνικό «star system», γεγονός το οποίο προσέλκυσε εκατομμύρια Ελλήνων θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Η δεύτερη περίοδος εκτείνεται χρονικά από τις αρχές του 1970 έως περίπου το 1993. Ονομάστηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK¹⁸). Τη συγκεκριμένη περίοδο αρχίζουν σταδιακά να επικρατούν ταινίες που ανήκουν ή επηρεάζονται από το ομώνυμο κίνημα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλα τα έργα της περιόδου διαθέτουν τα χαρακτηριστικά του κινήματος NEK. Σε σχέση με τα παραπάνω, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του NEK αποτελούν ιστορίες με έντονα πολιτικά στοιχεία ή με ψυχολογικά και φιλοσοφικά ερωτήματα, ταινίες Τέχνης (Art Cinema), οι οποίες στα πρώτα χρόνια γίνονται με «αντάρτικες» (guerrilla) μεθόδους παραγωγής και εθελοντικής εργασίας ανάμεσα σε φίλους. Σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία παίζουν οι επιχορηγήσεις και οι συμπαραγωγές με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Ο NEK έκανε δειλά δείγματα εμφάνισης από τη δεκαετία του 1960, ενώ σύμφωνα με τον Βαλούκο (Βαλούκος Στάθης, Δεκέμβριος 2001, σ. 47-48, 56) το κίνημα του NEK διήρκεσε από το 1965 έως

¹⁸[Ως προς τη μετάβαση από τον Παλιό στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο βλ. Κατσουνάκη, Μ. «Κινηματογράφος: Σε μεταβατικό στάδιο» στο «Επτά Ημέρες» / «Η Καθημερινή», Αφιέρωμα: «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα» \(1965-1970\), 12/12/99, σ. 36 και της ίδιας «Άνεμος ανατροπής» στο «Επτά Ημέρες» / «Η Καθημερινή», Αφιέρωμα: «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα» \(1970-1980\), 19/12/99, σ. 34-35.](#)

το 1981, καθώς η κρατική ενίσχυση, η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών έκτοτε επέδρασαν στην ιδεολογία και τη θεματική τους και αλλοίωσαν την ταυτότητά του.

Τέλος, σημαντικά χαρακτηριστικά της περιόδου είναι η εμφάνιση του παραγωγού σκηνοθέτη, που κεφαλαιοποιεί την αμοιβή του στην παραγωγή της ταινίας, η εξαφάνιση των παλαιών εταιρειών παραγωγής και η μείωση του αριθμού των εισιτηρίων και των θεατών. Αυτήν την περίοδο γυρίζονται και άλλες ταινίες και τα είδη του ΠΕΚ σχεδόν εξαφανίζονται.

Για να κατανοηθεί καλύτερα το πλαίσιο της παρούσης εργασίας, είναι σημαντικό γίνει αναφορά στην αστικοποίηση, καθόσον οι μελέτες περίπτωσης πρόσληψης της φωνής αφορούν στον αστικό ιστό.

Στα χρόνια μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1950-1970), η ελληνική κοινωνία έγινε πιο σύγχρονη και επικεντρωμένη στην πόλη. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο έφερε και την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου, ο οποίος μεγάλωσε και έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής.

Η μορφή της πόλης αλλάζει ραγδαία, καθώς αυξάνεται ο αριθμός των κατοίκων, γεγονός το οποίο οφείλεται στην εσωτερική μετανάστευση και στην εκτεταμένη αστυφιλία. Επίσης, χαρακτηριστικό της εποχής -ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα αρχικά και στη Θεσσαλονίκη στη συνέχεια- είναι η άναρχη δόμηση, με το φαινόμενο της αντιπαροχής, προκειμένου να στεγαστεί ο πλεονάζων πληθυσμός. Διακρίνεται η Αστικοποίηση της ελληνικής

κοινωνίας ή, πιο συγκεκριμένα, στο ελληνικό παράδειγμα η μικρο-αστικοποίηση, αφού μεταμορφώνεται η κοινωνία από αγροτική της υπαίθρου σε αστική της πόλης.

«Η αντίθεση υπαίθρου και πόλης αποτελεί μία από τις κύριες μορφές μέσα από τις οποίες αποκτούμε συνείδηση ενός σημαντικού μέρους της εμπειρίας μας και των κρίσεων στην κοινωνία μας», υπογραμμίζει ο Williams (1973:426). Λαμβάνοντας υπόψη αυτήν τη διάσταση, αποκωδικοποιείται εύκολα το αντιθετικό ζεύγος «ύπαιθρος - πόλη». Η ύπαιθρος εμφανίζεται ως αρχετυπική εικόνα στην κοινωνική οργάνωση, ενώ η πόλη αναπαριστάται ως η πηγή του κακού. Πρόκειται για μια εικόνα που διαχέεται σε διάφορες μορφές¹⁹».

Τα γραφικά στενά, οι λαϊκές γειτονιές, τα νεοκλασικά σπίτια, οι προσφυγικές συνοικίες, τα εξοχικά προάστια της πόλης αλλάζουν, μεταμορφώνονται. Η φωνή της πόλης εκσυγχρονίζεται. Επομένως, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ταυτόχρονα μεταβάλλονται και οι οικογενειακές έμφυλες σχέσεις, ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα και τις αντιλήψεις. Επιπροσθέτως οι νέες συνθήκες ζωής και οι καινούργιες αξίες δεν γίνονται εύκολα αποδεκτές από το σύνολο των κατοίκων της πόλης. Με βάση τα παραπάνω, προκύπτει ότι προκλήθηκαν έντονες φωνές αντίρρησης και δυσπιστίας ως προς την αστικοποίηση των πόλεων.

¹⁹[Αυδίκος, Ε. \(Απρίλιος 2016\). «Η πόλη - Λαογραφίες και εθνογραφικές Οπτικές», «Σιδέρης».](#)

Οι αποτυπώσεις των αλλαγών αυτών, τόσο σε συμπεριφορά και ήθη όσο και σε συνθήκες διαβίωσης και καθημερινότητας, συναντώνται στην κινηματογραφική παραγωγή στις ελληνικές ταινίες της περιόδου (1950-1970).

Πρόκειται για μια ωραιοποιημένη εκδοχή της πραγματικότητας, που προσπαθεί να ισορροπήσει το χάσμα των κοινωνικών ανισοτήτων - πλουσίων και φτωχών.

Στη συνέχεια, συζητώντας για αποτυπώσεις των θεωριών της φωνής, πώς αυτές συγκροτούνται και αποτυπώνονται έκδηλα στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, θα γίνει άμεσα ανάλυση παραδειγμάτων.

4. Μελέτη περίπτωσης

4.1. *Μια Τρελλή, Τρελλή Οικογένεια*

Μία από τις πιο δημοφιλείς ελληνικές κωμωδίες του '60 είναι η ταινία του Ντίνου Δημόπουλου *Μια Τρελλή, Τρελλή Οικογένεια*, η οποία προβλήθηκε για πρώτη φορά την 25η Οκτωβρίου του 1965, με εισιτήρια που ανήλθαν στα 521.134 σε Αθήνα και Πειραιά. Η ταινία κατέλαβε την 5η, εισπρακτικά, θέση την περίοδο προβολής της, ανάμεσα σε άλλες. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι πρόκειται για μία από τις πιο προβεβλημένες και αγαπημένες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, η οποία σημειώνει υψηλά ποσοστά τηλεθέασης σε κάθε της προβολή. Εξίσου σημαντικό είναι το ότι έχει πολλές αναζητήσεις στο YouTube, έχει δημιουργηθεί σελίδα στο Facebook η οποία περιλαμβάνει ατάκες της και ταυτόχρονα έχει απασχολήσει και τους σύγχρονους μελετητές.

Συνεχίζουμε με την αναφορά στον όρο «*Φροντισμένη ταινία στα ελληνικά μέτρα*» «Ο όρος “φροντισμένη ταινία στα ελληνικά μέτρα” θα μπορούσε άφοβα να χρησιμοποιηθεί γι’ αυτήν τη χρωματιστή μουσική κωμωδία, που φιλοδόξησε, προφανώς, να γίνει μία στα καθ’ ημάς κινηματογραφική παραλλαγή της πασίγνωστης σαιξπηρικής *Στρίγγλας που έγινε Αρνάκι*» (αλλά... εις διπλούν) και η οποία, τελικά, μετατράπηκε απλώς ένα φιλμ για να αρέσει στο λεγόμενο «πλατύ κοινό». Ανάλογα με το «υλικό» που είχε στα χέρια του ο Ντίνος Δημόπουλος (και σίγουρα δεν είχε το *Φίλησέ με, Καίτη* του Πόρτερ ούτε τα μέσα ούτε τους πρωταγωνιστές εκείνης της αξέχαστης αμερικανικής μουσικής

κωμωδίας-διασκευής της *Στρίγγλας*), κατάφερε να κάνει μια «ευπρόσωπη» ταινία, που θα ικανοποιήσει το κοινό για το οποίο έγινε· γιατί ασφαλώς δεν είναι τίποτα περισσότερο από «ευπρόσωπη» για «πλατύ κοινό» αυτή η ταινία η οποία θέλει να περνάει για «μουσική κωμωδία» με αστειάκια σαν το «Πέθανε πολύ;» ή «Εσύ διαβάζεις βουλωμένο γράμμα» ή «Δεν είναι πολύ φανατικός άντρας» και με τραγουδάκια που ταιριάζουν περισσότερο σε δίλεπτο διαφημιστικό φιλμ για ηλεκτρικές κουζίνες! Αλλά ας σταματήσουμε καλύτερα εδώ, προσθέτοντας μόνο δύο λόγια ακόμα για τους ερμηνευτές. Γενικά, όλοι κάνουν ό,τι μπορούν για να κερδίσουν, ο καθένας από μεριάς του, τον θεατή. Ωστόσο, η Μαίρη Αρώνη και ο Δημήτρης Καλλιβωκάς κερδίζουν την κούρσα - και μάλιστα με σημαντική διαφορά από τους άλλους συναδέλφους των» (Πηλιχός, 1965).

Έχει επιστήσει την προσοχή η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, καθώς επιλέγεται, όχι τυχαία, μια αστική οικογένεια για να διακωμωδηθεί. Η συγκεκριμένη επιλογή, αν και είναι συνηθισμένη για τους Έλληνες κωμωδιογράφους, έχει τη σημασία της, αφού συμβάλλει τόσο στην έμφαση όσο και στην επίκριση της ξеноμανίας του λαού μας. Και αυτό γιατί ήταν οι αστοί που πρώτοι μιμήθηκαν τους ξένους και ο λαός, με τη σειρά του, τους αστούς. Η συγκεκριμένη συμπεριφορά αφορά στα σημεία των καιρών, καθώς η Μίκα είναι μια νεαρή γυναίκα που ζει σε μια *Τρελλή Οικογένεια*. Η μητέρα της, η Πάστα Φλώρα, είναι αλλοπαρμένη, η μικρή της αδελφή ανεξέλεγκτη και ο σχεδόν διαζευγμένος με τη μητέρα της πατέρας καλός, αλλά δειλός. Ενώ είναι αρραβωνιασμένη με τον Μίκη, μία μέρα πριν από τον γάμο τους, πηγαίνει στη

Βενετία και παντρεύεται τον Ανδρέα, ο οποίος, όταν ανακαλύπτει τη φύση της οικογένειάς της, αγριεύει στη Μίκα και αναλαμβάνει να τους λογικέψει. Η Μίκα και ο Ανδρέας γνωρίστηκαν και παντρεύτηκαν αστραπιαία στη Βενετία - η σκηνή αυτή αποδίδεται μέσω flashback μουσικοχορευτικά. Παρατηρείται εδώ ότι, σύμφωνα με τη MacKendrick (“The Matter of Voice: Sensual Soundings”, 2016) αντανακλάται η πολυδιάστατη φύση της φωνής στον κινηματογράφο και στον ήχο γενικότερα. Η φωνή δεν υπάρχει απομονωμένα, αλλά αλληλεπιδρά με το περιβάλλον της, τόσο με τα σώματα των χαρακτήρων όσο και με τα αντικείμενα και τον ήχο της ταινίας.

Κάθε φωνή μπορεί να αντηχεί με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με το περιβάλλον της. Για παράδειγμα, η φωνή ενός χαρακτήρα μπορεί να αντηχεί διαφορετικά όταν εκφράζεται σε έναν ανοιχτό χώρο, σε σχέση με έναν κλειστό χώρο. Η ακουστική του περιβάλλοντος, η παρουσία άλλων ήχων και αντικειμένων καθώς και οι φυσικές ιδιότητες του χώρου επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο η φωνή ακούγεται και αντηχεί. Πρέπει να παρατηρηθεί ακόμη ότι η *Τρελλή Οικογένεια* είναι μια αστική οικογένεια, συνηθισμένη επιλογή για τους κωμωδιογράφους της εποχής, η οποία επιλέγεται για να τονίσει την ξενομανία των Ελλήνων της εποχής, που θέλουν να μοιάσουν στους Ευρωπαίους - σύμφωνα πάλι με τη MacKendrick (“The Matter of Voice: Sensual Soundings”, 2016)

Είναι επίσης ενδιαφέρον το ότι η φωνή αλληλεπιδρά με το κείμενο της ταινίας. Οι λέξεις που λένε οι χαρακτήρες και ο τρόπος με τον οποίο τις λένε επηρεάζουν τόσο τη σημασία όσο και την ερμηνεία της φωνής τους. Επιπλέον, η

σκηνοθεσία, το σενάριο και οι συνθήκες παραγωγής μπορούν να δώσουν διάφορα σημεία αναφοράς για τον τρόπο με τον οποίο η φωνή αντηχεί και προσλαμβάνεται από το κοινό. Άλλωστε, η φωνή είναι εγγενώς συλλογική, καθώς αναπαράγεται και διαμορφώνεται τόσο από το πολιτισμικό όσο και από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει το άτομο. Ακολουθώντας τον παραπάνω συλλογισμό, ο τρόπος με τον οποίο η γλώσσα, η προφορά, η τονικότητα και άλλες πτυχές της φωνής εκφράζονται και γίνονται αντιληπτές επηρεάζει τους κοινωνικούς, πολιτιστικούς και ιστορικούς παράγοντες του περιβάλλοντος.

Στη μελέτη περίπτωσης, παρατηρείται πως η Πάστα Φλώρα (Τζίνα) χρησιμοποιεί στο λεξιλόγιό της Γαλλικά. Για παράδειγμα, στη σκηνή όπου η Πάστα Φλώρα (Μαίρη Αρώνη) καλεί περιπαικτικά τον Στέλιο (Διονύση Παπαγιανόπουλο) να καθίσει κοντά της «*Viens, viens mon, petit-cousin*» (έλα, έλα, μικρό μου μαξιλαράκι). Ο Στέλιος, έχοντας ξεκινήσει από βαρκάρης, αποκρίνεται «*Oui, oui, naturelement*», με τραχιά φωνή. Αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει, ωστόσο, είναι ότι στο συγκεκριμένο παράδειγμα, σύμφωνα με τη Σέφερς (Schäfers, 2017, σ. 3), η γλώσσα, η ομιλία και η φωνή δεν είναι κάτι το φυσικό ή το καθολικό, αλλά αποτελούν ιστορικές, πολιτισμικές και κοινωνικές κατασκευές. Δηλαδή, καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο ακούγονται και αναγνωρίζονται. Ο Στέλιος, όπως συμπεραίνει ο θεατής από την προφορά του, δεν γνωρίζει Γαλλικά, σε αντίθεση με την Πάστα Φλώρα.

Πάστα Φλώρα: *«Georges, με πονάς! Αυτός ο άνθρωπος είναι ένας τύραννος που μου τρώει τις σάρκες. Αλήθεια, πώς τον λένε εκείνον στη μυθολογία που του τρώγανε το συκώτι;».*

Μαίρη: *«Προμηθέας».*

Πάστα Φλώρα: *«Όχι, καλέ, ο Προμηθέας είναι βιβλιοπωλείο. Εμένα δεν μου αρέσει καθόλου το συκώτι. Γενικά σιχαίνομαι τα εντόσθια. Georges, έχεις να κάνεις ακόμα πολύ με το κορμί μου;».*

Αποτυπώνονται με την παραπάνω σκηνή τόσο η ελαφρότητα όσο και η ανεμελιά της αστικής τάξης. Διαμορφώνεται και το πολιτισμικό και το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει, στην αστική τάξη. Ομοίως και ο Μίκης στο λεξιλόγιό του χρησιμοποιεί αγγλικές εκφράσεις και λέξεις, καθώς είναι υιός εφοπλιστή και έχει σπουδάσει στο Λονδίνο, με χαρακτηριστική ατάκα το *«Bbbye bye, μπά...»*.

Σε άλλη σκηνή, ο Στέλιος, αναφερόμενος προς τον Μίκη, αναρωτιέται: *«Τι λες, βρε παιδί μου! Στην Αγγλία βρήκες να πας να γίνεις άντρας;»*. Καθίσταται σημαντικό να επισημανθεί ότι ο Σιόν εξετάζει επίσης τον ρόλο της φωνής στην κατασκευή χαρακτήρων και στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους μέσα στον κινηματογραφικό κόσμο.

Συνολικά, η έννοια του Σιόν για τη «φωνή ως απόδοση» υπογραμμίζει τη σημασία του ήχου στη μετάδοση νοήματος και συναισθήματος στην ταινία, τονίζοντας την περίπλοκη αλληλεπίδραση ήχου και εικόνας στη δημιουργία μιας πλούσιας και καθηλωτικής κινηματογραφικής εμπειρίας.

Η Πάστα Φλώρα (Τζίνα) υιοθετεί ξενόφερτα ήθη, το όνομά της έχει ευρωπαϊκό αέρα, το ίδιο και το ντύσιμό της, μιλά ξένες γλώσσες, φαίνεται χειραφετημένη και δεν έχει συναίσθηση της κατάστασης. Δεν επιπλήττει την έφηβη κόρη της Σίσσυ, όταν έρχεται σπίτι με έναν άγνωστο νεαρό άνδρα, τον Μίλτο, που χορεύει ωραία! Και, όταν η φίλη της επιπλήττει την Τζίνα που της το επιτρέπει, η μικρή Σίσσυ (Κατερίνα Γώγου) απαντά: *«Να πεις στην κυρία Μαίρη ότι εσύ ακολουθείς για τα κορίτσια σου μια παιδαγωγική προωθημένη. Και ότι δεν τις αφήνεις δεκάξι χρόνια αρραβωνιασμένες με τον ίδιο φαρμακοτρίφτη!»*. Ούτε, βέβαια, εκπλήσσεται όταν η Μίκα, η μεγάλη της κόρη, ούσα αρραβωνιασμένη με τον Μίκη, παντρεύτηκε ξαφνικά έναν άγνωστο στη Βενετία. Μόνο αναφωνεί: *«Μίκα, έκανες τρέλες»*.

Άλλες σημαντικές παρατηρήσεις αφορούν στον χαρακτήρα και στη φωνή ως αποδόσεις αστικότητας *«Ναι, παιδί μου! Έχεις τέσσερις μέρες παντρεμένη - πολύ κράτησε!»*. Στη δε σκηνή στην κουζίνα, όπου εμφανίζεται και η οικιακή βοηθός, η Τζίνα δείχνει ταραγμένη: *«Θεέ μου, δεν είναι δυνατόν! Φοράς ποδιά! Μίκα, μαγειρεύεις! Μίκα, τρέμω! Τον αγαπάς!»*.

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι οι χαρακτήρες από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις μπορεί να έχουν και διαφορετικούς τρόπους ομιλίας και συγκρότησης της φωνής. Επίσης, και απόχρωση φωνής, γεγονός το οποίο αντικατοπτρίζει την κοινωνική τους θέση. Στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου, που εστιάζει στην αστική κουλτούρα, η φωνή συχνά υπηρετεί την ανάγκη για πολιτισμική και κοινωνική ανάδειξη. Οι διάλογοι είναι συνήθως

εκλεπτυσμένοι και ευγενικοί, ενώ η προφορά και η εκφορά μπορεί να είναι πιο στρωτή και καλλιεργημένη. Ο σκηνοθέτης μπορεί να χρησιμοποιήσει τη φωνή για να δημιουργήσει έναν κοσμοπολίτικο πλαίσιο για τους χαρακτήρες και το περιβάλλον.

Στην ταινία συναντάται και η λαϊκή φωνή, την οποία ενσαρκώνουν χαρακτήρες από κατώτερες κοινωνικές ομάδες. Η φωνή συχνά αντικατοπτρίζει την πιο λαϊκή προέλευση των χαρακτήρων και την πιο αυθόρμητη φύση της επικοινωνίας τους. Οι διάλογοι είναι πιο απλοί και αυθόρμητοι, ενώ η προφορά συνήθως είναι στη Δημοτική. Η φωνή εδώ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναδείξει την αυθεντικότητα και την ευαισθησία των χαρακτήρων. Στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, σε εξωτερικό γύρισμα, στο ναυπηγείο, τοποθετημένοι αριστερά (ενδεχομένως λόγω ιδεολογίας!), δύο εργάτες σχολιάζουν το αφεντικό τους, τον Στέλιο, τα οικονομικά τους προβλήματα, τα θέματα διαβίωσης, ντυμένοι με φόρμες εργασίας, λερωμένοι, σε αντιδιαστολή με τον Στέλιο, που εμφανίζεται με κοστούμι και μπαίνει σε μια λιμουζίνα. Ο Σιόν (Chion M., 1994) στο “Audio-Vision: Sound on Screen” υποστηρίζει ότι η φωνή στην ταινία δεν περιορίζεται στην κυριολεκτική σημασία ή στο περιεχόμενό της, αλλά μπορεί επίσης να λειτουργήσει ως τρόπος έκφρασης και επικοινωνίας που ξεπερνά τις λέξεις. Δηλαδή, στην παραπάνω σκηνή τονίζεται το δίπολο «εργατική - αστική τάξη» μέσω της αποσιώπησης της φωνής των δύο κοινωνικών τάξεων.

Σύμφωνα με τον Σιόν, ο ρόλος της φωνής στον κινηματογράφο συχνά αντικατοπτρίζει και ενισχύει κοινωνικές δομές, συμπεριλαμβανομένου του φύλου και της τάξης. Ανακύπτουν διάφορα ζητήματα που σχετίζονται με αυτές τις πτυχές. Η θεωρία της φωνής του Σιόν ασχολείται με την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο αυτή χρησιμοποιείται και γίνεται αντιληπτή στον κινηματογράφο. Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, η φωνή μπορεί να έχει διάφορους ρόλους και να εκφράζει ποικίλα μηνύματα. Ωστόσο, η κυρίαρχη φωνή μπορεί να ποικίλλει, ανάλογα με την ταινία και το θέμα.

Σε κάποιες ταινίες, η φωνή του σκηνοθέτη είναι ισχυρή και κυρίαρχη, ενώ σε άλλες οι χαρακτήρες μπορεί να έχουν πιο σημαντικό ρόλο στην αφήγηση της ιστορίας. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα της *Τρελλής Οικογένειας*, ο σκηνοθέτης Ντίνος Δημόπουλος προσέγγισε το πλαίσιο της εποχής κρατώντας ισορροπία και ίσες αποστάσεις από την ξενόφερτη νέα πραγματικότητα, διακωμωδώντας την, επιχειρώντας την ενσωμάτωσή της στην τότε ελληνική πραγματικότητα.

Σημαντική είναι, ακόμη, η αναφορά στην τελική σκηνή της ταινίας: Βενετία!

Ο Σιόν υποστηρίζει επίσης ότι η φωνή του τραγουδιού είναι ιδιαίτερα ισχυρή ως προς την ικανότητά της να αναστέλλει τον χρόνο. Θεωρεί ότι το τραγούδι (Χατζηπανταζής, 2011) όχι μόνο επιβραδύνει τον χρόνο, αλλά μάλλον τον κάνει να σταματήσει εντελώς, καθιστώντας δυνατόν ο κόσμος γύρω του να μοιάζει αιώνιος -για άλλη μία φορά- όπως η μήτρα ή μέσα στον ίδιο τον νου.

«Η ταινία αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες κινηματογραφικές επιτυχίες της Τζένης Καρέζη, με ένα μεγάλο μουσικοχορευτικό φινάλε σε μια χάρτινη

Βενετία, όπου ο Γιάννης Βογιατζής τραγουδάει στα Ιταλικά το τραγούδι “Η πρώτη μας νύχτα”, το οποίο είχε πρωτοτραγουδήσει ο Λάκης Παυλίδης στα Ελληνικά, στην ταινία *Μερικοί το Προτιμούν Κρύο* (<https://finosfilm.com>, χ.χ.).

Το παραπάνω παράδειγμα αναφέρεται για να τονίσει πως η φωνή, ειπωμένη σε διαφορετική γλώσσα, μέσω του τραγουδιού, προτάσσει την αστικότητα, τον εκσυγχρονισμό. Προτάσσει την αλληγορία -μέσα από τις δικές του θεάσεις- της ελληνικής ταυτότητας. Ανήκει στην Ανατολή ή στη Δύση; Ποιοι επηρεασμοί ανακύπτουν μέσα από την κινηματογραφική θέαση;

Σπουδαίο ρόλο στην ευρύτερη κατανόηση της παρούσης μελέτης έχει η φωνή του σκηνοθέτη, όπως αυτή περιγράφεται παρακάτω: *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...*

(Δημόπουλος, 1998). *Ωστόσο, δεν απέρριπτε συλλήβδην καθετί αμερικανικό, αφού αξιοποίησε και αυτός ως σκηνοθέτης διδάγματα του χολιγουντιανού κινηματογράφου της εποχής. Παράλληλα με τα παραπάνω, ο Δημόπουλος υπεραμυνόταν της παράδοσης, όχι ως «συντήρηση, επιστροφή, οπισθοδρόμηση», αλλά «παρακαταθήκη [...], και μήτρα ιερή, όπου κυοφορείται αέναα και πλουτίζεται διηνεκώς και φυλάγεται ζηλότυπα ζωντανό και άφθαρτο και ανακυκλώνεται το ανεξάντλητο στοιχείο της τέχνης»* (Δημόπουλος, 1998, σ. 402).

Αυτήν ακριβώς την ακροβασία του Έλληνα ανάμεσα σε εκσυγχρονισμό και παράδοση επιχειρεί να αναδείξει και στην *Τρελλή Οικογένεια*, ταινία που καταδεικνύει πως, όταν χαθεί η ισορροπία μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων, τα πράγματα εκτροχιάζονται και προκαλούνται χάος και αναρχία.

Στην ταινία καθώς και στα θέματα τα οποία διακωμωδεί έχουμε να σημειώσουμε πως εντοπίζονται βασικά γνωρίσματα των ελληνικών κωμωδιών, όπως η ασυνεννοησία που επικρατεί μεταξύ των μελών μιας οικογένειας, οι διπολικές αντιθέσεις, ο παραδειγματικός ξυλοδαρμός των γυναικών από τους συζύγους τους και το αίσιο τέλος που κλείνει με αμοιβαίες υποχωρήσεις, χορούς και τραγούδια (Χατζηπανταζής, 2011, σ. 44-45, σ. 55, 67, 148) στοιχεία που την καθιστούν γνήσια ελληνική κωμωδία. Χρησιμοποιώ εσκεμμένα τον όρο «ελληνική», για να εστιάσω στο ζήτημα της ελληνικότητας, που θεωρώ ότι προβάλλει η ταινία. Ακολουθώντας την παράδοση Ελλήνων κωμωδιογράφων να στηλιτεύουν τα νεόφερτα δυτικά ήθη που παρείσδυν με φρενήρεις ρυθμούς στην ελληνική κοινωνία (Χατζηπανταζής, 2011, σ. 40-45, 80-81, 203-204, 210), ο Δημόπουλος επιχειρεί να ασκήσει κριτική στην άκριτη μίμηση ξένων προτύπων από μέρους των Ελλήνων. Η τοποθέτηση αυτή του σκηνοθέτη δεν είναι άσχετη με τις ιδεολογικές του απόψεις, τις οποίες επιχειρούσε να εκφράσει μέσα από τις ταινίες του και δη τις κωμωδίες (Δημόπουλος 2001, 39, 96). Η κριτική στάση του σκηνοθέτη απέναντι στην ξενομανία που χαρακτήριζε την ελληνική κοινωνία του '60 μπορεί, άλλωστε, να διαφανεί και στις επόμενες κωμωδίες.

Προκειμένου να καταστεί σαφής η ανάδυση της φωνής στο πλαίσιο του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου στον αστικό χώρο, ως δεύτερο παράδειγμα-μελέτη περίπτωσης θα αναλυθεί η ταινία *Τα Κόκκινα Φανάρια*.

4.2 Τα Κόκκινα Φανάρια

Η υπόθεση της ταινίας εκτυλίσσεται στην κακόφημη συνοικία του Πειραιά, την Τρούμπα. «Τρούμπα» είναι η ηχητική παραφθορά της «τρόμπας», της βρύσης στο δυτικό τμήμα της Τερψιθέας (στη διασταύρωση της σημερινής Λεωφόρου 2ας Μεραρχίας με την Παραλιακή), απ' όπου για πολλά χρόνια μετά την τοποθέτησή της, τη δεκαετία του 1860, τροφοδοτούνταν τα ατμόπλοια του Μεγάλου Λιμανιού. Πρόκειται για περιοχή της Τερψιθέας στα σύνορα του κεντρικού Λιμανιού και της Ακτής Μιαούλη, ίσα με την οδό Κολοκοτρώνη. Για την ακρίβεια, τα όρια της θρυλικής Τρούμπας εκτείνονταν ανάμεσα σε δύο εκκλησίες. Τον Άγιο Νικόλαο και τον Άγιο Σπυρίδωνα. «Καρδιά» της ήταν η οδός Νοταρά, όπου, κατά κανόνα, βρίσκονταν οίκοι ανοχής, ξενοδοχεία που χρέωναν με την ώρα και γραφεία γιατρών εξειδικευμένων στα αφροδίσια νοσήματα! Στους γειτονικούς δρόμους, τη Φίλωνος, τη Σκουζέ και την Κολοκοτρώνη, λειτουργούσαν τα μπαρ και τα καμπαρέ²⁰. Ήταν η γειτονιά με τα δύο πρόσωπα, καθώς το πρωί διατηρούσε εμπορική αγορά, τόσο με καταστήματα όσο και με πλανόδιους πωλητές, διαβάτες, πλάνητες. Ωστόσο, με τη δύση του Ηλίου άναβαν τα κόκκινα φανάρια του αγοραίου έρωτα - οι οίκοι ανοχής. Μαντάμες, ιερόδουλες, πατρόνες. Ένας «τόπος χαράς που επιβάλλεται να προσφέρει κάθε λιμάνι στον ναυτικό», αλλά και πηγή παραγωγής χρήματος.

²⁰<https://www.zougla.gr/politismos/troumpa-i-istoria-tis-kakofimis-sinikias-tou-pirea-pou-eklise-prin-apo-53-xronia/>

Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας «Το Βήμα» της 13/2/1966 (ο τίτλος του κειμένου που φέρει την υπογραφή Ν.Ν.: «Οι εισπράξεις της Τρούμπας είναι όσες και του ΟΛΠ»), «σε πραγματικό χρηματιστήριο έχει εξελιχθεί η Τρούμπα, η γνωστή και άγνωστη “αμαρτωλή” συνοικία του Πειραιώς. Ένας παλιός θαμώνας της περιοχής, ο Νικόλας, έχει διηγηθεί στον δημοσιογράφο Βασίλη Πισιμίση πολλά περιστατικά από την περίοδο ακμής της Τρούμπας και θεωρεί τον εαυτό του συλλέκτη ιστοριών και εμπειριών. Εξηγεί, μάλιστα, γιατί αγαπούσε τόσο την Τρούμπα: όλα αυτά όμως είχαν μια μαγεία - αυτό που έψαχνα εγώ. Πλήρωνα και μάθαινα τι είναι αυτό που οδηγεί τους ανθρώπους να λειτουργούν και να φέρονται με τον τρόπο που επιλέγουν²¹».

Στην Ελλάδα, η ταινία *Τα Κόκκινα Φανάρια* προβλήθηκε τη σεζόν 1963-1964. Έκοψε 473.686 εισιτήρια και κατέλαβε την 3η θέση στις 92 ταινίες που προβλήθηκαν την σεζόν εκείνη. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως πρόκειται για μία από τις ελάχιστες ταινίες στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Αλέκου Γαλανού, που το 1964 ήταν προτεινόμενη τόσο για τον Χρυσό Φοίνικα του Φεστιβάλ των Καννών όσο και για το Βραβείο Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας. Χαρακτηριστική παραμένει η δήλωση του σκηνοθέτη Βασίλη Γεωργιάδη, μετά την απονομή των βραβείων: «Τιμή μου να χάσω το Όσκαρ από το Οκτώμισι του Φελίνι²²».

²¹[Πισιμίσης, Βασίλης. «Βούρλα Τρούμπα. Πειραιάς», «Τσαμαντάκης», 2010 σ. 142.](#)

²²<https://pantimo.gr/index.php/component/k2/item/1906-ta-kokkina-fanaria-1963-64-apo-tis-4-antipales-mou-sta-oscar-ksexorizo-ekeini-tou-ellina-fenteriko-felini>

Η υπόθεση της ταινίας έχει ως εξής: Το σπίτι με τα κόκκινα φανάρια βρίσκεται στην Τρούμπα του Πειραιά και ονομάζεται «Phryne's Bar». Σε αυτό ζουν και εργάζονται πέντε γυναίκες: 1. Η Ελένη, μια κοπέλα που μεγάλωσε στις όχθες του Δούναβη και σπούδασε Γλυπτική στο Βουκουρέστι αλλά ο πόλεμος την έφερε στην Ελλάδα (αποκαλούμενη «Πριγκιπέσσα» ή «παγωνιέρα»). Συναντά κρυφά έναν νεαρό φοιτητή, ο οποίος δεν ξέρει ότι η ίδια είναι πόρνη, κάτι που του κρύβει επιμελώς. 2. Η Μαίρη, που ερωτεύεται παράφορα ένα ξανθό αγόρι το οποίο μαζί της γνώρισε για πρώτη φορά τον έρωτα. 3. Η Μαρίνα, που είναι παντελώς άβουλη στα χέρια του αδυσώπητου πάτρωνά της. 4. Η Άννα, η οποία κρατά καλά φυλαγμένο το μεγάλο μυστικό της, την ύπαρξη ενός παιδιού, το οποίο σπουδάζει κρυφά. 5. Τέλος, η Μυρσίνη, μια νεοφώτιστη πόρνη, η μόνη που οσφραίνεται τις επερχόμενες αλλαγές.

Μιλάμε για περιθωριοποιημένες ομάδες που *«στερούνται φωνής»*. Σε λίγο θα κλείσουν όλα τα σπίτια της Τρούμπας, προς μεγάλη απογοήτευση των πατρónων τους. Επιπλέον, δεν μπορούμε να μη μιλήσουμε για τα σχόλια που αφορούν τις βλέψεις της Ελλάδας και τις σχέσεις εξάρτησης οι οποίες αναπτύσσονται με την Ευρώπη και την Αμερική και που τόσο εύστοχα εκφράζονται όταν βλέπουμε τους Αμερικανούς ναύτες να συρρέουν στα καμπαρέ της Τρούμπας και τα μαγαζιά να γεμίζουν με ξενόγλωσσες πινακίδες και να αλλάζουν ονόματα, προκειμένου να υποδεχτούν τους αλλοδαπούς

πελάτες τους. Επιπλέον, σε ολόκληρη την ταινία αιωρείται η φήμη πως θα «κλείσουν τα σπίτια» - μια φήμη η οποία για άλλους είναι απειλή και για άλλους ελπίδα και λύτρωση, σύμβολο της επερχόμενης αλλαγής που αναγκάζονται όλοι τελικά να ακολουθήσουν²³. *Τα Κόκκινα Φανάρια* είναι, πάνω απ' όλα, μια ταινία ανθρώπινη, την οποία ο λυρισμός και η νοσταλγική της διάθεση καθιστούν απολαυστική, ανεξαρτήτως τόπου και εποχής, καθώς εκφράζει μια ιδιόμορφη αισιοδοξία, αφού η ελπίδα γεννιέται μέσα από την καταστροφή!

Η Κατερίνα Χέλμη, που στην ταινία υποδύεται τη Μαρίνα, σε συνέντευξή της²⁴ στην τηλεόραση του Αχελώου το 2012 είπε πως ο Δαμιανός, προκειμένου να έρθουν πιο κοντά στον κόσμο της Τρούμπας, πήγε με τις πρωταγωνίστριες σε ένα μπαρ-καμπαρέ, στην προσπάθειά του να γίνει βίωμα το πώς ζούσαν, πώς εργάζονταν αυτές οι γυναίκες. Η Μαίρη Χρονοπούλου ήρθε στο κέφι και σηκώθηκε να χορέψει. Πήγε να την πιάσει ένας θαμώνας, ο μάγκας²⁵, να την πειράξει. Επενέβη ο Δαμιανός και ο μάγκας έβγαλε σουγιά. Η Χέλμη τρόμαξε τόσο πολύ, ώστε κρύφτηκε κάτω από το τραπέζι. Αυτή η περιρρέουσα ατμόσφαιρα μεταφέρθηκε αρχικά στο θέατρο - και έπειτα στον κινηματογράφο. Θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια τις διαφορετικές αποχρώσεις της φωνής,

²³<http://users.uoi.gr/kopi/?p=1951μ>

²⁴<https://youtu.be/R6Y7s95FDH8>

²⁵[Μάγκας, ο \[mángas\]: Ο2 \(χωρίς γεν. πληθ.\): λαϊκός άνθρωπος που χαρακτηρίζεται από υπερβολική αυτοπεποίθηση ή έπαρση καθώς και από εμφάνιση ή συμπεριφορά \(ντύσιμο, κινήσεις, λεξιλόγιο, τόνος φωνής κ.τ.λ.\) διαφορετικές από τα συνηθισμένα.](#)

κυρίως της γυναικείας, στο συγκεκριμένο παράδειγμα μελέτης.

Οι γυναίκες στα *Κόκκινα Φανάρια* είναι δυναμικές κι ανυπότακτες, εκδιδόμενες, αλλά με δική τους προσωπικότητα και ιδιοσυγκρασία. Πώς συνδέονται, όμως, με τη φωνή;

Ξεκινά η αφήγηση της ιστορίας από την Καρέζη (Ελένη), κάνει focus πάνω της και στον Παπαμιχαήλ (Πέτρο), στο λούνα παρκ. Αντίστοιχα, στην εναρκτήρια σκηνή -όπως και στον βωβό κινηματογράφο- ο ήχος και τα λόγια πολλές φορές κρύβονται εκτός πεδίου (voice-off). Οι φωνές των πρωταγωνιστών δεν ακούγονται. Ακούγονται η μουσική του λούνα παρκ, η βοή των περαστικών, τα γέλια. Η ομιλία χωρίς σώμα, σύμφωνα με τον Ντόλαρ, η ασώματη φωνή, προσκαλεί τους ακροατές να ασχοληθούν με το αόρατο, τονίζοντας τη μετασχηματιστική της ιδιότητα.

Με άλλα λόγια, οι φωνές εκφράζουν τον λόγο τους, τη βοή του κόσμου, τον θόρυβο. Όπου ο θόρυβος, σύμφωνα με τον Ντέιβιντ Νόβακ (David Novak), ορίζεται ως «ένας μετα-λόγος (meta-discourse) του ήχου, μια ισχυρή μορφή πολιτισμικής εμπρόθετης δράσης». Στις σύγχρονες δράσεις αντίστασης, ο «θόρυβος» είναι η φωνή της υπάλληλης ταυτότητας που τοποθετείται στο όριο από την εντύπωση, της εικόνας, η πρώτη αίσθηση αυτού που βλέπει ο θεατής. Παρακολουθούμε, λοιπόν, την Ελένη (Καρέζη) και τον Πέτρο (Παπαμιχαήλ) σε μια ρομαντική βόλτα να διασκεδάζουν στο λούνα παρκ. Το λούνα παρκ στο

φιλμικό κείμενο θέλει να δείξει μια πιο ευχάριστη και ξένοιαστη απόχρωση της ζωής αυτών των γυναικών.

Σε συνέχεια της περαιτέρω ανάλυσης, σε σχέση με την ανάδυση διαφορετικών φωνών, στην επόμενη σκηνή μεταφερόμαστε στην Τρούμπα, στο μπαρ της Φρύνης (πορνείο-καμπαρέ). Πρόκειται, ουσιαστικά, για έναν οίκο ανοχής - ένα διώροφο κτίριο. Τα δωμάτια φτηνά: ένα διπλό κρεβάτι με προσκέφαλο (καργιόλα), κομοδίνο, αμπαζούρ. Οι καρέκλες λιγοστές, ο καθρέπτης απαραίτητος! Εξέχουσα θέση, σε εμφανές σημείο, έχει το λαβομάνο, κοινό σε όλα τα δωμάτια, ώστε να πλένονται οι πελάτες μετά την ερωτική πράξη. Το πάτωμα πλαισιώνεται από μικρά χαλιά και οι τοίχοι από κάδρα. Στις πόρτες των δωματίων των κοριτσιών αναγράφονται τα ονόματά τους (η μοναδική φορά που αναφέρεται ολόκληρο το ονοματεπώνυμο των κοριτσιών στην ταινία είναι μετά την έφοδο των αστυνομικών για έλεγχο στο Σπίτι της Μαντάμ Παρή), (Πισιμίσης, Ιούλιος 2021).

Με την κινηματογραφική κάμερα, η άφιξη της Ελένης με το ταξί στο πορνείο μάς προκαλεί αίσθημα ασφυξίας. Ο οίκος ανοχής είναι ένα διώροφο κτίριο που πάνω έχει τα δωμάτια των κοριτσιών και κάτω λειτουργεί ως μπαρ. Η σκάλα λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος με τις δύο παράλληλες ζωές και ως χώρος εποπτείας, ως μέσο επιβολής της εξουσίας. Με τη βοήθεια του ντεκουπάζ, που τις περισσότερες φορές είναι αναλυτικό, τόσο στους εσωτερικούς χώρους όσο και στους εξωτερικούς του σπιτιού, ο σκηνοθέτης άλλες φορές κοιτάζει τον

χώρο και τους ανθρώπους μέσα σε αυτό, από διαφορετικές οπτικές γωνίες, δίνοντας ροή στην κίνηση.

Το ίδιο συμβαίνει και στα δωμάτια, όταν θέλει να αποφύγει να δείξει ερωτικές πράξεις, ενώ χρησιμοποιεί συνθετικό ντεκουπάζ σαν θέλει να εστιάσει στη δραματικότητα των χαρακτήρων μέσα στον χώρο²⁶. Είναι ένας χώρος (Φουκώ, Ιούνιος 2012) όπου όλοι μέσα από το κοινωνικό σύνολο έχουν πρόσβαση, εφόσον πληρώσουν το ανάλογο αντίτιμο, τόσο για την είσοδο όσο και για την παροχή υπηρεσιών. Με τη ματιά του σκηνοθέτη, μπαίνοντας μέσα σε αυτόν τον χώρο, κάθε κίνηση είναι χορογραφημένη, αλλά και η αίσθηση της ακοής των θεατών, αυτόνομα, βάλλεται από ερεθίσματα βημάτων και αντηχήσεων, ενισχύοντας το δραματικό αποτέλεσμα. Οι διάλογοι των πρωταγωνιστών εναλλάσσονται με σιωπές και οι ήχοι των απόκοσμων βημάτων ενσωματώνονται στο πλούσιο ηχοτοπίο, που δεν λειτουργεί ανταγωνιστικά, αλλά συμπληρωματικά στην εικόνα.

Η ηχώ των βημάτων προσλαμβάνεται από τον θεατή σε μια διευρυμένη παροντικότητα, εν μέρει μεταφυσική, η οποία διανοίγεται στο άπειρο.

Παρατηρείται έντονα το δίπολο των δύο κόσμων που χωρίζονται από μια εσωτερική σκάλα. Όπως προείπαμε, η συγκεκριμένη σκάλα λειτουργεί τόσο ως συνεκτικός κρίκος των δύο παράλληλων ζωών όσο και ως χώρος εποπτείας και μέσο επιβολής εξουσίας από τους πάτρωνες και από τις μαντάμες.

²⁶[Ραφαηλίδης, Βασίλης: «Φιλμοκατασκευή» \(«Αιγόκερως», 1984 - 1η έκδ. σ. 111-112\).](#)

Στο πάνω μέρος, τα δωμάτια των κοριτσιών, η εν μέρη ιδιωτική σφαίρα - και η φωνή είναι αυτό που δεν βλέπουμε. Το σώμα των κινηματογραφικών ηθοποιών, κατ' αναλογία με το πλάνο, υποδιαιρείται σε εικόνα και ήχο, πέρα από τη διττή και συμπλεκόμενη παρουσία της σκηνικής δράσης και του ήχου.

Η αφηγηματική λογική του διαχωρισμού μεταξύ φωνής και σώματος είναι παρόμοια με τη λογική της φωνής εκτός κάδρου - πολύ αγαπητή, κυρίως στον σκηνοθέτη Βασίλη Γεωργιάδη.

Οι μη ορατές φωνές των αναστεναγμών πίσω από τις κλειστές πόρτες στα δωμάτια των κοριτσιών - πράγματι, ένας τέτοιος «φετιχισμός της φωνής» υποδηλώνει ότι υπάρχει κάτι που είναι «διαφορετικό» από το νόημα του εκφωνήματος. Επανεξετάζοντας τη φωνή ως μια περίσσεια ή μια εσωτερική διαφορά της επικοινωνίας, ο Ντόλαρ την περιγράφει ως τον *«εξαφανιζόμενο μεσολαβητή»* του νοήματος: «Η φωνή είναι ακριβώς αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί» (Dolar, 2006, σ. 15).

Ο κάτω κόσμος είναι το μπαρ της Φρύνης, όπου η Μαντάμ Παρή τραγουδάει για να διασκεδάσει τους θαμώνες. Η φωνή της Δέσπως Διαμαντίδου (Μαντάμ Παρή, σχεδόν 50 ετών) είναι δυνατή και υποδηλώνει την επιβλητικότητα του σώματός της σε δημόσιο χώρο. Συγκεκριμένα, εδώ η φωνή συνδέεται με την παλαιά, αυθεντική, ώριμη γυναικεία γοητεία. Η μουσική συνεχίζει να παίζει δυνατά, καθώς οι θαμώνες χορεύουν με τις ιερόδουλες, αναδεικνύοντας στη δημόσια σφαίρα (Χάννα, 1986, σ. 49) την αντίθεση σεξουαλικότητά τους -

πρόκειται για τις φωνές των δύο διαφορετικών κόσμων που χωρίζονται μέσω της εσωτερικής σκάλας.

Άλλη μία χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας που μπορεί να συνδεθεί με τις θεωρίες της φωνής είναι η εξής. Στο 19:40 έχουμε τη σκηνή όπου βλέπουμε τις αστραπές και τους κεραυνούς και ακούμε τον ήχο της βροχής. Ο Μπόρντγουελ και η Κριστίν Τόμσον (Kristin Thompson) επισημαίνουν ότι ο διάλογος, ως φορέας των πληροφοριών για την ιστορία, καταγράφεται και αναπαράγεται για να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή διαύγεια, αλλά οι διάλογοι δεν είναι πάντα οι σημαντικότεροι (1990, 249). Τα ηχητικά αυτά εφέ είναι ζωτικής σημασίας για τη σεκάνς-δράση και βοηθούν στη δημιουργία μιας εντύπωσης της πραγματικότητας και εντατικοποίησης των συναισθημάτων των θεατών. Όσον αφορά στον ήχο, η πιο χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας είναι όταν δίνεται έμφαση στη βροχή και τους κεραυνούς. Είναι σαν να υπάρχει ένα κανάλι στα όρια του κάδρου, όπου κατασκευάζονται θόρυβοι και όπου ενορχηστρώνεται το ηχητικό σύμπαν της εικόνας. Οι φωνές των ηθοποιών στη συγκεκριμένη σκηνή, της Ελένης (Καρέζη) και του Πέτρου, απεκδύουν το σώμα - είναι ασώματες. Αντηχούν με διαφορετικό τρόπο στη βροχή, σε έναν ανοιχτό υπαίθριο χώρο. Η ακουστική του περιβάλλοντος, η παρουσία άλλων ήχων και αντικειμένων καθώς και οι φυσικές ιδιότητες του χώρου επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο η φωνή ακούγεται και αντηχεί.

Παρατηρείται στο παράδειγμα της συγκεκριμένης σκηνής η έννοια της φωνής σύμφωνα με τον Ντόλαρ στο “A Voice and Nothing More”. Όπως αναφέρεται,

φέρει νόημα και σημασία, ανεξάρτητα από οποιεσδήποτε συνοδευτικές λέξεις ή γλώσσες. Η φωνή, με αυτήν την έννοια, θεωρείται ένας μοναδικός και ισχυρός τρόπος έκφρασης, που μεταφέρει συναισθήματα, προθέσεις και ταυτότητα.

Η χροιά της φωνής της Ελένης (Καρέζη) είναι απαλή. Η ακουστική της φωνή προκαλεί συναισθήματα και περισυλλογή. Τραγουδάει ακαπέλλα στα Ρουμανικά και έπειτα απαγγέλλει: *«Βρέχει, βρέχει, βρέχει, μέσα στο μικρό μου χέρι, μια σταγόνα φύλαξε, αγάπη να μας φέρει»*.

Η φωνή της μεταφέρει συναισθήματα και προθέσεις. Στη συνέχεια, ο Παπαμιχαήλ (Πέτρος) απαντά: *«Είσαι ένα φάντασμα, Έρχεσαι και φεύγεις και δεν ξέρω πού πας...»*. Η φωνή εδώ αγγίζει τα όρια του υπερβατικού. Ιδιαίτερα η σκηνή της βροχής, που είναι επηρεασμένη από τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό, μας μεταφέρει από τη σκληρή πραγματικότητα του πορνείου στην ειδυλλιακή ατμόσφαιρα του ερωτευμένου ζευγαριού μέσα στο αστικό τοπίο, κατά τα πρότυπα του film noir²⁷.

Πρέπει να παρατηρηθεί ακόμη ότι, στο πλαίσιο της περαιτέρω ανάλυσης της ταινίας και στους συσχετισμούς της με θεωρίες και τις διαφορετικές προσλαμβάνουσες της φωνής, εξέχουσα σημασία έχει η ακόλουθη σκηνή: Είναι τα γενέθλια του Μιχαήλου (Φούντα), του πάτρωνα. Είναι Κυριακή και, σύμφωνα με τις παραδόσεις τα εθιμοτυπικά της εποχής, τα σπίτια με τα κόκκινα φανάρια έμεναν κλειστά. Ενώ το πλάνο βρίσκεται στον δρόμο, ακούγεται ο ήχος του μπουζουκιού, του Γιώργου Ζαμπέτα και η φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση

²⁷[Ραφαηλίδης, Βασίλης: «Φιλμοκατασκευή» \(«Αιγόκερως», 1984 - 1η έκδ. σ. 99.](#)

να τραγουδά. Διασκεδάζει η Μαντάμ Παρή, γιορτάζει τον Μιχαήλο της, το απόλυτο αρσενικό, τον βαρύ και ασήκωτο μάγκα, ενώ τα κορίτσια χορεύουν χασάπικο και τραγουδούν, συνοδεύοντας τον Γρηγόρη Μπιθικώτση (δεύτερη φωνή, χτυπάνε παλαμάκια). Ωστόσο, το έργο της Σουζάν Κάσικ (Cusick²⁸) επαναπροσδιορίζει τη φωνητική, ως πολιτισμική πρακτική που παράγει μια έμφυλη υποκειμενικότητα: Το τραγούδι είναι πάντα μια πράξη που αναπαράγει την αποδοχή μοτίβων που είναι κατανοητά στο άτομο μιας συγκεκριμένης κουλτούρας. Τον τρόπο αυτόν αναπαριστά φυσικά η ευρωκεντρική θεωρία ανάπτυξης. Ισχυρίζεται ότι η θεωρία είναι εκείνη που δημιουργεί μια έμφυλη υποκειμενικότητα, αναδύοντας τα όρια του σώματος και του εξωτερικού πολιτισμού, μέσα στον οποίο το άτομο πρέπει να μάθει να λειτουργεί (Cusick, 1999: 30)

Στίχοι:

«Άπονη ζωή,

μας πέταξες στου δρόμου την άκρη

μας αδίκησες.

²⁸[Suzanne G. Cusick Re-voicing Arianna \(and laments\): "Two women respond", Published: 01 August 1999, Oxford University Press.](#)

Ούτε μια στιγμή
δεν ήρθες να μας διώξεις το δάκρυ,
μας κυνήγησες.

Το κρίμα μας βαρύ,
μας γέννησες φτωχούς,
με την καρδιά πικρή,
γεμάτη στεναγμούς.

Άπονη ζωή,
δεν θέλαμε παλάτια κι αστέρια
να μας χάριζες.

Μια μπουκιά ψωμί
για μας τα ορφανά περιστέρια
ας χαλάλιζες.

Μας έδειρε ο Βοριάς,
μας ήπιε η βροχή
το αίμα της καρδιάς,
γιατί είμαστε φτωχοί».

Μπορεί να παρατηρηθεί εδώ ότι οι στίχοι εκφράζουν τόσο τις κοινωνικές αντιξοότητες όσο και τις αντιθέσεις που συναρθρώνονται μέσω της υλοποίησης της φωνής που διαμεσολαβεί.

Με τη σειρά της, σημαντικό αφηγηματικό ρόλο στην πλοκή της ταινίας παίζει η μουσική που συνέθεσε ο Σταύρος Ξαρχάκος, η οποία στη συγκεκριμένη

περίπτωση δίνει την ένταση και τη γιορτινή ατμόσφαιρα της βραδιάς, καθώς επιτελείται η συνάρθρωση της λαϊκότητας της φωνής. Οι στίχοι αναλύουν τις επικρατούσες συνθήκες της εποχής και των βιωμάτων των πρωταγωνιστών. Ο συνδυασμός της υποκριτικής δραματουργίας βοηθάει στην ανάδυση μιας συγκινησιακής ταύτισης. Η διαλεκτική αλληλεπίδραση του σάουντρακ (soundtrack) τόσο με τις εικόνες όσο και με τους ήχους δημιουργεί τους χαρακτήρες, ώστε το σκηνικό να αλληλοεπιδρά με τους ήχους αλλά και με την ανθρώπινη φωνή.

Συνεπώς, μπορεί να ειπωθεί διασταλτικά ότι τα μουσικά θέματα της ταινίας χρησιμοποιούνται ώστε να εξηγηθεί η ατμόσφαιρα της σκηνής και να επιφέρουν ένταση και αγωνία.

Όπως στη Θεωρία της Φωνής αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να διηγείται ιστορίες ή να μεταφέρει πληροφορίες, έτσι και στον κινηματογράφο οι φωνές μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως εργαλείο αφήγησης μέσω του voice-over ή της αφήγησης από τους χαρακτήρες. Αναγνώριση της ταυτότητας του ομιλητή: Η φωνή μπορεί να μας βοηθήσει να αναγνωρίσουμε τον ομιλητή και να εξαγάγουμε συμπεράσματα σχετικά με την ταυτότητά του, όπως το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική θέση και την ψυχολογική κατάσταση.

Παρόμοια και ο Σιόν έχει εμπλουτίσει την κατανόησή μας για το πώς ο ήχος μπορεί να ενισχύσει την αφήγηση, να προκαλέσει συναισθήματα και να διαμορφώσει τις οπτικοακουστικές μας εμπειρίες.

Μέσω της φωνής της αφήγησης της Μαντάμ Παρή (Διαμαντίδου), μαθαίνουμε την ιστορία της Ελένης (Καρέζη). Είναι πρόσφυγας από τη Ρουμανία που αγάπησε έναν ψευτοζωγράφο, τον Μάριο. Την πήγε στη Θεσσαλονίκη, μετά στον Πειραιά, βαρέθηκε, την παράτησε και έφυγε για τη Μαρσίλια (Μασσαλία). Προς το τέλος της σκηνης ακούγονται φωνές, κραυγές, ουρλιαχτά, ο ήχος της σειρήνας. Η αδυναμία προσδιορισμού της αιτίας του ήχου δημιουργεί αυτό που ο Σιόν (Chion M., 1994, σ. 72) περιγράφει ως «*μυστήριο της ηχητικής πηγής*». Ο διαχωρισμός του ήχου από τον οπτικό αντίστοιχο επιτρέπει στον θεατή να ερμηνεύσει την εμφάνιση του χαρακτήρα, επιτρέποντας, έτσι, στη φαντασία να συμμετάσχει στην απεικόνιση της διήγησης, καθιστώντας την προσωπική εμπειρία μοναδική, σε κάποιον βαθμό.

Η σειρήνα που δεν φαίνεται είναι το περιπολικό, η φωνή του νόμου. Οι φωνές από το παράθυρο και οι άναρθρες κραυγές αποδεικνύεται ότι είναι των ιερόδουλων, καθώς στη συνέχεια φωνάζουν, «*Μπλόκο, μπλόκο!*». Ο Σιόν αναφέρεται σε αυτό το συμβάν ως «ενεργό εκτός οθόνης», καθώς εγείρει ερωτήματα σχετικά με την πηγή του και «εμπλέκει την προσμονή των θεατών» (Chion, M. 1994, p. 85).

Το Σπίτι της Μαντάμ Παρή είναι ένας χώρος συνάμα ανοιχτός αλλά και κλειστός, που επιτηρείται από άνδρες-προστάτες, τον Μιχαήλο (Φούντα) και τον Ντόρη (Κούρτης), και γυναίκες πόρνες, οι οποίες χωρίζονται σε νόμιμες και παράνομες. «*Είμαστε τίμιο σπίτι εδώ, κυρ αστυνόμε μου*», διατείνεται η Μαντάμ Παρή. Είναι σημαντικό, δε, σε αυτό το σημείο να επισημανθεί πως οι φωνές

διαπλέκονται σε σχέσεις εξουσίας, κυριαρχίας. Ο πάτρονας, οι ιερόδουλες, η μαντάμ...

Σε σχέση με τις παραπάνω παραγράφους, η μελέτη της φωνής στον κινηματογράφο μπορεί να προσφέρει βαθύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο ήχος και η φωνή συμβάλλουν στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής εμπειρίας και στην επίδρασή της στον θεατή. Σε αυτό το πλαίσιο θα μελετηθεί μία ακόμη σκηνή.

Στο μπαρ, βράδυ, με τα κορίτσια και τους πάτρονες ακούγεται η φωνή της Μαντάμ Παρή: *«Τα έμπλεξε στη Σαλονίκη με έναν ψευτοζωγράφο, σωματέμπορα πρώτης, ο οποίος, αφού τη γλέντησε καλά - καλά, ύστερα την κοπάνησε, την άφησε αμανάτι απέναντι, στο δικό μας ξενοδοχείο, και έφυγε για τη Μαρσίλια για να γυρίσει, να παντρευτούν. Όσον καιρό έμεινε στο ξενοδοχείο, την ταΐζαμε και την ποτίζαμε. Για να ξεπληρώσει όλα αυτά τα λεφτά, έπρεπε να δουλέψει. Και έτσι της κάναμε το ψυχικό και την πήραμε κοντά μας».*

Μπορεί να παρατηρηθεί εδώ ότι η αφήγηση έγκειται στην προφορική μετάδοση της ιστορίας της Ελένης στους παρευρισκομένους. Ο αφηγητής, η Μαντάμ Παρή, αν και συμμετέχει στην πλοκή της ταινίας, ως χαρακτήρας εμπλέκεται στην ιστορία στη μετέπειτα εξέλιξή της. Ο ομιλητής είναι αυτός που παρέχει τη φωνή του αφηγητή (Alburger, 2011, σ. 197-208).

Μία ακόμη σημαντική σκηνή προς ανάλυση: Σαν να υπάρχει ένα κανάλι στα όρια του κάδρου, όπου κατασκευάζονται θόρυβοι και όπου ενορχηστρώνεται το ηχητικό σύμπαν της εικόνας, ακούγεται ένα ηχητικό παρόν πραγματικό ή νοητό.

Το ζητούμενο που μπορεί να επικαλεστεί ο Ντόλαρ ρίχνει φως στη γοητεία της ακουστικής φωνής - ενός αντικειμένου που αντηχεί πέρα από την απλή σωματικότητα, αφήνοντας ένα ανεξίτηλο σημάδι στην αντίληψη και τη φαντασία μας. Τα κύματα, οι φωνές των γλάρων, ο ήχος του πλοίου που σαλπάρει. Η κορύφωση μέσω της μουσικής του Σταύρου Ξαρχάκου, οι ήχοι των μηχανών, η Άννα που βλέπει το πλοίο το οποίο απομακρύνεται.

Μπορεί να παρατηρηθεί εδώ ότι μία ακόμη αξιοσημείωτη στιγμή της ταινίας είναι στο δωμάτιο της Ελένης (Καρέζη) - στην ιδιωτική σφαίρα του πάνω ορόφου, τον οποίο χωρίζει η εσωτερική σκάλα. Στο πλάνο η Ελένη (Καρέζη) με την κιθάρα της τραγουδάει.

Στίχοι²⁹:

«Σου 'φερα νερό στις χούφτες

για να πιεις, να ξεδιψάσεις,

που 'ναι τ' αχείλι σου πικρό.

Κι ως ξεδίψασε η καρδιά σου,

βιάστηκες να προσπεράσεις.

Τόση πίκρα, τόση δίψα, τόσος πόνος

κι ούτε ένα ευχαριστώ.

Σου 'φερα ψωμί και μέλι

²⁹<https://www.greeklyrics.gr/stixoi/to-parapono-3/>

κι ένα καθαρό σεντόνι
 και τον χτύπο απ' την καρδιά
 και δε μου 'δωσες το χέρι
 κι έχεις φύγει, χελιδόνι.
 Τόση πίκρα, τόση δίψα, τόση αγάπη
 και μια θάλασσα ερημιά».

Στη συγκεκριμένη δραματική σκηνή, η συγκίνηση εκφράζεται μέσα από τη φωνή, τις εκφράσεις του προσώπου: Το βλέμμα της Ελένης (Καρέζη), καθώς ερμηνεύει το μελαγχολικό τραγούδι, η ένταση δίνεται από το ηχόχρωμα της κιθάρας. Με τη σειρά τους, οι στίχοι του τραγουδιού εκφράζουν τόσο το παράπονο όσο και τον ερωτικό πόνο της πρωταγωνίστριας.

Η Τζένη Καρέζη, αμιγώς αστή, γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, φοίτησε σε Σχολή Καλογριών, με γαλλική κουλτούρα και εκπαιδευτικούς γονείς, με αυστηρό πλαίσιο ανατροφής³⁰. Η φωνή της Τζένης Καρέζη ήταν χαρακτηριστικά βαθιά, και διατηρούσε αστική προφορά, κατάλληλη στους περισσότερους κινηματογραφικούς της ρόλους. Η μουσικότητα της φωνής της διερευνάται χρησιμοποιώντας την αντίληψη της Νίνα Σαν Αϊντσάιμ (Nina Sun Eidsheim³¹), για τη φωνή ως γεγονός και όχι ως αντικείμενο, και η ανάλυση του Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes³²) για τον κόκκο της φωνής.

³⁰ [Δελαπόρτας, Μάκης «Τζένη Καρέζη, ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΜΙΑΣ ΖΩΗΣ», «Άγκυρα», 2003.](#)

³¹ [Eidsheim, Nina Sun "Sensing Sound Singing and Listening as Vibrational Practice", Duke University Press, 2015.](#)

³² [Barthes, Roland, "Le Plaisir Du Texte", «ΚΕΔΡΟΣ», 2022.](#)

Μιλώντας και ερμηνεύοντας ένα μελαγχολικό τραγούδι, η Καρέζη χρησιμοποιεί τη φωνή της ως χειρονομιακή έκφραση, παίζοντας με τη χαμηλή χροιά της, η οποία αμφισβητεί τους κανόνες του φύλου, και την προφορά της, η οποία περιπλέκει την τάξη και την εθνικότητα, σε συνδυασμό με το γκρο πλαν στο δακρυσμένο της πρόσωπο. Όλα αυτά γίνονται αντιληπτά από τον θεατή: ο πόνος και η απόγνωση. Η φωνητική υλικότητα του τραγουδιού, συμπεριλαμβανομένων των πλαισίων εκτέλεσης και της δύναμης του ήχου, συνδέουν τη φωνή της με τους στίχους του τραγουδιού. Παρατηρείται σε αυτό το σημείο πώς η φωνή μέσω του τραγουδιού μετασχηματίζεται σε έκφραση συναισθήματος.

Διακρίνεται στη συνέχεια μία ακόμη σκηνή της ταινίας από την οποία αναδύεται άλλη μια διαφορετική έκφανση της φωνής. Η Άννα (Αλεξάνδρα Λαδικού) εισέρχεται στο δωμάτιο της Ελένης (Καρέζη). Της εξομολογείται πως ο Καπετάνιος (Μάνος Κατράκης) τη ζήτησε σε γάμο και ότι αυτή αρνήθηκε, καθώς έχει ένα παιδί εξώγαμο, σε οικοτροφείο. Η κορύφωση της λύσης στο επίμαχο θέμα έρχεται από την Ελένη (Καρέζη): Να του γράψεις, να του γράψεις ένα γράμμα που τα εξηγεί όλα. *«Πάρε μολύβι και χαρτί και γράφε»*. Υπαγορεύει στην Άννα το περιεχόμενο του γράμματος. Με την παράθεση των παραπάνω δεδομένων, σκοπός είναι να καταστεί σαφές ότι η αφήγηση έγκειται στην προφορική μετάδοση της ιστορίας σε κάποιον αποδέκτη (Alburger, 2011, σ. 197-208).

Μία ακόμη παραδοχή είναι πως, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, μέσω μετάδοσης της πληροφορίας του αφηγητή, γίνεται το γράμμα. Σε αυτήν την περίπτωση, η φωνή της Ελένης (Καρέζη) γίνεται λόγος γραπτός, καθώς οι λέξεις μετασχηματίζεται σε νόημα. Επίσης, το συγκεκριμένο πλάνο δείχνει πίνακες ζωγραφικής με μοτίβο θάλασσα, φοίνικες, μέρη εξωτικά. Δημιουργείται η αίσθηση του φαντασιακού στον θεατή, δηλαδή της «διανυσματοποίησης», σύμφωνα με τον Σιόν, της φωνής, η οποία μέσω του ήχου οδεύει στον τελικό στόχο. Εν προκειμένω, την οπτικοποιεί, καθώς ο Καπετάνιος λαμβάνει το γράμμα, το ανοίγει και το διαβάζει.

Κρίνεται εξόχως σημαντική, σε σχέση με τις προαναφερθείσες θεωρίες και τη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, η επόμενη σκηνή: Το πλάνο μεταφέρει τον θεατή έξω από το Σπίτι της Μαντάμ Παρή, στα σοκάκια της Τρούμπας. Δείχνει έναν οργανοπαίχτη να γυρίζει τη λατέρνα - το μοτίβο της μελωδίας της είναι εύθυμο. Σύμφωνα με τη Schaeffer, αντιπαραβάλλει τον όρο «acousmètre», χρησιμοποιώντας έναν δικό του: «visualized listening» (οπτικοποιημένη ακρόαση), όπου ο ακροατής μπορεί να δει την πηγή της φωνής. Συνακόλουθα, ο θεατής στη συγκεκριμένη σκηνή οπτικοποιεί την ακρόαση της μελωδίας της λατέρνας, καθώς τη βλέπει. Η φωνή της λατέρνας που αντηχεί στα σοκάκια της Τρούμπας, δηλώνει εύθυμα με τον τρόπο της ότι είναι αργία, Κυριακή. Τα σπίτια είναι κλειστά, δεν λειτουργούν (από αυτήν τη συνθήκη εμπνεύστηκε και ο Ζυλ Ντασσέν την ταινία του *Never on Sunday* (*Ποτέ την Κυριακή*), με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη.

Στο πλαίσιο της περαιτέρω ανάλυσης και με σκοπό την εμβάθυνση, πάντα υπό το τεθέν περίγραμμα της παρούσης εργασίας στις θεωρίες της φωνής και στην εφαρμογή τους στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, συνεχίζουμε ως εξής: Η Μαντάμ Παρή (Διαμαντίδου) με τη νεοφερμένη στο σπίτι, Μυρσίνη (Ανουσάκη), φορώντας ταγιέρ και καπέλα, τοποθετούνται στο πλάνο (σε πλήρη αντίστιξη με τα ρούχα της δουλειάς) και ετοιμάζονται να κατέβουν στην Αθήνα για ψώνια. Η Μαντάμ Παρή φωνάζει: «*Ταζί! Ταζί!*» (το ταζί παραμένει μη ορατό στον θεατή).

Η ομιλία, σύμφωνα με τον Σιόν, στο φόντο δημιουργεί εικόνες, ενεργοποιεί σκηνές, συμβάλλοντας στην επιδραστική ανάπτυξη της κινηματογραφικής εμπειρίας στο κοινό. Με άλλες λέξεις, ο θεατής διαμορφώνει στο φαντασιακό του το ταζί που έρχεται και μεταφέρει τη Μαντάμ Παρή και τη Μυρσίνη στην αγορά της Αθήνας, τη βιωμένη εμπειρία τους στα καταστήματα με τα ρούχα, ενδεχομένως τη Μυρσίνη να προβάρει τα ρούχα, υπό άγρυπνο βλέμμα της Μαντάμ Παρή.

Με το συγκεκριμένο παράδειγμα έχουμε την επίτευξη δύο σκοπών: Αφενός συνεχίζονται, σιωπηλά, η αφήγηση και η πλοκή της ταινίας που γίνονται αντιληπτές από τον θεατή και αφετέρου στο πλαίσιο της διαχείρισης από τον σκηνοθέτη Βασίλη Γεωργιάδη επιτεύχθηκε οικονομία πόρων.

Στο πλαίσιο της διερεύνησης των θεωριών του Σιόν, θα εξεταστεί και η ακόλουθη σκηνή: Αρχικά ακούγεται ο ήχος από τρίγωνα. Έπειτα το πλάνο δείχνει παιδάκια με τρίγωνα στα χέρια, να τραγουδούν τα κάλαντα. Νοερά, ο

ήχος των τριγώνων και οι φωνές των παιδιών που τραγουδούν τα κάλαντα μεταφέρουν τον θεατή στη γιορτή των Χριστουγέννων.

Στη συνέχεια, ο φακός περνάει στο σπίτι. Τα κορίτσια στολίζουν το δέντρο. Η Ελένη (Καρέζη) μεταφέρει πακέτα. *«Έφερα καινούργια στολίδια για το δέντρο»*, λέει. Και έπειτα σιωπή... Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η κινηματογραφική σιωπή για τον Σιόν, καθώς είναι ένα σημαντικό εκφραστικό μέσο του ήχου, το οποίο χρησιμοποιείται για να τονίσει τη σημασία ενός συγκεκριμένου αφηγηματικού τύπου ή για να προκαλέσει ορισμένες συναισθηματικές καταστάσεις στο κοινό - συνήθως ένταση. Προκαλούνται ένταση και θλίψη, καθώς η Μαίρη (Χρονοπούλου) σπάει τη σιωπή, ψιθυρίζοντας: *«Ξέρω τι σκέφτεσαι. Να μην ξανακάνουμε Χριστούγεννα εδώ. Του χρόνου να είμαστε σπίτι μας»*.

Αντικατοπτρίζοντας τις σκέψεις και τον εσωτερικό διάλογο της Μαίρης, η μουσική καταφέρνει να επικοινωνήσει τα συναισθήματα της πρωταγωνίστριας με τον θεατή, μεταδίδοντάς του την εσωτερική της ένταση και τον φόβο της μη εκπλήρωσης.

Η Μαντάμ Παρή στο Σπίτι προτρέπει τα κορίτσια γιορτάσουν, να διασκεδάσουν τους θαμώνες, καθώς προέχουν το καθήκον και η δουλειά. Από το βάθος ακούγονται φωνές, γέλια Αμερικανών (ξεχωρίζουν από τις ναυτικές στολές), που τραγουδάνε «Jingle bells» (τρίγωνα, κάλαντα). Ακριβώς δίπλα, Γερμανοί θαμώνες τραγουδούν στα Γερμανικά την «Άγια Νύχτα (γίνεται εύκολα αντιληπτό πως πρόκειται για την «Άγια Νύχτα», καθώς το ηχητικό μοτίβο είναι όμοιο σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες). Σε αντίστιξη, η φωνή των Χριστουγέννων,

πολυπολιτισμική, καθώς γιορτάζουν, γλεντάνε όλοι μαζί, θαμώνες και ιερόδουλες, από διαφορετικές εθνικότητες.

Η ατμόσφαιρα στο μπαρ γεμάτη καπνούς, τα κορίτσια της Μαντάμ Παρή είναι γυναίκες, θηλυκά με έντονο μακιγιάζ και προκλητικό, σκουρόχρωμο ντύσιμο. Γίνονται αντικείμενο του πόθου. Κατά τον Ντόλαρ, υποδηλώνεται ότι η φωνή δεν είναι μόνο ένα όχημα για τη μετάδοση γλωσσικού περιεχομένου, αλλά και μια πλούσια πηγή μη λεκτικής επικοινωνίας. Περιλαμβάνει πτυχές όπως ο τόνος, ο ρυθμός, το ηχόχρωμα - ακόμη και η φωνή πέρα από τα λόγια είναι ένα άσκοπο παιχνίδι αισθησιασμού, είναι μια επικίνδυνη ελκυστική δύναμη, αν και από μόνη της κενή και επιπόλαια.

Στην επόμενη σκηνή, βλέπουμε την Ελένη (Καρέζη) με λευκά ρούχα και λευκό μαντίλι. Το πλάνο είναι φωτεινό, σε αντιδιαστολή με το σκοτεινό πλάνο του Σπιτιού της Μαντάμ Παρή. Πρόκειται για το δίπολο λευκό - μαύρο, καθαρό - μισητό. Βρίσκεται μαζί με τον Πέτρο (Παπαμιχαήλ) σε ένα δωμάτιο σπιτιού: Ο ήχος των ξύλων τα οποία καίγονται στο τζάκι, οι φλόγες που τρεμοπαίζουν σε συνδυασμό με την απαλή μουσική και στο σημείο αυτό ο Σταύρος Ξαρχάκος έχει επιλέξει αριστοτεχνικά ένα μοτίβο με έντονο το σαξόφωνο. Οι δύο ερωτευμένοι νέοι χορεύουν, μιλώντας ψιθυριστά. Γίνεται, συνεπώς, κατανοητό ότι η έννοια του Σιόν για τη «φωνή ως απόδοση» υπογραμμίζει τη σημασία του ήχου στη μετάδοση νοήματος και συναισθήματος στην ταινία, τονίζοντας την περίπλοκη αλληλεπίδραση ήχου και εικόνας, δημιουργώντας μια περισσή και

καθηλωτική κινηματογραφική εμπειρία (Chion M., 1994). Η Ελένη φεύγει, ο Πέτρος μένει πίσω, κρατώντας στο χέρι το λευκό της μαντίλι.

Το βλέμμα του θεατή μετακινείται εκ νέου στο Καμπαρέ-Πορνείο της Μαντάμ Παρή, όπου ακούγεται έντονη μουσική. Η λαϊκή ορχήστρα και ο Γιώργος Ζαμπέτας ερμηνεύουν «Ο πιο καλός ο μαθητής». Διακρίνεται για πρώτη φορά στην ταινία η Ελένη (Καρέζη) στο σημείο αυτό να χορεύει προκλητικά, ντυμένη με μαύρο εφαρμοστό φόρεμα και έντονο μακιγιάζ. Τραγουδάει, γελάει δυνατά. Παρουσιάζεται εδώ ως γυναίκα-ερωτικό αντικείμενο του βλέμματος. «Ωπα, *όπα, hello, boys!*».

Στο καμπαρέ εισβάλλει ο Πέτρος (Παπαμιχαήλ). Το βλέμμα του εστιάζει στην Ελένη (Καρέζη). Δημιουργείται η κορύφωση της σκηνής, με τη συνειδητοποίηση ότι το κορίτσι της βροχής είναι ιερόδουλη. Η κάμερα εστιάζει στο χέρι του που κρατάει ακόμη σφιχτά το λευκό μαντίλι της Ελένης. Η φωνή του δυνατή («*Πόσο είναι ταρίφα σου, πόρνη; Πόσο;*») - ως αποτέλεσμα η φωνή του μετατρέπεται σε κλαυσίγελο.

Ομόγνωμα με τη Γουάιντμαν (Weidman 2014a: 40), ακόμη κι αν δεν μπορούμε να τον δούμε ή να τον αγγίξουμε, ο ήχος μιας φωνής -στο συγκεκριμένο παράδειγμα του Πέτρου (Παπαμιχαήλ)- είναι υλικός, στον βαθμό που είναι αποτέλεσμα δονήσεων οι οποίες διαδίδονται σαν κύματα μέσα στη φυσική ύλη, συνήθως τον αέρα. Αυτές οι δονήσεις, με τη σειρά τους, παράγονται από τις φωνητικές μας χορδές και προκαλούν τον κλαυσίγελο.

Σωστή τοποθέτηση όσον αφορά στις σχέσεις που προκύπτουν, καθώς ο συγκεκριμένος ρόλος του Παπαμιχαήλ απέδωσε έναν πειστικό χαρακτήρα με τον οποίο ο θεατής μπόρεσε να ταυτιστεί.

Καταλήγοντας, εξάγεται το συμπέρασμα ότι η φωνή του ηθοποιού, σε συνδυασμό με το παίξιμο (performance) του, δημιουργεί τόσο συναισθηματική φόρτιση όσο και κατασκευή αληθοφανών χαρακτήρων, καθώς, πέρα από σώμα, ο ηθοποιός είναι ανάσα, είναι φωνή. Την κορύφωση της δραματικής σκηνής πλαισιώνει χαρισματικά η μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου, υπό τους ήχους του «Ούτε ένα ευχαριστώ», παιγμένου με φουσαρμόνικα.

Στο πλαίσιο της αφομοίωσης των οπτικοακουστικών θεωριών του Σιόν και της ανάδυσής τους στον ελληνικό κινηματογράφο -και συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά τη μελέτη στα *Κόκκινα Φανάρια*- είναι ουσιώδης η ανάλυση των ακόλουθων σκηνών: Η Άννα ετοιμάζει τα διαδικαστικά για τον γάμο της με τον Καπετάνιο. Το επόμενο πλάνο, στην πλοιοκτήτρια εταιρεία, απεικονίζει έναν ανώνυμο χαρακτήρα, που εισάγεται πρώτα από τα βήματα, ακολουθούμενος από διάλογο. Ακούγεται κουδούνισμα. Ο χαρακτήρας παραμένει άγνωστος, με το πλαίσιο να επικεντρώνεται στη φωνή του. Η αδυναμία προσδιορισμού της αιτίας του ήχου δημιουργεί αυτό που ο Σιόν (Chion M., 1994, σ. 72) περιγράφει ως «μυστήριο της ηχητικής πηγής». Ακολουθεί διάλογος - ο ήχος αφορά σε τηλέφωνο. Αποκαλύπτεται ο άγνωστος: Είναι δημοσιογράφος και καλεί στην εφημερίδα του. Από το βάθος ακούγονται κραυγές. «*Το φορτηγό “Γιακουμής” εξέπεμψε το σήμα SOS στις 23:17 για τελευταία φορά...*».

Σε αυτό το σημείο το βλέμμα στρέφεται στην Άννα. Η φωνή συνεχίζει: «*Ουδείς εκ των ναυαγών βρέθηκε ζωντανός*». Ο διαχωρισμός του ήχου από το οπτικό αντίστοιχο επιτρέπει στον θεατή να ερμηνεύσει την εμφάνιση του χαρακτήρα, επιτρέποντας, έτσι, στη φαντασία να συμμετάσχει στην απεικόνιση της διήγησης, καθιστώντας την προσωπική εμπειρία, μοναδική σε κάποιον βαθμό³³. Ο Σιόν αναφέρεται σε αυτό το συμβάν ως «ενεργό εκτός οθόνης». Εγείρει ερωτήματα σχετικά με την πηγή του και «*εμπλέκει την προσμονή των θεατών*» (Σιόν Μ., 1994, σ. 85). Είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση πως τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο οι ναυτικές τραγωδίες³³ ήταν συνήθεις - και αυτό αποτυπώνεται στην ταινία.

Μία ακόμη σημαντική σκηνή προς εξέταση αποτελεί αυτή στην εκπνοή της ταινίας, που δείχνει το κλείσιμο των «σπιτιών», το τέλος εποχής για την Τρούμπα. Το πλάνο δείχνει μετακόμιση: κόσμος στα στενά δρομάκια της Τρούμπας, έπιπλα, βαλίτσες στους ώμους, οχλοβοή, φωνές, λαϊκές αξίες, απέναντι σε μια μοίρα κοινή, του κόσμου του περιθωρίου. Ακολουθώντας το επιχείρημα που αδρομερώς περιγράφει ο Σιόν για τον «συγχρωτισμό» (Synchresis), η σύναψη επιτρέπει πολυάριθμους συνδυασμούς δυνατών ήχων με δυνατές εικόνες (Chion, Μ., 1994, σ. 63).

Η Μαντάμ Παρή βρίσκεται μέσα στο σπίτι, αναμένοντας τον Μιχαήλο. Φωνές ακούγονται: «*Όξω, Μαντάμ Παρή! Ούλα θα τα ξεράσεις! Ανεμομαζώματα,*

³³ [//www.navalhistory.gr/moira-mou-egines/](http://www.navalhistory.gr/moira-mou-egines/)

διαβολοσκορπίσματα. Μάζεψέ τα, βδέλλααα! Σκύλααα! Πάρ' τα και τρέχα. Όλα εδώ πληρώνονται, Μαντάμ Παρήηηη!» Αρχικά δεν φαίνεται η πηγή της φωνής. Το ζήτημα που μπορεί να επικαλεστεί ο Σιόν στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι πως η προστιθέμενη αξία εδώ (Added Value) λειτουργεί αμφίδρομα: από τη μια πλευρά «ο ήχος μάς δείχνει την εικόνα διαφορετικά απ' ό,τι δείχνει η εικόνα από μόνη της». Από την άλλη πλευρά, «η εικόνα μάς κάνει να ακούσουμε τον ήχο διαφορετικά απ' ό,τι αν ο ήχος ηχούσε στο σκοτάδι» (Chion, M., 1994, σ. 21).

Ως αποτέλεσμα του παραπάνω συλλογισμού, η προστιθέμενη αξία είναι η σημαντικότερη από τις σχέσεις μεταξύ ήχου και εικόνας (Chion 1994, σ. 5).

Μαντάμ Παρή: *«Αντί να βρίζουνε το κράτος...»*. Ακούγεται το τσιριχτό γέλιο της Μυρσίνης (Ανουςάκη). Η Μυρσίνη (Ελένη Ανουςάκη) είναι η μόνη που αντιλαμβάνεται τις επερχόμενες αλλαγές, αφού τα σπίτια «πάνε για λουκέτο».

Μαντάμ Παρή: *«Είδες τι μας κάνανε οι άτιμοι οι γραφειοκράτες;»*

Μυρσίνη: *«Αφού μας δίνει το δικαίωμα να έχει καθεμιά την κάμαρή της και να δέχεται βίζιτες, δεν έχουμε να φοβηθούμε τίποτα... Τα ίδια πράγματα, Μαντάμ Παρή, αλλά δίχως πατρώνες - συγγνώμη, δίχως Μαντάμες...»*.

.....

Μαντάμ Παρή: *«Θα σε ξεμαλλιάσω, μωρή! Βρωμοθήλυκο! Θα σ' το σπάσω το κεφάλι...»* (κάνει κίνηση σηκώνοντας την καρέκλα στα χέρια, αλλά η Ανουςάκη της τα κρατάει).

Μυρσίνη: *«Άλλαξαν τα πράγματα, Μαντάμ Παρή! Ξέχασες πως μπήκε λουκέτο στο μοναστήρι σου... Σύρε στον νταβατζή σου!»*.

Σε ορισμένες περιπτώσεις το γεγονός ότι οι φωνές συνυπάρχουν ή αντιπαρατίθενται στη δημόσια σφαίρα έχει αντίκτυπο στον τρόπο ερμηνείας των φωνών αυτών. Ο Fox καταδεικνύει πώς η φωνή χρησιμοποιείται ως προνομιακό μέσο για την κατασκευή μιας διακριτής ταξικής κουλτούρας (Fox, 2004). Ενώ η αντίληψη ότι οι φωνητικές πρακτικές αντιδρούν σε ευρύτερες δομές εξουσίας, αποτελεί μια προοπτική για τη φωνή και την κοινωνική ταυτότητα, άλλες έχουν δώσει έμφαση στις πειθαρχικές επιδράσεις των φωνητικών πρακτικών και στις άμεσες (σ. 25-53) συνδέσεις τους με ευρύτερες δομές εξουσίας.

Ως αποτέλεσμα του παραπάνω συλλογισμού, η φωνή που χρησιμοποιούν οι ιερόδουλες (αργκό) για να εκφραστούν αναδύει την κοινωνική τους ταυτότητα και την τάξη (περιθώριο, λαϊκότητα, υπόκοσμος).

Στο λαϊκό ελληνικό σινεμά, η φωνή συχνά αντικατοπτρίζει την πιο λαϊκή προέλευση των χαρακτήρων και την πιο αυθόρμητη φύση της επικοινωνίας τους. Οι διάλογοι είναι πιο απλοί και αυθόρμητοι, ενώ η προφορά μπορεί να είναι ντοπιολαλιά. Η φωνή εδώ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναδείξει την αυθεντικότητα και την ευαισθησία των χαρακτήρων.

Στην τελευταία σκηνή της Ελένης (Καρέζη) στο έργο ακούγεται το κύριο θέμα της ταινίας. Καθώς η Ελένη περπατάει στα στενά σοκάκια της Τρούμπας και σκύβει, απλώνοντας το χέρι της για να πιάσει τη βαλίτσα, σε ένα γκρο πλαν³⁴

(κοντινό πλάνο), η ένταση της μουσικής αυξάνεται σταδιακά και δυναμώνει με την είσοδο του μπουζουκιού. Το χέρι της συναντάει το χέρι του Πέτρου (Παπαμιχαήλ). Αγκαλιάζονται, φιλιούνται, απομακρύνονται μαζί.

Στην παραπάνω σκηνή ακολουθείται η σκέψη του Μπόρντγουελ για την κινηματογραφική σιωπή, ως ένα σημαντικό εκφραστικό μέσο ήχου, το οποίο χρησιμοποιείται για να τονίσει τη σημασία ενός συγκεκριμένου αφηγηματικού τύπου ή για να προκαλέσει ορισμένες συναισθηματικές καταστάσεις στο κοινό - συνήθως ένταση.

Κάπως έτσι και ο Σιόν υποστηρίζει πως ο ήχος της μουσικής (του Ξαρχάκου) εμπλουτίζει τη συγκεκριμένη εικόνα, εκφράζοντας φυσικά αυτό που βλέπει ο θεατής και περιέχεται ήδη στην εικόνα» (Chion, 1994, σ. 5). Έτσι, μπορεί να ειπωθεί συνοπτικά ό,τι η Αθανασάτου³⁵ (Αθανασάτου, 2001) τονίζει διασταλτικά. «Όσο για την ταινία καθεαυτή, εντάσσεται στην αυτοτελή κατηγορία ταινιών στη δύσκολη περιοχή μεταξύ τέχνης και εμπορίου, καθώς διατήρησε την έντεχνη εμπορική λαϊκότητα, όπως και το δημόσιο δημοκρατικό

³⁴<https://opencourses.auth.gr/modules/document/file.php/OCRS241/%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%AC%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82%20%CE%9C%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82%02.%CE%97%20%CE%93%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CE%A3%CE%B9%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%AC.pdf>

αίσθημα οδήγησε σε μια ευαισθησία καλλιτεχνική που μιλούσε στη γλώσσα του κοινού, βασιζόμενη στη νέα κουλτούρα, του εκδημοκρατισμού του πολιτιστικού στοιχείου εκείνη την εποχή».

Μπορεί να ειπωθεί συνοπτικά πως στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης εξετάστηκαν οι αποτυπώσεις της φωνής σε σχέση με την τοπικότητα, την ταξικότητα, τη συνάρθρωση, τις σχέσεις εξουσίας, τη λαϊκότητα, καθώς και την αποτύπωση μιας ευρείας γκάμας συναισθημάτων. Για να υπάρξει μια πιο εμπειριστατωμένη άποψη για τη συγκρότηση της φωνής στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, μετά τη μελέτη περίπτωσης της *Τρελλής Οικογένειας*, που ασχολείται με τη φωνή στο αστικό περιβάλλον, *Τα Κόκκινα Φανάρια* που αναφέρεται στην πρόσληψη της φωνής σε μια μη ορατή από τη δημόσια σφαίρα περίπτωση, θα ασχοληθούμε με την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*.

³⁵[Αθανασάτου, Γιάννα «Ελληνικός Κινηματογράφος \(1950-1967\)» Σεπτέμβριος 2001, FINATEC A.E., σ](#)

4.3. *Δεσποινίς Διευθυντής*

Η Λίλα Βασιλείου (Καρέζη) αναλαμβάνει τη διεύθυνση μιας τεχνικής εταιρείας, έχοντας διαρκώς στο πλευρό της τον υπερπροστατευτικό πατέρα της. Θέλοντας να δώσει προτεραιότητα στην καριέρα της ως επιστήμων, παραμελεί τη θηλυκότητά της, αποθαρρύνοντας το φλερτ του υφισταμένου της, υπομηχανικού και λάτρη του γυναικείου φύλου, Αλέκου Σαμιωτάκη (Αλεξανδράκης). Όταν τον ερωτεύεται, η ξαδέλφη της την παροτρύνει να μεταμορφωθεί σε ναζιάρικο θηλυκό³⁶.

Η ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής* (1964) του Ντίνου Δημόπουλου ήταν πολύ δημοφιλής στην εποχή της και αποτελεί ακόμη και σήμερα μία από τις αγαπημένες του σύγχρονου κοινού, αν κρίνουμε από την τηλεοπτική ζώνη στην οποία προβάλλεται, τη συχνότητα προβολής της καθώς και από την υψηλή τηλεθέαση την οποία συγκεντρώνει, παρόλο που η ελληνική τηλεόραση την επαναλαμβάνει τακτικά. Η κωμωδία αποτελεί διασκευή της ομώνυμης θεατρικής κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετεντέρη. Είναι μια εποχή που χαρακτηρίζεται από συνεχή ποσοτική αύξηση της κινηματογραφικής παραγωγής σε 182 ταινίες το 1962-1963 (88 το 1961-64, 95 το 1962-63), η οποία, ωστόσο, έχει σοβαρές επιπτώσεις στην ποιότητα των παραγόμενων ταινιών, τόσο από δημιουργική όσο και από τεχνική άποψη.

Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόκειται για την τελευταία ασπρόμαυρη ταινία της Τζένης Καρέζη. Είναι, επίσης, ενδιαφέρον το γεγονός ότι παρόμοιο μοτίβο με

³⁶<https://finofilm.com/portfolio-items/despoinis-diefthyntis>.

αυτό της ταινίας παρουσιάζεται σε μια αιγυπτιακή ταινία με τίτλο *Μοράτι μουντίρ αάμ* (*Η γυναίκα μου είναι γενικός διευθυντής*, 1966). Πρόκειται επίσης για μια κωμωδία με ένα ζευγάρι ερωτευμένων συζύγων, που εργάζονται και οι δύο σε αιγυπτιακή δημόσια υπηρεσία - εκείνη ως διευθύντρια και αυτός ως μηχανικός. Μια παρόμοια κωμωδία, στην οποία μια νεαρή κοπέλα, διευθύντρια σε τεχνική υπηρεσία, ερωτεύεται τον υφιστάμενό της, έναν υπομηχανικό³⁷.

Στη συνέχεια παρατίθενται δημοσιεύματα της εποχής που αποδεικνύουν τη σπουδαιότητα της συγκεκριμένης μελέτης περίπτωσης.

«Έχουμε σημειώσει και άλλοτε πόσο έχει φτηνώνει η αθηναϊκή κωμωδία, εγκαταλείποντας την -έστω και επίπλαστη- αναζήτηση κοινωνικών θεμάτων που τη χαρακτήριζε παλιότερα. Ένα εργάκι αέρινο (η περίπτωση μιας νέας που διευθύνει μια εταιρεία και, προκαλώντας τον σεβασμό, κινδυνεύει να χάσει τον έρωτα), με συμβατική ανάπτυξη, είναι η κωμωδία των Γιαλαμά - Πρετεντέρη, που διασκευάζει αυτή η ταινία. Τη στηρίζει το μπρίο των ηθοποιών, του Αλεξανδράκη (ζωντανό παίξιμο), του Παπαγιαννόπουλου (θαυμάσιος στον τύπο που δημιουργεί), της Καρέζη (πολλές επιφυλάξεις για τους άχαρους και βαριούς αυθορμητισμούς που της επιτρέπει ο σκηνοθέτης), του Δημ. Νικολαΐδη (αν και πολύ στυλιζαρισμένος), της Λίλως Παπαγιάννη (φυσική και άνετη), της Ελένης

³⁷Σφάλμα! Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε..

στον ρόλο του ελαφρού θηλυκού)» (Σταματίου, Δεκέμβριος 1964). Στην προσπάθεια περεταίρω διερεύνησης και συσχέτισης τόσο των θεωριών της φωνής όσο και του ήχου, στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου και πιο συγκεκριμένα στη μελέτη περίπτωσης *Δεσποινίς Διευθυντής*, θα αναλυθούν ορισμένες χαρακτηριστικές σκηνές.

Αρχικά βασίζεται κανείς στην εξής παρατήρηση: Στους τίτλους αρχής (ζενερίκ), το μουσικό μοτίβο είναι περιπαικτικό και χαρούμενο. Ακολουθώντας τη σκέψη του Σιόν, ο ήχος μάς «δείχνει» την εικόνα διαφορετική απ' ό,τι θα στεκόταν από μόνη της και, αντιστρόφως, η εικόνα μας κάνει να ακούμε τον ήχο διαφορετικά απ' ό,τι θα τον ακούγαμε χωρίς αυτήν.

Επιπρόσθετα, η μουσική επιδρά στην εικόνα και η εικόνα στη μουσική. Διακρίνεται, επομένως, ότι από τις εικόνες των τίτλων αρχής και από το μουσικό μοτίβο (χαρούμενη μελωδία) πως η ταινία προς προβολή είναι κωμωδία (Βαλούκος Στάθης, Δεκέμβριος 2001).

Στη συνέχεια, μεταφερόμαστε στο σπίτι της Λίλας Βασιλείου (Καρέζη), η οποία ετοιμάζεται για την πρώτη της ημέρα ως διευθύντρια σε κατασκευαστική εταιρεία, ενώ ο πατέρας της Θωμάς Βασιλείου (Παπαγιαννόπουλος) τη βοηθάει να προλάβει να είναι στην ώρα της.

Θωμάς: «Έλα, μωρό μου... Πιες το γαλατάκι σου! Μια κι έξω, μια κι έξω, έλα!».

Λίλα: «Δεν είμαι μωρό! Μη με λες εμένα μωρό, έτσι;». (Γίνεται εύκολα αντιληπτό πως στο σημείο αυτό η Λίλα αυτοαναιρείται, αφού, καθώς μιλά, η φωνή της έχει χροιά παιδική).

Λίλα: *«Πάμε. Πού είναι η τσάντα μου;»*

Θωμάς: *«Η τσάντα του. Γεωργία! Γεωργία, πού είναι η τσάντα;».*

Βασική έννοια στο γλωσσικό σύστημα του Φερντινάν ντε Σωσσύρ (Saussure F. De, 1979) είναι το σημείο που αποτελείται από ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο. Το σημαίνον είναι μια ηχητική εικόνα (η λέξη «γάτα») και το σημαινόμενο είναι μια έννοια (η ιδέα της γάτας) - δεν υπάρχει καμία αναφορά σε ένα πραγματικό αντικείμενο (τη φυσική γάτα). Ήδη, μπορούμε να δούμε πώς η αντικειμενική πραγματικότητα (ο φυσικός κόσμος) αφήνεται έξω από αυτήν την περιγραφή του πώς γνωρίζει κανείς. Είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση ότι στη συγκεκριμένη σκηνή ακούγεται ο ήχος του ονόματος «Γεωργία». Από την αφήγηση του κυρίου Θωμά εξάγεται το συμπέρασμα ότι πρόκειται για βοηθητικό προσωπικό (χαρακτηριστικό της αστικής οικογένειας τη δεκαετία του 1960). Αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει, ωστόσο, είναι πως η Γεωργία, η υπηρέτρια, δεν εμφανίζεται ποτέ στην ταινία.

Είναι επίσης ενδιαφέρουσα για ανάλυση η επόμενη σκηνή: Ο Θωμάς (Παπαγιαννόπουλος) πηγαίνει με τη Λίλα στην εταιρεία. Καθώς εισέρχονται στο γραφείο του καθηγητή, στον προθάλαμο βρίσκεται η γραμματέας. Ο καθηγητής κάνει τις συστάσεις στον οικονομικό σύμβουλο.

Καθηγητής: *«Κύριε Μακράκη, η δεσποινίς Βασιλείου, διπλωματούχος του Πολυτεχνείου. Θα μείνει στο πόδι μου όσο θα λείπω ταξίδι. Και από εδώ ο πατήρ Βασιλείου».*

Θωμάς: *«Ενοχλώ; Δεν ενοχλώ. Είναι οικογενειακή μας συνήθεια, ξέρετε. Σε κάθε της αρχή είμαι μαζί της. Πρώτη ημέρα στο σχολείο, στην πρώτη της δουλειά».*

Είναι αξιοσημείωτο εδώ το τέχνασμα της χρήσης του ονόματος *«Βασιλείου»*. Ο ήχος της λέξης -η φωνή στην ελληνική γλώσσα- είναι ίδιος τόσο για το αρσενικό όσο και για το θηλυκό. Γίνεται, λοιπόν, εύκολα αντιληπτό πως, χωρίς την εικόνα, δεν είναι δυνατό να αντιληφθεί ο θεατής σε ποιον απευθύνεται. Για χάρη της συνέχειας της πλοκής, χρησιμοποιείται εδώ το συγκεκριμένο τέχνασμα. Είναι απαραίτητη η παράθεση που χρησιμοποιεί ο Σιόν για τη μετατόπιση. Ως αποτέλεσμα, η μετατόπιση μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται τον κινηματογραφικό κόσμο και τη σχέση του με τους χαρακτήρες και τα γεγονότα που παρατηρεί.

Στη συνέχεια, καθώς ο ρόλος της φωνής στον κινηματογράφο συχνά αντικατοπτρίζει και ενισχύει κοινωνικές δομές, συμπεριλαμβανομένου του φύλου και της τάξης, ανακύπτουν διάφορα ζητήματα που σχετίζονται με αυτές τις πτυχές: *Αθηνά: «(...) Να γίνεις γυναίκα! Αυτό είναι που κάνει στους άνδρες τη μεγαλύτερη εντύπωση. Γυναίκα!».*

Έτσι, ενώ η Λίλα Βασιλείου είναι εξαιρετικά επιτυχημένη επαγγελματικά, αισθάνεται αποτυχημένη όσον αφορά στην ενσάρκωση του φύλου. Αυτή η σύγκρουση επαγγέλματος, προσωπικής ζωής και ταυτότητας δηλώνεται άμεσα με τον οξύμωρο τίτλο της ταινίας *Δεσποινίς Διευθυντής*.

Είναι απαραίτητη εδώ η παράθεσή της Μπάτλερ (Butler) στα δύο βιβλία της, *«Αναταραχή του Φύλου»* (“Gender Trouble¹”, 1990) και *«Τα Σώματα με*

σημασία» (“Bodies that matter”, 1993). Εκεί διατυπώνει ότι η έμφυλη ταυτότητα κατασκευάζεται επιτελεστικά και ειδικότερα το κοινωνικό (το διαχωρίζει από το βιολογικό) φύλο (gender) αποτελεί προϊόν μιας επαναλαμβανόμενης διαδικασίας (iteration), κατά βάση ως πίστης σε μια μιμητική σχέση μεταξύ των δυο φύλων, όπου, μέσα σε είναι γενικότερο πλαίσιο έγκλησης (interpellation) προσαγόρευσης και παραθετικότητας (citationality), περιγράφονται από την ίδια ως ετεροφυλοφιλική μήτρα (hetero sexual matrix).

Ουσιαστικά, αντί να είναι η ταυτότητα (εν προκειμένω, η έμφυλη) που δημιουργεί, αντίθετα είναι οι ίδιες οι συμπεριφορές οι οποίες επιτελούν και ως αποτέλεσμα, συνεχές (όχι συμπτυκνωμένο και προϋπάρχον, αλλά συγκολλητικά προ-ιδεολογικό), εξακριβώσιμο (και άκρως ενδεχομενικό), παράγωγο πράξεων, χειρονομιών, προσδοκιών, λέξεων ή/και εκφράσεων από την ανάλυση - από αυτήν τη διαδικασία, τελικά παράγεται (κατασκευάζεται, θα λέγαμε) το φύλο.

Άλλωστε, τα συναθροισμένα σώματα παράγουν, επιτελεστικά, σημασίες, σύμφωνα πάντα με την Μπάτλερ - είναι οι ενσώματες πράξεις των συναθροισμένων υποκειμένων, αποτελούμενα, ξέχωρα από τη φωνή και τον συγκροτημένο λόγο.

Απλώς από (και ως) σώματα, μέσω της δημόσιας έκθεσής τους, καταφέρνουν να παράγουν σημασίες ως σημαίνουσα επίδραση (signifying effect), οι οποίες δύνανται να είναι κάτι το εντελώς ανεξάρτητο και διαφορετικό. Ως μορφή αντίδρασης και αντίστασης. Σε αυτό το πλαίσιο, η παρουσία της γυναικείας φωνής λειτουργεί.

Η Λίλα θα ζητήσει τη βοήθεια της ξαδέλφης της Αθηνάς (Λίλη Παπαγιάννη), για να βρει τη γυναικεία της φύση, τη φωνή της θηλυκότητάς της, την οποία είχε παραμελήσει λόγω των σπουδών της (εδώ βλέπουμε ότι σπουδές και θηλυκότητα δύσκολα συμβαδίζουν!). Η ξαδέρφη της αντιπροσωπεύει τις γυναίκες της μεσαίας τάξης εκείνης της εποχής, των οποίων το κύριο καθημερινό μέλημα ήταν η φροντίδα του εαυτού τους και η διατήρηση της κομψότητάς τους. Με το τετράπτυχο «χάρη, κομψότητα, φινέτσα, τσαχπινιά» φροντίζει να εισαγάγει την Καρέζι στον κόσμο των γυναικών της κοινωνικής τους τάξης.

Λίλα: *«Ωρες - ώρες, σαν να μου φυτρώνει ένα μούσι, σαν αυτό που είχαν οι παλιοί καθηγητάδες.... Λίλα: «Μάλιστα, τον κύριο Σαμιωτάκη».*

Η φωνή της μέσης τάξης εκφράζεται μέσω της εξαδέλφης Αθηνάς. Η εξαδέλφη της Λίλας, η Αθηνά, δύο φορές διαζευγμένη, βρίσκεται προς αναζήτηση τρίτου συζύγου.

Στο πάρτι του Ναυάρχου:

Αθηνά: *«Ναύαρχε, μας προδίδετε;»* (συνοδεύει τη Βίκυ για χορό).

Ναύαρχος: *«Μόνο για έναν χορό. Όλους τους άλλους θα τους χορέψουμε μαζί!».*

Αθηνά: *«Μωρέ, θα σε χορέψω εγώ εσένα... Μέχρι χορό του Ησαΐα».*

Λίλα: *«Δηλαδή, εσύ έβαλες πλώρη για το Ναυαρχείο, ε;...»*

Αθηνά: *«Λεφτά, Λίλα μου, λεφτά. Αυτός δεν ξέρει τι έχει! Μετοχές, μετρητά, ακίνητα...».*

Λίλα: *«Αυτός δεν ξέρει, αλλά εσύ πρόλαβες κι έμαθες...».*

Αθηνά: *«Τι να κάνω, Λίλα μου; Με τις διατροφές; Άσε που τότε τις δίνουνε και τότε δεν τις δίνουνε...».*

Από αυτήν την άποψη αυτή συγκροτείται μια κοινωνική διάσταση της φωνής.

Θωμάς: *«Πού θα πάτε;».*

Αθηνά: *«Αστέρια».*

Θωμάς: *«Με ποιους;».*

Αθηνά: *«Με την παρέα μου».*

Θωμάς: *«Ποια παρέα σου; Εσένα όλη η Αθήνα παρέα σου είναι. Χωράω και εγώ;».*

Αθηνά: *«Όχι!».*

Θωμάς: *«Γιατί, βρε Αθηνούλα; Δημότης Αθηναίων είμαι κι εγώ...».*

Στη συνέχεια αναφέρεται η Βίκυ Μελίδου (Νίτσα Μαρούδα), η οποία έχει αισθηματικό σύνδεσμο με τον υπομηχανικό Αλέκο Σαμιωτάκη (με τον οποίο η Λίλα είναι κρυφά ερωτευμένη). Ο Αλέκος έχει κι άλλες περιπέτειες, καθώς η Βίκυ αντιπροσωπεύει το θηλυκό το χωρίς μόρφωση, την «ελαφριά», την ανόητη γυναίκα. Αποτελεί τον, σε αντιδιαστολή, αντίθετο χαρακτήρα με αυτόν της Λίλας.

Βίκυ: *«Μα τι θα γίνει με αυτήν την ιστορία;».*

Αλέκος: *«Τι θες να κάνω, ρε Βίκυ; Έχουμε και δουλειές!».*

Βίκυ: *«Μα τότε θα τελειώσεις με αυτό το Μεσολόγγι;».*

Αλέκος: *«Έτσι εύκολα τελειώνει το Μεσολόγγι; Ο Κιουταχής το πολέμαγε έναν χρόνο».*

Βίκυ: *«Ποιος είναι αυτός ο Γιώτα-Χις;»*.

Αλέκος: *«Στην ιστορία είναι σαΐνι!»* (Ο Αλέκος απευθύνεται στον φίλο του, τον Σταύρο).

Βίκυ: *«Άσε τις ιστορίες των άλλων. Με τη δική μας τι θα γίνει;»*.

Σε μία ακόμη σκηνή προς ανάλυση, η Λίλα βρίσκεται στο σαλόνι του σπιτιού της μαζί με την Αθηνά.

Λίλα: *«Άπαπα! Σου είναι αυτή μία! Αλέεεεκο χρυσό μου, σε παρακαλώωω...»*.

Στην κλασική, πλέον, σκηνή του τηλεφώνου, η Λίλα κρατάει το ακουστικό:

Λίλα: *«Γυρίμισατε!»*

Είναι ενδιαφέρον το πώς στη διάρκεια της συνομιλίας η Λίλα εναλλάσσει τις δύο φωνές της, καθώς της είναι δύσκολο να ασκήσει τον νέο της ρόλο. Την επιτέλεση του ρόλου της ως θηλυκού.

Επίσης, ομόγνωμα με την Κάρμεν ΜακΚέντρικ (MacKendrick, “The Matter of Voice: Sensual Soundings”, 2016, σ. 2), η φωνή αλληλεπιδρά επιπλέον με το κείμενο της ταινίας. Οι λέξεις που λένε οι χαρακτήρες και ο τρόπος με τον οποίο τις λένε επηρεάζουν τη σημασία και την ερμηνεία της φωνής τους. Επιπλέον, η σκηνοθεσία, το σενάριο και οι συνθήκες παραγωγής μπορούν να δώσουν διάφορα σημεία αναφοράς για τον τρόπο με τον οποίο η φωνή αντηχεί και γίνεται αντιληπτή από το κοινό.

Ωστόσο, (MacKendrick, “The Matter of Voice: Sensual Soundings”, 2016) η φωνή είναι επίσης εγγενώς συλλογική, καθώς αναπαράγεται και διαμορφώνεται από τον πολιτισμό και το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει το άτομο.

Ο τρόπος με τον οποίο η γλώσσα, η προφορά, ο τόνος και άλλες πτυχές της φωνής εκφράζονται και γίνονται αντιληπτές επηρεάζεται από τους κοινωνικούς, πολιτιστικούς και ιστορικούς παράγοντες του περιβάλλοντος.

Θα μπορούσε, συνεπώς, να ισχυριστεί κανείς πως η φωνή εκφράζεται και εκφράζει και τις σχέσεις εξουσίας.

Συνεπώς, ενώ κάθε φωνή είναι μοναδική και αναγνωρίσιμη ως ένδειξη της ατομικής ταυτότητας, είναι επίσης ένα στοιχείο της κοινωνικής διάστασης του ατόμου, καθώς ενσωματώνει και αντανακλά την κουλτούρα και τις κοινωνικές δομές του.

Για να υπάρξει ισορροπία στην πλοκή της ταινίας και της αφηγηματικής σημασίας, ο Ναύαρχος, για παράδειγμα, εμφανίζεται επιπόλαιος και αφελής, μάλλον καλοκάγαθος, ώστε να μη δοθεί έμφαση στην κοινωνική του θέση. Παρατηρείται η θέση εξουσίας του Ναυάρχου μέσω αφηγήσεων, αφού αναφέρεται ότι συχνάζει σε night clubs, στο «Χίλτον», σε καμπαρέ στη Βηρυτό.

Ναύαρχος: *«Πώς είστε, χαριτωμένη μου βιοπαλαίστρια;».*

Διδώ: *«Καλά, ευχαριστώ. Εσείς;».*

Ναύαρχος: *«Πώς πάνε οι άχαρες εργασίες αυτής της εταιρείας, της οποίας έχω το βάσανο να είμαι πρόεδρος;».*

Διδώ: *«Θαυμάσια! Εσάς, όμως, δεν σας βλέπουμε καθόλου...».*

Ναύαρχος: «*Ε, πώς να με δείτε; Δεν έρχεστε στα night clubs*».

.....

Σε ακόλουθη σκηνή, στο πάρτι του Ναυάρχου:

Ναύαρχος: «*Χορέψτε, χαριτωμένες μου βιοπαλαίστριες!*».

Συνεπώς, ενώ κάθε φωνή είναι μοναδική και αναγνωρίσιμη ως ένδειξη της ατομικής ταυτότητας, είναι επίσης ένα στοιχείο της κοινωνικής διάστασης του ατόμου, καθώς ενσωματώνει και αντανακλά την κουλτούρα και τις κοινωνικές δομές του περιβάλλοντός του.

Για να υπάρξει καλύτερη κατανόηση της ανάδυσης της φωνής μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, είναι απαραίτητη εδώ η αναφορά του τρόπου διασκέδασης.

Διασκέδαση και νέες συνήθειες: Ο τρόπος διασκέδασης ποικίλλει. Είναι η εποχή που οι αντιθέσεις είναι πολύ έντονες. Από τη μια το «Νέο Κύμα» και οι επαναστατικές φωνές που προσπαθούν να ορθώσουν το ανάστημά τους απέναντι στο καθεστώς και από την άλλη το μπουζούκι με τον λαϊκό και αρκετά επιδεικτικό χαρακτήρα του.

Παράλληλα, εμφανίστηκαν τα πρώτα κλαμπ, τα οποία αποτέλεσαν πόλο έλξης για τη νεολαία, που επιδόθηκε στο σέικ, έναν από τους μοντέρνους χορούς εκείνης της εποχής. Στην *Τρελλή Οικογένεια* η έφηβη Σίσσυ επιδίδεται στη γιάνκα, επίσης χορό της εποχής (Καιροφύλας, 1993, σ. 90-91).

Κοσμικά κέντρα διασκέδασης με ζωντανή ορχήστρα, μπουάτ για όσους αγαπούσαν την έντεχνη μουσική και ντισκοτέκ ήταν μερικές από τις επιλογές

για νυχτερινή διασκέδαση (στην *Τρελλή Οικογένεια* υπάρχει η σκηνή με το κοσμικό κέντρο, όπου η Μίκα χορεύει ταγκό αρχικά, αλλά στη συνέχεια, υπό τους ήχους του μπουζουκιού του Γιώργου Ζαμπέτα, χασάπικο).

Στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, η Λίλα και η Αθηνά διασκεδάζουν στο γνωστό κοσμικό κέντρο της εποχής «Αστέρια»³⁸, όπου εμφανίζονται οι Αδελφές Μπρόγιερ.

Έπειτα από την ανάδυση της φωνής μέσα από σχέσεις εξουσίας και από τον τρόπο διασκέδασης της δεκαετίας του 1960, όπως αυτή αποτυπώνεται μέσα από τις μελέτες περίπτωσης, θα αναλυθεί η φωνή ως πολιτική συνθήκη.

Στην εταιρεία, μετά το πάρτι του Ναυάρχου, και πιο συγκεκριμένα στο σχεδιαστήριο, που απαρτίζεται ως επί το πλείστον από γυναίκες υπαλλήλους:

Ντιάνα: *«Καφενείο. Ένα χαμομήλι στο σχεδιαστήριο (ακούγονται γυναικείες φωνές: “2, 3, 4, 5, 6”). Καλά. Φέρε καμιά εικοσαριά χαμομήλια και, αν δεν έχεις, πετάξου σε κανένα οικόπεδο και μάζεψε. Είναι η εποχή τους»* (Μπάτλερ, 2008).

Κυρ Βασίλης: *«Τι έγινε;»*.

Ντιάνα: *«Χτες, στου Ναυάρχου»*.

Κυρ Βασίλης: *«Σας δηλητηριάσανε; Ε, καλά να σας κάνουνε! Τι δουλειά έχει ο εργαζόμενος λαός με την πλουτοκρατία;»*.

Ντιάνα: *«Άντε, βρε προπολεμική κομμουνιστή. Σήμερα έχουμε συνύπαρξη»*.

³⁸<https://www.portraits.gr/art-philanthropy/asteria-glifadas-otan-t-asteria-tis-athinaikis-rivieras-itan-to-monte-karlo-tis-elladas>.

Κυρ Βασίλης: *«Εγώ είμαι Κινέζος».*

Ντιάνα: *«Και ο Ναύαρχος είναι λεβεντιά! Ξέρεις πώς μας περιποιήθηκε;».*

Κυρ Βασίλης: *«Μπα!».*

Ντιάνα: *«Μέχρι και βότκα μάς πότισε!».*

Κυρ Βασίλης: *«Βότκα ο Ναύαρχος; Κι εγώ που τον είχα για Δεξιό».*

.....

Έξω από το γραφείο του καθηγητή, ακούγεται ήχος φταρνίσματος:

Κυρ Βασίλης: *«Άντε, κυρά Τασία, τελείωνε... Να πας να ρίξεις καμιά βεντούζα.*

Σέρνεται και γρίπη. Η κόρη μου έπεσε εχτές με πυρετό... Και έχω και τον γαμπρό μου άνεργο. Είπα στον καθηγητή να τον πάρει εδώ μέσα, αλλά δεν βαριέσαι...

Παχύδερμο κι αυτός. Τι ανάγκη έχουν αυτοί; Έχουν τις μισθάρες τους, τις ποσοστάρες τους, τις κουρσάρες τους. Πλουτοκρατία, Τασίιια! Πού να καταλάβουν τις ανάγκες του λαού! Γι' αυτό σου λέω: χρειάζεται λαϊκή κινητοποίηση. Αγώνας! Κατάλαβες, Τασία;».

Καθηγητής: *«Κατάλαβα!».*

Κυρ Βασίλης: *«Α! μπράβο! Άρχισες να ξυπνάς. (Βγαίνει ο καθηγητής από το γραφείο). Με συγχωρείτε. Μέσα ήσασταν, κύριε καθηγητά, πρωί - πρωί;».*

Καθηγητής: *«Ρουφούσα το πρωινό άρθρο της “Αυγής”».*

Η παράθεση όλων των παραπάνω διαλόγων αναδεικνύει με χιουμοριστικό τρόπο τη φωνή ως ταξικό ζήτημα. Ο Αριστερών πεποιθήσεων κλητήρας, επηρεασμένος από τον Εμφύλιο, τον Ψυχρό Πόλεμο, βλέπει παντού συνωμοσίες

σε αντίθεση με των Δεξιών πεποιθήσεων κύριο καθηγητή, *«που ρουφά»* το πρωινό άρθρο της *«Αυγής»* (εφημερίδας Αριστερών πεποιθήσεων).

Είναι, επίσης, ενδιαφέρον το ότι, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη χρονική συνθήκη, οι χαρακτήρες παρουσιάζονται αμβλυμένοι, αφελείς, καθόσον η ταινία είναι κωμωδία.

Επίσης, σε μία ακόμη σκηνή παρουσιάζεται η φωνή ως πολιτική συνθήκη:

Ο κυρ Βασίλης (Γιάννης Βογιατζής) είναι κλητήρας της εταιρείας.

Κυρ Βασίλης: *«Άπαπαπα... Τι είναι αυτό το πράγμα;»*.

Διδώ: *«Τι είναι, κυρ Βασίλη;»*.

Κυρ Βασίλης: *«Αυτή η κοπέλα (αναφερόμενος στη Λίλα) χτίζει πολιτείες! Αράδα σπίτια ρώσικα»*.

Διδώ: *«Τα προκατασκευασμένα λέει. Τα χτίζει με το ρώσικο σύστημα»*.

Κυρ Βασίλης: *«Αμ, έξυπνος ο πατέρας της! Την έστειλε και σπούδασε στη Ρωσία. Εκεί, σου λέει, γίνονται θαύματα!»*.

Διδώ: *«Ποια Ρωσία; Στην Αγγλία σπούδασε»*.

Κυρ Βασίλης: *«Στην Αγγλία; Και τα ρώσικα σπίτια πού τα έμαθε;»*.

Διδώ: *«Στην Αγγλία»*.

Κυρ Βασίλης: *«Τα ξέρουν και οι Εγγλέζοι;»*.

Διδώ: *«Έτσι φαίνεται...»*.

Κυρ Βασίλης: *«Θα 'κλεψε τα σχέδια η Intelligence Service»*.

Διδώ: *«Τι να κλέψει, κυρ Βασίλη; Πύραυλοι είναι; Σπίτια είναι»*.

(MacKendrick, “The Matter of Voice: Sensual Soundings”. Fordham University Press, 2016): Παρατηρείται, συνεπώς, εδώ πώς αρθρώνεται η πολιτική φωνή για τους «ρόλους συμμετοχής» και έχει διατυπώσει τα διαφορετικά είδη ευθυγράμμισης που μπορούν να έχουν οι ομιλητές με τα λόγια τους: Η φωνοποίηση δίνει έμφαση στη στρατηγική και την πολιτικά φορτισμένη φύση του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζονται οι φωνές, τόσο στις επίσημες όσο και στις καθημερινές παραστάσεις. Ο Χιλ (Hill, 1995) δείχνει πώς οι διαφορετικές φωνές συγκροτούνται με ποικίλες χρήσεις του άμεσα και έμμεσα αναφερόμενου λόγου, με τονιστικές διαφοροποιήσεις και με λεξιλογικές και κωδικές επιλογές.

Ησφάλμα! Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε. αναφέρεται στην επιλογή φωνητικών πρακτικών ως κοινωνικά αποτελεσματικών εκφράσεων της συλλογικής κοινωνικής, πολιτιστικής, θρησκευτικής και πολιτικής ταυτότητας. Καθώς η γενική ενασχόληση της Ανθρωπολογίας έχει μετατοπιστεί από την τεκμηρίωση της ολότητας και της συνοχής των πολιτισμικών συστημάτων προς ζητήματα εξουσίας και αναπαράστασης, έχει αναδυθεί η αίσθηση ότι η φωνητική πρακτική «αντιμιλά» σε ευρύτερες δομές εξουσίας. Και πως αποτελεί αντίσταση σε ηγεμονικά κοινωνικά πρότυπα, καταπιεστικές πολιτικές και οικονομικές καταστάσεις ή τροποποιημένη μαζική κουλτούρα.

Στο σπίτι του Αλέκου σε επόμενη σκηνή: Για να κατανοηθεί καλύτερα το πλαίσιο της επόμενης σκηνής, ο Σιόν στο έργο του (Chion M., 1999, p. 73,

“Voice in Cinema”) δίνει έμφαση στη σύνδεση της μητρικής φωνής σε μια φαντασιακή οντότητα, πέρα από την κυρίαρχη αφηγηματική της υπόσταση στον κινηματογράφο, αφού συνδέει το μητρική φωνή όχι μόνο με την πρώιμη βρεφική ύπαρξη.

Στη δυτική κοινωνία η μητέρα είναι ο πιο συχνός αφηγητής των παιδικών τραγουδιών και των παραμυθιών. Επειδή η φωνή της αναγνωρίζεται από το παιδί για μεγάλο χρονικό διάστημα, προτού βγει από το σώμα της, παραμένει μη εντοπισμένη κατά τη διάρκεια ορισμένων από τις πιο διαμορφωτικές στιγμές της υποκειμενικότητας. Το άκουσμα της μάνας φαίνεται, έτσι, να είναι το αρχικό πρωτότυπο για την *άυλη* φωνή στον κινηματογράφο, όπως αναγνωρίζει ο ίδιος ο Σιόν σε ένα σημείο του βιβλίου του: «Η πρώτη που εμφανίζει εικόνες είναι η μητέρα, της οποίας η φωνή υπάρχει πριν από την (ενδεχόμενη) εκμάθηση της γραφής. Είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι μέσω του κινηματογράφου ενυπάρχει το συμβολικό “ίχνος” της φωνής, ενώ η αντρική υπερσχύει. Παρ’ όλα αυτά, η μητρική φωνή λειτουργεί ως η πρώτη φωνή-over (voice-over) και η πρώτη φωνή-off (voice-off) - ως η γεννήτορας των ήχων που προέρχονται πέρα από το οπτικό πεδίο του παιδιού ή που προηγούνται της ικανότητάς του να δει.

Από τη μία πλευρά, έχει εμμονή με την επιθυμία να εδραιώσει τον απόλυτο έλεγχό του επί των ήχων που εκπέμπουν οι άλλοι - να υπερ-ακουστεί, όπως η ασώματη φωνή μπορεί να ειπωθεί ότι υπερ-ομιλεί. Ελκύεται έντονα και παράλογα από τη γυναικεία φωνή, επηρεάζεται υποσυνείδητα από αυτήν. Η

οποία φωνή ενεργοποιεί μέσα του την επιθυμία να αναδιπλωθεί σε μια κουβέρτα ήχου. Είναι απαραίτητη εδώ η παράθεση της παρακάτω σκηνής, ώστε να κατανοηθεί καλύτερα η συγκρότηση της φωνής.

Η κυρία Λουκία (Ελένη Ζαφειρίου), μητέρα του Αλέκου, απεικονίζεται ως η τυπική Ελληνίδα μάνα, με αδυναμία στον γιο της. Η φωνή της, υποταγμένη. Ενδεχομένως χήρα, καθόσον στην ταινία δεν αναφέρεται πατέρας και σε όλες τις σκηνές εμφανίζεται μαυροντυμένη. Αν και μέσω της αφήγησης στον φίλο του γιου της Αλέκου, τον Σταύρο, η μητρική αυτή φωνή, η φαντασιακή οντότητα, επηρεάζει υποσυνείδητα τις αποφάσεις του. Στο τέλος της ταινίας γίνεται αντιληπτό πως υιοθετεί την άποψη της μητέρας του για τη Βίκυ.

Κυρία Λουκία: *«Δεν μ' αρέσει, Σταύρο μου! Δεν είναι για τον Αλέκο μου αυτή»* (αναφερόμενη στη Βίκυ).

Σταύρος: *«Του το πες;»*.

Κυρία Λουκία: *«Ποιανού; Του Αλέκου; Εγώ; Άπαπαπα! Εσύ να του το πεις»*.

Σταύρος: *«Τι να του πω τώρα; Ότι δεν σ' αρέσει;»*.

Κυρία Λουκία: *«Ε... Και σε είχα για έξυπνο! Όχι για εμένα. Για λογαριασμό σου. Αυτή πηγαίνει από κοντά του γιατί έχει το συμφέρον της... Γι' αυτό να του μιλήσεις, να έχει τον νου του. Αυτή είναι ικανή για όλα»*.

.....

Σε επόμενη σκηνή στο ζαχαροπλαστείο, η Λίλα παραγγέλλει δυτικότροπο καφέ (νεσκαφέ) και συζητάει με την εξαδέλφη Αθηνά. Σύμφωνα με την Αμάντα Γουάιντμαν, η Minks (2013) αναφέρει ότι γνωρίζουμε τον εαυτό μας και

τοποθετούμαστε στην κοινωνία με την αντήχηση, τη μετατροπή ή τη σίγαση των φωνών των άλλων. Οι λεκτικές και φωνητικές πρακτικές παρέχουν τις υλικές και ηχητικές βάσεις για τις τεχνικές της φωνοποίησης, οι οποίες με τη σειρά τους παράγουν νέους τρόπους με τους οποίους οι φωνές καταλήγουν να «τυποποιούνται», να ταυτίζονται δεικτικά και συχνά εικονικά με κοινωνικά αναγνωρισμένους χαρακτήρες και ηθικές θέσεις. Η φωνή αποτελεί, έτσι, μια γέφυρα από την κλίμακα της άμεσης λεκτικής δράσης σε εκείνη των ευρέως διαδεδομένων στερεοτύπων και αξιών που επιμένουν σε όλες τις αλληλεπιδράσεις (Αμάντα Γουάιντμαν).

Αθηνά: «Είσαι κι εσύ κοπέλα... Κοίταξε λίγο τον εαυτό σου. Τι είναι αυτό που φοράς; Έψαξες καθόλου να το βρεις; Όχι, θέλω να μου πεις την αλήθεια. Έψαξες καθόλου;».

Λίλα: «Όχι!».

Αθηνά: «Ε! Μην ψάχνεις το ένα, μην ψάχνεις το άλλο. Σε λίγα χρόνια θα ψάχνεις ράφι να τοποθετηθείς... Τόσοι άνδρες. Δεν βρέθηκε κανείς να σε συγκινήσει; Εκεί μέσα πια, παιδάκι μου, δεν είναι εταιρεία. Είναι “ανδρολίβαδο”».

Λίλα: «Τι είπες ότι είναι;».

Αθηνά: «Ανδρολίβαδο. Λιβάδι από άνδρες. Κι εσύ τι παριστάνεις;».

Λίλα: «Την κατσίκα... Που δεν ξέρει να βοσκήσει!».

Αθηνά: «Δόξα τω Θεώ που το κατάλαβες...».

Λίλα: «Και να 'μουνα κατσίκα, καλά θα ήταν. Όλοι εκεί μέσα με βλέπουνε σαν τράγο!».

Αθηνά: «Άααα! Έφτασες ώς εκεί;».

Λίλα: «Ωρες, ώρες, αισθάνομαι... Σαν...».

Αθηνά: «Τι;».

Λίλα (σπαρακτικά): «Σαν να μου φυτρώνει ένα μούσι! Σαν αυτό που είχαν οι παλιοί καθηγητάδες...» **Σφάλμα!** Το αρχείο προέλευσης της αναφοράς δεν βρέθηκε. “The object voice”).

Ο Ντόλαρ εξετάζει τη φωνή ως αντικείμενο και την αλληλεπίδρασή της με τον ακροατή ή τον λόγο.

Κατ' αρχάς, εξετάζει την ιδέα της φωνής ως ένα αντικείμενο που αναδεικνύεται ανεξάρτητα από τον ομιλητή. Επιπλέον, τον τρόπο με τον οποίο η φωνή επηρεάζει τη συνείδηση και την ταυτότητα του ατόμου που την ακούει. Η φωνή μπορεί να προκαλέσει συναισθηματικές αντιδράσεις και να διαμορφώσει την αντίληψη του ατόμου για τον κόσμο και τον εαυτό του. Παρατηρείται εδώ πως η Λίλα έχει εσφαλμένη αντίληψη για την ταυτότητά της.

Η ταινία αυτή είναι από τις λίγες στις οποίες αμφισβητείται η κλασική εικόνα του θηλυκού και προβάλλεται μια νέα: αυτή της γυναίκας που έχει σπουδάσει, έχει ισχυρή προσωπικότητα, διεκδικεί στον εργασιακό της χώρο και χωρίς τα κλασικά γυναικεία τεχνάσματα καταφέρνει να είναι απολύτως αξιαγάπητη (Eidsheim, 2015, σ. 22).

Στην επόμενη-σεκάνς³⁹, έξω από την εταιρεία, η Αθηνά προς τον θείο Θωμά:

Αθηνά: «Να τη σουλουπώσουμε λιγάκι, να την πάμε σε καμιά μοδίστρα, σ' ένα κομμωτήριο...».

Λίλα: «Όχι κομμωτήριο... Να με πάτε στον μπαρμπέρη! Στον μπαρμπέρη, να μου ξουρίσει το μούσι...».

Η αντίφαση που παρατηρείται εδώ: Η φωνή αποκτά κινητικότητα, βλέμμα ανδρικό στην κοινωνικά κατασκευασμένη θέση εξουσίας. Η θέση ισχύος του άνδρα, το κύρος, ο έλεγχος στη γυναίκα.

Στο σπίτι της Λίλας:

Λίλα: «Πώς σου φαίνομαι; Πώς σου φαίνομαι;».

Αθηνά: «Ε, άρχισες να θυμίζεις κάπως γυναίκα...».

Λίλα: «Μόνο κάπως; Μα τι κάνουμε; Τι κάνουμε;».

Αθηνά: «Στάσου, παιδάκι μου. Η εμφάνιση από μόνη της δεν αρκεί! Χρειάζεται και η τεχνική. Χάρις, κομψότης, φινέτσα, τσαχπινιά...».

Λίλα: «Πολλά είναι...».

Αθηνά: «Αμ, τι νόμισες;».

³⁹<https://opencourses.auth.gr/modules/document/file.php/OCRS241/%CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%AC%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82%20%CE%9C%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82%02.%CE%97%20%CE%93%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%BC%CE%B1%CF%84>

[%CE%B9%CE%BA%CE%AE%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CE%A3%CE%B9%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%A
C.pdf.](#)

Λίλα: «Και μου πέσαν και μαζωμένα...».

.....

Αθηνά: «Κάτσε λίγο εκεί στην πολυθρόνα! Όχι σαν μελλοθάνατος στην ηλεκτρική καρέκλα... Στάσου λίγο πικάντικα... Λίγο κομπά... Μμμ! Για βάλε το ένα πόδι πάνω στο άλλο. Πάρε τώρα έναν αέρα... Δείξε λίγη χάρη... Λίγη προκλητικότητα...».

Λίλα: «Και τι λέμε τώρα; Τι λέμε τώρα;».

Αθηνά: «Οτιδήποτε άλλο εκτός από τσιμέντα. Μόδα, κους - κους, κουμ καν, χάλι γκάλι...».

Λίλα: «Τι είναι όλα αυτά; Κινέζικα;».

Αθηνά: «Για σένα κινέζικα είναι, αλλά πρέπει να εγκύψεις και σε αυτά...».

Λίλα: «Δύσκολος ο ρόλος της γυναίκας! Δύσκολος και σαχλός, δηλαδή!».

.....

Αθηνά: «Αυτό είναι το φουστάνι που θα ράψεις... Να σε δει ο λεγάμενος...».

Λίλα: «Έλα τώρα, μη φτάσουμε σε αυτές τις γελοιότητες.. Με τα... (δείχνει με τα χέρια, υπονοεί το στήθος ακάλυπτο, δεν αρθρώνει τον λόγο).

.....

Λίλα: «Άπαπα! Σου είναι αυτή μία... Αλέεεκο χρυσό μου, σε παρακαλώωωω».

(αναφερόμενη στη θηλυκότητα της Βίκυς). Η ακουστική φωνή της Βίκυς είναι μια ασώματη παρουσία που αιχμαλωτίζει και αντηχεί πέρα από την απλή

σωματικότητα. Στη σφαίρα του κινηματογράφου, η ακουστική φωνή παίρνει νέες διαστάσεις, ειδικά στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου. Η μυστηριώδης γοητεία και η κρυφή προέλευση συμβάλλουν στην κινηματογραφική εμπειρία, προσκαλώντας τους θεατές να ασχοληθούν με το αόρατο και το ανήκουστο. Η εξερεύνηση του Ντόλαρ (Dolar, 2006, σ. 7-31) ρίχνει φως στη δύναμη της φωνής ως αντικειμένου γοητείας και επιθυμίας, πολυπλοκότητας της αγάπης, της αντίληψης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ φωνής και βλέμματος.

Αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει, ωστόσο, στις παραπάνω μελέτες περίπτωσης, ώστε να εξαχθούν συμπεράσματα για τον συσχετισμό και την πρόσληψη θεωριών φωνής στον ελληνικό κινηματογράφο, είναι το εξής: Σύμφωνα με τη Δελβερούδη (Δελβερούδη Ε.-Α., 2002, σ. 164) «Οι κωμωδίες είναι το είδος που αναδεικνύει ευκρινέστερα από τα υπόλοιπα πολλές πλευρές της ζωής των προβλημάτων και των επιδιώξεων των ανθρώπων της πόλης. Οι σεναριογράφοι χρησιμοποιούν κατά κανόνα συμβατικές πλοκές και τυποποιημένους χαρακτήρες, ωστόσο αντλούν ταυτόχρονα από τη σύγχρονή τους καθημερινότητα ή για να σχολιάσουν νοοτροπίες και συμπεριφορές που παρατηρούνται στον κοινωνικό περίγυρο».

Παρόμοια προσέγγιση ανιχνεύεται επίσης από τη Δελβερούδη (Δελβερούδη Ε.-Α., 2004, σ. 15): «Οι ταινίες είναι κοινωνικές αναπαραστάσεις, έστω έμμεσες ή πλάγιες. Αντλούν τα συστατικά τους στοιχεία, το περιεχόμενο και τη μορφή

τους από το κοινωνικό τους περιβάλλον. Στα έργα μυθοπλασίας οι χαρακτήρες παίρνουν στάσεις, κάνουν κινήσεις, έχουν αισθήματα, κίνητρα, εμφάνιση που αντιστοιχεί -έστω εν μέρει- σε κοινωνικούς ρόλους (μητέρα, αστυφύλακας, εργάτης) και στην τρέχουσα αντίληψη για το πώς αυτοί συμπεριφέρονται».

Μετά την ολοκλήρωση παρουσίασης, καθώς γίνεται αντιληπτό το έδαφος πάνω στο οποίο οικοδομήθηκαν οι νέες προσεγγίσεις συγκρότησης της φωνής στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, με την ανάλυση των τριών μελετών περίπτωσης, όπου συσχετίστηκαν κλιμακωτά οι θεωρίες φωνής, θα γίνει προσπάθεια πρότασης και εξαγωγής συμπερασμάτων.

.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία αναλύει τη φωνή και τους τρόπους συγκρότησης της αστικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο.

Μια βασική προϋπόθεση ήταν να δοθεί έμφαση τόσο στον χαρακτήρα όσο και στις ιδιαιτερότητες των αναπαραστάσεων του αστικού χώρου, δημόσιου και ιδιωτικού. Έτσι, μπορεί διασταλτικά να δοθεί προσοχή στην έννοια της κινητικότητας της φωνής.

Η παρούσα έρευνα έθεσε ως σκοπό το να διερευνήσει τη σχέση των θεωριών της φωνής και το πώς αυτές διαπλέκονται με τον ελληνικό κινηματογράφο.

Η επιλογή των ταινιών ως μελέτες περίπτωσης βασίστηκε στην εκπλήρωση των ακόλουθων κριτηρίων, καθώς θεωρήθηκε ότι αποτελούν τα καταλληλότερα δείγματα και τις πιο ενδεικτικές πηγές έμμεσων μαρτυριών, τόσο σε ιστορικό όσο και σε κινηματογραφικό, πλαίσιο.

Κατόπιν παρακολούθησης μεγάλου αριθμού ταινιών, επιλέχθηκαν ορισμένες από αυτές, για εκτενέστερη μελέτη και παρουσίαση. Τα κριτήρια επιλογής των ταινιών αυτών ήταν τα εξής.

Μια πρώτη παραδοχή είναι πως η φωνή, χρησιμοποιώντας τον όρο διασταλτικά, λειτουργεί όχι μόνο ως αναλυτικό εργαλείο αντίληψης και σκέψης στις σύγχρονες μορφές των κοινωνιών κινητικότητας, αλλά ειδικότερα -και με εφελήρια βάση τη δυναμική που η τέχνη δύναται να προσδίδει- καθίσταται εφικτή τόσο η θεωρητική βάση όσο και αυτή της εφαρμογής.

Μια δεύτερη παραδοχή είναι πως η κυρίαρχη φωνή που διανύει το σύνολο της εργασίας διατρέχει δύο άξονες: Ο πρώτος και κύριος άξονας ανάλυσης αναδεικνύει μέσω της φωνής τον παλμό της ελληνικής κοινωνίας και της ανάλυσης στον κινηματογράφο της εποχής για την περιοδολογημένη στις ανάγκες της παρούσης εργασίας χρονολογική περίοδο. Στον δεύτερο, ειδικότερο, άξονα, υπό το τεθέν πλαίσιο του προαναφερομένου, αναλύονται τα παραπάνω παραδείγματα μελέτης.

Τα παραδείγματα αυτά αναδεικνύουν τα εξής ζητήματα:

Η κύρια οπτική της μετατόπισης της φωνής ως ένα κοινωνικά ταξικό ζήτημα έχει αντίκτυπο στον τρόπο ερμηνείας και καταδεικνύει πώς η φωνή χρησιμοποιείται ως προνομιακό μέσο για την κατασκευή μιας διακριτής ταξικής κουλτούρας.

Αυτό που ενδιαφέρει πραγματικά, ωστόσο, είναι πώς από τις μελέτες περίπτωσης το ταξικό ζήτημα εξετάζεται πολύπλευρα.

Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η φωνή συχνά υπηρετεί την ανάγκη για πολιτισμική και κοινωνική ανάδειξη και ο σκηνοθέτης μπορεί να τη χρησιμοποιήσει για να δημιουργήσει έναν κοσμοπολίτικο και πολιτισμένο τρόπο για τους χαρακτήρες και το περιβάλλον.

Δεδομένου ότι η κινηματογραφική τέχνη εξαρτάται από τις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες της ιστορικής στιγμής που διαδραματίζει, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η φωνή στην αφήγηση εξαρτάται από αυτούς ακριβώς τους παράγοντες.

Επίσης, η μελέτη της φωνής στον κινηματογράφο είναι σημαντική καθώς μπορεί να προσφέρει βαθύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο ήχος και η φωνή συνεργούν στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής εμπειρίας και στη διάδραση του θεατή.

Αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει, ωστόσο, είναι η κύρια οπτική η οποία προβάλλεται στις μελέτες περίπτωσης και περιγράφει τη φωνή ως ένα σύνολο από ηχητικές, υλικές και λογοτεχνικές πρακτικές, που διαμορφώνονται από πολιτισμικά και ιστορικά συγκείμενες στιγμές.

Η αποτύπωση της φωνής επικεντρώνεται στην παραγωγή ταινιών του κινηματογράφου τη δεκαετία του '60.

Γίνεται ανάλυση για την πρόσληψη της φωνής σε ποικίλες εκφάνσεις.

Εξετάζεται, λοιπόν, η κατάσταση της φωνής αναφορικά εντός της ευρω-δυτικής νεωτερικότητας.

Επιπρόσθετα, εξετάζεται η φωνή ως ήχος και ενσωματωμένη πρακτική, ως τεχνολογική διαμεσολάβηση και ως φωνητική. Στη συνέχεια, διερευνώνται οι σχέσεις μεταξύ φωνής και ταυτότητας, σε καθεστώς υποκειμενικότητας τόσο στην ιδιωτική όσο και στη δημοσία σφαίρα.

Από αυτήν την άποψη, η φωνή είναι εγγενώς συλλογική, καθώς αναπαράγεται και διαμορφώνεται τόσο από τον πολιτισμό όσο και από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει το άτομο. Κοντολογίς, ο τρόπος με τον οποίο η γλώσσα, η προφορά, η τονικότητα και άλλες πτυχές της φωνής εκφράζονται και γίνονται

αντιληπτές επηρεάζεται από κοινωνικούς, πολιτιστικούς και ιστορικούς παράγοντες του περιβάλλοντος.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ανακεφαλαιώνοντας, θα ήθελα να αναφερθώ στα ακόλουθα: Η εκπόνηση της παρούσης εργασίας αποτελεί μια πολλαπλότητα ή μια συνάρθρωση της φωνής μέσα από το πρίσμα του ελληνικού κινηματογράφου στην περίοδο της ακμής του, τη δεκαετία του 1960.

Το αξιοπερίεργο και ταυτόχρονα διασυνδεδετικά καινοτομικό είναι πως η φωνή, καθώς διασυνδέθηκε δημιουργικά με τις αντίστοιχες διατυπωθείσες θεωρίες των ειδικών της Φωνής στον Κινηματογράφο, ειδώθηκε και καταγράφηκε μέσα από ένα εντελώς διαφορετικό πρίσμα -πλέον ως corpus καταγεγραμμένης έρευνας- μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (μια πρωτόλεια ανάλυση).

Δεν είχα καν φανταστεί πως η ενασχόλησή μου με τον Κινηματογράφο θα διάνοιγε μια διαφορετική οπτική και θεώρηση έπειτα από ατελείωτες ώρες θέασης, κινηματογραφικά φεστιβάλ, *Νύχτες Πρεμιέρας* καθώς και σεμινάρια κινηματογραφίας στο Ινστιτούτο Γκαίτε, τα οποία πήραν ζωή μέσω της έρευνας και, βάσει περαιτέρω επιστημονικού στοχασμού, σε ειδικότερο επίπεδο με το παρόν μεταπτυχιακό.

Η βιβλιογραφία παρατίθεται με το σύστημα APA (American Psychological Association) και περιλαμβάνει 42 τίτλους και με δυνατότητα δυναμικών αλλαγών δίπλα σε αυτό.

(χ.χ.). Ανάκτηση από <https://pantimo.gr>:

<https://pantimo.gr/index.php/component/k2/item/1906-ta-kokkina-fanaria-1963-64-apo-tis-4-antipales-mou-sta-oscar-ksexorizo-ekini-tou-ellina-fenteriko-felini>

- Appadurai, Arjun. (1988, Feb), “Place and Voice in Anthropological Theory. *Cultural Anthropology*”, Vol. 3, No. 1, “Place and Voice in Anthropological Theory”, σ. 16-20.
- Saussure F. De. (1979) «*Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*». Αθήνα: «Παπαζήσης».
- “Music and Language Author(s)”: Steven Feld and Aaron A. Fox Source: “Annual Review of Anthropology”, Vol. 23 (1994), pp. 25-53 Published by: “Annual Reviews Stable” URL: <http://www.jstor.org/stable/2156005> Accessed: 19-04-2015 00:53 UTC.. (χ.χ.).
- «Άνεμος ανατροπής» στο «Επτά Ημέρες», «Αφιέρωμα: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα» (1970-1980 / 19/12/99) «Η Καθημερινή», 34-35.
- Alburger, J. R. (2011). *The Art of Voice Acting: “The Craft and Business of Performing for Voice Over”*. USA: Elsevier Press.
- Amanda, W. (2021). “*Brought to Life by the Voice Playback Singing and Cultural Politics in South India Oakland*”. California: University of California Press.
- Barthes, R. (2022). “*Le Plaisir Du Texte*”. Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.

- Baudrillard, J. (Απρίλιος, 2019). *"Simulacres Et Simulation"*, ΠΛΕΘΡΟΝ.
- Bordwell, D. T. (1979). *"Film Art An Introduction"*. Mc Graw-Hill.
- Cavarero, A. (2005). *"For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression"*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Chion, M. (1994). *"Audio-Vision: Sound on Screen"*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999). *"The voice in cinema"*. New York: Columbia University Press.
- Cresswell, Timothy. (2006). *"On the Move Mobility in the Modern Western World"*.
Routledge.
- Dolar, M. (2006). *"Gaze and Voice as Love Objects"*. Duke University Press.
- Eidsheim, N. S. (2015). *"Sensing Sound Singing and Listening as Vibrational Practice"*,
Duke University Press.
- Grover - Friedlander, M. (2005). *"Vocal Apparitions: The Atraction of Cinema to Opera"*.
Princeton: Princeton University Press.
- <https://ambetios.gr/sites/default/files/docs/%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BF%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CF%8C> . (χ.χ.).
- <https://finosfilm.com>. (χ.χ.). Ανάκτηση από <https://finosfilm.com/portfolio-items/mia-trelli-trelli-oikogeneia/>: <https://finosfilm.com/portfolio-items/mia-trelli-trelli-oikogeneia/>
- https://mpineiolibrary.espivblogs.net/files/2014/01/GUY-DEBORD-h_koinwnia_toy_thematos1.pdf (χ.χ.).
- Kaplan, E. A. (1988). «*Women and Film Noir*. Routledge is an imprint of Taylor and Francis».

- MacKendrick, K. (2016). «*The Matter of Voice: Sensual Soundings*». Bronx, NY: Fordham University Press.
- MacKendrick, K. (2016). “*The Matter of Voice: Sensual Soundings*”. *Fordham University Press*. Fordham University Press.
- Mlade, D. (χ.χ.). “*Dolar Mladen, A Voice and Nothing More*”, *The MIT Press*, 2006. ISBN (electronic): 9780262288057.
- Mulvey, L. (2004). «*Οπτικές Και Άλλες Απολαύσεις*». Αθήνα: Παπαζήσης.
- Schaeffer, P. (1952). “*A la recherche d’une musique concrete*”, 1948. Paris: Éditions du Seuil.
- Schaeffer, P. (1952), “*Journal entry of March 1948. A la recherche d’une musique concrete*”. Paris: Éditions du Seuil.
- Schäfers, M. F. (2017). “*Voice. In The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*”.
<http://doi.org/10.29164/17voice>.
- Silverman, K. (1988). “*The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*”. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Martha Feldman, E. W. “*Why Voice Now?*” (χ.χ.).
- Williams, R. (1994). «*Κουλτούρα και Ιστορία*», μτφ. Αποστολίδου, Βενετία. Αθήνα: Γνώση.
www.navalhistory.gr/moira-mou-egines/. (χ.χ.).
- Αθανασάτου, Γ. (2001). «*Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967)*». Αθήνα: FINATEC AE.
- Ατάλι, Ζ. (1991). «*Θόρυβοι*». Αθήνα: Κέδρος - Ράππα.
- Αυδίκος, Ε. (Απρίλιος 2016). «*Η πόλη Λαογραφίες και εθνογραφικές Οπτικές*». Σιδέρης.

- Βαλούκος Στάθης. (Δεκέμβριος 2001). «*Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1914-2007*». Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δελαπόρτας, Μ. (2003). «*Τζένη Καρέζη - ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΜΙΑΣ ΖΩΗΣ*». Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002). «*Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές Αλλαγές της Μεταπολεμικής Εποχής στην Οθόνη στο 1949-1967*». Αθήνα: Ίδρυμα Μωραΐτη.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (2004). «*Οι Νέοι στις Κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*». Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας.
- Δημόπουλος, Ν. (1998). «*Ένας σκηνοθέτης θυμάται*». Αθήνα: «Προσκήνιο».
- Θερμού, Μ. (2021, 03 15). <https://www.portraits.gr/art-philanthropy/asteria-glifadas-otan-t-asteria-tis-athinaikis-rivieras-itan-to-monte-karlo-tis-elladas>. Ανάκτηση από Portraits art and Philanthropy.
- Καιροφύλας, Γ. (1993). «*Η Αθήνα τη δεκαετία του '50*». Αθήνα: Φιλιπότης.
- Κατσουνάκη, Μ. (12/12/99). «Κινηματογράφος: Σε μεταβατικό στάδιο» στο «Επτά Ημέρες», «Αφιέρωμα: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα (1965-1970)». «Η Καθημερινή», 36.
- Μπάτλερ, Τ. (2008). «*Σώματα Με Σημασία Οριοθετήσεις του "Φύλου" στον Λόγο*». Αθήνα: Εκκρεμές.
- Πισιμίσης, Β. (Ιούλιος 2021). «*ΒΟΥΡΛΑ - ΤΡΟΥΜΠΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΡΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ (1840-1968)*». Αθήνα: ΜΩΒ.
- Πηλιχός, Γ. (1965). «Φροντισμένη ταινία στα ελληνικά μέτρα». Πηγή: Εφημερίδα, Οκτώβριος, «Τα Νέα».

- Πουλάκης, Ν. (2015). *«Μουσικολογία και Κριτικές Προσεγγίσεις στη Μουσική των Σύγχρονων Ελληνικών Ταινιών»*. Αθήνα: Ορφέας.
- Σταματίου, Κ. (Δεκέμβριος 1964). «Ταινία που στηρίζεται στο μπρίο των ηθοποιών», «Τα Νέα».
- Φουκώ, Μ. (Ιούνιος 2012). *«Ετεροτοπίες και Άλλα Κείμενα»*. Αθήνα: ΠΛΕΥΘΡΟΝ.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2011). *«Η Ελληνική Κωμωδία και τα Πρότυπά της στο 19ο αιώνα»*. Αθήνα: ΠΕΚ (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης).

Παραρτήματα ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ «Α» Σκηνές ελληνικών Ταινιών.















Από Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης -

<http://rymimg.com/lk/f/l/1d6fb04dd5e0c1cc06995844cd80d556/3220250.gif>,

Εύλογη χρήση, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=445462>

