

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ  
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

Ο Κι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς: ω ς  
ε γ χ ε ι ρ η μ α, μ ι α ς ο λ ι κ ή ς  
α ι σ θ η τ η ρ ι α κ ή ς ε μ π ε ι ρ ί α ς  
β ι ω σ η ς τ ο υ κ ό σ μ ο υ

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια: Αικατερίνη Χατζησπύρου

Επιβλέποντες Καθηγητές: Μπιλάλης Μήτσος  
Παπαηλία Πηνελόπη  
Δέλτσου Ελευθέρια

Ιανουάριος 2013

## Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	1
2.Μέρος Πρώτο: Διατρέχοντας την ιστορία του κινηματογράφου	
Κινούμενη Εικόνα.....	9
Και εγένετο Λόγος.....	13
Γαργαλιστικές Μυρωδιές.....	16
3.Μέρος Δεύτερο: Κινηματογραφώντας.....	19
Πειθαρχώ.....	20
Επιτέλεση Ρόλου.....	22
Πίσω από τις κάμερες.....	26
Εικονοσύνθεση.....	30
Ηχοσύνθεση.....	34
4.Μέρος Τρίτο: Ο κόσμος των αισθήσεων και των ψευδ-αισθήσεων.....	39
Βιώνω.....	41
Αισθάνομαι.....	47
Θυμάμαι.....	50
Βλέπω.....	53
Ακούω.....	58
Μυρίζομαι.....	61
5. Απο-λογισμός.....	66
Βιβλιογραφία.....	73



**Ο κινηματογράφος: ως εγχείρημα μιας ολικής,  
αισθητηριακής εμπειρίας βίωσης του κόσμου**

Η μελλοντική κοινωνία δεν θα βρίσκει τις συντεταγμένες της στον τόπο ή το χρόνο, αλλά σε επιφάνειες εικονοσύνθεσης· σε επιφάνειες που θα καταβροχθίζουν τη γεωγραφία και την ιστορία.

Vilem Flusser ,  
1985

**Εισαγωγή**

Ο κινηματογράφος από τις απαρχές της γέννησής του προσπαθεί να δημιουργήσει ή να αναπαραστήσει μια «πραγματικότητα», ένα νέο μαγικό κόσμο, ένα κόσμο αποτέλεσμα της σύνθεσης επίπλαστων εικόνων και μαγικών ήχων. Από την αρχή της ιστορίας του, ο κινηματογράφος με την προσπάθεια σύνθεσης τεχνικών κινούμενων εικόνων και στη συνέχεια με την εισαγωγή του ήχου, που ήρθε να εμπλουτίσει και να γεμίσει τη διαδικασία αυτή, επιδιώκει να προσφέρει στους θεατές του εμπειρίες άλλοτε εξωτικές, άλλοτε καθημερινές και άλλοτε φανταστικές, με ένα τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε μαγικές, εμπειρίες τόσο δυνατές που δημιουργούνται για να ικανοποιήσουν ακόμη και τους πιο απαιτητικούς θεατές.

Ακολουθώντας το ίχνος και την πορεία του κινηματογράφου μέσα στο χρόνο ξεκινούμε από την πρώτη εφεύρεση του Thomas Edison, τον κινητογράφο, ο οποίος με τη σειρά του οδήγησε στον κινηματογράφο των αδελφών Lumiere, για να καταλήξει απροσδόκητα στο σήμερα που τα εργαστήρια ήχου και εικόνας έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν και να μεταφέρουν με ‘επιτυχία’ στους θεατές μια κατασκευασμένη τρισδιάστατη «πραγματικότητα». Ήδη στο προσεχές μέλλον διαβλέπουμε τις φιλόδοξες προσπάθειες που γίνονται στα κινηματογραφικά στούντιο με σύμμαχο τις τελευταίες τεχνολογικές εφευρέσεις που στόχο έχουν να δημιουργήσουν ακόμη πιο σύνθετα, πολύπλοκα, πολυεπίπεδα και αριστοτεχνικά φτιαγμένα αποτελέσματα. Ταινίες εμπλουτισμένες με μύρια τεχνικά υποστυλώματα, που σαν στόχο έχουν να ικανοποιήσουν ή έστω να ιντριγκάρουν και τις υπόλοιπες αισθήσεις, πέραν της όρασης και της ακοής, προσφέροντας έτσι πιο ολοκληρωμένες αισθητηριακές εμπειρίες. Άραγε θα τα καταφέρουν; Τι επιφυλάσσει ο κινηματογράφος για την τέρψη των αισθήσεων μας; Σε σχέση με τις απαντήσεις αυτές μπορούμε να

---

κάνουμε μόνο εικασίες, αφού μόνο το μέλλον του κινηματογράφου μπορεί να μας τις δώσει.

Οι αισθήσεις είναι το πεδίο της βιούμενης εμπειρίας, όντας το μέσον που μας προσφέρει το σώμα μας για να γευτούμε, να νιώσουμε, να αγγίξουμε, να ακούσουμε, να μυρίσουμε και να δούμε τον κόσμο γύρω μας. Είναι ο τρόπος για να αντιληφθούμε και να αισθανθούμε τον 'υλικό' μας περίγυρο. Η Σερεμετάκη χαρακτηρίζει τις αισθήσεις ως τους κομιστές και τους αρχειοφύλακες της ακούσιας διάχυτης υλικής εμπειρίας και επομένως ως ενδεχόμενες πηγες εναλλακτικής μνήμης και χρονικότητας. Για αυτό ακριβώς το λόγο συχνά υπόκειται στην κοινωνική λήθη, συνιστώντας έτσι μια σφαίρα κρυμμένης ιστορικής ετερότητας, μιας ετερότητας που υφέρεται μέσα στα πλαίσια της ίδιας της πολιτικής του βίου (Σερεμετάκη 1997: 37). Οι αισθήσεις, μπορούμε να εικάσουμε, είναι το πεδίο στο οποίο η μικροφυσική της εξουσίας καμουφλάρεται περισσότερο, αφού αποτελούν την εργαλειακή σκευή των ανθρώπινων υποκειμένων για την ίδια την αντίληψη και τη βίωση του υλικού κόσμου. Ο τρόπος που αισθανόμαστε σήμερα, ως σύγχρονα υποκείμενα, δεν είναι ούτε φυσικός ούτε αυτούσιος, αλλά επηρεασμένος και διαμορφωμένος, αφού έχει υποστεί διεργασίες αιώνων τόσο κοινωνικο-πολιτικές όσο και επιστημονικές.

Η παρούσα εργασία επιδιώκει μια αναζήτηση των αισθήσεων, της όποιας 'ουσίας' τους και της ιστορίας τους, διατρέχοντας και εξετάζοντας παράλληλα την ιστορία του κινηματογράφου όσον αφορά στις προθέσεις του αλλά και το αντίστροφο, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο οι τεχνικές που αναπτύχθηκαν γύρω από τον κινηματογράφο επηρεάζουν την ίδια την αισθητήρια εμπειρία. Φιλοδοξία της εργασίας είναι να ανακαλύψει πως και με ποιες διαδικασίες διαμορφώθηκαν οι αισθήσεις μας στην πάροδο του χρόνου. Σε τι συνίστανται και πως εξελιχθήκαν το σύνολο των σωματικών λειτουργιών που αντιλαμβανόμαστε ως αισθήσεις σήμερα, καθώς και με ποιους τρόπους βιώνουμε τόσο τις αισθήσεις όσο και τον κόσμο μέσα από αυτές.

Μια παράμετρος του όλου εγχειρήματος είναι η εξέταση των διαδικασιών και των συνεπειών που οδήγησαν στον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονοι άνθρωποι βιώνουν στα πλαίσια της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας τις αισθήσεις τους, δηλαδή την «εργαλειακή» σκευή που διαθέτουν για την αισθητηριακή βίωση του κόσμου. Θα προσπαθήσω να εντοπίσω τα σημεία ρήξης

στη διαμόρφωση των αισθήσεων παρακολουθώντας συνάμα και την εξέλιξη του κινηματογράφου μέσα στο χρόνο, γιατί όπως διακήρυξε και ο Foucault, το πρόβλημα δεν αφορά πλέον την παράδοση και το ίχνος αλλά την ίδια τη διατομή και το όριο, το όριο στο οποίο ο άνθρωπος σταματά να είναι ένα ολικό αισθητηριακό ον και γίνεται ένα ον που χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο την όραση και την ακοή για να αντιληφθεί και να βιώσει τον κόσμο. *Δεν μιλάμε πλέον για το πρόβλημα του θεμελίου, αλλά στην προκειμένη περίπτωση για την αισθητηριακή βίωση του κόσμου, που διαιωνίζεται, αλλά και το πρόβλημα των μετασχηματισμών που ισχύουν ως θεμελίωση και ανανέωση των θεμελιώσεων* (Foucault 1987:13), καθώς και για τους μετασχηματισμούς και τις ρίζες που έλαβαν χώρα στο σύγχρονο κόσμο του 18ου και 19ου αιώνα και έχουν ως αποτελέσματά τους τις αισθητηριακά βιωμένες πραγματικότητες του σήμερα.

Πώς βιώνουμε τον κόσμο τελικά; Είναι ο κόσμος αυτό που βιώνουμε με τις αισθήσεις μας; Ποιες αισθήσεις μας ενεργοποιούνται και πώς, για να μας δώσουν μια αίσθηση των πραγματικοτήτων γύρω μας; Τι συντελέστηκε στην πάροδο του χρόνου και στην ίδια την ιστορία των αισθήσεων; Ανατρέχοντας στην ιστορία πάντα έτσι βίωναν οι άνθρωποι τον κόσμο; Υπάρχει κάποια ιεράρχηση των αισθήσεων; Και αν ναι σε ποιους ιστορικούς, πολιτισμικούς ή ακόμη και ‘φυσιολογικούς’ παράγοντες οφείλεται η ιεραρχία αυτή; Πώς βιώνονται και πώς γίνονται αντιληπτοί οι ίδιοι οι μετασχηματισμοί των αισθήσεων; Ποια στοιχεία σε μια κουλτούρα επιτρέπουν την αισθητήρια βίωση της ιστορίας; Που μπορεί να βρεθεί η ιστορικότητα και σε ποιες αισθητήριες μορφές και πρακτικές;

Αυτή είναι μια σειρά από ερωτήματα που θα διατρέξουν αυτή την εργασία σε σχέση με την ιστορία των αισθήσεων, τα οποία μάλλον θα θέσω παρά θα επιχειρήσω να απαντήσω. Ούτως ή αλλιώς οι σύγχρονες θεωρήσεις αναφορικά με την βίωση του κόσμου έχουν θέσει αυτή τη συζήτηση σε μια τελείως υποκειμενική και θραυσματική βάση.

Η περιπέτεια της αναζήτησης της ίδιας της «ουσίας» των αισθήσεων, ξεκίνησε ως μια επιτόπια εθνογραφία του κινηματογράφου, αφού εντελώς ξαφνικά βρέθηκα μπλεγμένη στη διαδικασία παραγωγής μιας κινηματογραφικής ταινίας μεγάλου μήκους. Στα αρχικά στάδια η εργασία ξεκίνησε ως μια

---

προσπάθεια να καταγράψω και στη συνέχεια να κατανοήσω τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ένα κινηματογραφικό συνεργείο. Δηλαδή τη δυναμική, την ιεραρχία τις σχέσεις εξουσίας καθώς και τις δυνάμεις ισορροπίας που διέπουν μια ομάδα επαγγελματιών με εντελώς νομαδικό και εφήμερο χαρακτήρα, αφού οι άνθρωποι αυτοί αποτελούν μια ομάδα για ένα σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα<sup>1</sup>. Στην πορεία, μετά από τη συναναστροφή με ανθρώπους που αποτελούν και συνθέτουν τα κινηματογραφικά συνεργεία, παρατήρησα ένα άτυπο συναγωνισμό που κατέληγε σε μια υπόρρητη κόντρα, ανάμεσα σε αυτούς που ασχολούνται με το στήσιμο και την καταγραφή της εικόνας και αυτούς που ασχολούνται με την καταγραφή και το στήσιμο του ήχου. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε την αφετηρία για αυτή την έρευνα.

Όλη αυτή η περιπέτεια αναζήτησης των αισθήσεων ξεκίνησε με μια δειλή ερώτηση που και αυτή με την σειρά της ξεκίνησε ως υποψία, αν η όραση με την υποστήριξη της ακοής τείνουν να υποσκελίσουν και να αντικαταστήσουν σταδιακά παντελώς τις υπόλοιπες αισθήσεις. Η κυριαρχία της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων στις μέρες μας είναι κάτι περισσότερο από πασιφανές, και όπως διαφαίνεται πια έντονα, σταδιακά τείνει να παραγκωνίσει εντελώς και τις υπόλοιπες αισθήσεις. Η ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών γύρω από την όραση και την ακοή, ενισχύει όλο και περισσότερο τη θέση των δυο αυτών αισθήσεων<sup>2</sup>, δίνοντας στο σύγχρονο υποκείμενο δυνατότητες που βάζουν τις υπόλοιπες αισθήσεις σε μια μορφή «αχρηστίας»<sup>3</sup>. Από την άλλη πλευρά όμως και σε ένα

---

<sup>1</sup> Η προετοιμασία της ταινίας διήρκεσε γύρω στους δυο μήνες, ενώ τα γυρίσματα κράτησαν ένα μήνα. Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας τα μέλη του συνεργείου δεν συναντήθηκαν σχεδόν ποτέ. Η πρώτη φορά που βρεθήκαμε όλοι μαζί ήταν δυο μέρες πριν την έναρξη των γυρισμάτων

<sup>2</sup> Παραδείγματός χάριν τα νέα γυαλιά που ετοιμάζεται να λανσάρι οσονούπω η Google στη διεθνή αγορά, γυαλιά που δίνουν στο χρήστη μια γκάμα ικανοτήτων, για να χειρίζεται το ενδιάμεσο περιβάλλον του, χωρίς να χρειάζεται να χρησιμοποιεί οτιδήποτε άλλο πέραν της όρασης και των φωνητικών λεκτικών εντολών. Τα γυαλιά αυτά πλασάρονται ως ένα νέο πολυεργαλείο που κυριολεκτικά δίνει επιλογές που «λύνουν τα χεριά», παρέχουν δηλαδή τη δυνατότητα στο χειριστή να εκτελεί με φωνητικές εντολές, μια γκάμα δραστηριοτήτων, που προηγουμένως χρειαζόταν να χρησιμοποιήσει τα χέρια του, και όλα αυτά σε μια ενδιάμεση δυνητική επιφάνεια εργασίας. <http://www.youtube.com/watch?v=JSnB06um5r4>  
<http://www.youtube.com/watch?v=Nc4ox89bofk&feature=fvwl>

<sup>3</sup> Παρατηρούμε γενικά ότι υπάρχει μια τάση, με τη βοήθεια των εικόνων, να «καλυφθούν» και οι υπόλοιπες αισθήσεις, τουλάχιστον στο εμπορικό κομμάτι της σύγχρονης ζωής αφού η

τελείως πειραματικό στάδιο ακόμα, διαφαίνονται οι νέες τάσεις της βιομηχανίας παραγωγής θεαμάτων που ως ευσεβή πόθο έχουν τη συνολική και ολική υπερκάλυψη και των υπόλοιπων αισθήσεων <sup>4</sup>. Όμως τι συμβαίνει και σε αυτή την περίπτωση; Οι υπόλοιπες αισθήσεις όντως έχουν σημασία για τους δημιουργούς αυτών των τεχνικών, ή μήπως απλώς θέλουν να ενισχύσουν και με άλλα τεχνικά μέσα την οπτική εμπειρία;

Η εξέλιξη της διαδικασίας της έρευνας αλλά και της συγγραφής ακολούθησε μια περίεργη πορεία, μια πορεία που οφείλω να παραθέσω σαν το δικό μου βίωμα για το πως από μια απλή εθνογραφία για ένα κινηματογραφικό συνεργείο κατέληξε σε μια σύνθετη αναρώτηση σχετικά με το τι είναι οι αισθήσεις, σε τι συνίστανται, πως βιώνουμε αισθητηριακά τον κόσμο, και ποιες αισθήσεις ενεργοποιούνται και εμπλέκονται σε αυτό το κομμάτι της διαδικασίας βίωσης του κόσμου για το σύγχρονο υποκείμενο. Οι διαδικασίες που εξελιχθήκαν έως ότου καταλήξω στο θέμα των αισθήσεων, της κατάταμής τους και το διαχωρισμό τους από το σώμα και κατ' επέκταση του ανθρώπινου υποκειμένου, χάραξαν σχεδόν από μόνες τους τη σύνθεσης αυτής της εργασίας, αφού κατέληξα στο θέμα αυτό μέσα από πολλούς προβληματισμούς, αφού τότε δεν έπαιρνα από τους συνομιλητές και τους συνεντευξιαζόμενούς μου απαντήσεις που να με ικανοποιούσαν. Αλλά δεν ήταν μόνο αυτό, αφού καθ' όλη την διάρκεια υπήρχαν πολλά αναπάντητα ερωτήματα στην ατμόσφαιρα, τα οποία με εξανάγκαζαν να κάνω κάθε φορά ένα βήμα προς τα πίσω, μέχρι να φτάσω στο σημείο να αναζητώ την ίδια την 'ουσία' των αισθήσεων.

---

παρουσίαση προϊόντων και το marketing έχουν περισσότερη σημασία από το ίδιο το προϊόν. Ας πάρουμε για παράδειγμα την αίσθηση της γεύσης. Στις μέρες μας, η παρουσίαση του φαγητού παίζει σημαντικότερο ρόλο στην επιλογή του, από την ίδια την ουσία του ή τη γεύση του, αφού οι καταναλωτές πρώτα αγοράζουν με βάση την εικόνα ενός διατροφικού προϊόντος παρά το ίδιο το προϊόν.

<sup>4</sup> Τέτοιες δοκιμές έχουν γίνει ήδη στην Κορέα, όπου κάποιοι δήλωσαν ενθουσιασμένοι με τον τρόπο που τα νέα εφέ επηρέασαν την εμπειρία της θέασης, ενώ άλλοι έδειξαν τη δυσανεμία και τον προβληματισμό τους για τη ναυτία που τους προκάλεσε η μόνιμη μυρωδιά των εκρήξεων και του καμένου λάστιχου .

<http://www.tomsguide.com/us/avatar-ride-4d-korea-lasers,news-5807.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=L7MeRt985-c>



---

Θα επιχειρήσω, λοιπόν, να εξετάσω πως οι τεχνικές αναπαραγωγής και καταγραφής της εικόνας και του ήχου επηρέασαν και επηρεάζουν την βίωση της πραγματικότητας σαν ένα ολικό φαινόμενο, που σε τελική ανάλυση και αν το κοιτάξεις με περισσότερη προσοχή, ενδέχεται να μην είναι τόσο ολικό όσο μας φαίνεται στην αρχή. Οι τεχνικές που αναπτυχθήκαν σχετικά με την καταγραφή των τεχνουργημάτων που αναφέρονται σε αυτές τις δυο αισθήσεις σαφώς έδωσαν ένα αβαντάζ σε αυτές τις δυο αισθήσεις, τουλάχιστον ως προς την κατανόηση των λειτουργιών τους και στην τεχνική και καταναλωτική αναπαραγωγή τους. Η υλική μορφή που απέκτησαν τα τεχνουργήματα που αναφέρονται σε αυτές τις αισθήσεις, σαφώς φαίνεται εκ πρώτης όψεως να τις προώθησαν έναντι των υπολοίπων, αφού τα ανάφορα τους αποκτούν ένα πιο υλικό και «απτό» χαρακτήρα.

Σε κάθε στάδιο της επιτόπιας έρευνας και των συνεντεύξεων μου, όπως προάνεφερα, προέκυπταν όλο και πιο απαιτητικά ερωτήματα. Τα ερωτήματα αυτά ξεπετάγονταν σαν λογικά ακόλουθα ή κενά, που προέκυπταν μέσα στις κουβέντες που γίνονταν ανάμεσα στο συνεργείο αλλά και στις μετέπειτα συνεντεύξεις. Ερωτήματα που έθεταν με τη σειρά τους άλλα. Απαντήσεις που έμεναν μετέωρες, αφού μπορούσαν να δοθούν μόνο αν ακολουθήσει κανείς μια μέθοδο όμοια ή και ταυτόσημη με την Φουκοϊκή γενεαλογία. Έτσι, η εργασία αυτή ακολουθεί μια ανάποδη διαδρομή, αφού ξεκινώντας από τα γυρίσματα μιας ταινίας το 2010 γυρίζει πίσω, μέχρι τις ιατρικές πρακτικές παρατηρήσεις του 17<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με την ανατομία του ανθρωπίνου σώματος και της πρακτικές καταγραφής και αναπαραγωγής ήχου και εικόνας περί τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, για να εξετάσει διάφορες πτυχές για το πως εξελίχθηκε η ιστορία των αισθήσεων στο σύγχρονο κόσμο.

Μια από τις πιο σημαντικές στιγμές στην ιστορία αυτή των αισθήσεων ήταν η κατασκευή των πρώιμων και φαινομενικά αθώων μηχανών (φωνογράφος, γραφομηχανή και κινηματογράφος) που έδιναν για πρώτη φορά τη δυνατότητα, αποθήκευσης και ως εκ τούτου διαχώριζαν και κατηγοριοποιούσαν πράγματα που μέχρι τη στιγμή της εφεύρεσης ήταν άπιαστα και ρευστά όπως οι ήχοι, οι εικόνες και τα κείμενα. Αυτή ήταν και η στιγμή που σηματοδότησε την έναρξη της

εκμηχάνισης της πληροφορίας καθώς και των τεχνουργημάτων που αναφέρονται σε αυτές τις δύο αισθήσεις, των οποίων αν ακολουθήσουμε την πορεία τους προς τα πίσω, με μια αναδρομή στο παρελθόν και στις αφηγήσεις μπορούμε να δούμε πως τα ίδια τα τεχνουργήματα, οι εφευρέσεις, επηρέασαν τη διαμόρφωση του τρόπου που αισθανόμαστε και όρισαν τον τρόπο εξέλιξης των νέων διαδραστικών τεχνολογιών που έχουν κατακλίσει την σύγχρονη καθημερινότητα (Kittler 2005:10).

Η εργασία αυτή θα εξετάσει τον έκδηλο τρόπο, με τον οποίο οι κατηγορίες της ασυνέχειας και της διαφοράς, έννοιες όπως το κατώφλι, η ρήξη και ο μετασχηματισμός, η περιγραφή των σειρών και των ορίων, όρισαν τον τρόπο που βιώνουμε τον κόσμο μέσα από το σώμα μας και μέσα από τις αισθήσεις μας. Οφείλουμε λοιπόν, για να ακολουθήσουμε τη διαδρομή των αισθήσεών μας μέσα στο χρόνο, να σπάσουμε το παιχνίδι των υλικών καθορισμών, των κανόνων της πρακτικής, των ασύνειδων συστημάτων, των αυστηρών σχέσεων και των συστοιχιών που ξεφεύγουν από κάθε βιωμένη εμπειρία. Για να καταλάβουμε τον τρόπο που βιώνουμε τον κόσμο σήμερα, πρέπει να εξετάσουμε τις μεταλλαγές που επιτελούνται μέσα στον ίδιο το χώρο της ιστορίας των αισθήσεων (Foucault 1987:26).

Ο Michel Foucault χρησιμοποιώντας την θεωρία του G. Bachelard που μας περιγράφει πως *οι Πράξεις και τα Κατώφλια επιστημονικά, αναστέλλουν την απροσδιόριστη συσσώρευση γνώσεων, θραύουν την αργή ωρίμανση τους και τις εισάγουν σε ένα νέο χρόνο, τις αποκόβουν από την εμπειρική τους προέλευση και από τα αφετηριακά τους κίνητρα, τις καθαιρούν από τις φανταστικές συναιτιότητές τους, αναθέτοντας έτσι την ιστορική τους ανάλυση όχι πλέον στην αναζήτηση σιωπηρών απαρχών, ούτε προς την ατέλευτη αναδρομή προς τους πρώτους πρόδρομους, αλλά την επισημείωση ενός νέου τύπου ορθολογικότητας και των πολλαπλών αποτελεσμάτων της* (Foucault, 1987 : 11). Χρησιμοποιώντας την μέθοδό του Foucault, θα επιχειρήσω να δείξω με ποιους τρόπους οι τεχνολογίες και πρακτικές παρατήρησης στον ύστερο 18ο αιώνα και οι τεχνολογίες καταγραφής του ήχου τον 19ο αιώνα επηρέασαν τον σύγχρονο τρόπο βίωσης της πραγματικότητας, άλλα και τα ίδια τα σύγχρονα υποκείμενα του 21ου αιώνα. Ο τρόπος που βιώνουμε τις αισθήσεις και το σώμα μας, υπέστη ιστορικές, κοινωνικές και τεχνολογικές επιρροές που στην πάροδο του χρόνου

---

ενσωματωθήκαν, αποκρυσταλλώθηκαν και τελικά σωματοποιήθηκαν με αποτέλεσμα σήμερα να μην μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε αυτές τις επιρροές από τις ίδιες μας τις σωματικές και αισθητηριακές μας λειτουργίες .

Οι αισθήσεις στα πλαίσια της μοντερνικότητας είναι αποκολλημένες και απόλυτα διακριτές η μια από την άλλη, και φέρονται να επιτελούν μάλλον λειτουργίες, οι οποίες με την σειρά τους είναι τελείως εργαλειακές και εξατομικευμένες. Ο ‘χειρουργικός’, θα λέγαμε, διαχωρισμός των αισθήσεων καθιστά πλέον την κάθε αίσθηση αυτόνομη και ανεξάρτητη από την άλλη και μπορούμε να πούμε ότι διαχωρίζονται και ‘αποκόπτονται’ ακόμα και από το ίδιο το σώμα. Η συγκεκριμένη εξάλειψη της παραδοσιακής αισθητήριας μνήμης στη σύγχρονη εποχή είναι κυρίως συνέπεια ενός υπερβολικού καταμερισμού εργασίας σε σχέση με τις σωματικές λειτουργίες, που είχε ως συνέπεια τη δημιουργία μιας αντιληπτικής εξειδίκευσης και ορθολογικοποίησης τόσο των ιδίων των αισθήσεων όσο και των λειτουργιών τους. Παρατηρούμε δηλαδή ότι γίνεται μια διαίρεση των αισθήσεων σε διακριτές περιοχές , και κατ’ επέκταση της ίδιας της σωματικής εμπειρίας, ενώ ταυτόχρονα μπορούμε να διακρίνουμε μια ξεκάθαρη ιεράρχηση των αισθήσεων ώστε κάποιες να διατηρούν προνομιακό ρόλο στον «ισχυρισμό της αλήθειας», με περίτρανο παράδειγμα τη θέση που κατέχει η όραση στις μέρες μας (Σερεμετάκη 1996:47).

Εργαλείο σε αυτή την αναζήτηση των αισθήσεων αποτελεί η έννοια της ασυνέχειας, *αφού η ασυνέχεια δεν είναι μόνο ένα από τα μεγάλα συμβεβηκότα που σχηματίζουν ρωγμή στη γενεαλογία της ιστορίας, αλλά ότι βρίσκεται ήδη μέσα στο απλό γεγονός της απόφασης• το ξαναδείχνουμε μέσα στην ιστορική του εισβολή• εκείνο που δοκιμάζουμε να κάνουμε φανερό είναι η εντομή την οποία συνιστά αυτή η μη αναγώγιμη, συχνά ανεπαίσθητη, ανάδυση. Όσο κοινότυπη, μικρή και ασήμαντη ως προς τις συνέπειές της, όσο γρήγορα ενδέχεται να λησμονηθεί μετά την εμφάνισή της, όσο δυσδιάκριτη, δυσνόητη, αποτελεί πάντα ένα συμβάν που δεν μπορεί να εξαντληθεί ολοσχερώς. Ένα συμβάν που συνδέεται με τις καταστάσεις που το γεννούν καθώς και με τις συνέπειες που προξενεί αλλά ταυτόχρονα και με μια εντελώς διαφορετική σύνδεση, έχει να κάνει και με αποφάνσεις που προηγούνται αλλά και έπονται ( Foucault 1987 : 46).*

Σκοπός μου, λοιπόν, είναι να ακολουθήσω πίσω στο χρόνο τη διαδρομή που εγχάραξαν οι διαδικασίες κατασκευής και βίωσης των αισθήσεων έως έχουν

σήμερα, καθώς και μια δειλή αναρώτηση για το μέλλον των αισθήσεων σε ένα εικονικό-δυναμικό (virtual) και 'άυλο' κόσμο, και τη θέση των αισθήσεων μέσα σε αυτόν.

### **Διατρέχοντας την ιστορία του κινηματογράφου**

Ότι και αν πούμε για τις απαρχές της τέχνης των κινούμενων εικόνων είναι αυθαίρετο, επίσης είναι αδύνατο να προβλέψουμε που θα καταλήξει. Ποια εφεύρεση σηματοδότησε τις απαρχές της; Μήπως η πρώτη συσκευή που εισήγαγε κίνηση στις εικόνες οι οποίες προβάλλονται στην οθόνη, μήπως η πρώτη φωτογράφιση διαφόρων φάσεων της κίνησης αντικειμένων; Η μήπως η πρώτη προβολή διαδοχικών εικόνων με τέτοια ταχύτητα, ώστε να δημιουργείται η εντύπωση της κίνησης; Η μήπως τα γενέθλια της νέας αυτής τέχνης συμπίπτουν με τη στιγμή κατά την οποία οι πειραματιστές μπόρεσαν να προβάλουν για πρώτη φορά πάνω σε μια οθόνη τέτοια στιγμιότυπα που περνούν από μπροστά μας με μεγάλη ταχύτητα ;

Munsterberg

### **Κινούμενη εικόνα**

Η λέξη «κινηματογράφος» επινοήθηκε από το Λεόν Μπουλί, ο οποίος θέλησε να ονοματοδοτήσει, αυτό που θεωρήθηκε ως εφεύρεση των αδελφών Louis και Auguste Lumières. Οι αδερφοί Λουμιέρ, δεν ήταν οι εφευρέτες του κινηματογράφου, ήταν όμως αυτοί που τον βελτίωσαν, τον καθιέρωσαν και τον διέδωσαν στο ευρύ κοινό. Ο όρος κινηματογράφος σήμαινε αρχικά, τη μηχανή εκείνη η οποία είχε τη δυνατότητα να καταγράφει την κίνηση. Αυτή η αίσθηση της κίνησης που δημιουργείται όταν βλέπουμε μια ταινία βασίζεται στην εκμετάλλευση δύο οπτικών φαινομένων: το πρώτο είναι η διατήρηση της οπτικής εικόνας στον εγκέφαλο για ένα κλάσμα του δευτερολέπτου μετά την προβολή της στο φακό του ματιού (persistence of vision), ενώ το δεύτερο δημιουργεί την ψευδαίσθηση της κίνησης, όταν οι εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη (φαινόμενο phi).

Τα δύο αυτά φαινόμενα μαζί αποτέλεσαν τη βάση του κινηματογράφου από φυσιολογικής πλευράς, ενώ από τεχνικής πλευράς υπάρχει ένα φιλμ, που

---

προβάλλει συνεχόμενες εικόνες σε συγκεκριμένο ρυθμό. Αυτός ο ρυθμός είναι συνήθως 16 καρτέ ανά δευτερόλεπτο για τις βουβές ταινίες και 24 για τις ταινίες με ήχο. Η διαφορά αυτή των 8 καρτέ εξηγεί και το γεγονός ότι πολλές από τις βουβές ταινίες εμφανίζονται να διαδραματίζονται σε ταχύτερους από τη ‘φυσιολογική’ κίνηση ρυθμούς, όταν προβάλλονται από σύγχρονες μηχανές προβολής των 24 καρτέ ανά δευτερόλεπτο.

Ο Τόμας Έντισον μαζί με τον Ουίλιαμ Ντίξον θα αναπτύξουν δυο συσκευές: τον κινητογράφο (η πρώτη θα μπορούσαμε να πούμε μηχανή λήψης) και το κινητοσκοπιο (την πρώτη μηχανή προβολής, που αποτέλεσε άλλη μια από τις συνολικά πάνω από 1.000 πατέντες του Έντισον). Παρουσιάστηκε επίσημα στο κοινό της Νέας Υόρκης στο Broadway, στις 20 Μαΐου του 1891, μαζί με την πρώτη κινηματογραφική ταινία, «Carmencita Dancing», που σημείωσε μεγάλη επιτυχία, λόγω της πρωτοφανής κινητικής πιστότητας, που προσέφερε.

Η συσκευή στην αρχική της μορφή μπορούσε να εμφανίσει μέχρι 150 εκατοστά σελιλόιντ σε ρυθμούς έως και 46 καρτέ ανά δευτερόλεπτο. Δεν πρόβαλλε ωστόσο το φιλμ σε οθόνη, αλλά μέσα σε ένα κουτί, το οποίο μπορούσε να παρακολουθεί από μία οπή μόνο ένας θεατής, ακούγοντας παράλληλα μουσική υπόκρουση από ένα φωνογράφο. Ήταν δηλαδή σαν μια ιδιωτική αίθουσα προβολής κινηματογράφου.

Οι εφευρέσεις του Έντισον ταξίδεψαν και στην Ευρώπη, στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1894, όπου ο Αντουάν Λουμιέρ ήταν καλεσμένος στην παρουσίαση του κινητοσκοπίου του Έντισον. Αμέσως του τράβηξε το ενδιαφέρον αυτή η συσκευή και αγόρασε μία. Γυρνώντας στη Λυών συγκάλυψε οικογενειακό συμβούλιο και προκάλεσε τους γιούς του να βελτιώσουν τη μηχανή του Έντισον. Πράγματι, ο Λουί έβαλε γρήγορα σε εφαρμογή τις ιδέες του με τη βοήθεια των μηχανικών της εταιρίας του. Μέσα σε ένα μόλις χρόνο, οι αδελφοί Λουμιέρ είχαν ετοιμάσει την πρώτη κινηματογραφική μηχανή λήψης και προβολής και είχαν καταχωρίσει την πατέντα για την εφευρέσή τους με το όνομα «Κινηματογράφος» (Cinematographe). Τον κινηματογράφο αποτελούσε μία φορητή κινηματογραφική μηχανή λήψεως, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ, που εμφάνιζε σε οθόνη εικόνες με ρυθμό 16 καρτέ ανά δευτερόλεπτο. Η εφεύρεση των αδελφών Λουμιέρ, πέραν αυτών των πλεονεκτημάτων έναντι του κινητοσκοπίου

και του κινητογράφου, διέθετε και ένα επιπλέον βασικό προσόν: το βάρος της ήταν μόλις 20 κιλά, κάτι που την έκανε πολύ πιο πρακτική, σε σχέση με τα 500 κιλά που ζύγιζε ο κινητογράφος και επιπλέον ήταν και φορητή. Οι δυο αδελφοί που είχαν ασχοληθεί αρκετά χρόνια με την έρευνα της φωτογραφίας και των προοπτικών της κατάφεραν να δημιουργήσουν την κινούμενη εικόνα. Αφού πήραν την αναγνώριση της ευρεσιτεχνίας τους για την κινηματογραφική μηχανή αποφάσισαν να κάνουν την πρώτη παράσταση, για να δει το κοινό την νέα τους εφεύρεση, που σαφώς ήταν ένα τεχνολογικό θαύμα για την εποχή. Είναι αμφίβολο αν οι ίδιοι οι Λουμιέρ είχαν συλλάβει τη σημασία της εφεύρεσής τους, καθώς ήταν της άποψης ότι «ο κινητογράφος είναι μια εφεύρεση χωρίς μέλλον».

Η πρώτη αυτή ταινία των αδελφών Λουμιέρ έδειχνε ένα τρένο να κατευθύνεται προς στους θεατές. Όπως ήταν αναμενόμενο στις πρώτες προβολές, οι πρώτοι θεατές έφυγαν πανικόβλητοι και έντρομοι από την αίθουσα που προβαλλόταν η πρώτη αυτή ταινία, για να επιστρέψουν στην συνέχεια και να απαιτήσουν επανάληψη της προβολής. Το θέαμα, ωστόσο δεν εντυπωσίασε και πολύ τους συντάκτες των σοβαρών εφημερίδων της εποχής, αντίθετα όμως προκάλεσε τη δυσφορία πολλών για το νέο είδος θεάματος, αφού ήταν γεγονός ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε γι' αυτούς μια πρωτόγνωρη εμπειρία τρόμου. Μπορούμε να φανταστούμε την έκπληξη αυτών των πρώτων θεατών που πρώτοι αντίκρισαν με τρόμο, φρίκη και δέος την «μαγεία» και την δύναμη της κινούμενης εικόνας.

Η εμπειρία αυτή σήμερα μπορεί να μας φαίνεται σχεδόν τετριμμένη, αλλά και οι σύγχρονες τάσεις στον κινηματογράφο έχουν την ίδια προσδοκία, αφού αποσκοπούν στην όσο το δυνατό πιο άμεση έκθεση του θεατή στην εικόνα, λαμπρό παράδειγμα αποτελούν οι τρισδιάστατες ταινίες. Ο εθισμός όμως των σύγχρονων υποκειμένων στις τεχνολογίες του κινηματογράφου καθιστούν όλο και πιο δύσκολο το εγχείρημα αυτό. Αφού αυτό μπορεί να γίνει σχεδόν αποκλειστικά μόνο και μια φορά, κατά την πρώτη έκθεση του θεατή στον κινηματογράφο<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Προσωπική παρατήρηση. Μέσα στην οικογένειά μου υπάρχει μια ιστορία, η οποία αναφέρεται στην πρώτη φορά που η θεία μου πήγε σινεμά, στην δεκαετία του 50. Η ιστορία αναπαράγεται συχνά ως ανέκδοτο, αλλά αποτελεί επανάληψη ακριβώς της σοκαριστικής εμπειρίας των πρώτων θεατών της ταινίας των αδελφών Lumier πενήντα χρόνια μετά. Τη μέρα εκείνη, προβαλλόταν μια

---

Ο Walter Benjamin στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν ακόμη ο κινηματογράφος ήταν στα σπάργανά του, θεωρούσε ότι ο κινηματογράφος αποτέλεσε την τεχνολογία- κλειδί της νεωτερικότητας, το χώρο όπου οι άνθρωποι συνδιαλέγονται με τον αιφνιδιασμό που δημιουργεί η επαφή με το νέο, μαθαίνοντας ένα τρόπο πρόσληψης, τον οποίο ονόμασε «περισπασμό» (distraction).<sup>6</sup> Ο κινηματογράφος με τις ριζοσπαστικές του τεχνικές αποτέλεσε ένα νέο διαμορφωτή τόσο της σύγχρονης εμπειρίας όσο και νέων τρόπων αντίληψης. Αποτέλεσε ένα νέο και ρηξικέλευθο τρόπο βίωσης του κόσμου. Ο κινηματογράφος αποτέλεσε με άλλα λόγια ένα από τους σημαντικότερους εκπαιδευτές και διαμορφωτές των σύγχρονων υποκειμένων, με ένα βίαιο και καταγιγιστικό τρόπο.

Ο κινηματογράφος είναι τόσο βίαιος ως προς την δυναμική του να πείθει τον θεατή του που για τον Paul Virilio αποτελεί μια τεχνολογία ταχύτητας και την παρομοιάζει με τον ίδιο τον πόλεμο. Ο Virilio υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος υπήρξε η τεχνολογία της μαζικής διατάραξης, αφού ήταν η τεχνολογία που κατάφερε να αποσπάσει ολόκληρους πληθυσμούς από τον τόπο τους και τους οδήγησε προς τις οικονομικές υποσχέσεις των μεγάλων πόλεων, αλλά τελικά το μόνο που κατάφερε είναι να τους σύρει στον πόλεμο σημαδεύοντας τους με την καταστροφή<sup>7</sup>. Είναι το μέσο της νεωτερικότητας, τόσο σφόδρό και άμεσο ως προς το αποτέλεσμα που μπορεί να συσχετιστεί νοητικά ως μια τεχνολογία πολέμου.

---

ταινία western, η οποία σε κάποια σκηνή έδειχνε μια ορδή αλόγων να καλπάζουν προς την κάμερα και κατ' επέκταση προς το μέρος του θεατή. Η θεία μου έντρομη σηκώθηκε από το κάθισμα και ξεκίνησε να τρέχει, φωνάζοντας «Σηκωθείτε να φύγουμε! Έρχονται κατά πάνω μας, θα μας ποδοπατήσουν!».

<sup>6</sup> Benjamin από Fisher 111

<sup>7</sup> Virilio από Fisher:112

## Και εγένετο Λόγος

*Ο βωβός κινηματογράφος δεν ήταν πραγματικά βωβός παρά μόνο «σιωπηλός»<sup>8</sup>*

Mitry

Στη συνέχεια λοιπόν δεν έμενε πάρα να «μιλήσουν» οι κινούμενες, εικόνες. Η ιδέα του συνδυασμού των κινουμένων εικόνων με τον ήχο, είναι σχεδόν τόσο παλιά όσο και η ίδια η σύλληψη του κινηματογράφου. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο κινηματογράφος παρέμενε χωρίς ήχο (βωβός κινηματογράφος) και συχνά οι προβολές ταινιών συνοδεύονταν από ζωντανή μουσική η οποία υπογράμμιζε την εκτυλισσόμενη δράση στην οθόνη.

Ο Chion μας εξηγεί ότι το γεγονός ότι οι φωτογραφίες είναι σιωπηλές δεν φαίνεται να έκπλησσε κανένα, αφού επρόκειτο για ακίνητες εικόνες, αλλά το ότι ένα «ζωντανό γεγονός» εκτυλίσσεται στο χρόνο χωρίς να κάνει θόρυβο ήταν κάτι καινούργιο. Έτσι εξηγείται άλλωστε η προέλευση της μουσικής στον κινηματογράφο, ακριβώς από αυτή την ανάγκη να καλυφθεί αυτό το κενό, βάζοντας σε αντιστοιχία μια ηχητική κίνηση με μια οπτική (Chion 2010:42).

Η μουσική λοιπόν στο βωβό κινηματογράφο ήταν υποκείμενη σε μια ορισμένη αναγκαιότητα αντιστοιχίας, με την οπτική εικόνα για να εξυπηρετήσει περισσότερο περιγραφικούς και αφηγηματικούς σκοπούς. Όταν ο κινηματογράφος αποκτά φωνή από μόνος του και γίνεται ηχητικός και ομιλών, η μουσική δεν χρειάζεται να επιτελέσει τον ρόλο του αφηγητή, συνεπώς κατά κάποιο τρόπο απελευθερώνεται<sup>9</sup> και της νέμονται καινούργιοι ρόλοι (όπως το να προκαλεί τη δημιουργία συναισθήματος ή να ντύσει την ταινία δημιουργώντας μια ηχητική ατμόσφαιρα).

Ο φωνογράφος, ήταν άλλη μια εφεύρεση του Έντισον, η οποία θεωρείτο από τον ίδιο πολύ πιο σημαντική από τον κινητογράφο<sup>10</sup>, αφού του είχε ήδη αποφέρει

---

<sup>8</sup> Mitri από Deleuze 2004:251

<sup>9</sup> Deleuze 2004: 263

<sup>10</sup> Η αναπαραγωγή σύγχρονων ήχων και εικόνων όπως την επιδίωκε ο Έντισον ήταν αντίστροφη σε σχέση με τη μοντέρνα αντίληψή μας, αφού σύμφωνα με τον Sergio Miceli για τον Έντισον η προβολή εικόνων ήταν ένα συμπλήρωμα του φωνογράφου και θα χρησίμευε κυρίως στο να κάνει



---

τα σημαντικότερά του έσοδα. Αυτό εξηγεί και τη στάση του απέναντι στο κινητοσκόπιο, το οποίο θεωρούσε ένα ήσσονος σημασίας παιχνίδι και για το οποίο δεν φρόντισε να εξασφαλίσει εγκαίρως διεθνώς την πατέντα (με αποτέλεσμα να είναι νόμιμη η αντιγραφή, η πώληση και εξέλιξή της στην Ευρώπη). Ήταν για αυτόν μια εφεύρεση που θέλησε αρχικά να χρησιμοποιήσει απλά για την περαιτέρω προώθηση του φωνογράφου.

Μια πρώτη προσπάθεια προβολής εικόνας με συγχρονισμένο ήχο έγινε το 1900 στο Παρίσι, αλλά τα αποτελέσματα ήταν μάλλον απογοητευτικά.

Τα κυριότερα προβλήματα που αντιμετώπιζαν αυτές οι πρώτες προσπάθειες, ήταν η αδυναμία πλήρους συγχρονισμού εικόνας και ήχου καθώς και έλλειψη μέσων για τον έλεγχο της έντασης του ήχου. Η εικόνα μπορούσε να μεγαλώσει και να προβληθεί σε μεγάλους χώρους, αλλά ο ήχος δεν μπορούσε να την ακολουθήσει, αφού τα τεχνικά μέσα της τότε εποχής δεν μπορούσαν να υποστηρίξουν το ίδιο και με τον ήχο, καθώς απουσίαζε η τεχνολογία των ενισχυτών που θα προσέφερε αυτή τη δυνατότητα. Επιπλέον, ένα ακόμη πρόβλημα που αντιμετώπιζαν ήταν η κακή ποιότητα όσο και η πιστότητα του ήχου. Τα πρωτόγονα συστήματα της εποχής που χρησιμοποιούνταν για εγγραφή και παραγωγή ήχου, ήταν πολύ χαμηλής αποδοτικότητας κι έτσι οι καλλιτέχνες αναγκάζονταν να στέκονται σχεδόν ακίνητοι μπροστά σε δυσκίνητες συσκευές ηχογράφησης, κάτι το οποίο επέβαλλε και αυστηρά όρια για το είδος της ταινίας που θα μπορούσε να δημιουργηθεί με «ζωντανό» εγγεγραμμένο ήχο.

Οι επόμενες προσπάθειες που ακολούθησαν, είχαν περιορισμένη εμπορική επιτυχία, καθώς δεν βελτιώναν σε σημαντικό βαθμό τις υπάρχουσες δυσκολίες.

Το 1919, θα καταγραφεί η πρώτη σοβαρή προσπάθεια για ενσωμάτωση και συγχρονισμό του ήχου στο κινηματογραφικό φιλμ, από τον Αμερικανό εφευρέτη Lee De Forest. Μέσα στα τέσσερα χρόνια που ακολούθησαν, η ευρεσιτεχνία του θα βελτιωθεί περαιτέρω με τη βοήθεια ενός άλλου Αμερικανού εφευρέτη, του Theodore Case. Τον Απρίλιο του 1923 γίνονται στη Νέα Υόρκη οι πρώτες προβολές εμπορικών ταινιών με πλήρως συγχρονισμένο ήχο με βάση την τεχνολογία που αναπτύχθηκε από τον De Forest.

---

*ορατά τα πρόσωπα των οποίων η φωνή ακουγόταν ακουγόταν γραμμένη πάνω στον κύλινδρο.*  
Miceli απο Chion 2010: 46.

Παράλληλα μ' αυτές τις βελτιώσεις του ήχου και την καταγραφή του στο κινηματογραφικό φιλμ, κάποιες εταιρείες αποπειράθηκαν να δημιουργήσουν και να βελτιώσουν τις τεχνικές καταγραφής σε φωνογραφικό δίσκο, ο οποίος συνδεδεμένος μηχανικά με έναν ειδικό κινηματογραφικό προβολέα, θα επέτρεπε την προβολή ταινίας με συγχρονισμένο ήχο. Η τεχνική αυτή εφαρμόστηκε στην ταινία του Γκρίφιθ «Dream Street», το 1921, αλλά τα αποτελέσματα δεν ήταν ικανοποιητικά και το εγχείρημα απέτυχε.

Ουσιαστικά, η ιστορία του εγγραμμένου κινηματογραφικού ήχου ξεκίνησε το 1926, όταν η Warner Brothers παρουσίασε μία συσκευή τη Vitaphone, η οποία έδινε τη δυνατότητα αναπαραγωγής μουσικής, μέσω ενός δίσκου που συγχρονιζόταν με τη μηχανή προβολής της ταινίας. Τον Αύγουστο του 1926, προβλήθηκε η τρίωρη ταινία «Δον Ζουάν», η οποία περιείχε μουσική επένδυση και ηχητικά εφέ, αλλά καθόλου διαλόγους.

Βασισμένη σε αυτή τη νέα τεχνολογία, τον Οκτώβριο του 1927 η Warner Brothers κυκλοφόρησε την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους, «The Jazz Singer», η οποία αν και κατά το μεγαλύτερο μέρος της ήταν βουβή, υπήρξε η πρώτη που περιείχε διαλόγους.

Στην Ευρώπη, η πρώτη αξιόλογη προσπάθεια εισαγωγής ήχου στον κινηματογράφο, σημειώνεται στις 16 Ιανουαρίου 1929, με τη γερμανική παραγωγή «Φιλώ το χέρι σας κυρία μου» (Ich küsse Ihre Hand, Madame), η οποία όμως δεν περιείχε διαλόγους. Η πρώτη ευρωπαϊκή εν μέρει «ομιλούσα» ταινία θεωρείται η «The Clue of the New Pin», βρετανικής παραγωγής που παρουσιάστηκε τον Μάρτιο του 1929.

Ο Chion υποστηρίζει ότι ενώ στις μέρες μας θα πίστευε κάνεις ότι ο βουβός κινηματογράφος ήταν ένα είδος 'ανάπηρο και προσωρινό', αυτό που ίσχυε στην πραγματικότητα ήταν ότι αυτού του είδους κινηματογράφος είχε συγκροτηθεί και δομηθεί γύρω από αυτή του την έλλειψη με τέτοιο τρόπο, που ο πραγματικός ήχος δεν μπόρεσε να προστεθεί σ' αυτόν πάρα ως 'παρείσακτος' και αναγκάστηκε να κατακτήσει την θέση του (Chion 2010 :46).

Η εισαγωγή του ήχου αλλάζει την ίδια τη φύση του κινηματογράφου αλλά όχι την ουσία του. Αυτό που συμβαίνει στον ομιλούντα κινηματογράφο σύμφωνα με τον Deleuze, είναι ότι το ομιλιακό ενέργημα δεν παραπέμπει πια στη

---

δεύτερη λειτουργία του ματιού (μεσότιτλος) <sup>11</sup>, αφού ότι είναι να ειπωθεί δεν διαβάζεται πια αλλά ακούγεται. Με τον τρόπο αυτό, γίνεται εμφανώς πιο άμεσος και αποκτά τα διακριτικά γνωρίσματα του «λόγου» που αλλοιώνονται στο βωβό κινηματογράφο. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο κινηματογράφος δεν γίνεται για αυτό το λόγο οπτικοακουστικός, αλλά για να δώσει μια νέα διάσταση στην ίδια την οπτική εικόνα, ως μια νέα συνιστώσα. Σαν αποτέλεσμα ο ομιλών κινηματογράφος τροποποιεί τον τρόπο που οι θεατές βλέπουν την οπτική εικόνα, αφού τους προτρέπει να δουν μέσα της, κάτι που δεν παρατηρείται στο βωβό κινηματογράφο. Το ομιλιακό ενέργημα το οποίο ακούμε, ως συνιστώσα της οπτικής εικόνας μας κάνει να δούμε κάτι μέσα σε αυτή την εικόνα. Με αυτό τον τρόπο, ισχυρίζεται, η εικόνα αποφυσικοποιείται. (Deleuze 2004: 251-258)

Αυτά όμως σε επίπεδο θεωρίας. Στο πρακτικό κομμάτι του κινηματογράφου, αυτό που άλλαξε με την είσοδο του συγχρονισμένου ήχου, είναι το γεγονός ότι διαφοροποιείται τελείως η ίδια η διαδικασία της κινηματογράφησης. Τα γυρίσματα έγιναν πιο χρονοβόρα και πιο απαιτητικά αφού ο ήχος διαχέεται πιο εύκολα στο χώρο και δεν είναι τόσο ελέγξιμος με αποτέλεσμα οι ηχολήπτες να μετατραπούν σε «Τυρράνους του Πλατό» (Chion 2010:32). Οι συνθήκες της κινηματογράφησης έχουν εντελώς διαφορετική δυναμική και εντελώς διαφορετικές απαιτήσεις όταν στη σκηνή απαιτείται καταγραφή του ήχου, όπως διαπίστωσα και η ίδια κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας. Αφού, τόσο οι συμμετέχοντες στο γύρισμα όσο και το ίδιο το εξωτερικό περιβάλλον οφείλουν να πειθαρχήσουν στις ανάγκες της καταγραφής.

### Γαργαλιστικές μυρωδιές

Η προσπάθεια εμπλουτισμού του κινηματογράφου με εμπειρίες σε σχέση με την όσφρηση έχει επίσης μια εξίσου παλιά ιστορία, αν και όχι τόσο επιτυχήμενη όσο αυτή του ήχου. Η προσπάθεια παντρέματος της οσμής με την κινούμενη εικόνα ξεκινά ήδη από το 1906, και προηγήθηκε ακόμα και της εισαγωγής του ήχου. Στο περιοδικό *Film Daily* του 1958, αναφέρεται ότι ο Samuel Roxy Rothafel τοποθέτησε στην οικογενειακή αίθουσα προβολής ένα

---

<sup>11</sup> Η βωβή εικόνα αποτελείται από την εικόνα που βλέπουμε και το μεσότιτλο που διαβάζουμε. (Deleuze 2004: 251)

κουρέλι από βαμβάκι και μαλλί, το οποίο είχε εμποτίσει προηγουμένως με ροδέλαιο, μπροστά από ένα ηλεκτρικό ανεμιστήρα κατά τη διάρκεια της προβολής ενός ντοκιμαντέρ για το Rose Bowl Game. Το 1929, κατά τη διάρκεια της προβολής του Broadway Melody στη Νέα Υόρκη, η αίθουσα ψεκάστηκε με άρωμα με ένα μηχανισμό που ήταν τοποθετημένος στο ταβάνι, ενώ το 1933 ο Arthur Mayer τοποθέτησε ένα ενδο-θεατρικό σύστημα μυρωδιάς, το οποίο απελευθέρωνε μυρωδιές κατά τη διάρκεια του φιλμ. Αυτή η απόπειρα δεν ήταν ιδιαίτερα εύκολη στην εκτέλεση, αφού συνειδητοποιήσαν ότι απαιτούνταν ώρες ακόμη και μέρες για να καθαρίσει η αίθουσα από τις οσμές<sup>12</sup>.

Όλες αυτές οι προσπάθειες όμως γινόντουσαν από τους ιδιοκτήτες των αιθουσών προβολής και δεν ήταν καταστατικά στοιχεία της ταινίας, αφού οι παραγωγοί ταινιών είχαν την πεποίθηση ότι οι μυρωδιές θα αποσπούσαν το κοινό, το οποίο δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί τις προθέσεις του σκηνοθέτη. Ένα ακόμη πρόβλημα που είχαν να αντιμετωπίσουν ήταν το μέγεθος των αιθουσών προβολής. Εξαιτίας του μεγάλου μεγέθους, θα έπρεπε να απελευθερώνουν τεράστιες ποσότητες από άρωμα για να φτάνει σε όλους τους θεατές. Αυτό προκαλούσε πρόβλημα τόσο με το κόστος όσο και με τον έλεγχο της διάχυσης των μυρωδιών, καθώς οι οσμές δεν είναι ελέγξιμες χρονικά.

Το 1960 γίνεται μια πιο συγκροτημένη, αν και όχι και τόσο επιτυχημένη, προσπάθεια εμπλουτισμού της ταινίας με «οσφρητικά έφε». Το Smell-O-Vision ήταν μια φιλόδοξη προσπάθεια να ντυθεί η ταινία με μυρωδιές. Ήταν ένα σύστημα το οποίο απελευθερώνει οσμές κατά τη διάρκεια μιας ταινίας, έτσι ώστε ο θεατής να μπορέσει να μυρίσει αυτά που διαδραματίζονταν στην ταινία. Η τεχνική αυτή δημιουργήθηκε από τον Haw Laude και χρησιμοποιήθηκε σε μια μόνο ταινία με τίτλο “Scent of Mystery”<sup>13</sup>. Την τεχνική αυτή θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ως ιδιαίτερα πολύπλοκη αφού απέβλεπε να εγχύσει τριάντα διαφορετικές μυρωδιές με ένα μηχανισμό που ήταν τοποθετημένος μέσα στα καθίσματα της αίθουσας προβολής της ταινίας και ενεργοποιείτο από τη μουσική επένδυση της ταινίας.

<sup>12</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Smell-O-Vision>

<sup>13</sup> Για την προσπάθεια αυτή γινόταν συχνά λόγος στις συζητήσεις μου με τους τεχνικούς που ασχολούνταν με τον ήχο. Συγκεκριμένα μου ανέφεραν ότι εν μέρη η δουλειά τους αυτό τον στόχο έχει, να δημιουργήσει μια ψευδαίσθησή μυρωδιάς χρησιμοποιώντας τον ήχο.

---

Παραθέτω αυτή τη μικρή ιστορική αναδρομή σχετικά με τις διάφορες οπτικές που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς στον κινηματογράφο, γιατί νομίζω ότι μέσα απ' αυτή μπορούμε να διακρίνουμε το ίχνος για τις ίδιες τις προθέσεις των εκάστοτε δημιουργών του με την υποστήριξη των εκάστοτε τεχνικών μέσων. Οι προθέσεις αυτές έχουν να κάνουν περισσότερο σε σχέση με ένα αισθητηριακό ρεαλισμό και μια αισθητηριακή αμεσότητα στην οποία προσβλέπουν τα μέσα που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος αν παρακολουθήσουμε προσεχτικά την ιδιά του την εξέλιξη μέσα στην ιστορία, φαίνεται να αναζητά συνεχώς νέους τρόπους ύπαρξης μέσα στο αισθητηριακό σύμπαν. Ψάχνει συνεχώς νέους τρόπους που θα επιτρέπουν στους θεατές να βιώνουν όλο και πιο ολοκληρωμένες εμπειρίες, αλλά ταυτόχρονα να τους κρατούν και σε εγρήγορση. Προσβλέπει να προσφέρει, όχι απλές εμπειρίες, αλλά εμπειρίες πιο σύνθετες, που να ξεπερνούν τα στενά όρια που τους επιτρέπουν η όραση και η ακοή, ενώ ενίοτε προσπαθεί να ικανοποιήσει και τις υπόλοιπες αισθήσεις, με τεχνικά μέσα που συνέχεια τείνει να επανεφεύρεισκει.

### Κινηματογραφώντας

Το όλο εγχείρημα ξεκίνησε από τη ξαφνική πρόταση που μου έγινε την άνοιξη του 2010 για να αναλάβω την εκτέλεση παραγωγής μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Τότε ένας κόσμος περίεργος και διαφορετικός ορθώθηκε μπροστά μου, ο κόσμος του κινηματογράφου. Πρόκειται για ένα κόσμο που προσπαθεί να κατασκευάσει, να ανακατασκευάσει και να συνθέσει με τεχνικές πρακτικές, μια «πραγματικότητα», χρησιμοποιώντας σαν μέσο την εικόνα και τον ήχο. Ο τρόπος με τον οποίο ένα κινηματογραφικό συνεργείο εργάζεται για την παραγωγή μιας ταινίας μπορεί να προκαλέσει το εθνογραφικό ενδιαφέρον οποιουδήποτε ανθρωπολόγου, αφού το συνεργείο αυτό αποτελεί μια ομάδα με πολύ συγκεκριμένους κώδικες, σχέσεις εξουσίας, πειθαρχία και ιεραρχίες. Ο τρόπος που λειτουργεί αυτή η ομάδα επαγγελματιών του ήχου και της εικόνας αποτελούν σίγουρα ένα ενδιαφέρον αντικείμενο έρευνας και παρατήρησης. Μια από τις πιο εμφανείς παρατηρήσεις που μπορεί εύκολα να κάνει οποιοσδήποτε στα πλαίσια της προφάνιας είναι η ανταγωνιστική σχέση που υπάρχει μεταξύ των ανθρώπων που ασχολούνται με την κατασκευή της εικόνας και των ανθρώπων που ασχολούνται με την καταγραφή του ήχου.

Βασικό διακύβευμά τους ο χρόνος, ο πολύτιμος και ακριβός κινηματογραφικός χρόνος<sup>14</sup>, που απαιτείται για να στηθεί μια σκηνή από το σκηνοθέτη, το διευθυντή φωτογραφίας, τον οπερατέρ. Ενώ παράλληλα πρέπει να καλυφθούν μέσα σε αυτό τον χρόνο και οι ανάγκες για ένα «καλό ήχο».

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων υπήρχε μια ακολουθία όσον αφορά τη σχέση εικόνας και ήχου, όρασης – ακοής, οπτικού και ηχητικού. Η εικόνα ερχόταν πρώτη σε προτεραιότητα και ο ήχος ακολουθούσε κατά πόδας, δεύτερος και καταϊδρωμένος. Αυτή η σχέση όμως διαγραφόταν ξεκάθαρα και ανάμεσα στις σχέσεις του ίδιου του συνεργείου.

Το κινηματογραφικό συνεργείο, αποτελεί μια ομάδα επαγγελματιών οι οποίοι συμβιώνουν μια δεδομένη στιγμή για ένα συγκεκριμένο διάστημα σε ένα εξαιρετικά απαιτητικό εργασιακό περιβάλλον. Λογικό είναι, λοιπόν, το γεγονός

---

<sup>14</sup> Τα χρηματικά ποσά που χρειάζονται για τα γυρίσματα μιας ταινίας, έστω και μικρής είναι πραγματικά μεγάλα, αφού για τα γυρίσματα μιας ημέρας απαιτούνται τουλάχιστον 3-4 χιλιάδες ευρώ.

---

ότι μέσα σε αυτή την ομάδα θα υπάρξουν υποομάδες, που η καθεμιά επιτελεί το δικό της ρόλο, τη δική της λειτουργία και έχει τη δική της δυναμική.

### Πειθαρχώ

Η πειθαρχία τόσο του συνεργείου όσο και των ηθοποιών ήταν βασική προϋπόθεση για την εύρυθμη λειτουργία της κινηματογραφικής ομάδας. Ωστόσο, προέκυψαν βασικοί προβληματισμοί σε σχέση ακριβώς με αυτή την πειθαρχία.

- Πειθαρχία και χρόνος . Ήταν ένα από τα πιο σημαντικά ζητήματα που εντόπισα. Η πίεση του πανάκριβου κινηματογραφικού χρόνου απαιτεί την απόλυτη πειθαρχία όλων των συντελεστών. Τα πάντα είναι προγραμματισμένα και ρυθμισμένα για την όσο το δυνατότερο καλύτερη εκμετάλλευση του χρόνου. Ο χρόνος αποτελεί και το βασικό διακύβευμα ανάμεσα στους ανθρώπου του ήχου και τους ανθρώπους της εικόνας, οπότε η απόλυτη πειθαρχία στο χρόνο γίνεται προς όφελος αμφοτέρων των μερών. Η διεκδίκηση όμως του χρόνου δεν παύει να είναι ένα από τα σημεία τριβής και το βασικό διακύβευμα, όσο αρμονικές και να είναι οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη του συνεργείου. Το αποτέλεσμα της κάθε λήψης ήταν καθοριστικό, αφού όσο πιο «ζωντανή», «πειστική», «αληθοφανής» έβγαινε η εικόνα τόσο πιο γρήγορα θα ετοιμαζόταν το συνεργείο για την επόμενη επαναληπτική λήψη ή θα προχωρούσε στην επόμενη σκηνή, αν έμεναν ικανοποιημένοι με την ερμηνεία των ηθοποιών. Αφού οι εικονολήπτες έμεναν ευχαριστημένοι ερχόταν η σειρά του ήχου. Η ηχοληψία δεν ήταν τόσο απαιτητική σε χρόνο όσο σε συνθήκες. Ο όσο το δυνατόν καθαρότερος ήχος, είχε τρομερές απαιτήσεις και το γεγονός ότι γινόταν μετά από κουραστικές ώρες γυρισμάτων πάντα προκαλούσε εντάσεις<sup>15</sup>. Επίσης, ένα άλλο θέμα ήταν το φως, αφού οι εικονολήπτες βιάζονταν να στήσουν την επόμενη σκηνή για να προλάβουν το φυσικό φως. Το φως και η ώρα της ημέρας όμως έπαιζαν καθοριστικό ρόλο και για την ηχοληψία, αφού οι διαφορετικές φάσεις της μέρας εμπεριέχουν διαφορετικό ηχόχρωμα (π.χ. το πρωί τιτίβισμα πουλιών, βράδι τζίτζικια κ.ο.κ.), σχετικά με την καταγραφή της ηχητικής ατμοσφαιράς.

---

<sup>15</sup> Ο ηχολήπτης πάντα παραπονιόταν ότι «ξεπετούσαμε» τον ήχο.

- Σωματική πειθάρχηση τόσο για τις ανάγκες της εικόνας όσο και για τις ανάγκες του ήχου
- ⇒ Διαπίστωσα μια περίεργη χορογραφία πίσω από την κινούμενη κάμερα (steady cam)· ο διευθυντής φωτογραφίας, ο βοηθός operater, ο boom, ο ηχολήπτης και ο ηλεκτρολόγος ακολουθούν ανάποδα την κάμερα, σε ένα πλήρη συγχρονισμένο συνδυασμό κινήσεων, σχεδόν σε μια απόλυτα συγχρονισμένη χορογραφία. Η σωματική πειθαρχία κυρίως όμως τίθεται σε ενέργεια κυρίως για τις ανάγκες του ήχου, αφού πρέπει να γίνονται όσο το δυνατό πιο αθόρυβες κινήσεις. Έτσι, πέραν από χορογραφία μπορούμε να την προσομοιάσουμε και με ένα είδος, παράδοξης και ανάστροφης ενορχήστρωσης, αφού γίνεται μια συντονισμένη προσπάθεια «αφαίρεσης» όσον το δυνατό περισσότερων θορύβων .
- ⇒ Αυτοπειθαρχούμενο σώμα. Το σώμα και κυρίως το πρόσωπο μετά από κάποιο σημείο αυτοπειθαρχείται και επιτελεί ένα ρόλο μπροστά από την κάμερα, σαν να μην διαδραματίζονται όλα αυτά μπροστά στην κάμερα.
- ⇒ Αυστηρή μελέτη τόσο των κινήσεων όσο και του λόγου από τους ηθοποιούς για την ανάγκη της επανάληψης των ρακόρ. Απαραίτητο για την ομαλή διεξαγωγή των γυρισμάτων ήταν η πειθαρχία στην επανάληψη, τόσο των κινήσεων όσο και των αντικειμένων, των προσωπικών χαρακτηριστικών και ούτω καθεξής. Η καταγραφή της κίνησης και του λόγου των ηθοποιών απαιτεί όσο πιο δυνατή «πιστή» επανάληψη. Οπότε, τόσο ο λόγος όσο και η σωματική κίνηση οφείλουν να πειθαρχούν μπροστά στην κάμερα. Επιτέλεση και επαναεπιτέλεση του λόγου και των σωματικών κινήσεων. Ωστόσο, και το υπόλοιπο συνεργείο πέραν των ηθοποιών επιτελούσε τις ίδιες κινήσεις κατά την επαναληπτική διαδικασία λήψης. Τη μεγαλύτερη δυσκολία όμως πάλι την εντοπίζουμε σε σχέση με τον ήχο, αφού οι ηθοποιοί μπορούσαν να επαναλάβουν αυτολεξεί τις πρόζες τους, ο διευθυντής φωτογραφίας να στήσει τα πλάνα του, αλλά για τον ηχολήπτη ήταν δύσκολό έως και αδύνατον να καταφέρει να πετύχει την ίδια εκφορά λόγου από τους ηθοποιούς<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Συχνά ο ηχολήπτης εκνευριζόταν όταν κάποιος ηθοποιός άλλαζε τον «χρωματισμό» της φωνής του, από λήψη σε λήψη. Η αντίδραση του αυτή ήταν απόλυτα λογική αν αναλογιστούμε τη συνοχή που οφείλει να υπάρχει αργότερα κατά τη διαδικασία του μοντάζ, τη συρραφή της ταινίας κατά την εξέλιξη του οποίου γίνεται ένα κόψιμο και ράνιμο από διαφορετικές λήψεις.



---

⇒ Πειθάρχηση στις ανάγκες του ήχου, όχι μόνο των ανθρώπων αλλά και του περιβάλλοντος. Μάλλον μια καλύτερη διατύπωση θα ήταν ότι κατά την διαδικασία λήψης σκηνών γίνεται μια προσπάθεια καθαρίσματος, φιλτραρίσματος των ήχων από τους θορύβους που αναπόφευκτα υπάρχουν σε ένα φυσικό περιβάλλον<sup>17</sup>. Σε αυτό το σημείο αναπόφευκτα μπαίνει το ερώτημα τι είναι τελικά ο ήχος και πώς διαφοροποιείται από το θόρυβο. Η αξιολόγηση των ήχων κατά τη διάρκεια της ηχοληψίας γινόταν με κύριο κριτήριο την πιθανή επανάληψή τους κατά την επαναληπτική διαδικασία λήψης, αν υπήρχε η πιθανότητα ο ήχος να επαναλαμβανόταν συνεχώς καθ' όλες τις λήψεις τότε χαρακτηριζόταν ως 'ωφέλιμος' διαφορετικά χαρακτηριζόταν ως 'θόρυβος' και ο ηχολήπτης με τη συμμετοχή των βοηθών παραγωγής προσπαθούσε να τον απαλείψει.

#### Επιτέλεση του ρόλου

Καταρχήν, οφείλουμε να κάνουμε τη βασική διάκριση μεταξύ αυτών που βρίσκονται μπροστά και αυτών που βρίσκονται πίσω από την κάμερα. Οι ηθοποιοί είναι μια ομάδα συντελεστών που μάλλον δεν εμπλέκεται τόσο στη διαδικασία της παραγωγής και μένει στο κομμάτι της απλής επιτέλεσης του ρόλου.

Οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, μετά από πολλούς μήνες πρόβας, προσπαθούσαν να μπουν «μέσα στο πετσί του ρόλου». Οπότε, όταν ήταν μπροστά από τις κάμερες συμπεριφέρονταν σαν οι ρόλοι τους να ήταν ο πραγματικός τους χαρακτήρας, το πραγματικό τους εγώ. Η διαδικασία των προβών σκοπό έχει να δημιουργήσει όσο το δυνατόν πιο αληθο-φανείς

---

<sup>17</sup> Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ο ηχολήπτης προσπαθούσε να δημιουργήσει όσο το δυνατό «καθαρότερες» συνθήκες για τον ήχο. Από μένα προσωπικά, που είχα αναλάβει την εκτέλεση παραγωγής, είχε φαινομενικά «παρανοϊκές» απαιτήσεις (έτσι το έθεταν τα υπόλοιπα μέλη του συνεργείου). Ζητούσε να διώξω τα τζιτζίκια σε βεληνεκές χιλιομέτρους, να σταματήσω αυτοκίνητα στους κοντινούς δρόμους αν και δεν ήταν μέσα στα πλάνα ή να ζητήσω από τους περίοικους να κλείσουν την ένταση της τηλεόρασής τους ή ακόμη και το κλιματιστικό τους κατακαλόκαιρα. Αργότερα κατά τη διαδικασία του μοντάζ και του μιξάζ ήχου κατάλαβα γιατί είχε αυτές τις απαιτήσεις, και τότε μόνο συνειδητοποίησα ότι δεν ήταν καθόλου παράλογες.

χαρακτήρες. Έχουμε λοιπόν μια παραστασιακή επιτέλεση ενός άλλου εαυτού, μια επιτέλεση που όσο πιο αληθοφανής και πιο κοντά στην «πραγματικότητα» είναι, τόσο περισσότερα εύσημα της απονέμονται. Οι πρόβες είναι το περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι χαρακτήρες της ταινίας, έτσι όταν φτάσουμε στη στιγμή της λήψης να είναι όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένοι χαρακτήρες, πιο αληθινοί, πιο «πραγματικοί άνθρωποι»<sup>18</sup>. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, στο θέατρο, την πιο συγγενική αυτή μορφή τέχνης, οι ηθοποιοί παίζουν πιο γκροτέσκα, αφού ο ρεαλισμός δεν είναι το ζητούμενο, αλλά στόχος είναι περισσότερο η κάλυψη και η δημιουργία συναισθημάτων, παρά η ικανοποίηση των σωματικών αισθήσεων. Αυτό το φαινόμενο μάλλον έχει να κάνει με τα δεδομένα τόσο του κινηματογράφου όσο και του θεάτρου, αφού στο θέατρο και τη μακρόχρονη παράδοσή του, τα τεχνικά μέσα ήταν εμφανώς πιο πενιχρά σε σχέση με τα τεχνικά μέσα που διαθέτει ο κινηματογράφος. Ωστόσο, υποψιάζομαι ότι δεν έχει να κάνει τόσο με τα μέσα όσο με τις ίδιες τις προθέσεις των δυο αυτών μορφών τέχνης.

Στο συμπέρασμα αυτό οδηγήθηκα αρχικά κατά τη διάρκεια των προβών. Οι περισσότεροι ηθοποιοί είχαν μόλις τελειώσει από δραματικές σχολές, με αποτέλεσμα ό,τι εμπειρία είχαν να είναι μόνο σε σχέση με το θέατρο και την υποκριτική πάνω στη σκηνή του θεάτρου. Οι συνθήκες όμως που κυριαρχούν σε ένα κινηματογραφικό σέτ είναι εντελώς διαφορετικές, αφού απέναντί σου δεν έχεις κοινό, αλλά ένα κινηματογραφικό συνεργείο που αποτελείται από τεχνικούς, που δεν τους ενδιαφέρει τόσο το παίξιμο και η υποκριτική τέχνη των ηθοποιών, παρά μόνο η όσον το δυνατόν καλύτερη ποιότητα ήχου και εικόνας. Η ερμηνεία των ηθοποιών σε ένα πρωτόλειο επίπεδο μέσα σε ένα κινηματογραφικό συνεργείο απασχολεί μόνο το σκηνοθέτη και το βοηθό σκηνοθέτη. Το υπόλοιπο συνεργείο ασχολείται περισσότερο με τα τεχνικά ποιοτικά χαρακτηριστικά της κάθε λήψης, παρά με τις ερμηνείες των ηθοποιών.

Επίσης, μια άλλη κατασταστατική θα λέγαμε διαφορά του κινηματογράφου σε σχέση με το θέατρο είναι ο αποσπασματικός χαρακτήρας που έχει πριν να ολοκληρωθεί μια ταινία. Σε αντίθεση με το θέατρο, που οι σκηνές

<sup>18</sup> Συχνά οι ηθοποιοί με τον σκηνοθέτη κατά την διάρκεια των προβών μετέβαιναν στους φυσικούς χώρους, όπου θα διεξάγονταν αργότερα τα γυρίσματα για να 'πιάσουν' όπως έλεγαν τα «vibes» του χώρου.

---

εναλλάσσονται και ακολουθεί η μία την άλλη και οι ηθοποιοί οφείλουν να μουν στην «ατμόσφαιρα» του έργου και να παραμείνουν στο πνεύμα καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, στον κινηματογράφο ο αποσπασματικός χαρακτήρας των λήψεων δημιουργεί εντελώς διαφορετικές απαιτήσεις<sup>19</sup>. Μια σκηνή που συνήθως δεν διαρκεί περισσότερο από πέντε με έξι λεπτά (στο τελικό αποτέλεσμα της ταινίας), επαναλαμβάνεται τουλάχιστον τέσσερις με πέντε φορές, τόσο από την ίδια οπτική γωνία όσο και από πολλές διαφορετικές. Η σύνδεση των λήψεων γίνεται αργότερα κατά τη διαδικασία του μοντάζ. Σε αυτές τις λήψεις είναι πολύ δύσκολο για τους ηθοποιούς να διατηρήσουν την ίδια διάθεση και το ίδιο ύφος, γιατί μεταξύ της μια λήψης από την άλλη μπορεί να διαμεσολαβήσουν μεγάλα χρονικά διαστήματα, αφού ζητούμενο είναι το ιδανικό φως και οι ιδανικές συνθήκες για τον ήχο.

Σε αντίθεση με το θέατρο, όπου υπάρχει ένα κουτί, η σκηνή, και μέσα σ' αυτό το κουτί πρέπει να εξελιχθεί μια ιστορία, ο κινηματογράφος προσπαθεί να στήσει το κάδρο, ένα κάδρο που οφείλει να χωρέσει μια πραγματικότητα πιο αισθαντική από αυτήν του θεάτρου, μια πραγματικότητα που απευθύνεται μάλλον στις αισθήσεις.

Κάνοντας μια κουβέντα με το σκηνοθέτη σχετικά με το πού εντοπίζει τη διαφορά μεταξύ κινηματογράφου και θεάτρου, μου είπε ότι η διαφορά αυτή έχει να κάνει όχι με το τι θέλει να σου προκαλέσει το καθένα (αφού και τα δύο έχουν ως στόχο τη συγκίνηση και τη δημιουργία συναισθημάτων), αλλά με το τι μέσα χρησιμοποιεί το καθένα. Στο θέατρο υπάρχει η σκηνή, πάνω στην οποία, με τα λίγα μέσα που διαθέτουν, ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί (σε σχέση πάντα με τον κινηματογράφο) προσπαθούν να προκαλέσουν στους θεατές συναισθήματα, με όπλο τους τις δυνατές ερμηνείες, που συχνά είναι επιτηδευμένες, γκροτέσκες και πομπώδης. Αυτό έχει να κάνει και με το φυσικό χώρο όπου διαδραματίζεται το θέατρο (την αίθουσα του θεάτρου), αφού η σκηνή είναι συγκεκριμένη και

---

<sup>19</sup> Κατά τα γυρίσματα της ταινίας υπήρχαν σκηνές διάρκειας πέντε λεπτών, για τις οποίες όμως απαιτήτο κινηματογραφικό υλικό που για να γυριστεί χρειαζόμασταν από δέκα μέχρι δεκατέσσερις εξαντλητικές ώρες γυρισμάτων. Και όλα αυτά για μια ταινία με χαμηλό προϋπολογισμό. Σε μεγαλύτερες παραγωγές, όπως πληροφορήθηκα από τους συνομιλητές μου, για μια σκηνή μπορεί να χρειαζόταν έως και πέντε μέρες γυρισμάτων μέχρι να συγκεντρωθεί το υλικό που θα ικανοποιήσει αισθητικά και ποιοτικά το σκηνοθέτη.

προσαρμοσμένη στα ανθρώπινα μέτρα, οπότε οι ερμηνείες για να φτάσουν στο θεατή που κάθεσαι απέναντι οφείλουν να είναι κάπως υπερβολικές και μεγενθυμένες.

Σε αυτή την αντίστιξη ο κινηματογράφος προφανώς έχει το αισθητικό πλεονέκτημα. Η κάμερα μπορεί να εστιάσει, να απομακρυνθεί, να δημιουργήσει εντυπώσεις. Με σύμμαχο τη διαδικασία του μοντάζ, ο κινηματογράφος μπορεί να μεταπηδήσει από τη μια σκηνή στην άλλη, από το ένα πλάνο στο άλλο, από μία ατμόσφαιρα σε μία άλλη. Από την άλλη πλευρά, συναισθήματα όμως θέλει να προκαλέσει και ο κινηματογράφος, όμως με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο. Ένα τρόπο πιο σωματικό, πιο αισθητηριακό, αφού σκοπό έχει όσο το δυνατόν μια πιο ζωντανή και πλούσια εικόνα, όσο το δυνατόν πιο καθαρό και ευκρινή ήχο, όσο το δυνατόν πιο εντυπωσιακά και δυνατά εφε, ακουστικά και οπτικά. Μέσα από αυτά τα εργαλεία, προσπαθεί να προκαλέσει το συναίσθημα του θεατή. Έτσι, οι ηθοποιοί μπορούν να παίζουν πιο φυσικά, πιο ρεαλιστικά, πιο καθημερινά θα λέγαμε. Αντ' αυτού, τα ειδικά εφέ έρχονται να κλέψουν την παράσταση σε σχέση με την ερμηνεία των ηθοποιών (όχι πως μια καλή ερμηνεία δεν είναι και εδώ ζητούμενο). Ο κινηματογράφος αποσκοπεί, θα λέγαμε, σε μια αισθητηριακή συγκίνηση, αφού οι δυνατές συγκινήσεις μπορούν να προκληθούν τόσο από μια δυνατή ερμηνεία, όσο και από τη δύναμη της εικόνας κεντημένη με οπτικά εφέ σε συνδυασμό με την ένταση του ήχου και την επίρρεια της μουσικής.

Ο κινηματογράφος από τα σπάργανά του ακόμη, είχε πάντοτε ως απωθημένο τον αισθητηριακό ρεαλισμό, να μπορεί δηλαδή να συνθέσει μια ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου ή ακόμη και να δημιουργήσει νέα σύμπαντα, τα οποία όμως όφειλαν πάντα να δείχνουν ρεαλιστικά, να δίνουν την αίσθηση του πραγματικού σε σημείο που να μπλέκεται το φανταστικό με το πραγματικό στα μάτια των θεατών. Σκοπό είχε πάντα να δημιουργήσει και να αναπλάσει ένα πραγματικό κόσμο, ενώ μέσα από μια σειρά από τεχνικές προσπαθεί να μιμηθεί όσο το δυνατό πιο πιστά την εικόνα της πραγματικότητας και να προσφέρει στους θεατές του μια ολοκληρωμένη εμπειρία, τόσο σε επίπεδο αισθήματος όσο και σε επίπεδο συναισθήματος. Στόχος του ανέκαθεν ήταν το πραγματικό.

---

## Πίσω από τις κάμερες

Πίσω από τις κάμερες μπορούμε να διακρίνουμε δυο βασικές ομάδες συντελεστών (οι άνθρωποι που ασχολούνται με την εικόνα και οι άνθρωποι που ασχολούνται με τον ήχο) και μια ομάδα που έχει ένα ενδιάμεσο συντονιστικό και ρυθμιστικό ρόλο ανάμεσα στις προαναφερθέντες ομάδες, που είναι ο σκηνοθέτης, ο βοηθός σκηνοθέτης και οι βοηθοί παραγωγής.

Η δυναμική ανάμεσα σε αυτές τις ομάδες άλλαζε συνεχώς. Το βασικό διακύβευμα όπως προανέφερα ήταν ο χρόνος, ο οποίος ήταν το σημείο διεκδίκησης ανάμεσα στους ανθρώπους της εικόνας και στους ανθρώπους του ήχου.

Οι εικονολήπτες είχαν ως στόχο τους το καδράρισμα, το σωστό φως, το στήσιμο των ηθοποιών, τα αντικείμενα που πλαισιώνουν τη σκηνή. Βασικό τους μέλημα ήταν να πετύχουν το σωστό φως, έτσι ώστε να μην βγαίνουν «καμένες»<sup>20</sup> οι σκηνές και να έχουν ένα καλό χρώμα. Σε αντίθεση, τους ηχολήπτες απασχολούσε η όσο το δυνατόν πιο «καθαρή» καταγραφή του ήχου και η διατήρηση των συνθηκών ησυχίας για τη σωστή καταγραφή τόσο των διαλόγων, όσο και των διάφορων ήχων που προέκυπταν από κάθε κίνηση των πρωταγωνιστών. Εντυπωσιακή ήταν η εμμοιική καταγραφή και του παραμικρού ήχου (π.χ. ακριβή βήματα των πρωταγωνιστών, ήχος από την καρέκλα που τρίζει όταν κάθεται ο ηθοποιός κτλ) ακόμη και των πιο ανεπαίσθητων και υπόκωφων (π.χ. η καύτρα του τσιγάρου).

Η διαδικασία της ηχοληψίας είναι μια διαδικασία η οποία αλλάζει παντελώς τη εξέλιξη των γυρισμάτων. Οι σκηνές που γυρίζονται με ήχο έχουν ένα τεράστιο όγκο δυσκολιών, που το κινηματογραφικό συνεργείο καλείται να αντιμετωπίσει. Οι δυσκολίες γίνονται ακόμη πιο έντονες στα εξωτερικά γυρίσματα, όπου οι ήχοι-θόρυβοι κατακλύζουν το ηχητικό πεδίο. Οι ηχολήπτες, κάτω από αυτές τις εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες, μετατρέπονται σε «τυράννους των γυρισμάτων» αφού προσπαθούν με κάθε τρόπο να επιβάλουν μια σιωπή στο κινηματογραφικό πλατό, πράγμα σχεδόν αδύνατο.

---

<sup>20</sup> «Καμένες» λέγονται οι λήψεις όπου έγιναν σε ώρες με έντονη ηλιοφάνεια, οπότε τα χρώματα έβγαιναν «ξεπλυμένα» ή θαμπά.

Η ηχοληψία επηρεάζει ολόκληρη την κινηματογραφική διαδικασία. Κατά τα γυρίσματα γίνονται λήψεις τόσο για σκηνές βουβές<sup>21</sup>, όσο και για σκηνές με ήχο. Οι σκηνές με ζωντανό ήχο ήταν σαφώς πιο απαιτητικές, αφού η προσπάθεια όλων ήταν να δημιουργήσουν ένα όσο το δυνατόν πιο «καθαρό» περιβάλλον από ήχους.

Τη στιγμή της καταγραφής των ήχων όλη η ομάδα κινείτο μέσα σε μια περίεργη χορογραφία σιωπής και ησυχίας, αφού όλοι έπρεπε να κινούνται αθόρυβα (ή τουλάχιστον με το λιγότερο δυνατό ήχο), αλλιώς η διαδικασία θα επαναλαμβανόταν έως ότου η καταγραφή να ήταν αρκετά «καθαρή» και να ικανοποιούσε τον ηχολήπτη. Η διαδικασία της επαναληπτικής αυτής ηχοληψίας είναι ιδιαίτερα απαιτητική. Η διαδικασία αυτή περιελάμβανε την επανάληψη της σκηνής, επακριβώς, αλλά χωρίς την κάμερα, και αυτό απαιτούσε επανάληψη των διάλογων, των κινήσεων, ακόμη και τον μορφασμό, στο φυσικό χώρο της εκδραμάτισης της σκηνής. Σκοπός αυτής της διαδικασίας είναι η καταγραφή με λεπτομέρεια, όλων των διαλόγων αλλά και των ήχων, έτσι ώστε αν προέκυπτε μετέπειτα κάποιο πρόβλημα κατά την διαδικασία του sound montaz να χρησιμοποιηθεί αυτό το υλικό<sup>22</sup> για να καλυφθούν τυχόν λάθη.

Από την παρακολούθηση αυτής της διαδικασίας προκύπτουν τα εξής θέματα:

- Κατά πόσο η ηγεμονία του οπτικού πολιτισμού επηρεάζει και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον ήχο; Ακολουθούνται άραγε οι ίδιες ή έστω παρόμοιες διαδικασίες καδραρίσματος και πλαισίωσης του ήχου αντίστοιχες με αυτές που ακολουθούνται για την εικόνα ή υπάρχει κάποια άλλη λογική σχετικά με την ηχοληψία;
- Η όλη διαδικασία της ηχοληψίας μπορεί να ιδωθεί ως μία διαδικασία κατακερματισμού του ήχου και της ηχητικής ατμόσφαιρας, έτσι ώστε, στη συνέχεια της παραγωγικής διαδικασίας να είναι εφικτή η ανασύνθεση των

<sup>21</sup> Βουβές λέγονται οι σκηνές όπου δεν υπάρχουν πρόζες από τους ηθοποιούς, οπότε το μόνο που καταγράφουν οι ηχολήπτες είναι μια 'γενική ατμόσφαιρα' και τους διαφόρους μικροήχους, οι οποίοι μπορούν να καταγραφούν οποιαδήποτε στιγμή.

<sup>22</sup> Το υλικό που συλλέγετε σε αυτή τη διαδικασία, πέραν των διάλογων ονομάζεται 'Διεθνής Μπάντα'. Ονομάζεται έτσι γιατί ήταν το υλικό που χρησιμοποιούσαν παλαιότερα και πιο σποραδικά σήμερα στις μεταγωγτίσεις.

---

εγγεγραμμένων ήχων σε μια νέα φόρμα. Παρατηρούμε δηλαδή μια επέμβαση στο φυσικό ήχο ⇒ Η διαδικασία ξεχωριστής καταγραφής των πολλαπλών διαφορετικών ήχων, είναι μια ιδιαίτερα απαιτητική και χρονοβόρα διαδικασία που συχνά προκαλούσε εντάσεις ανάμεσα στο συνεργείο. Στη διάρκεια των γυρισμάτων η διαδικασία της ηχολήψιας συχνά γινόταν αντικείμενο κοροϊδίας, ενώ η επιμονή του ηχολήπτη συχνά χαρακτηριζόταν ως ‘εμμονή’ και ‘ψυχαναγκασμός’, από τα υπόλοιπα μέλη του συνεργείου.

- Εντύπωση μου έκανε ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονταν το τι συμβαίνει γύρω τους οι άνθρωποι που ασχολούνταν με τον ήχο. Δεν χρησιμοποιούν τα μάτια και κατ’ επέκταση την όραση για να φιλτράρουν το τι γινόταν γύρω τους, χρησιμοποιούσαν τα αυτιά και την ακοή σαν πρωταρχική αίσθηση<sup>23</sup>. Αυτό μου δημιούργησε ερωτηματικά αν αυτή η σωματοποιημένη συμπεριφορά, επεκτείνεται και στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τον κόσμο και εκτός εργασιακού περιβάλλοντος.
- Εντάσεις και διαχείριση εντάσεων. Η διαδικασία των γυρισμάτων είναι μια επίπονη, πολύωρη, απαιτητική και κουραστική διαδικασία που δημιουργεί συχνά εντάσεις ανάμεσα στα μέλη του συνεργείου. Ποιοι είναι οι διαμεσολαβητές και πως απορροφούνται αυτές οι εντάσεις για να συνεχίσει η διαδικασία των γυρισμάτων; Τι αισθήματα δημιουργούνται και ποιες οι σχέσεις μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων;

Τα σώματα των ανθρώπων που ασχολούνται με την εικόνα και τον ήχο αποτελούν ένα παράδειγμα για το τι συμβαίνει σχετικά με την πειθαρχία που επικρατεί κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Οι ηχολήπτες πειθαρχούν στις ‘ανάγκες’ του ήχου και οι εικονολήπτες στις ‘ανάγκες’ της εικόνας. Συμψηφίζοντας αυτές τις συμπεριφορές, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ολόκληρο το συνεργείο πειθαρχεί στις ανάγκες των γυρισμάτων. Τελικά τα σώματά μας (συμπεριλαμβανομένου και του δικού μου) υποταχθήκαν και

---

<sup>23</sup> Κατά την πρώτη προβολή του πρώτου συγχρονισμένου υλικού, ο ηχολήπτης της ταινίας είχε συνεχώς γυρισμένο το κεφάλι του στην οθόνη προβολής, έτσι ώστε να δίνει την εντύπωση ότι «έβλεπε την ταινία με τα αυτιά». Σε συζήτηση που είχα με το διευθυντή φωτογραφίας και με τη βοηθό σκηνοθέτη μου εξήγησαν ότι αυτό δεν είναι μεμονωμένο περιστατικό, αλλά ότι πάντα έτσι βλέπουν οι ηχολήπτες την πρώτη προβολή του πρώτου συγχρονισμένου υλικού.

πειθάρχησαν τόσο σε αυτές τις επιταγές για ένα εύρυθμο και αποτελεσματικό γύρισμα, όσο και τις νέες τεχνολογίες και στα νέα σώματα Λόγου.

Για το τι θα μπει στο κάδρο, η επιλογή και κατασκευή του κάδρου, ακολουθείται μια πολύ συγκεκριμένη διαδικασία, ο ήχος έρχεται να κεντήσει αυτό το κάδρο, έρχεται να του προσδέσει όγκο, βάθος, χρώμα, να το ενισχύσει, έτσι ώστε να δημιουργήσει μια 'πειστική εικόνα' μιας πραγματικότητας. Το κάδρο πλαισιώνεται από τον ήχο. Αλλά και ο ήχος οφείλει να πλαισιωθεί, να καθαριστεί, να φιλτραριστεί και να τοποθετηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί σε συνεργασία με την εικόνα.

Το ηχητικό καδράρισμα κατά τον Deleuze, προσδιορίζεται από την επινόηση ενός αμιγούς ενεργήματος ομιλίας, μουσικής ή και σιωπής ακόμα, το οποίο πρέπει να εξαχθεί από το δεδομένο ακουστικό συνεχές, μέσα δηλαδή από τους θορύβους, τους ήχους, τις ομιλίες και τις μουσικές. Η εξωτερικότητα της οπτικής εικόνας ως μόνη καδραρισμένη (εκτός πεδίου) έχει υποκατασταθεί από το διάκενο μεταξύ δύο καδραρισμάτων, του οπτικού και του ηχητικού, την άρρητη τομή μεταξύ δύο εικόνων, της οπτικής και της ηχητικής (Deleuze 2004: 275). Οπότε, μπορεί να μιλάμε για δυο ξεχωριστές διαδικασίες, οι οποίες όμως μετά ενώνονται και λειτουργούν ως μία ενιαία οπτικοακουστική σύνθεση.

Ενώ στην αρχή αυτής της διαδικασίας πίστευα ότι ο ήχος και η εικόνα είχαν μια ανταγωνιστική μεταξύ τους σχέση, μετά από μια πιο προσεχτική επισκόπηση του εθνογραφικού υλικού και μετά από μια σειρά συνεντεύξεων κυρίως με ανθρώπους που ασχολούνται με τον ήχο κατέληξα στο συμπέρασμα ότι η σχέση αυτή τελικά είναι περισσότερο μία συμπληρωματική παρά μία ανταγωνιστική σχέση. Ο ήχος έρχεται να ντύσει την εικόνα και να ενισχύσει την αίσθηση αληθοφάνειας που θέλει να περάσει στον θεατή, προσπαθώντας να δημιουργήσει την αίσθηση ενός ολικού αισθητηριακού φαινόμενου.

Χρήσιμο εργαλείο στη διαδικασία χτισίματος του ήχου σε μια ταινία, είναι ηχογραφημένα αρχεία, οι λεγόμενες βιβλιοθήκες ήχου. Στη διαδικασία του sound-mixing η ταινία μέσα στα στούντιο ήχου ξαναδημιουργείται, κεντιέται και στολίζεται, έτσι ώστε η εικόνα να αποκτήσει «όγκο», «βάθος», «χρώμα». Χαρακτηριστικά που θα προσδίδαμε σε ένα τρισδιάστατο χώρο, ένα χώρο αισθαντικό, όπου και οι άλλες αισθήσεις έχουν μία θέση. Η τελική μου 'αίσθηση' τόσο από τη συμμετοχική παρατήρηση κατά την διαδικασία του sound mixing,



---

όσο και από τις συνεντεύξεις με ηχολήπτες, σχεδιαστές ήχου και μοτέρ ήχου είναι ότι τελικά ο ήχος δεν έρχεται να ανταγωνιστεί την εικόνα, αλλά αντίθετα να την ενισχύσει, να της προσδώσει ένα πιο ‘πραγματικό’ και γεμάτο χαρακτήρα. Σε συνεργασία ήχος και εικόνα, όσο πιο αριστοτεχνικά είναι παντρεμένα, έρχονται να ξεγελάσουν τις υπόλοιπες αισθήσεις του θεατή.

### Εικονοσύνθεση

Τούτη η επιφανειακότητα των εικονοσυνθετών, στην οποία είναι καταδικασμένοι από συσκευές και με στόχο την οποία είναι απελευθερωμένοι από τις συσκευές, δίνει δυνατότητα έκφρασης σε μια ικανότητα εικονοσύνθεσης που πρωτύτερα κανείς δεν είχε φανταστεί. Εμφανίζονται εικόνες τις οποίες πρωτύτερα ούτε στα όνειρά μας δεν μπορούσαμε να τις δούμε. Μόνον όταν αντικρίσουμε τις εικόνες που έχουν συντεθεί με τη βοήθεια των υπολογιστών, αυτές τις εικόνες που πλησιάζουν το αδύνατο -καθότι ασύλληπτο, μη παραστάσιμο και αδιανόητο-, τότε μόνο μπορούμε να αρχίσουμε να καταλαβαίνουμε ποια δύναμη της ικανότητας εικονοσύνθεσης εκλύεται σ' αυτό το σημείο.

Flusser

Αν προσπαθήσουμε να ορίσουμε την εικόνα του κινηματογράφου, τι άλλο μπορούμε να πούμε εκτός από αυτό: είναι ένας τόπος όπου μπορεί να εμφανιστεί οτιδήποτε θέλησαν να δείξουν οι άνθρωποι που γύρισαν την ταινία... είναι ένας τόπος σε σχήμα ορθογώνιο μάλλον επιμηκές, προς το οποίο στρέφεται ο θεατής γιατί εκεί συμβαίνει κάτι. Είναι ο τόπος... όπου «δε βλέπεις τα πάντα».

Chion

Η κατασκευή εικόνων στον κινηματογράφο αποτελεί μία πολύ ενδιαφέρουσα και σύνθετη διαδικασία. Το «στήσιμο» των σκηνών είναι πρωταρχική δουλειά του σκηνοθέτη. Ωστόσο, αυτός που τελικά θα ορίσει τις θέσεις τόσο των αντικειμένων όσο και των ηθοποιών είναι ο διευθυντής φωτογραφίας. Τα στοιχεία που πρέπει να διαθέτει μια σκηνή ορίζονται από το σκηνογράφο, ενώ ο ενδυματολόγος είναι υπεύθυνος για τα ρούχα των ηθοποιών. Η σύνθεση των εικόνων στον κινηματογράφο απαιτεί ένα μεγάλο αριθμό

συντελεστών τόσο για το εικαστικό κομμάτι όσο και για το εκτελεστικό. Οι τεχνικοί των φώτων, ο ηλεκτρολόγος, ο οπέρater είναι αυτοί που δουλεύουν κατά την διάρκεια των γυρισμάτων για να στηθεί μια κινηματογραφική σκηνή.

Βασικός μηχανισμός για τα γυρίσματα μιας ταινίας είναι το καδράρισμα. Ηθοποιοί, αντικείμενα, χώροι στήνονται και οργανώνονται μπροστά από το φακό της κάμερας (προ-φιλμικό γεγονός) και αυτή ακριβώς η οργάνωση της φυσικής πραγματικότητας μπροστά από τη μηχανή λήψης, ή αλλιώς η σύνθεση του περιεχομένου της εικόνας από το σκηνοθέτη, αποτελεί το πρώτο στάδιο της δημιουργικής εργασίας του κινηματογράφου. Ο Deleuze αποκαλεί καδράρισμα τον προσδιορισμό ενός συστήματος σχετικά κλειστού. Το κάδρο συγκροτεί ένα σύνολο από πολυάριθμα μέρη, που περιλαμβάνει ό,τι είναι παρών στην εικόνα, δηλαδή σκηνικά, πρόσωπα, εξαρτήματα κ.ο.κ. Συνδέει το κάδρο με δυο τάσεις, τον *κορεσμό* και την *αραίωση*. Η μέγιστη αραίωση φαίνεται να επιτυγχάνεται όταν η οθόνη μένει κενή, σαν ένα άδειο κατάμαυρο ή κατάλευκο φόντο (Deleuze 2004:30). Τόσο η αραίωση, όσο και ο κορεσμός στο κάδρο, καταδεικνύουν ότι η εικόνα δεν υπάρχει μόνο για να τη βλέπουμε άλλα και για να την αναγνώσουμε και να την ερμηνεύσουμε. Το καδράρισμα είναι η τέχνη της επιλογής μερών που εισάγονται σε ένα σύνολο, στο σύνολο που θα αποτελέσει την κινούμενη εικόνα (Deleuze 2004: 35).

Η έννοια του καδραρίσματος είναι δανεισμένη από τη ζωγραφική και τη φωτογραφία. Ο κινηματογράφος όμως, διαθέτει ένα σημαντικό στοιχείο που τον διαφοροποιεί σημαντικά από τις άλλες εικαστικές τέχνες. Αυτό το στοιχείο είναι βεβαίως η κίνηση (έστω και ψευδαισθητικά αναπαραγώμενη) και αυτό σημαίνει ότι το περιεχόμενο μιας εικόνας, άρα και η σύνθεσή της, μπορεί να μεταβάλλεται συνεχώς, ακόμη και μέσα στο ίδιο το πλάνο: π.χ. σε ένα πλάνο απεικονίζεται μια παρέα τεσσάρων ανθρώπων που συνομιλούν καθισμένοι γύρω από ένα τραπέζι. Αν κάποιος σηκωθεί και φύγει, ή κάποιος άλλος έρθει, ή αν η κάμερα αλλάξει θέση, τότε το περιεχόμενο της εικόνας διαφοροποιείται σε σχέση με την αρχική εικόνα, τότε έχουμε αλλαγή κάδρου και καδραρίσματος. Αυτό σημαίνει πως, αν απ' την αρχή μέχρι το τέλος ενός πλάνου (πλάνο ονομάζουμε την εικόνα που εγγράφεται στο φιλμ από τη στιγμή που ξεκινάει η μηχανή λήψης μέχρι τη στιγμή που σταματάει) δεν διατηρείται σταθερή η σύνθεση του οπτικού του περιεχομένου (λέμε «οπτικού» διότι σε ένα κινηματογραφικό πλάνο υπάρχει και

---

το ηχητικό του περιεχόμενο), τότε το κάδρο αλλάζει και το καδράρισμα τοποθετείται σε νέες βάσεις.

Άρα η έννοια του κάδρου (του οπτικού περιεχομένου του πλάνου) στον κινηματογράφο θεωρείται έννοια υπάλληλη σε σύγκριση με αυτήν του πλάνου (ένα πλάνο μπορεί να περιέχει πολλά διαφορετικά καδραρίσματα), εκτός βεβαίως των περιπτώσεων εκείνων, που δεν μεταβάλλεται η σύνθεση του περιεχομένου της εικόνας ενός πλάνου και είναι τότε που οι έννοιες του κάδρου και του πλάνου ταυτίζονται.

Μετά το τέλος των γυρισμάτων ακολουθεί η ιδιαίτερα απαιτητική διαδικασία συγχρονισμός εικόνας και ήχου και μετά έπεται η διαδικασία του μοντάζ. Το μοντάζ<sup>24</sup> είναι η διαδικασία μέσω της οποίας επιλέγεται το κατάλληλο συγχρονισμένο υλικό από εικόνες και ήχους, έτσι ώστε να οργανωθεί σε μία δομή και σε μία σειρά, με απώτερο στόχο τη συνένωση και την παραγωγή του τελικού προϊόντος.

«Η ταινία φτιάχνεται στο μοντάζ», «αυτό που μου αρέσει στο σινεμά είναι ότι δεν μου αρέσει μπορώ να το κόψω στο μοντάζ» ήταν ατάκες που άκουγα να επαναλαμβάνουν συχνά οι συνομιλητές μου. Η διαδικασία του μοντάζ είναι πολύπλοκη και απαιτητική διαδικασία, αφού είναι η στιγμή που η ιδέα, το μαγνητοσκοπημένο υλικό, το σενάριο ξεκινά να παίρνει σάρκα και οστά, να αποκτά ροή και να διαμορφώνεται. Είναι η στιγμή που μια ταινία γίνεται πραγματική, που ξεκινά το ‘κόψε-ράψε’ και η συρραφή των μέχρι πρότινος ασύνδετων στοιχείων, μέχρι να συνθέσουν τα κομμάτια της ιστορίας της.

Η διαδικασία του μοντάζ θεωρείται από πολλούς ως το κυριότερο εκφραστικό μέσο του κινηματογράφου, αφού είναι αυτό που τον ξεχωρίζει από

---

<sup>24</sup> Η λέξη μοντάζ εισήλθε στο κινηματογραφικό λεξιλόγιο της Γαλλίας στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα, για να ανταγωνιστεί την λέξη assemblage (συνένωση). Σήμαινε την απλή συναρμολόγηση διάσπαρτων αποσπασμάτων. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται αναφορικά με το τελευταίο στάδιο της επεξεργασίας ενός φιλμ, όπου πραγματοποιείται η σύνθεση των στοιχείων που συγκεντρώθηκαν κατά την διάρκεια του γυρίσματος. Η σύνθεση αυτή περιλαμβάνει τρεις διαδικασίες: 1. το cutting δηλαδή το κόψιμό και την συγκόλιση του υλικού 2. το editing η διευθέτηση των οπτικών και ηχητικών στοιχείων που δίνει στο φιλμ την οριστική του μορφή και 3. το μοντάζ, τη σχέση δηλαδή ανάμεσα στα πλάνα σε μια προοπτική ουσιαστικά αισθητική και σημασιολογική (Pinel 2006:6).

τις άλλες τέχνες. Χωρίς αυτό, ισχυρίζονται, δεν θα μπορούσε να υπάρξει ο κινηματογράφος.

Όταν ο κινηματογράφος βρισκόταν ακόμη στα πρώτα του βήματα, τότε που κανένας δεν τον λογάριαζε ως τέχνη, ο Μελιές, έκπληκτος, είδε να μεταμορφώνεται μια παρισινή άμαξα σε νεκροφόρα. Ένα σφάλωμα της μηχανής λήψης του, γέννησε την ιδέα των κινηματογραφικών τρικ. Αυτό ήταν και η αρχή του μοντάζ, έννοια άγνωστη, έως τότε. Η φιλμική δράση δεν ταυτίζεται με το φυσικό χρόνο, αλλά με το χρόνο που δημιουργεί το μοντάζ. Στο μοντάζ οφείλεται, σε καταλυτικό βαθμό, η δημιουργία του κινηματογραφικού χωροχρόνου, του ρυθμού, της ιδέας, της αφηγηματικής δομής μιας ταινίας. Χωρίς αυτή τη διαδικασία ο κινηματογράφος θα ήταν κατά κάποιο τρόπο ελλιπής αφού δεν θα μπορούσε να διηγηθεί την εξέλιξη μιας ιστορίας. Το μοντάζ αποτελεί το πολυεργαλείο του κινηματογράφου, αφού του δίνει τη δυνατότητα να επανακατασκευαστεί και να ανασυντεθεί στις αίθουσες του μοντάζ.

Ο Αϊζενστάιν δικαίως θα πει: "Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη του μοντάζ". Πέραν όμως από το χρόνο, το μοντάζ επηρεάζει και την ίδια τη σημειολογία της ταινίας, αφού δεν είναι πια συρραφή και απλό όργανο της αφηγηματικής εξέλιξης, αλλά είναι ο κυρίαρχος συντελεστής για την παραγωγή νοημάτων στον κινηματογράφο.

Η Susan Buck-Moss από την άλλη αναπτύσσει ένα θεώρημα σχετικά με το μοντάζ, «Το παράδοξο του Μοντάζ», όπως το ονομάζει. Το παράδοξο αυτό συνίσταται στο γεγονός ότι αυτό που μας παρουσιάζεται με αυτή τη διαδικασία είναι συγχρόνως δεδομένο (στα κομμάτια της ταινίας) αλλά και κατασκευασμένο (στην αντιπαράθεση η οποία δίνει σε αυτά τα κομμάτια νόημα). Δεν είναι «ούτε συστατικό στοιχείο του εγώ, ούτε του σύγχρονου κόσμου», άλλα απόλυτα δεδομένα που έγιναν κατανοητά με καθαρά ενυπάρχον «βλέπουν», μέσω του οποίου εξετάζουμε κατευθείαν την ενότητα της γνώσης και του αντικειμένου της. Είναι η γνώση που «βλέπει τον εαυτό της» (Buck-Moss 1997: 116). Επεκτείνοντας τη θέση αυτή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το μοντάζ λειτουργεί ως καθρέφτης του κινηματογράφου. Η εργασία του μοντάζ συνίσταται στο να βγάλει την ταινία από τα σπάργανα, όπου ήταν κρυμμένη στα γυρίσματα, να την ανασύρει από ένα άγνωστο έδαφος. Η δομή του συνόλου, η οριστική σειρά των

---

σεκάνς<sup>25</sup>, η σχέση μεταξύ τους, τα απαραίτητα κοψίματα, τα περάσματα από το ειδικό στο γενικό και αντίστροφα, μια μικρή λεπτομέρειά που μπορεί να επηρεάσει το σύνολο είναι τα στοιχεία που διαχειρίζεται ο μοτέρ στη μαγική διαδικασία του μοντάζ (Pinel 2006: 60). Είναι η στιγμή που οι εικόνες γίνονται μέρος της ιστορίας της ταινίας και αποκτούν τη θέση τους στη διαδικασία της αφήγησης.

### Ηχοσύνθεση

Όλη η δουλειά του κλασσικού κινηματογράφου και των υποπροϊόντων του, που κυριαρχούν σήμερα, στοχεύει λοιπόν στο να εντάξει στο χώρο τα ηχητικά στοιχεία, δίνοντας τους το ανάλογο τους στην εικόνα- κι έτσι να διασφαλίσει μια σχέση αντιστοιχίας μεταξύ εικόνας και ήχου 'περιττή' θα λέγαμε ενώ αυτός ο εντοπισμός του συμβαδίζει με την μετατροπή του σε αφηγηματικό στοιχείο της διήγησης, δηλαδή με την εμπλοκή του στην υπηρεσία της αφήγησης.

Jacque Aumont

Στον πολιτισμό μας, ο οποίος είναι κατά κόρον οπτικός, βλέπουμε συχνά (αν όχι και πάντα) να υπάρχουν συγκεκριμένες, αν και αυθαίρετες, σχέσεις μεταξύ αντικειμένων και ήχων, τη λεγόμενη μετωνυμία, ο ήχος πάντα και σχεδόν αυθαίρετα θα ταυτίζεται με οπτικά ερεθίσματα. Ο Chion χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα από το έργο του Tati με μια αγελάδα σε ένα λιβάδι, που ενώ δεν φαίνεται να κινεί το στόμα της ακούγεται ένα τρομερά ηχηρό «μουου». Στόχος του δημιουργού είναι να καταδείξει αυτή την αυθαιρεσία στη συστοίχιση ήχου και εικόνας (Chion 2010:20). Αυτό που ενδιαφέρει τον κινηματογράφο δεν είναι η σχέση της εικόνας της αγελάδας με τον ήχο της, αλλά ποια είναι η σχέση του «μουου» με την αγελάδα, στο μέτρο που η εικόνα της ταυτίζεται με το ίδιο το ζώο. Ο Chion υποστηρίζει ότι αντί να μιλάμε για σχέσεις ήχου και εικόνας, θα έπρεπε να μιλάμε για σχέσεις της αγελάδας με το «μουου», αφού πρόκειται για διατύπωση πολύ πιο πυκνή και πειστική, μέσα στην ίδια της την ασάφεια, γιατί συμπυκνώνει βίαια στη λέξη αγελάδα στην εικόνα του ζώου με το οποίο, με

---

<sup>25</sup> Σεκάνς: Μια ή περισσότερες σκηνές που παρουσιάζουν ενότητα χώρου, χρόνου ή δράσης.

κινηματογραφικούς όρους το ταυτίζουμε με το «μουου» της θύμησης μιας κραυγής ζώου και τη γενική μεταγραφή της σε ένα ανθρώπινο σημαίνον ( Chion 2010: 25).

Υπάρχει λοιπόν μια αυθαίρετη, θα λέγαμε, σύνδεση ανάμεσα στα πράγματα που βλέπουμε και στα πράγματα που ακούμε. Ο κινηματογράφος προσπαθεί να δημιουργήσει εντυπώσεις χρησιμοποιώντας ως εργαλεία την εικόνα και τον ήχο, για να καλύψει όσο το δυνατόν καλύτερα όλο το φάσμα των ανθρώπινων εμπειριών, να παντρέψει τον αναμενόμενο ήχο με την αναμενόμενη εικόνα, έτσι ώστε να μην φανεί η «ψευτιά» του στον θεατή.

Στον κλασσικό κινηματογράφο, το παιχνίδι των αντίστοιχων πλάνων, μαζί με την αρχή των επικαλύψεων (ο ήχος προηγείται ή παρατείνεται στις αλλαγές των πλάνων, για να δώσει στο μοντάζ κίνηση και σύνδεση) χρησιμοποιεί τον ήχο με φυγόκεντρο τρόπο, και μάλιστα διπλά: στο χώρο και στο χρόνο. *Ο εκτός πεδίου ήχος προκαλεί στο πλάνο μια τάση προς τα αλλού, ένα ζητούμενο προς απάντηση ή προς το οπτικό του συμπλήρωμα που φανταζόμαστε ότι υπάρχει στο αντικριστό πεδίο, αλλά και μία τάση προς το μέλλον, που μας κάνει να αναμένουμε την απάντηση που υπόσχεται το επόμενο πλάνο ή η συνέχεια του ιδίου πλάνου* (Chion 2010:32). Δηλαδή ο ήχος είναι αυτό που δένει την ταινία, είναι η κόλλα, η συγκολλητική ουσία, θα μπορούσαμε να πούμε, που δένει τις σκηνές μεταξύ τους. Η ηχητική επένδυση μιας ταινίας αποτελεί τη νοητή γέφυρα που μας βοηθά να κάνουμε υποσυνείδητα τη μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη.

Συμφώνα με τον Tati, όταν ο ήχος υπογραμμίζει ένα αντικείμενο ή μια λεπτομέρεια, διαταράσσει, αναιρεί κάπως την υπογραμμισμένη λεπτομέρεια και αντιστέκεται να καρφωθεί μέσα στο χώρο σε μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Αυτό δημιουργεί αναπόφευκτα μια αναστάτωση, αφού διαταράσσει την ισορροπία που τόσο δύσκολα διατηρείται στον κινηματογράφο, ανάμεσα στην εικόνα και τον ήχο. Με τον ήχο οριοθετείται μια κατεύθυνση βλέμματος και ένα συγκεκριμένο πεδίο, μια ζώνη παιχνιδιού (Chion 2010:39).

Στον κινηματογράφο δεν υπάρχει μόνο μια ηχητική εγγραφή, άλλα τουλάχιστον τρεις ομάδες: η ομιλία, οι θόρυβοι και η μουσική. Ο Deleuze μάλιστα προτείνει η διάκριση αυτή να διευρυνθεί σε περισσότερες ηχητικές συνιστώσες: 1. τους θορύβους (οι ήχοι που δεν συνδέονται με κάποιο αντικείμενο επι της οθόνης), 2. τους ήχους (που έχουν αμοιβαία σχέση με το τι αναπαριστάται

---

στην οθόνη), 3. τις φωνήσεις (κραυγές, επιφωνήματα ή και «διόλεκτοι»), 4. τα λόγια, 5. η μουσική. Αυτά τα διαφορετικά στοιχεία συγκρούονται, αναπληρώνουν ή επικαλύπτουν το ένα το άλλο. Στόχος είναι η δημιουργία ενός μοναδικού ηχητικού συνεχές, στο οποίο οι συνεχόμενοι, επικαλυπτόμενοι ήχοι, έχοντας μια συνεχόμενη και αδιάλειπτη ακολουθία, λειτουργούν σαν μια ενιαία ηχοσύνθεση δημιουργώντας ένα συνεχές.

Την ηχοσύνθεση αυτή, οι άνθρωποι που ασχολούνται με τον ήχο, την αποκαλούν 'ατμόσφαιρα' της ταινίας. Είναι η κόλλα που θα «δέσει» ολόκληρη την ταινία. Είναι ο συνεχόμενος ήχος που υποσυνείδητα θα πείσει το θεατή για το ενιαίο του πράγματος.

Στα πρώτα στάδια της ταινίας, όταν ακόμη αναζητούσαμε τα μέλη του συνεργείου, ο διευθυντής φωτογραφίας επέμενε ιδιαίτερα στην επιλογή των ηχοληπτών, κατά αρχήν για να μπορούν να συνεργαστούν όσο το δυνατόν καλύτερα, και κατά δεύτερον για να είναι σίγουρος για την ποιότητα του ήχου. Όταν τελικά καταλήξαμε σε ένα ηχολήπτη, ο ηχολήπτης μας τόνισε ότι δεν είναι διαθέσιμος να αναλάβει την ηχοληψία της ταινίας, εκτός εάν τον διαβεβαιώσουμε πως το κομμάτι που αφορούσε το post-production του ήχου θα γινόταν από ένα συγκεκριμένο στούντιο ήχου. Όπως μας εξήγησε είχε αυτή την απαίτηση γιατί, αν δεν υπήρχε η προοπτική να γίνει καλή δουλειά στο «ντύσιμο» της ταινίας με ήχο, αυτός δεν ήθελε να συμμετάσχει.

Ο ήχος που θα δημιουργείτο στο στούντιο του sound mixaz θα ήταν η σύνθεση που θα αναδείκνυε και θα πάντρευε τις εικόνες δίνοντας στην ταινία τη συνοχή που της χρειαζόταν. Σε αυτή την φάση της κινηματογραφικής διαδικασίας, γίνονται οι ρυθμίσεις των ήχων, για να ελεγχθούν η διάρκεια τους, η διαβάθμιση των στάθμεων τους καθώς και η κατεύθυνση τους (να τοποθετηθούν με ένα νοητικό τρόπο χωρικά). Από αυτή τη διαδοχική αλυσίδα απαιτήσεων συνειδητοποίησα την αξία του ήχου σε σχέση με το αισθητικό και αισθαντικό αποτέλεσμα της ταινίας. Αφού ο ήχος θα προσέδιδε ζωντάνια και αληθοφάνεια στην ταινία.

Ο ήχος σε συνδυασμό με την εικόνα, προσπαθεί να δημιουργήσει ολικές εντυπώσεις. Στο συμπέρασμα αυτό κατέληξα μετά την ολοκλήρωση της διαδικασίας του sound mixaz, μια διαδικασία που απαιτούσε πολλή λεπτομέρεια, κατά την οποία οι συντελεστές μέσα από την κουβέντα τους χρησιμοποιούσαν

εκφράσεις όπως : «δημιουργούμε ατμόσφαιρα», «αυτή την ατμόσφαιρα δεν την τρώω», «φαίνεται ότι κάναμε μπαλωματιές», «φαίνεται το κάψιμο», «να το βάλουμε στο χώρο», «το ένιωσες», «να βάλουμε ένα αεράκι να πέρνα», «γαργαλάει» κτλ.

Η ανάγκη για δημιουργία ολικών αισθητηριακών εμπειριών προβαλλόταν συνέχεια σε αυτή τη διαδικασία. Οι τεχνίτες του ήχου με τα μέσα που διαθέτουν, αποσκοπούν στο να αναπληρώσουν το κενό που δημιουργείται από την έλλειψη τεχνικών μέσων που θα μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις άλλες αισθήσεις (παραδείγματος χάριν ο ήχος από ένα μπρίκι με ελληνικό καφέ που ψήνεται και φουσκώνει προσπαθεί με την ανάκληση της μνήμης να μεταφέρει στο θεατή τη μυρωδιά και τη γεύση του καφέ, ή η σωστή τοποθέτηση του ήχου σε μια σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής κάθεται σε μια δερμάτινη καρέκλα, ο ήχος από το τρίξιμο αυτό δίνει μια ψευδαίσθηση για την υφή της καρέκλας και την αίσθηση που έχει κάποιος όταν κάθεται πάνω σε ένα τέτοιο κάθισμα). Κατά τη διαδικασία της ηχοληψίας δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην καταγραφή αυτών των μικροήχων<sup>26</sup>, οι οποίοι, όπως μου επαναλάμβαναν συχνά οι πληροφορητές μου, θα ήταν οι μικρολεπτομέρειες που στο θεατή πιθανότατα θα ήταν σχεδόν ανεπαίσθητες, αλλά στην ουσία αυτές θα απέδιδαν 'ζωντάνια' στη σκηνή.

Μέσα από όλες αυτές τις μακρόσυρτες και απαιτητικές διαδικασίες που συντελούνται μέχρι να ολοκληρωθεί μια ταινία, συνειδητοποίησα ότι ο ήχος δεν έρχεται για να ανταγωνιστεί την εικόνα, ανεξάρτητα αν επιφανειακά αυτή είναι η πρώτη εντύπωση που δίνεται. Για να διαχωριστεί ο ήχος από την εικόνα κατά τον Chion χρειάζεται να διακυβεύεται κάτι. Αν αυτό συνδέεται στενά με τη δομή του κινηματογράφου και δεν είναι ρητορικής φύσης, τότε υποθέτει ότι πρόκειται για

<sup>26</sup> Ένα από τα ευρήματα αυτής της έρευνας που μου έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση, ήταν οι λεγόμενες «βιβλιοθήκες ήχων». Τόσο οι ηχολήπτες, όσο και οι sound monder διατηρούν ηλεκτρονικά αρχεία ήχων, στα οποία ανατρέχουν όταν η ζωντανή ηχοληψία δεν είναι αρκετά ικανοποιητική. Τα αρχεία αυτά διαθέτουν μικροήχους (π.χ. καύτρα τσιγάρου, τρίξιμο πόρτας κτλ) καθώς και ατμόσφαιρες (βράδυ στην πόλη, σούρουπο κτλ). Επίσης, πρέπει να αναφέρω ότι υπάρχουν και τεράστιες ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες ήχων που διατίθενται προς πώληση από μεγάλες εταιρίες παραγωγής. Τα αρχεία αυτά θεωρούνται από τους κατέχοντες τους ιδιαίτερα σημαντικά και όσο πιο μεγάλα είναι σε όγκο, τόσο πιο περήφανοι αισθάνονται, αφού με αυτά διαθέτουν τα εργαλεία για να «ντύσουν» με περισσότερη αριστοτεχνία ηχητικά μια σκηνή.



---

μια αναζήτηση ενότητας(Chion 2010:130). Ουσιαστικά, αυτό που επιδιώκει ο ήχος στον κινηματογράφο, είναι να συμπληρώσει την εικόνα και να την ενισχύσει στην προσπάθειά της να προσφέρει μια ολική εμπειρία και να υποκαταστήσει εν μέρει τις υπόλοιπες αισθήσεις. Οπότε, καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι η διεκδίκηση μιας ισότητας ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα στα πλαίσια του κινηματογράφου είναι απλώς ένα επιφανειακό ψευδοπρόβλημα.

### **Ο κόσμος των αισθήσεων και των ψευδ-αισθήσεων**

Η αίσθηση ορίζεται ως δια μέσου των αισθήσεων ενέργεια (αντίληψη) και ως το μέσον ή το σημείο δια του οποίου αισθανόμαστε.

Σερεμετάκη, 1997

Η λειτουργία του κινηματογράφου βασίζεται σε ένα ελάττωμα που έχει να κάνει με τη φυσιολογία του ανθρώπινου ματιού, ένα φαινόμενο που ονομάζεται "μετείκασμα". Κάτα το μετείκασμα ένας στιγμιαίος οπτικός ερεθισμός, παραμένει στο αισθητήριο της όρασης μετά τον εξωτερικό ερεθισμό και πάραυτα διαρκεί και μετά την εξαφάνιση της αιτία που το προκαλεί. Δηλαδή, η εικόνα (είδωλο) που σχηματίζεται στον αμφιβληστροειδή από ένα αντικείμενο δεν χάνεται αμέσως, αλλά παραμένει στο οπτικό σύστημα και μετά την εξαφάνισή του. Η εντύπωση της εικόνας εξακολουθεί να διαρκεί για ακόμη 1/16 περίπου του δευτερολέπτου, πάνω στο οπτικό νεύρο και λόγω αδράνειας, το μάτι δεν μπορεί να δει πάνω από 24 φωτογραφίες το δευτερόλεπτο. Έτσι πριν ακόμη εξαφανιστεί το μετείκασμα της μιας εικόνας, έρχεται η άλλη εικόνα, και οι εικόνες αυτές "συγχωνεύονται" στον εγκέφαλο και δημιουργούν μια συνεχή ροή εντυπώσεων. Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος δίνει την εντύπωση της κίνησης και έτσι δημιουργείται η ψευδ-αίσθηση της κινούμενης εικόνας. Πρόκειται δηλαδή για μια απάτη που δημιουργείται από τη διαδρομή που ακολουθούν οι εικόνες από το μάτι, μέσω του νευρικού μας συστήματος μέχρι να φτάσουν στον εγκέφαλο<sup>27</sup>.

Το τι βλέπουμε και το τι ακούμε, λοιπόν, δεν είναι ούτε τόσο δεδομένο, ούτε τόσο «πραγματικό», θέτοντας σε αμφισβήτηση την Αριστοτελική τελεολογική θέση περί αισθήσεων. Όσον αφορά τις ιδιές μας τις αισθήσεις αλλά και τον τρόπο που τις βιώνουμε τον κόσμο γύρο μας, οφείλουμε αν ακολουθήσουμε τη μέθοδο του Foucault, να κρατήσουμε σε εκκρεμότητα τις προτερόχρονες μορφές συνέχειας και όλες αυτές τις συνθέσεις τις οποίες δεν θέτουμε υπό αμφισβήτηση και τις αφήνουμε να ισχύουν αυτοδικαίως. Δεν πρέπει βέβαια να τις εξαιρέσουμε-αναιρέσουμε οριστικά, αλλά να σταματήσουμε να τις δεχόμαστε ως θέσφατα και

---

<sup>27</sup> Απο την ύλη που δίνεται σε φοιτητές ιατρικής για το μάθημα της βιολογίας.  
<http://digitalschool.minedu.gov.gr>

---

ως τελεολογικά τετελεσμένα σε σχέση με το πως βιώνουμε τον κόσμο, να αποτινάξουμε δηλαδή τον παθητικό ορθολογισμό, με τον οποίο τις δεχόμαστε. Οφείλουμε να εξετάσουμε αν οι αισθήσεις μας είναι τόσο αυτονόητες/ αυτόματες ή αν αποτελούν προϊόν μιας κατασκευής της οποίας πρέπει να εξερευνήσουμε τους κανόνες και να ελέγξουμε τα χαρακτηριστικά. Σε σχέση με την ιστορία των αισθήσεων, πρέπει να δείξουμε υπό ποιες συνθήκες συντελέστηκαν οι ίδιες οι διαδικασίες οι οποίες καθορίζουν τον τρόπο βίωσης των αισθήσεών μας.

Το πραγματικό ζήτημα, όπως ξεπροβάλλει επιτακτικά, είναι να καταφέρουμε να τις αποσπάσουμε από την οιονεί-προφάνειά τους, να ελευθερώσουμε τα προβλήματα που θέτουν και να αναγνωρίσουμε ότι δεν είναι ο γαλήνιος χώρος με αφετηρία τον οποίο μπορούμε να θέσουμε άλλες ερωτήσεις, αλλά ότι αφ' εαυτών θέτουν ένα ολόκληρο δίκτυο ερωτημάτων όπως: Τι είναι; Πως να τις ορίσουμε ή να τις οριοθετήσουμε; Σε ποιους ξεχωριστούς τύπους νόμων μπορούν να υπακούσουν; Σε ποια άρθρωση είναι επιδεκτικές; Ποιών ειδικών φαινομένων προκαλούν την εμφάνιση μέσα στο πεδίο του λόγου;

Σκοπός μας λοιπόν, είναι να εκδιπλώσουμε και να παρακολουθήσουμε το νήμα που θα μας οδηγήσει στην πορεία τους προς τα πίσω, προσπαθώντας να βρούμε τις αρχές και τις συνέπειες ενός αυτόχθονου μετασχηματισμού που βρίσκεται υπό αποπεράτωση μέσα στην περιοχή της ιστορικής γνώσης και να θέσουμε υπό αμφισβήτηση τις τελεολογίες και τις ολοποιήσεις που εμφανίζονται ως θέσφατα και ως κρυσταλοποιημένοι τρόποι βίωσης των αισθήσεών μας (Foucault 1987: 28).

Ο Walter Benjamin στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν ακόμη ο κινηματογράφος ήταν στα σπάργανά του, θεωρούσε ότι ο κινηματογράφος αποτέλεσε την τεχνολογία - κλειδί της νεωτερικότητας. Ο κινηματογράφος υπήρξε ο χώρος όπου οι άνθρωποι συνδιαλέγονται με τον αιφνιδιασμό που δημιουργεί η επαφή με το νέο, μαθαίνοντας έτσι ένα νέο τρόπο πρόσληψης, τον οποίο ονόμασε «περισπασμό» (distraction). Με τον όρο αυτό εννοούσε την ικανότητα να ανιχνεύει κάνεις, να επιλέγει και να ενσωματώνει πολύ γρήγορα, στην ήδη υπάρχουσα εμπειρία του, τις θραυσματικές νέες πληροφορίες που περνούν μέσα από πολλαπλές αισθητηριακές διόδους<sup>28</sup>. Ο κινηματογράφος λοιπόν έγινε ο μηχανισμός που μέσα από θραυσματικές εισόδους πολυεικονικών

---

<sup>28</sup> Benjamin από Fisher :111.

και ηχητικών διόδων επικοινωνίας, περισπά την προσοχή και τον έλεγχο των αντιδράσεων των θεατών δημιουργώντας σχάση, θα λέγαμε, με την υπόλοιπη περιρέουσα κοινωνική πραγματικότητα.

Ο κινηματογράφος επιτελεί όμως και ένα άλλο ρόλο σύμφωνα με τον Kittler, αφού είναι ο μηχανισμός, η τεχνική που καταφέρνει να αποθηκεύει εκείνους τους κινούμενους σωσίες, μέσα από του οποίους οι άνθρωποι μπορούν να αναγνωρίσουν το ίδιο τους το σώμα και τον ίδιο τους τον εαυτό. Το φανταστικό λοιπόν, φαίνεται να παίρνει θέση πραγματικού στον κινηματογράφο. Ο φωνογράφος από την άλλη έρχεται να παγώσει ότι ήχο παράγει ο ανθρώπινος λάρυγγας πριν από οποιοδήποτε σύστημα σημείων και πριν από οποιοδήποτε σημασίες λέξεων (Kittler 2005:29). Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος αντιγράφουν πίστα την ίδια τη φυσιολογία του ανθρώπου και την αναπαράγουν σε εικόνες. Με την τεχνική αυτή διαφοροποίησης μεταξύ οπτικής, ακουστικής και γραφής, ο λεγόμενος άνθρωπος μπορεί να κατασκευαστεί ή να ανακατασκευαστεί. Αλλά, για να γίνει εφικτή η επινόηση του φωνογράφου και του κινηματογράφου πρέπει πρώτα να γίνει αντικείμενο έρευνας η ίδια η φυσιολογία του ματιού, του αυτιού και του εγκεφάλου. Το ανθρώπινο υποκείμενο πρέπει πρώτα να τεμαχιστεί και να μπει κάτω από τον μεγεθυντικό φακό της επιστήμης, της ανατομίας και της ιατρικής.

### Βιώνω

Στην Ευρωπαϊκή δυτική σκέψη και κυρίως μετά την επιβολή της κυριαρχίας του Καρτεσιάνου τρόπου σκέψης η ιστορία του σώματος μοιάζει να είναι μια ιστορία αντιπαράθεσεων, που ακολουθείται από ένα γαϊτανάκι δυισμών που αντιδιαστέλουν το σώμα με το νου, καθώς και την ύλη με το πνεύμα. Έτσι το ανθρώπινο σώμα μετατρέπεται σε σάρκα, υποδηλώνοντας τη ζωώδη διάσταση της ανθρώπινης φύσης, ενώ θεωρείται σταθερό εμπόδιο στην πορεία προς μια πνευματική ολοκλήρωση. Στα πλαίσια αυτής της λογικής, οι αισθήσεις και τα μηνύματα που αυτές δίνουν θεωρούνται παραπλανητικά και αποκλείονται από πηγή έγκυρης γνώσης, εξαιρουμένων των μηνυμάτων που προκύπτουν από τη

---

λειτουργία της όρασης, που θεωρείται η κατεξοχήν έγκυρη πηγή για την άντληση εμπειρικών δεδομένων.

Τις τελευταίες τρεις δεκαετίες το ενδιαφέρον της ανθρωπολογίας έρχεται να αμφισβητήσει αυτό το μοντέλο θεώρησης σχετικά με το σώμα και την εμπειρία και στρέφεται στο ίδιο το σώμα, το επανακαθορίζει ως αντικείμενο μελέτης και ανάλυσης και το προσεγγίζει πλέον ως ένα ενεργό υποκείμενο. Γίνεται το υποκείμενο το οποίο, συναισθανόμενο τις σκέψεις του και σκεπτόμενο τα συναισθήματά του, συμμετέχει αδιαλείπτως στον κόσμο και συμβάλλει στην (ανα-) κατασκευή θεσμών, αξιών και κοινωνικών πολιτικών. Το «βιούμενο σώμα» (lived body) στις σύγχρονες θεωρήσεις για το σώμα γίνεται εργαλείο ανθρωπολογικής ανάλυσης και εξετάζονται οι τρόποι που ενσωματώνει και σωματοποιεί σχέσεις εξουσίας «από τα πάνω» και «από τα κάτω». Σ' αυτή την πολιτισμική οπτική στην ανθρωπολογία, ο λεγόμενος «νους» δεν διαχωρίζεται πια από το σώμα όπως στην κλασσική καντιανή διχοτόμηση, αλλά αντιθέτως ενσωματώνεται μέσα σ' αυτό. Ακόμη και λειτουργίες που θεωρούνταν μέχρι πρότινος καθαρά νοητικές, όπως η γλώσσα, η γνώση, η φαντασία, η μνήμη ακόμη και η διαίσθηση εκλαμβάνονται ως πολιτισμικά επηρεασμένες σωματικές γνώσεις ή βιώματα και εμπειρίες (Παπαγαρουφάλη 2008:19).

Το «σώμα», αφότου άρχισε να μελετάται ως ενεργό υποκείμενο, προσεγγίστηκε ως ένα ορατό και από «φυσικό σύμβολο» ή ως «σημείο» ή ως «κείμενο» που επειδή «αναπαριστά» τις «εγγεγραμμένες» σε αυτό κοινωνικές αξίες, μπορεί να «αποκρυπτογραφηθεί» ή να αναγνωριστεί από τους ερευνητές (Παπαγαρουφάλη, 2008:37). Σταματά να είναι ένα απλό σώμα άσκησης της εξουσίας και γίνεται ενεργός συμμετέχων στον κόσμο. Οι σωματικές έξις μπαίνουν τώρα κάτω από το μεγεθυντικό φακό των ανθρωπολόγων αντί του σώματος. Εξετάζεται έτσι στην προοπτική της ίδιας της μικροφυσικής της εξουσίας.

Η «πολιτική τεχνολογία του σώματος»<sup>29</sup> γίνεται αντικείμενο ενδιαφέροντος και συμφέροντος όχι μόνο κάποιων κέντρων εξουσίας «από τα πάνω», αλλά και ως μία καταναλωτική πρακτική, αφού οι εμπειρίες που βιώνουμε πλέον σαν σύγχρονα υποκείμενα έχουν πάρει περισσότερο χαρακτήρα γρήγορης και έντονης κατανάλωσης, πάρα βιωματικό εν γέννη. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με ένα νέου

---

<sup>29</sup> Foucault 1989 σελ. 39

τύπου μεταμοντέρνο σώμα ευέλικτο και διαχειρίσιμο κατά το πρότυπο του παγκοσμιοποιημένου κεφαλαίου<sup>30</sup>. Η ίδια η μικροφυσική της εξουσίας επεκτείνεται και μεταλλάσσεται σε μια μικροφυσική της κατανάλωσης, αφού η αξία του συγχρόνου ανθρώπου μετριέται σύμφωνα με την καταναλωτική και αγοραστική δύναμη που διαθέτει. Περνάμε δηλαδή από τον άνθρωπο-πολίτη στον άνθρωπο-καταναλωτή.

Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, ακόμη και το σώμα γίνεται προϊόν κατανάλωσης, μέσα από αμφισβητούμενες διαδικασίες τόσο «αγοράς»<sup>31</sup> όσο και «πώλησης»<sup>32</sup>. Μάλιστα, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, οι επαναστατικές εξελίξεις στο πεδίο της ιατρικής, της μοριακής βιολογίας, της νευροανατομίας, της μικροχειρουργικής καθώς και στους τομείς της πρόληψης και της θεραπείας έχουν αλλάξει ραγδαία τους συσχετισμούς της κατανάλωσης σε σχέση με το ίδιο το σώμα. Το σώμα αποκτά έτσι μια νέου τύπου οικονομία.

Αυτές οι πρακτικές σχετικά με το σώμα έχουν πολύ παλαιότερες ρίζες. Από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα με την ανάπτυξη της σύγχρονης ανατομίας, το σώμα μπαίνει κάτω από το μεγεθυντικό φακό του ανατόμου, ανοίγεται, κατατμείται και εξετάζονται με σχολαστική λεπτομέρεια τόσο οι λειτουργίες του, όσο και τα όργανα που επιτελούν τις λειτουργίες αυτές. Το ανθρώπινο σώμα μπαίνει κάτω από το μικροσκόπιο και γίνεται πια το βασικό αντικείμενο μελέτης της ιατρικής και της φυσιολογίας.

Τώρα, όσον αφορά στις νέες ανθρωπολογικές θεωρήσεις σε σχέση με το σώμα, αυτό προσεγγίζεται όχι απλώς ως σύμβολο των πολιτισμικών συμβάσεων γενικά αλλά ως κατασκευή του επιστημονικού και άλλων εξουσιαστικών λόγων της κάθε ιστορικής εποχής. Γίνεται από και ορατό ως «φυσικό σύμβολο», που επειδή αναπαριστά τις εγγεγραμμένες σ' αυτό κοινωνικές αξίες και έξις, μπορεί

<sup>30</sup> Παπαγαρουφάλη σελ 339

<sup>31</sup> Παραδείγματος χάριν η πληθώρα κοσμητικών επεμβάσεων που γίνεται στις μέρες μας.

<sup>32</sup> Τα τελευταία χρόνια βλέπουμε νέες τάσεις στην ιατρική, όπως οι παρένθετες μητέρες που νοικιάζουν το σώμα τους (και πιο συγκεκριμένα τη μήτρα τους) ως χώρο φιλοξενίας βρεφών που είναι αποτέλεσμα εξωσωματικών γονιμοποιήσεων ή όπως η αγοραπωλησία ωαρίων και σπερματοζωαρίων. Υπάρχουν επίσης οι λεγόμενες τράπεζες βλαστοκυττάρων, σπέρματος κτλ.

---

πια να αποκρυπτογραφηθεί και στη συνέχεια να κωδικοποιηθεί (Παπαγαρουφάλη 2008:37).

Αλλά, πέραν από τη θεώρησή του ως «φυσικό σύμβολο», υπάρχει και μια φαινομενολογική οπτική που μελετά τον τρόπο που βιώνεται το σώμα στον κόσμο ή τον πολιτισμό, παύοντας να είναι απλώς ένα αντικείμενο του κόσμο-πολιτισμού. Η φαινομενολογία κάνει λόγο για μια αμφίδρομη βιωματική-σωματική διαδικασία, αφού το σώμα είναι ταυτόχρονα αντικείμενο και υποκείμενο στη βίωση του κόσμου. Η ίδια η αντίληψη είναι μια απροσδιόριστη και συγχρόνως προσδιορίζουσα σωματική εμπειρία. Σε αυτή την προσέγγιση η έννοια του σώματος έχει εμπλουτιστεί από την έννοια της «ενσωμάτωσης» (*embodyment*) ή «σωματοποίηση»<sup>33</sup> (*somatisation*), δηλαδή τα αντικείμενα και η λεγόμενη «εξωτερική πραγματικότητα» δεν προϋπάρχουν της αντίληψης, αλλά προσδιορίζονται και αντικειμενικοποιούνται από την αντίληψη η οποία ξεκινά από το ίδιο το σώμα. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, στην περίπτωση αυτής της φαινομενολογικής προσέγγισης, οι δισμοί των εμπειριστών *εξωτερικό:αντικείμενο / εσωτερικό:υποκείμενο* καταργούνται καθότι η *πραγματικότητα παρουσιάζεται ως παράγωγο του αναστοχασμού, πάρα ως κάτι που προϋπάρχει και που ως εξωτερικό ερέθισμα εν-τυπώνεται ή εγγράφεται ως έχει στον «εσωτερικό άνθρωπο»*<sup>34</sup>. Για τον Merleau-Ponty, το σώμα δεν είναι αντικείμενο, αλλά η συνθήκη και το πλαίσιο μέσω του οποίου βιώνουμε, συλλέγουμε εμπειρίες και γνώσεις, αντιλαμβανόμαστε και δεχόμαστε εμπειρίες και πληροφορίες από τον έξω κόσμο. Με άλλα λόγια μέσα από το σώμα μας τοποθετούμαστε στον κόσμο<sup>35</sup>.

Ο Bourdieu από την άλλη έρχεται να συμπληρώσει αυτή την υπέρβαση που λαμβάνει χώρα πάνω στο βιούμενο σώμα, αφού προσεγγίζει το σώμα ως τόπο της

---

<sup>33</sup> Για την Csordas η σωματοποίηση είναι μια συνθήκη απαραίτητη για να αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα· δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο σώμα άλλα αφορά τον πολιτισμό και την εμπειρία, στο βαθμό που μπορούν να γίνουν κατανοητά από την οπτική ενός «σωματικού τρόπου να είναι κανείς στον κόσμο». Θεωρεί ότι είναι αναγκαία η μεθοδολογική διάκριση ανάμεσα στο σώμα και τη σωματοποίηση, αφού το σώμα δηλώνει βιολογική-υλική οντότητα και η σωματοποίηση ένα ακαθόριστο πεδίο που ορίζεται από την αντιληπτική εμπειρία και τον τρόπο παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο (Csordas από Μακρυνιώτη 18:2004).

<sup>34</sup> Merleau-Ponty 1962 από Παπαγαρουφάλη 38:2008

<sup>35</sup> Merleau-Ponty από Μακρυνιώτη 18:2004

ίδιας της κοινωνικής πρακτικής μάλλον, παρά ως πηγή συμβόλων ή εκφραστικό μέσο και συνέβαλε μαζί με άλλους θεωρητικούς στην περαιτέρω ανάπτυξή του ως αναλυτικό εργαλείο. Πηγή αυτής της κοινωνικής πρακτικής είναι το έθος ή *habitus*, που όπως το ορίζει ο Bourdieu<sup>36</sup> είναι *το σύστημα σταθερών και μεταβιβάσιμων «διαθέσεων» που δημιουργούνται από τις πολιτικό-οικονομικές δομές μιας κοινωνίας και ενσωματώνονται, δηλαδή μαθαίνονται από τη μίμηση ή άλλους επιβεβλημένους αισθητηριακούς μηχανισμούς απομνημόνευσης, με αποτέλεσμα να μετατραπούν σε τρόπους ζωής, εθισμούς -κυρίως σωματικούς- σε προδιαθέσεις, τάσεις ή ροπές και σε μια πιο διευρυμένη σφαίρα σε σταθερούς τρόπους του συναισθάνεσαι και του σκέπτεσθαι.*

Από αυτή τη θέση ως αφετηρία, το σώμα είναι μονίμως «κοινωνικά επηρεασμένο» και μαζί με αυτό επηρεάζονται τα συναισθήματα και οι αισθήσεις, αφού το *habitus* είναι οι βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις, οι συνήθειες καθώς και στάσεις και συμπεριφορές που περνάνε ασυνείδητα σαν κάτι το «αυτονόητο» και το «κανονικό». Το έθος - *habitus* δεν είναι οι κανόνες μιας κοινωνίας αλλά το κοινωνικά και πολιτισμικά αναγνωρίσιμο υλικό, που ως μέλη μιας κοινωνίας χρησιμοποιούμε «αυθόρμητα» και «ασυνείδητα» για τις καθημερινές μας λειτουργίες (από τον τρόπο που τρώμε, καθόμαστε, συνομιλούμε μέχρι τον τρόπο που συμπεριφερόμαστε σε μια επίσημη εκδήλωση).

Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που εδώ και ένα αιώνα διαμορφώνει αυτές τις έξι των συγχρόνων θεατών. Θα μπορούσαμε να τον αποκαλέσουμε και ως ένα από τους αφανείς παραγωγούς του *habitus*. Μέσα από τον κινηματογράφο ο θεατής γίνεται κάτοχος ενός κοσμοπολίτικου / παγκόσμιου *habitus*, ενός *habitus* που λειτουργεί σαν κοινή οικουμενική εμπειρία. Ο κινηματογράφος μας μαθαίνει πως να ερωτευόμαστε, πως να νιώθουμε, πως να πενθούμε, πως να αισθανόμαστε, πως να πονάμε και πως να αντιδρούμε σε διάφορες καταστάσεις πριν καν τις βιώσουμε· μας επιτρέπει μια πλασματική-φαντασιακή ταύτιση με τους πρωταγωνιστές και τις καταστάσεις που βιώνουν, συχνά με όρους διαφορετικούς από τους όρους που η ίδια η περιέουσα κοινωνία προστάζει. Οι σύγχρονοι άνθρωποι έχουν βιώσει μέσα από τις οθόνες θεωρητικά και εντελώς πλασματικά και φαντασιακά καταστάσεις, που υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να μην βιώσουν ποτέ στη ζωή τους σε πραγματικό χρόνο και χώρο, να αισθανθούν

<sup>36</sup> Bourdieu 1977 απο Παπαγαρουφάλη 40 : 2008



---

γεύσεις που δεν θα γευτούν ποτέ και να επισκεφτούν γειτονίες που δεν θα δουν ποτέ, αφού υπάρχει η πιθανότητα να είναι απλώς κομμάτια ενός πλατό επιστρατεύοντας μια φανταστική αισθητηριακή σκεύη που τους παρέχει ο κινηματογράφος. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι μέσα στις αίθουσες κινηματογράφου και μέσα από τις οθόνες προβολής διαμορφώνεται μια μορφή συγχρόνου *habitus*, αφού διαμέσω αυτού μαθαίνουμε νέους τρόπους να αισθανόμαστε και να συναισθανόμαστε. Ο κινηματογράφος, όπως διαφαίνεται, παίζει το ρόλο ενός παγκόσμιου διαμορφωτή αντιλήψεων, έξεων, ροπών, τάσεων καθώς και συναισθημάτων.

Είναι μια νέα, υβριδική και πλασματική, θα μπορούσαμε να πούμε, μορφή *habitus* αφού δεν περνά από «σώμα σε σώμα» αλλά από τις οθόνες στο σώματά μας, δημιουργώντας μια «δεύτερη φύση», περνά στο ασυνείδητο, ξεχνιέται στο πίσω μέρος του μυαλού, ενσταλάζεται, αποκρυσταλώνεται και σταδιακά παίρνει (όπως και το *habitus*, όπως το ορίζει ο Bourdieu) μια γενική μορφή που σιγά καθιερώνεται ως κοινή κοινωνική και γνωστική πεποίθηση, αφού υπόρρητα και σταδιακά γίνεται μια από τις πηγές των πλέον τετριμμένων και καθημερινών μας πρακτικών.

Η Susan Buck-Moss μας δίνει ένα παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος λειτουργεί ως διαμορφωτής του *habitus*. Σ'ένα γκρό πλαν της ταινίας «Mother» του Pudovkin βλέπουμε μια εικόνα που από το σύγχρονο θεατή αμέσως θα αναγνωριζόταν ως μια εικόνα οδύνης. Η Buck-Moss ονομάζει αυτό το φαινόμενο «ειδητικά ανηγμένο», δηλαδή ο εικονικός τύπος έχει αναχθεί στην ουσία του. Αυτό όμως δεν ίσχυε πάντα. Το κοινό του πρώιμου κινηματογράφου ήταν ανίκανο να κάνει αυτού του είδους αυτόματες αναγωγές. Την πρώτη φορά που ένα τεράστιο «αποκομμένο» κεφάλι προβλήθηκε στην οθόνη, δημιουργήθηκε πανικός μέσα την αίθουσα. Σταδιακά, και με τη συνεχή προβολή, το φιλοθεάμων κοινό εθίστηκε και προσαρμόστηκε σε τέτοιες εμπειρίες μπροστά στην κινηματογραφική οθόνη (Buck-Moss 1997: 116).

Η ίδια η ανθρώπινη εμπειρία συνίσταται από «σωματικά βιούμενης διωποκειμενικότητας»<sup>37</sup> και από «σωματικούς τρόπους προσοχής»<sup>38</sup>. Δηλαδή, η

---

<sup>37</sup> Moore 1994 από Παπαγαρουφάλη 46:2008

<sup>38</sup> Csordas 1993 από Παπαγαρουφάλη 46:2008

εμπειρία αποτελείται από πολιτισμικά επεξεργασμένους τρόπους προσοχής στο σώμα και με το σώμα αλλά και από περιβάλλοντα που περιλαμβάνουν τη σωματική παρουσία άλλων. Η αισθητηριακή και συναισθηματική προσοχή είναι ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνουμε ή βλέπουμε τον κόσμο και τον (ανα-) κατασκευάζουμε ή τον σωματοποιούμε. Ο κινηματογράφος έχει σήμερα ένα από τους αφανείς ρόλους σε όλο αυτό το παιχνίδι, αφού υπόρρητα παρέχει στους θεατές του σωματοποιητικές εμπειρίες.

### Αισθάνομαι

Η αίσθηση είναι το αποτέλεσμα ερμηνείας των ερεθισμάτων που φτάνουν στον εγκέφαλο<sup>39</sup>.

Ο ορισμός των αισθήσεων ξεκινά όπως προαναφέραμε από τον Αριστοτέλη, που ήταν ο πρώτος που διέκρινε τις πέντε αισθήσεις: ακοή, όσφρηση, γεύση, όραση και αφή καθώς και τη λειτουργία τους. Οι αισθήσεις κλασσικά θεωρούνταν ως η πηγή όλων των γνώσεών μας για την υλική εξωτερική πραγματικότητα. Η επιστήμη της βιολογίας υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τίποτα για τις μορφές της ύλης ή για τις μορφές της κίνησης παρά μονάχα διαμέσου των εμπειρικών αισθήσεών μας. Τα αντικείμενα και τα φαινόμενα ερεθίζουν τον Νευρικό Ιστό που μεταφέρει το σήμα στον Εγκέφαλο και προκαλεί το αίσθημα. Δηλαδή το αίσθημα οφείλεται στη μεταμόρφωση της επίδρασης ενός εξωτερικού ερεθισμού σε περιστατικό της συνείδησης με αυτή τη διαδικασία αδιάσπαστη από το Κεντρικό Νευρικό Σύστημα<sup>40</sup>.

Οι αισθήσεις στη σύγχρονη εποχή είναι ο κόμβος όπου η δομή της γνώσης και η ενσώματη εμπειρία συγκλίνουν και διασταυρώνονται. Την κατασκευή της μοντερνικότητας μπορεί να τη συλλάβει κανείς καλύτερα στις παρυφές και σε τόπους όπου η μοντερνικότητα είναι μια ανολοκλήρωτη και αμφισβητούμενη ηγεμονία και όχι στο κέντρο, το οποίο δεν είναι παρά ένα αντιληπτικό εφέ και μια ψευδ-αίσθηση (Σερεμετάκη 1996:18).

---

<sup>39</sup> Από την ύλη που δίνεται σε φοιτητές για το μάθημα της βιολογίας.

<http://digitalschool.minedu.gov.gr>

<sup>40</sup> <http://digitalschool.minedu.gov.gr>

---

Ο Benjamin και ο Bloch κατέδειξαν, ότι η μοντερνικότητα απεικονίζει και κατασκευάζει τον εαυτό της ως ένα αυτο-προερχόμενο (self-originating) συνεχές που επιλεκτικά οικειοποιείται το παρελθόν και δημιουργεί απροσεξία, με σκοπό να διατάξει το παρόν και το μέλλον και να δημιουργήσει μια μετα-αφήγηση του συνεχούς και κατευθυντήριου ιστορικού χρόνου. Μέσα από αυτό λοιπόν το συνεχές, διασπείρονται κανονιστικά και διωλιστικά αισθητήρια τεστ επιλογής, τα οποία αποκλείουν ολόκληρες σφαίρες ιστορικά διστάμενης εμπειρίας υπέρ μιας κυρίαρχης και δημόσιας μνήμης (Σερεμετάκη 1997:68). Ο κινηματογράφος έρχεται να παίζει μέσα σε αυτά τα πλαίσια της μοντερνικότητας, έναν από τους ρόλους των παραγωγών αυτής της δημόσιας μνήμης που ενίοτε επεκτείνεται και διαχέεται ως μια παγκόσμια δημόσια μνήμη.

Στα πλαίσια της μοντερνικότητας η καθημερινή ζωή βιώνεται ως μια συνεχιζόμενη ροή α-ιστορικού χρόνου και ως μια αφηγηματική χρονικότητα που ξεπερνά τόσο την ατομική όσο και τη συλλογική συνείδηση και γλώσσα. Αυτή ακριβώς η αισθητήρια δομή της καθημερινότητας βιώνεται από τα σύγχρονα υποκείμενα ως φυσικός και παγκόσμιος χρόνος (Σερεμετάκη 1997: 65).

Η δομή της μοντέρνας αισθητήριας εμπειρίας κατά την Σερεμετάκη είναι εγγενώς ειρωνική, αφού η αισθητήρια σφαίρα των αισθήσεων βιώνεται με τέτοιο τρόπο που οι ουσιαστικοί μετασχηματισμοί που συμβαίνουν μέσα της ή της επιβάλλονται καθίστανται ανεπαίσθητοι τόσο για το ατομικό μάτι όσο και για το ιδιωτικό αισθητήριο όργανο. Η εξουσία τόσο της επιστήμης όσο και της επιβεβλημένης αυτοδιάθεσης στην κατανάλωση των συγχρόνων υποκειμένων κάνουν ακόμη πιο έντονη αυτή την ειρωνεία.

Οι αισθήσεις έχουν, ωστόσο, μια εξαιρετική ποιοτική ιδιότητα, αφού καταφέρνουν η μνήμη της μιας αίσθησης να αποθηκεύεται και να εμπλέκεται με τις μνήμες των άλλων αισθήσεων: αυτή της αφής στον ήχο, της γεύσης στην όραση, της γεύσης τόσο στον ήχο όσο και στην εικόνα κ.ο.κ., έτσι ώστε όλες να πραγματώνονται και να αποκτήσουν το δικό τους έρεισμα πάνω στην επιφάνεια της κινηματογραφική οθόνης. Η αισθητήρια μνήμη ωστόσο είναι μια μορφή (εν)αποθήκευσης που αποτελεί πάντοτε την ενσωμάτωση και τη διατήρηση τόσο των ίδιων των εμπειριών όσο και της ουσίας τους (Σερεμετάκη 1997:62) Οπότε, η προσπάθεια για αφύπνιση των αισθήσεων στις κινηματογραφικές αίθουσες είναι

προσπάθεια αφύπνισης της ίδιας της αισθητηριακής μνήμης. Χρησιμοποιώντας ως εργαλεία την εικόνα και τον ήχο, ασυναίσθητα, οι θεατές ανακαλούν παλαιότερες αισθητηριακές εμπειρίες. Παρατηρούμε λοιπόν μια προσπάθεια ξυπνήματος όλων των αισθήσεων μέσα στις κινηματογραφικές αίθουσες. Από τη στιγμή που η μνήμη ενσταλάσσεται στις αισθήσεις, ο κινηματογράφος με τα τεχνάσματά του προσπαθεί να τις αφυπνίσει, να τις ξυπνήσει και να επιτρέψει όλο και μεγαλύτερη ταύτιση έτσι ώστε το συναίσθημα του θεατή να μοιάζει πιο «πραγματικό». Η αισθητηριακή αυτή μνήμη (εν)αποθηκεύεται σε ουσίες που μοιράζονται από κοινού (στην περίπτωση του κινηματογράφου εικόνες και ήχοι), όπως ακριβώς οι ουσίες αποθηκεύονται σε κοινωνική μνήμη η οποία είναι κατά γενική ομολογία και αισθητήρια.

Στον κινηματογράφο οι αρωματικές, απτικές, γευστικές πραγματικότητες απαισθησιοποιούνται (Σερεμετάκη 1997:97) και τους επιτρέπεται μια καθαρά οπτική ύπαρξη, εντούτοις, μέσα από τις ηχο-εικόνες επιδιώκεται η δημιουργία ολικών ψευδ-αισθήσεων στους θεατές. Αυτό που θέλω να επισημάνω είναι η μεταφοροποίηση των αισθήσεων, που δεν μπορούν να καταγραφούν και να αναπαραχθούν στον κινηματογράφο, στις δυο άλλες αισθήσεις, την όραση και την ακοή. Αυτή η μετωνυμική μετατόπιση παραβιάζει κάθε τεμαχισμό των αισθήσεων ως διακριτά αντιληπτικά όργανα. Ωστόσο, η πρακτική αυτή δεν μπορεί να μεταφραστεί ως ένας γενικός όρος για την αντίληψη ως κωδικοποιημένη αίσθηση (Σερεμετάκη 1997: 106).

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα ζωντανό πολύ-αντικείμενο προικισμένο με πολλαπλά και σύνθετα νοήματα και μπορούμε με σιγουριά να πούμε ότι αποτελεί ένα οικουμενικό δίκτυο αισθητήριας πρόσληψης. Όντας ένα από τα πιο σύνθετα και πολλαπλά τεχνουργήματα της μοντερνικότητας, φέρει πάνω στην προσθετική του οθόνη στρωματώσεις επι στρωματώσεων της κατασκευασμένης αισθητήριας μνήμης, σχηματίζοντας έτσι ένα διαχρονικό όγκο αισθαντικών αναμνήσεων, από τον οποίο όλη η ιστορική ουσία μπορεί να διαρρεύσει ως εκφραστική υλική κουλτούρα.

---

## Θυμάμαι

Οι εικόνες έχουν πάρει τώρα τη θέση της μνήμης μου, αυτές είναι η μνήμη μου. Αναρωτιέμαι πως θυμούνται όσοι δεν τραβούν ταινίες, δεν φωτογραφίζουν, δεν γράφουν τίποτα στο μαγνητόφωνο, όπως κάνουν συνήθως οι άνθρωποι για να θυμούνται.

Joyce<sup>41</sup>

Από τη στιγμή που τα μέσα αποθήκευσης μπορούν να δεχτούν οπτικά ή ακουστικά δεδομένα, παρέρχεται η μνήμη των ανθρώπων διότι δεν την χρειάζονται πλέον.

Kittler

Οι αισθήσεις δια-πλέκονται με την ιστορία, τη μνήμη, τη λήθη, καθώς και με την αφήγηση και τη σιωπή. Σκοπός της ανθρωπολογίας των αισθήσεων είναι να ανιχνεύσει τους τρόπους που αλληλοδιαπλέκονται κάνοντας μια τομή στην ίδια την εμπειρία αλλά και την ιστορία.

Αυτό που μπορεί να χαθεί δεν είναι οι ίδιες οι αισθήσεις ως λειτουργία, αλλά η μνήμη των αισθήσεων και το σβήσιμο αυτής της μνήμης καθιστά με ένα τρόπο τις αισθήσεις αδιόρατες. Οι μνημονικές διαδικασίες συνυφαίνονται με την αισθητήρια τάξη με τέτοιο τρόπο ώστε κάθε αντίληψη να αποτελεί μια επαν-αντίληψη (re-perception) (Σερεμετάκη 1997:46). Δεν υπάρχει δηλαδή μια αρχική αντίληψη ή σύνδεση ενός αισθητήριου οργάνου και ενός αντικειμένου, αλλά κάθε αντίληψη δια-μεσολαβείται από μια προηγούμενη αλυσίδα, γενεαλογία ή ιστορία αντιλήψεων που ενσωματώνονται στη μνημονική ιστορία του σώματος, αλλά και στην συναισθηματική και γνωστική ιστορία του αισθητήριου αντικειμένου. Συνεπώς, συμπεραίνουμε ότι η μνήμη δεν μπορεί να περιοριστεί σε μια απολύτως εγκεφαλική ή υποκειμενική σφαίρα, αφού η αντίληψη είναι μια μορφή ενεργοποιημένης μνήμης. Αυτή η υλική προσέγγιση της μνήμης τοποθετεί τις αισθήσεις στο χρόνο και απευθύνεται στη μνήμη τόσο ως μετά-αισθητήρια ικανότητα όσο και ως αισθητήριο όργανο αυτό καθ' αυτό (Σερεμετάκη 1997:46).

Η Σερεμετάκη ορίζει τη μνήμη ως μια διακριτή μετά-αίσθηση που μεταφέρει, γεφυρώνει και διασχίζει όλες τις άλλες αισθήσεις. Η μνήμη είναι εσωτερική, στρωματοποιείται και επικάθεται πάνω σε κάθε αίσθηση και όπως οι αισθήσεις είναι ταυτοχρόνως τόσο διαχωρισμένες και αδιαχώριστες η μια από την

---

<sup>41</sup> Απο Kittler 2005 σελ 23.

άλλη, το ίδιο συμβαίνει και με την κάθε αισθητηριακή μνήμη, ούσα ευδιαχώρητη και διαλεγμένη με τις άλλες αισθήσεις. Η μνήμη είναι το πεδίο στο οποίο όλες οι αισθητήριες εμπειρίες άπτονται, συναντιούνται και μπερδεύονται, είναι ο ορίζοντας που αποθηκεύει την εμπειρία κάθε αισθητήριας διάστασης σε μια άλλη και που διασκορπίζει και ανακαλύπτει αισθητήρια αρχεία έξω από το σώμα σε μια πολύπλοκη σύνθεση περιπλεγμένων αντικειμένων και τόπων. Η μνήμη και οι αισθήσεις, συμπλέκονται και αλληλομορφοποιούνται στο βαθμό που είναι ακούσιες εμπειρίες. Η ακούσια διάστασή τους υποδεικνύει τη συμπερίληψή τους σε ένα υπερ-ατομικό, κοινωνικό και σωματικό τοπίο (Σερεμετάκη 1997 : 47).

Τα τεχνολογικά γεγονότα που έλαβαν χώρα από το 1880 μέχρι το 1920 σχετικά με τις τεχνικές μνημονικές εφευρέσεις για το γραμμόφωνο και την κινηματογραφική ταινία, για τον Kittler ήταν τα πρώτα τεχνικά μέσα που εν γένει φωτογραφίζουν ένα φάντασμα, το παρόν ως μέλλον. *Διότι με εκείνες τις πρώιμες και φαινομενικά αθώες μηχανές που αποθηκεύουν και ως εκ τούτου διαχωρίζουν ήχους, εικόνες και κείμενα, ξεκίνησε η εκμηχάνιση της πληροφορίας η οποία, αν κάνουμε μια αναδρομή στο παρελθόν και στις αφηγήσεις, θα δούμε ότι άνοιξε το δρόμο για τη σημερινή αδιάκοπη και αυτοαναδρομική ροή αριθμών. Και το αντίστροφο όμως φαντάζει ακατόρθωτο αφού από σειρές αριθμών, κυανοτυπίες ή διαγράμματα κυκλωμάτων δεν μπορεί να ξαναγίνει ποτέ γραφή, παρά μόνο μηχανές. Σε αυτό ακριβώς αναφέρεται και η ρήση του Χάιντεγκερ πως η ίδια η τεχνική εμποδίζει κάθε εμπειρία στην ουσία της* (Kittler 2005: 10).

Η μνημονική αισθητήρια εμπειρία υποδηλώνει πως το τεχνούργημα, στην περίπτωση μας ο κινηματογράφος, φέρει μέσα του διαστρωματώσεις από νοήματα (κοινή ουσία και υλικές αμοιβαιότητες) και ιστορίες. Αποτελεί επίσης εργαλείο για την κινητοποίηση της αντιληπτικής διείσδυσης μέσα στην ιστορική ύλη. Το αντικείμενο που έχει επενδυθεί με αισθητήρια μνήμη μιλάει και προκαλεί την ανά-κληση ως ένα αποσπασμένο, κι ωστόσο αντιφωνικό στοιχείο του παραλήπτη. Η αισθητήρια σύνδεση μεταξύ λήπτη και τεχνουργήματος ολοκληρώνει το τελευταίο με ένα απροσδόκητο και μη καθορισμένο τρόπο, διότι ο λήπτης είναι επίσης ο αποδέκτης των απρομελέτητων ιστορικών μετα-συνεπειών της παρουσίας ή της απουσίας του τεχνουργήματος (Σερεμετάκη 1997: 49). Ο κινηματογράφος αποτελεί πια μια προσθετική επιφάνεια που

---

αναδεικνύει τη μνήμη, τόσο την κοινωνική όσο και τη σωματική, αφού έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί έξις στους θεατές του. Η προσέγγιση αυτή δείχνει την έκταση στην οποία οι αισθήσεις εν-γράφονται σε αντικείμενα που μπορούν να εξασφαλίσουν μια πολλαπλότητα πιθανών και πάντα αυτόνομων προοπτικών για τους ανθρώπινους εγγραφείς. Ο κινηματογράφος πρέπει να αντιμετωπιστεί ως ένα τεχνούργημα, ως κομιστής της αισθητήριας πολλαπλότητας, αφού παγιδεύει την ίδια την αντίληψη και δημιουργεί ένα νέο τόπο, όπου οι αισθήσεις μπορούν να εξερευνηθούν με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο, να ιδωθούν ως πράξεις.

Τόσο στη λέξη κινηματογράφος, όσο και στη λέξη φωνογράφος το δεύτερο συνθετικό προέρχεται από το ρήμα γράφω. Ο Kittler δεν το θεωρεί καθόλου τυχαίο γεγονός, αφού και οι δυο αυτές τεχνικές κατάφεραν να μεταβάλουν κάτι το άυλο και ρευστό, άπιαστο θα λέγαμε, σε κάτι που μπορεί να καταγραφεί και με κάποιο τρόπο να παγώσει. Έτσι και η ακοή, μετά την όραση, αποκτά ένα υλικό χαρακτήρα. Αυτό που κατάφεραν να αποθηκεύσουν αυτά τα τεχνικά μέσα καταγραφής και αναπαραγωγής, δεν ήταν άλλο από το χρόνο. Ο χρόνος που μπορεί πια να αποθηκευτεί ως συχνότητα στον τομέα της ακουστικής και ως ακολουθίες καρτέ (σεκανς) στον τομέα της οπτικής. Για να γίνει η καθημερινή ζωή εικόνα ή σήμα, πρέπει πρώτα να παγώσει και να εγγραφεί η ροή των δεδομένων της. Ο χρόνος πριν την εφεύρεση αυτών των δυο τεχνικών ήταν αδύνατον να κωδικοποιηθεί, αφού δεν υπήρχαν τα μέσα για να καταφέρουν οποιαδήποτε καταγραφή του χρόνου (Kittler 2005:16).

Στο επίπεδο τώρα των ανθρωπιστικών σπουδών, η μνήμη και η λήθη έχουν αναγνωριστεί ως κοινωνικές πρακτικές· εντούτοις, δεν έχει αναγνωριστεί πλήρως ο σωματικός και σωματοποιητικός τους χαρακτήρας, ότι πρόκειται δηλαδή για πολιτισμικά επηρεασμένες, αισθητηριακά και συναισθηματικά εμπειρίες, που μοιράζονται και (ανα)παράγουν τα μέλη μιας κοινωνίας. Ένα άλλο σημείο που οφείλουμε να επισημάνουμε είναι ότι η σωματική μνήμη δεν «τρέχει παράλληλα προς» την λεκτική μνήμη ή επικοινωνία αλλά την εμπεριέχει, αφού αν το καλοσκεφτούμε και η γλώσσα είναι πρακτική λειτουργία που απορρέει από το ίδιο το σώμα, ακόμη και ο λόγος είναι μια πολιτισμικά επηρεασμένη μνημο-σημειωτική αλλά και μια πολυαισθητηριάκη διωποκειμενική εμπειρία. Ο

κινηματογράφος έρχεται να μας τονίσει αυτή τη θεωρητική έλειψη, αφού αποτελεί ένα τεχνούργημα που επίδρα τόσο σε σωματικό όσο και νοητικό επίπεδο, δρα σαν κάποιου είδους ενθυμητής, ο οποίος επενεργεί σε όλες τις σωματικές αισθήσεις όσο και στη μνημονική διαδικασία.

### Βλέπω

Όταν οι φωτεινές ακτίνες περνούν μέσα στο μάτι κάμπτονται και δημιουργούν ηλεκτρικές ωθήσεις που στέλνονται στον εγκέφαλο, ο οποίος τις ερμηνεύει ως χρώματα και μορφές. Η διαδικασία αυτή αποτελεί τη διαδικασία της όραση. Η όραση αρχίζει όταν φωτεινές ακτίνες περνούν γύρω και μέσα από αντικείμενα και εισχωρούν στο μάτι μέσω του κερατοειδούς χιτώνα. Το διαθλασμένο φως διασχίζει μέσω του ατόμου στο φακό. Στο φακό, τα διαθλασμένα φωτεινά κύματα συγκλίνουν στον αμφιβληστροειδή, στο πίσω μέρος του ματιού. Εδώ, οι χρωστικές ουσίες σε φωτοευαίσθητους δέκτες, αποκαλούμενους φωτοδέκτες, αντιδρούν στο φως με την αλλαγή του χρώματος. Αυτές οι αλλαγές προκαλούν ηλεκτρικά σήματα που ταξιδεύουν κατά μήκος του οπτικού νεύρου στον οπτικό φλοιό. Εκεί ερμηνεύονται ως μορφές, μεγέθη και χρώματα, τα οποία ο εγκέφαλος σας έχει πλέον μάθει κατά τη διάρκεια του χρόνου<sup>42</sup>.

Η ηγεμονία της όρασης αντικατοπτρίστηκε πρώτα στη σκέψη του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Ο Πλάτωνας απέδωσε πρωτοκαθεδρία στην αίσθηση της όρασης για την εδραίωση της φιλοσοφίας του, ενώ θεώρησε ότι είναι η οπτική ομορφιά που αρχικά εμπνέει τον φιλόσοφο να φτάσει στο Θεό, ο οποίος προσωποποιεί την Απόλυτη Ομορφιά. Ο Αριστοτέλης, επίσης, αξιολόγησε τις αισθήσεις, θεωρώντας την όραση ανώτερη από όλες τις άλλες, ενώ συνέδεσε την όραση με τη διαδικασία της γνώση. Η νεωτερικότητα αποτέλεσε ένα προϊόν απομυθοποίησης και απο-μαγικοποίησης, αφού βασίστηκε στον ορισμό του πραγματικού από την άποψη του υλικού, το οποίο μπορεί να είναι προσιτό μέσω του ορατού. Ως αποτέλεσμα, στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες η όραση έχει αναδειχθεί σε κυρίαρχη αίσθηση, καθώς κινούμαστε όλο και περισσότερο προς μία οπτική κουλτούρα.

Στην εποχή μας πλέον, με τη ραγδαία ανάπτυξη της ρομποτικής τεχνολογίας, της ιατρικής και της νανοτεχνολογίας, η ίδια η αίσθηση άλλα και η διαδικασία όρασης έχει επαναπροσδιοριστεί και επανατοποθετηθεί σ' ένα

---

<sup>42</sup> <http://digitalschool.minedu.gov.gr>



---

βαρυσήμαντο τοπίο για τον ανθρώπινο παρατηρητή. Η ταχεία ανάπτυξη σε χρονικό διάστημα λιγότερο από αυτό της δεκαετίας, μιας πληθώρας από εξελιγμένες τεχνικές υπολογιστών, αποτελεί το μέρος για την επαναδιαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ παρατηρούμενου υποκειμένου και των τρόπων αναπαράστασής του.

Στο βιβλίο του 'Technics of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century', ο Jonathan Crary προσπαθεί να ανασυνθέσει την ιστορία της όρασης και τις τομές που έγιναν σχετικά με την όραση τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Εξετάζει κυρίως διαδικασίες και γεγονότα που έλαβαν χώρα πριν από το 1850 και προκάλεσαν τη ρήξη με τα κλασσικά μοντέλα όρασης της αναγέννησης καθώς και την ίδια την όραση ως ιστορική κατασκευή. Αντιμετωπίζει την όραση όχι σαν ένα βιολογικό δεδομένο, αλλά ως ένα ιστορικό, κοινωνικό και κυρίως ιατρικό γεγονός.

Ο Crary υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται ένας νέος συσχετισμός σχέσεων μεταξύ σώματος και των μορφών θεσμικών και ασυνάρτητων επιρροών, που επαναπροσδιορίζουν το καθεστώς του παρατηρούμενου υποκειμένου. Ωστόσο, οι διαδικασίες που προηγήθηκαν ήταν αυτές που στην ουσία ηγήθηκαν και διαμόρφωσαν αυτό το υποκείμενο.

Ο Crary θέτει υπό εξέταση ολόκληρη τη διαδικασία της παρατήρησης και κατ' επέκταση την όραση. Ακολουθώντας το ίχνος μέσα από τις μηχανές παρατήρησης του κόσμου (όπως η camera obscura) και την πρόοδο της ανατομίας υποστηρίζει ότι ολόκληρη η λειτουργία της όρασης επανακατασκευάζεται. Στη διάρκεια αυτής της ταραχώδους διαδρομής, τα υπό κατασκευήν ακόμη σύγχρονα υποκείμενα επαναπροσδιορίζουν και μαθαίνουν να κοιτούν το κόσμο με «άλλο μάτι». Την περίοδο αυτή, παρατηρείται μια ρήξη σε σχέση με τα Αναγεννησιακά και τα κλασσικά μοντέλα όρασης του παρατηρητή που κυριαρχούσαν μέχρι τότε. Τη ρήξη αυτή, τη συσχετίζει με μια μνημειώδη και μαζική επανοργάνωση της γνώσης και των κοινωνικών πρακτικών, οι οποίες διαμόρφωσαν με πάμπολους τρόπους τις παραγωγικές και γνωστικές ικανότητες του ανθρώπινου υποκειμένου. (Crary 1992: 3)

Οι περισσότερες ιστορικά σημαντικές λειτουργίες του ματιού αντικαταστάθηκαν από πρακτικές στις οποίες οι εικόνες δεν έχουν πια αναφορά σε μια θέση του παρατηρητή σε ένα «πραγματικό» οπτικά αντιλαμβανόμενο

κόσμο. Το βασικό θέμα του Crary μετατοπίζεται από τη διαδικασία της όρασης ως μια φυσική λειτουργία στον παρατηρητή και το παρατηρούν υποκείμενο. Κι αυτό γιατί, όπως υποστηρίζει, ο παρατηρητής γίνεται το πεδίο στο οποίο η όραση υλοποιείται μέσα στην ιστορία για να γίνει η ίδια ορατή. Η όραση και τα παράγωγά της είναι πάντα αδιαχώριστα από τις ενδεχομενικότητες ενός παρατηρούν υποκειμένου, το οποίο είναι ταυτόχρονα και ιστορικό προϊόν, αλλά και απόρροια συγκεκριμένων πρακτικών, τεχνικών, θεσμών ακόμη και διαδικασιών υποκειμενικοποίησης (Crary 1992: 5).

Η Μακρυνιώτη επισημαίνει ότι η κυριαρχία της όρασης κατά την ύστερη νεωτερικότητα φέρεται να ενισχύεται μέσα από την δυνητικά αντιφατική λειτουργία της, αφού αφενός προάγει την εμφάνιση στην άμεσα ορατή και αναγνωρίσιμη επιφάνεια και αφετέρου το ίδιο το όργανο που καθιστά δυνατή την όραση γίνεται πηγή συγκέντρωσης και αξιολόγησης όχι τόσο οράτων, εγγεγραμμένων και κωδικοποιημένων πληροφοριών για το υποκείμενο.

Ο Crary θεωρεί ότι για να κατανοήσουμε τον τρόπο που παρατηρούμε σήμερα, πρέπει να απορρίψουμε τη μέχρι τώρα προτεινόμενη περιοδοποίηση της Ευρωπαϊκής οπτικής ιστορίας, και να εξετάσουμε πιο προσεχτικά τη «ρήξη» που θεωρείται ότι έγινε με το μοντερνισμό, αφού όπως υποστηρίζει είναι πολύ πιο περιορισμένη από ότι πιστεύεται. Αυτή η θεωρούμενη ρήξη της μοντερνικότητας, στηρίζεται μάλλον στο δυτικό μοντέλο ρεαλισμού vs πειραματισμού. Αυτό συμβαίνει γιατί το αφήγημα για τη μοντέρνα οπτική επανάσταση εξαρτάται από την παρουσία ενός υποκειμένου με ξεκάθαρη και χωριστή εποπτική θέση, από την οποία ο μοντερνισμός να μπορεί να ξεχωρίσει την ύπαρξή του από το παλαιότερό του περίγυρο της κανονιστικής όρασης. Για το λόγο αυτό, ο μοντερνισμός παρουσιάζει έναν παρατηρητή, ο οποίος παραμένει ο ίδιος στην πάροδο των χρόνων και το ιστορικό του status δεν εξετάζεται ποτέ, αλλά θεωρείται ως θέσφατο. Αυτό ακριβώς είναι και το διακύβευμα, να κατανοήσουμε δηλαδή ότι αυτό που αλλάζει δεν είναι η όραση ή η προοπτική, αλλά ο τρόπος που βλέπουμε-παρατηρούμε τα πράγματα και τον κόσμο (Crary 1992:5), οι άνθρωποι ως δρώντα υποκείμενα. Επιχειρεί, έτσι, να σκιαγραφήσει ένα παρατηρών υποκείμενο που ήταν ταυτόχρονα προϊόν και παράγοντας της μοντερνικότητας κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Μαζί με τους νέους τρόπους βλέπειν και παρατηρείν κατασκευάζεται και σχηματοποιείται και ο σύγχρονος παρατηρητής.

---

Για τον Crary οι μετασχηματισμοί και οι συστημικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, περί το 1820, ήταν πολύ πιο σημαντικές και διευρυμένες σε σχέση με τη συγκρότηση της όρασης, από ότι οι τεχνικές εφευρέσεις που έγιναν στον τομέα της φωτογραφίας καθώς και τη μοντέρνα ζωγραφική όσον αφορά την προοπτική. Οποιαδήποτε πρόοδος έγινε σε αυτούς τους δύο τομείς, πρέπει να ιδωθεί σαν σύμπτωμα και ως συνέπεια των αλλαγών που συντελέστηκαν ήδη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα (Crary 1992:5).

Οι ίδιες οι οπτικές συσκευές σε επερώτηση, είναι σημεία που διασταυρώνονται φιλοσοφικοί, επιστημονικοί και αισθητικοί λόγοι και υπερκαλύπτονται με μηχανικές τεχνικές, θεσμικές ανάγκες και οικονομικοκοινωνικές δυνάμεις. Η τεχνολογία πάντα ήταν, είναι και θα είναι ο ακόλουθος ή το υποστηρικτικό μέρος άλλων δυνάμεων, αφού σύμφωνα και με τον Deleuze, η κοινωνία ορίζεται από τις αμαλγαματοποιήσεις που έχουν συντελεστεί και όχι από τα εργαλεία της, αφού τα εργαλεία υπάρχουν μόνο σε σχέση με την επιμιξία την οποία καθιστούν δυνατή, παρά αυτή να τα καθιστά πιθανά<sup>43</sup>.

Τα περισσότερα οπτικά μέσα βασίστηκαν σε μια δραστική αποδόμηση και επανακατασκευή της ίδιας της οπτικής εμπειρίας, επομένως οφείλουμε να επανεξετάσουμε το τι σημαίνει ρεαλισμός και πως αλλάζει σταδιακά από το 18<sup>ο</sup> και κατά τη διάρκεια του 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Η φυσική ιστορία [τον 18<sup>ο</sup> αιώνα] δεν είναι τίποτα άλλο από την ίδια ανάδειξη του ορατού ακολουθώντας την αριστοτελική παράδοση. Συνεπώς, η φαινομενική της απλότητα, και ο αέρας αφέλειας ο οποίος φαίνεται να έχει από μια απόσταση, τόσο απλά όπως παρουσιάζεται και τόσο φανερά επιβάλεται από τα ίδια τα πράγματα<sup>44</sup>.

Η αυτοματοποίηση της όρασης επηρέασε πολλούς διαφορετικούς τομείς, αφού ήταν η ιστορική συνθήκη κατά την οποία διαμορφώνεται ο παρατηρητής και κατασκευάζεται η ίδια η λειτουργία της παρατήρησης. Η αίσθηση της αφής έγινε κομμάτι των κλασικών θεωριών για την όραση κατά το 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα. Το να παρατηρείς, σε αυτή την ιστορική διατομή, σήμαινε ταυτόχρονα και να ψηλαφείς. Ο επακόλουθος διαχωρισμός της αφής από την όραση συμβαίνει σε

---

<sup>44</sup> Foucault: The order of things απο Crary 1992: 70

ένα διαθρωτικό διαχωρισμό των αισθήσεων που συμπίπτει με μια μορφή «βιομηχανικής» επαναχαρτογράφησης του σώματος κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Η απώλεια της αφής από θεμελιώδη συστατικό της όρασης σήμανε και την αποκοπή του ιδίου του ματιού από το δίκτυο της αναφορικότητας και το ενσωμάτωσε στην ικανότητά του να αισθάνεται καθώς και στις υποκειμενικές σχέσεις του αντιληπτού χώρου. Η αλλαγή αυτή ταιριάζει, σύμφωνα με τον Crary, με το ίδιο το έργο της εντυπωσιακής κατανάλωσης. Αφού όχι μόνο η εμπειρική απομόνωση της όρασης επιτρέπει την ποσοτικοποίηση και την ομογενοποίησή της, αλλά ενδυναμώνει και το ίδιο το αντικείμενο της όρασης. (Crary 1992: 19)

Η όραση, αντί να είναι μια προνομιακή μορφή γνώσης, γίνεται η ίδια αντικείμενο της γνώσης, μιας γνώσης που παράγεται διαμέσου της παρατήρησης. Από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η επιστήμη της όρασης τείνει να γίνει το μέσο μιας όλο και πιο αυξανόμενης εξέτασης σχετικά με την κατασκευαστιολογική φυσιολογία του ανθρώπινου υποκειμένου, παρά την επιστήμη της μηχανικής του φωτός και της οπτικής μετάδοσης. Είναι η στιγμή που το οπτικό ξεφεύγει από την αχρονική τάξη της camera obscura και συναντιέται με άλλους μηχανισμούς, μέσα στην ασταθή φυσιολογία και προσωρινότητα του ανθρώπινου σώματος.

Το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, κατά τη διάρκεια αυτών των διαδικασιών, συμπεριλαμβανομένου και του παρατηρούμενου σώματος, γίνεται πλέον εξάρτημα νέων μηχανισμών και η υποκειμενικότητα καθίσταται πια μια επισφαλής συνθήκη αλληλεπίδρασης μεταξύ ενός εκλογικευμένου συστήματος ανταλλαγής και των δικτύων πληροφοριών (Crary 1992:2).

Η Σερεμετάκη μας εξηγεί πως ο χειρουργικός αυτός διαχωρισμός των αισθήσεων, η αυτόνομη λειτουργία τους καθώς και ο διαχωρισμός από το σώμα, αποτελεί μια μορφή καταστολής των αισθητήριων διασταυρώσεων και τις συμβολικοποίησης της αισθητήριας εμπειρίας γενικότερα που οδηγούν σε αυτό που η ίδια ονομάζει κυριολεξία των αισθήσεων. Το κυριολεκτικό του πράγματος είναι μια συμβολική λογική που παράγεται από την επιστημονική ορθολογικοποίηση σε σχέση με την κατανόηση των αισθήσεων ή ακόμη και από μια κουλτούρα τόσο εξειδικευμένη στην κατανάλωση που σαν αποτέλεσμα αυτής

---

της διαδικασίας είναι το ιδιωτικοποιημένο αισθητήριο όργανο (Σερεμετάκη 1997: 48).

Ο παρατηρητής γίνεται ο ίδιος το πεδίο στο οποίο η όραση υλοποιείται, έτσι ώστε να γίνει η ίδια ορατή μέσα στην ιστορία. Η όραση, όπως και τα παράγωγά της, είναι πάντα αδιαχώριστα από τις πιθανότητες ενός παρατηρούν υποκειμένου και τα δυο ωστόσο αποτελούν ιστορικά προϊόντα και μια πλευρά συγκεκριμένων πρακτικών, τεχνικών, θεσμών καθώς και διαδικασιών υποκειμενικοποίησης.

### Ακούω

Κατά την ακοή, τα ηχητικά κύματα περνούν από το εξωτερικό αυτί στο ακουστικό κανάλι. Ακουμπούν στον τυμπανικό υμένα, κάνοντάς τον να αναπτύξει παλμικές δονήσεις. Αυτές οι δονήσεις ταξιδεύουν στο μέσο αυτί, θέτοντας σε κίνηση τρία μικροσκοπικά κοκάλια: τη σφύρα, τον άκμονα και τον αναβολέα. Οι δονήσεις συνεχίζουν την πορεία τους μέσω του κοχλία και βαθιά μέσα στο εσωτερικό αυτί, το οποίο περιέχει μια ρευστή δεξαμενή. Οι φυσικές παλμικές δονήσεις ανιχνεύονται από τα αισθητήρια τριχοφόρα κύτταρα, η διέγερση των οποίων έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νευρικών ώσεων. Τα νεύρα μεταφέρουν αυτές τις ώσεις στον εγκέφαλο, όπου και ερμηνεύονται ως ήχος<sup>45</sup>.

«Hello» ούρλιαξε ο Έντισον στον φωνογράφο του τηλεφώνου. Το δονούμενο διάφραγμα έθεσε σε κίνηση μια γραφίδα που άρχισε να γράφει σε μια μετακινούμενη ταινία κηρόχαρτου. Αυτό συνέβη τον Ιούλιο του 1877. Ένα μήνα αργότερα έπλασε για την προσθήκη αυτή στο τηλέφωνό του μια νέα λέξη, τη λέξη φωνογράφος. Είχε εφευρεθεί η μηχανική αποτύπωση των ήχων. «Speech, as it were, had become immortal».

Kittler 2005: 35

Με την εφεύρεση του Graham Bell, η ανθρώπινη φωνή κερδίζει μια διάσταση αιωνιότητας. Αυτό που συντελέστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα, με τις νέες τότε τεχνολογίες καταγραφής του ήχου, άλλαξε ριζικά τη φύση, το νόημα και τις πρακτικές γύρω από τον ήχο. Η ίδια η ανθρώπινη κοσμοθεωρία άλλαξε, αφού κάτι που ήταν άυλο, η ανθρώπινη φωνή και ο ήχος που μέχρι τότε ήταν κάτι «ρευστό» και «άπιαστο», μπορούσε πια να καταγράφει και να αναπαραχθεί

---

<sup>45</sup> <http://digitalschool.minedu.gov.gr>

οποιαδήποτε ώρα και στιγμή. Ο ήχος αποκτά πλέον μια υλική υπόσταση, γίνεται χειροπιαστός και «ορατός».

Οι τεχνολογίες καταγραφής του ήχου αποτελούν μια σημαντική στροφή για την ανθρώπινη ιστορία και την ιστορία του ήχου, αφού χάριν σε αυτές αλλάζει ακόμη και ο ίδιος ο χαρακτήρας του ήχου, χάνει τον εντελώς πρόσκαιρο και εφήμερο χαρακτήρα του, αποκτώντας επιτέλους ένα πιο «υλικό» και διαχρονικό χαρακτήρα, αλλάζοντας ριζικά τον τρόπο που ακούμε και αντιλαμβανόμαστε τη συνολική ηχητική εμπειρία. Ακόμη και η ανθρώπινη φωνή αποκτά μια άλλη υπόσταση, αφού κατά κάποιο τρόπο έγινε «αθάνατη» και αιώνια, σε αντίθεση με το ανθρώπινο σώμα, αφού δημιουργήθηκε η συνθήκη που θα της επέτρεπε, πλέον να επιβιώσει μέσα από το παρελθόν, καθώς και η δυνατότητα να ταξιδέψει και σε άλλες χωρικές διαστάσεις.

Ο φωνογράφος επέτρεψε για πρώτη φορά την εγγραφή παλμικών κινήσεων που το ανθρώπινο αντί αδυνατούσε να μετρήσει, το μάτι αδυνατούσε να δει και το λογοτεχνικό χέρι δεν τις προλάβαινε. Η ταπεινή μεταλλική βελόνα του Edison όμως -προλάβαινε- απλούστατα επειδή κάθε ήχος, ακόμα και ο πλέον σύνθετος και πολυφωνικός που παίζεται ταυτόχρονα από μουσικούς μιας συμφωνικής ορχήστρας, σχηματίζει στον άξονα του χρόνου μια και μόνο τιμή πλάτους. Και για να μιλήσουμε την καθαρή γλώσσα της θεωρίας των σημάτων, η ακουστική είναι μια μονοδιάστατη επεξεργασία δεδομένων στη ζώνη χαμηλών συχνοτήτων (Kittler 2005: 136).

Οι διαδικασίες που συντελέστηκαν έτσι ώστε να οδηγηθούμε σε αυτή την ανάγκη της καταγραφής του ήχου απασχολούν τον Jonathan Stern στο βιβλίο του Audible Past: Cultural origins of sound reproduction. Ο Jonathan Stern εξετάζει τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που οδήγησαν στις τεχνολογίες αναπαραγωγής και καταγραφής του ήχου και πως αυτές οι τεχνολογίες αποκρυστάλλωσαν και συνδύασαν μεγάλα πολιτισμικά ρεύματα. Οι τεχνολογίες αναπαραγωγής ήχου είναι τεχνούργημα, καθώς και αποτέλεσμα τεραστίων μετασχηματισμών της στοιχειώδους φύσης του ήχου, του ανθρώπινου αυτιού, της ικανότητας του ακούειν/εισακούειν και της πρακτικής να αφουγκραζόμαστε που έλαβαν χώρα καθ' όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα. Οι διαδικασίες αυτές σε σχέση με τις τεχνολογίες αναπαραγωγής εξελίχθηκαν μέσω μίας μεγάλης περιόδου αλλαγής και μετασχηματισμών και διαμορφώθηκαν λίγο λίγο, από

---

μέρος σε μέρος και από πρακτική σε πρακτική. Ωστόσο, πολλές από τις πρακτικές, τις ιδέες και τις κατασκευές που σχετίζονται με τις τεχνολογίες αναπαραγωγής του ήχου προετοίμασαν τις ίδιες τις μηχανές (Stern 2003: 1-2). Ο καπιταλισμός, ο ρασιοναλισμός, οι ίδιες οι επιστήμες καθώς και μια πληθώρα πολλαπλών παραγόντων, μέσα στη δίνη της μοντερνικότητας, επηρέασαν τις κατασκευές και τις πρακτικές του ήχου και της ακοής.

Υποστηρίζει πώς, όπως υπάρχει ο Διαφωτισμός υπάρχει και η Διαήρηση<sup>46</sup>. Μια σειρά από συνενώσεις μεταξύ ιδεών, θεσμών και πρακτικών κατέστησαν τον κόσμο “ακουστό” με νέους τρόπους και διατίμησαν σε νέες κατασκευές το να ακούς και να αφουγκράζεσαι. Μεταξύ του 1750 περίπου και του 1925, ο ίδιος ο ήχος έγινε αντικείμενο και πεδίο ορισμού γνώσεων και πρακτικών. Η ίδια η διαδικασία της ακοής, επανακατασκευάστηκε ως μια φυσιολογική διαδικασία, ένα νέο είδος δεκτικότητας και ικανότητας βασισμένη στη φυσική, τη βιολογία και τη μηχανική. Μέσα από αυτές τις νέες τεχνικές του ακούειν, οι άνθρωποι συνέδεξαν, τροποποίησαν και διαμόρφωσαν την ικανότητά τους σε σχέση με την ακουστική αντίληψη και την έβαλαν υπό την υπηρεσία του ορθολογισμού. Βασικά, οι διαδικασίες αυτές οδήγησαν με τη σειρά τους στην εξορθολόγηση ολόκληρης της διαδικασίας της ακοής. Το ανθρώπινο αντί και οι λειτουργίες του μπαίνουν κάτω από το μεγεθυντικό φακό της επιστήμης και ο ήχος γίνεται πια μετρήσιμο μέγεθος.

Όλες αυτές η διαδικασίες δεν συντελέστηκαν εν μια νυκτί, άλλα μορφοποιήθηκαν αργά και σταδιακά και διήρκησαν πάνω από ένα αιώνα. Στη σύγχρονη εποχή, ο ήχος και η ακοή επανακαθορίστηκαν, αντικειμενικοποιήθηκαν, μεταμορφώθηκαν, αναπαραχθήκαν, εμπορευματοποιήθηκαν, παράχθηκαν μαζικά και τελικώς βιομηχανοποιήθηκαν.

Ο Stern προσπαθεί να ανασυνθέσει την ιστορία του ήχου και ακολουθώντας τα χνάρια, ίχνος με ίχνος προσπαθεί να ανασυνθέσει μια εναλλακτική οπτική όσον αφορά τη διαθρωτική αφήγηση σχετικά με τον ήχο. Προσπαθεί να κάνει ορατές τις διαδικασίες για το πώς περάσαμε στην μοντερνικότητα και πώς η Δυτική κουλτούρα μετατράπηκε από μια κουλτούρα του ακούειν σε μια κουλτούρα του βλέπειν.

---

<sup>46</sup> As there was an Enlightenment, so too was there an “Ensoniment” p.2

Ο ήχος ακολούθησε το δικό του μονοπάτι μέσα σ' αυτή την ιστορία. Μοντέρνοι τρόποι του ακούειν καθόρισαν και διαμόρφωσαν καινούριους τρόπους θέασης του κόσμου. Κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού και μετά, η ίδια η διαδικασία της ακοής γίνεται αντικείμενο μελέτης. Αφού μετρήθηκε, αντικειμενικοποιήθηκε, απομονώθηκε και προσομοιώθηκε στη συνέχεια εμπορευματοποιήθηκε και έγινε κάτι που θα μπορούσε να πωληθεί και να αγοραστεί. Αποκτά δηλαδή μια υλική μορφή, μια μορφή που της δίνει και τον σημερινό της χαρακτήρα.

### Μυρίζομαι

Οι αισθήσεις της γεύσης και της όσφρησης μας δίνουν τη δυνατότητα να αντιληφθούμε και να διακρίνουμε την πληθώρα των χημικών μορίων που βρίσκονται στο περιβάλλον μας (αέρας, τροφή). Οι υποδοχείς της όσφρησης και της γεύσης είναι χημειούποδοχείς και διεγείρονται από χημικές ουσίες. Οι δύο αυτές αισθήσεις συνδέονται λειτουργικά και μας βοηθούν μαζί με την όραση στην επιλογή της τροφής.<sup>47</sup>

Συχνά, κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων που έκανα με ηχολήπτες και sound monders, επανερχόταν συνεχώς στα πλαίσια της συζήτησης, το θέμα της οσμής. Η συζήτηση αφορούσε στον τρόπο με τον οποίο ο ήχος στον κινηματογράφο έρχεται να καλύψει το κενό που αφήνει η έλλειψη της οσμής. Όπως επισήμανα και προηγουμένως, οι αισθήσεις αλληλοδιαπλέκονται και αποθηκεύονται η μια μέσα στην άλλη, οπότε ένας απο τους σκοπούς των ανθρώπων που ασχολούνται με τον ήχο είναι να καλύψουν αυτό το κενό.

Πάντως, το θέμα της όσφρησης απασχολούσε κατά καιρούς την βιομηχανία του κινηματογράφου και δεν είναι μάλιστα λίγες οι προσπάθειες που έχουν γίνει για να συμπληρωθεί αυτό το τεχνικό κενό. Πρόσφατα έγινε ακόμα μια προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση με μέλετες και επενδύσεις σε αίθουσες κινηματογράφου 4D, όπως έχω ήδη αναφέρει. Οι ταινίες 4D περιλαμβάνουν εφέ με δονήσεις και παλμούς στα καθίσματα των θεατών, εξομοιωτές ανέμου και

---

<sup>47</sup> <http://digitalschool.minedu.gov.gr>



---

μυρωδιών, καθώς και διάφορες άλλες αλλαγές στο περιβάλλον της αίθουσας, οι οποίες θα ακολουθούν πιστά όσα συμβαίνουν στην οθόνη.

Η διαδικασία της όσφρησης δεν είναι απλώς ένα βιολογικό και ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά ένα πολιτισμικό, κοινωνικό και ιστορικά προσδιορισμένο φαινόμενο. Οι οσμές επενδύονται με πολιτισμικές αξίες και χρησιμοποιούνται από τις κοινωνίες ως μέσο και ως πρότυπο ορισμού του κόσμου καθώς και αλληλεπίδρασης μαζί του. Η προσωπική και συναισθηματικά φορτισμένη φύση της οσφρητικής εμπειρίας διασφαλίζει ότι αυτές οι «αξιοκρατικά» κωδικοποιημένες οσμές θα εσωτερικευτούν από τα μέλη της κοινωνίας με ένα βαθύ και προσωπικό τρόπο.

Η ιστορία της όσφρησης όπως ξεδιπλώνεται δια μέσου των αιώνων αποτελεί μια περίεργη ιστορία, αφού είναι μια αίσθηση που ενώ συνδέεται άμεσα τόσο με την μνημονική διαδικασία όσο και με τη δημιουργία συναισθημάτων στα ανθρώπινα υποκείμενα, εντούτοις παραμερίστηκε από τις επιστήμες, ενώ υπάρχει και ένα αναπλήρωτο κενό σε σχέση με την καταγραφή και την αναπαραγωγή της, αφού δεν υπάρχει κανένα τεχνικό μέσο που να μπορεί να αποθηκεύει και να αναπαράγει οσμές.

Η υποτίμηση της όσφρησης στον σύγχρονο δυτικό κόσμο συνδέεται άμεσα με την αξιολόγηση των αισθήσεων που έγινε κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Οι φιλόσοφοι και οι επιστήμονες εκείνης της περιόδου αποφάνθηκαν ότι η όραση είναι η κατ' εξοχήν αίσθηση του ορθού λόγου ακολουθώντας τη γραμμή που επέβαλε η Αριστοτελική παράδοση. Σύμφωνα με τον Freud, το μάτι αντικατέστησε τη μύτη όταν οι άνθρωποι ξεκίνησαν να περπατούν όρθιοι. Υπό αυτή την οπτική, η όσφρηση θεωρήθηκε η χαρακτηριστική ζωική αίσθηση, η αίσθηση της βαρβαρότητας, και η όραση η χαρακτηριστική ανθρώπινη αίσθηση, καθώς και η κατ' εξοχήν αίσθηση του ορθού λόγου και του πολιτισμού.

Η αίσθηση της όσφρησης μπορεί να προκαλέσει συναισθηματικές αντιδράσεις, δεν αποτελείται όμως μόνο από τις ίδιες τις οσμές αλλά και από τις εμπειρίες και τα συναισθήματα που συνδέονται με αυτές. Είναι μια αίσθηση που συνδυάζεται περισσότερο με τη δημιουργία του συναισθήματος και την αισθητηριακή μνήμη παρά με τη λογική.

Η όσφρηση αποτελεί ένα πολύ ακαθόριστο φαινόμενο θα μπορούσαμε να πούμε. Οι οσμές, σε αντίθεση για παράδειγμα με τα χρώματα, δεν μπορούν να

ονοματιστούν - τουλάχιστον όχι στο δυτικό κόσμο. Επιπλέον, δεν μπορούν να καταγραφούν, αφού δεν υπάρχει τρόπος ούτε να τις συλλάβουμε, ούτε να τις αποθηκεύσουμε κάπου για μεγάλο χρονικό διάστημα. Στη σφαίρα της όσφρησης πρέπει να αρκεστούμε σε περιγραφές και αναμνήσεις (Classen, Howes, Synnott 2005:13). Οι λέξεις, η κατηγοριοποίηση και η ονοματοδοσία όμως, σύμφωνα με την σύγχρονη φεμινιστική θεωρία, είναι τα στοιχεία που ορίζουν και κατασκευάζουν τα κανονιστικά πρότυπα της ουσιοκρατίας. Οπότε, τόσο την όσφρηση όσο και τις οσμές θα μπορούσαμε να τις δούμε σαν μια μορφή «αποκείμενων λειτουργιών» του σώματός μας, αφού τουλάχιστον στο δυτικό κόσμο δεν έχουμε τα κατάλληλα εργαλεία για την ονοματοδοσία τους. Με βάση τη θέση αυτή, μπορούμε να πούμε ότι η όσφρηση είναι η αίσθηση που ξεφεύγει από τα δίκτυα της δυτικής πατριαρχίας και του ορθολογισμού, αφού ονοματίζω στον δυτικό κόσμο σημαίνει κατηγοριοποιώ, καταλαβαίνω, δίνω ούσια. Ίσως και για το λόγο αυτό, ως ένα βαθμό, παραβλέπεται από την επιστήμη, αφού οι μυρωδιές είναι κάτι άπιαστο, απροσδιόριστο και φευγαλέο που δύσκολα μπορούμε να το ορίσουμε, τουλάχιστον με δυτικότροπα εργαλεία.

Αυτό το παράδοξο - έλλειψη που παρατηρείται σχετικά με την ονοματοδοσία της όσφρησης και των μυρωδιών, δεν έμεινε όμως ανεκμετάλλευτο από τον καπιταλισμό. Ακριβώς αυτό το στοιχείο ή καλυτέρα η έλλειψη αυτού του στοιχείου της ονοματοδοσίας, είναι κάτι που τυγχάνει εμπορικής εκμετάλλευσης, αφού οι εταιρίες αρωμάτων και οι διαφημιστές χρησιμοποιούν ακριβώς αυτό το κενό για να πλασάρουν τα προϊόντα τους. Μετέτρεψαν δηλαδή το ίδιο το μειονέκτημα σε πλεονέκτημα, αφού αυτή ακριβώς η έλλειψη λέξεων για να περιγράψει ο χαρακτήρας των αρωμάτων, τους επιτρέπει να επεκταθούν στο εκτός ορίων πεδίο, αυτό της φαντασίας (Classen, Howes, Synnott 2005:221).

Το κενό που δημιουργείται από την έλλειψη λεκτικών χαρακτηρισμών για τις οσμές έρχεται να το αναπληρώσει, για χάριν της κατανάλωσης και πάλι, η εικόνα, αφού ο ρόλος της φωτογραφίας παραδείγματος χάριν, στη διαφήμιση των αρωμάτων, είναι να αποδώσει με οπτικούς όρους την οσφρητική εντύπωση που δημιουργεί ένα άρωμα, καθώς επίσης και τον τρόπο ζωής που οι ειδικοί του μάρκετινγκ θέλουν να συνδέσουν με αυτή τη συγκεκριμένη οσμή. Ακόμη και στο μπουκάλι που εμπεριέχει το άρωμα συχνά δίνεται μεγαλύτερη προσοχή παρά στο

---

ίδιο το άρωμα, αφού με τον τρόπο αυτό καταφέρνουν μια μορφή οπτικοποίησης και το άρωμα γίνεται με αυτό τον τρόπο ορατό.

Οι τρεις συγγραφείς του βιβλίου Classen, Howes, Synnott πιθανολογούν ότι ίσως το επόμενο βήμα (που ήδη το βλέπουμε να συμβαίνει), θα είναι να ξεπεραστούν τελείως οποιεσδήποτε λεκτικές αναφορές σχετικά με τα αρώματα, αφού πλέον υπάρχουν διαφημιστικές τεχνικές που δεν χρησιμοποιούν λόγια για να πείσουν για την αξία του προϊόντος, αλλά παρουσιάζουν απλώς μια ελκυστική εικόνα, η οποία συνήθως έχει σαν στόχο να προκαλέσει την συναισθηματική αντίδραση του καταναλωτή<sup>48</sup>. Αυτές οι διαφημίσεις λειτουργούν υποβλητικά, αφού περιέχουν «εμπειρίες» οι οποίες δεν περιγράφονται με λόγια και άρα πρέπει να συμπληρωθούν, να βιωθούν και κατά συνέπεια να ολοκληρωθούν από τον ίδιο τον καταναλωτή.

Υπάρχει όμως και ακόμη ένα αξιοσημείωτο στοιχείο σε σχέση με τις οσμές και τον τρόπο που χρησιμοποιούνται σήμερα. Χρησιμοποιούνται ως «γητευτές» για να ελκύσουν καταναλωτές και να προωθήσουν προϊόντα. Υπάρχει μια τεράστια βιομηχανία τεχνητών οσμών που στοχεύει να αρωματίσει τεχνητά τον κόσμο. Οι πωλητές αρωμάτων αρέσκονται να τονίζουν ότι η όσφρηση, σε αντίθεση με τις άλλες αισθήσεις οι οποίες μεταδίδουν τα σήματα στον εγκέφαλο μέσα από μια σειρά συνάψεων (synapses), συνδέεται άμεσα με τον εγκέφαλο. Εξάλλου, τα σημεία του εγκεφάλου από τα οποία εξαρτάται η όσφρηση ελέγχουν την μνήμη, τη διάθεση και τα συναισθήματα.

Η διαδεδομένη αντικατάσταση των φυσικών γεύσεων με απομιμήσεις που παρατηρούμε στη σύγχρονη βιομηχανία τροφίμων και αρωμάτων αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του πως, σύμφωνα με τον Μπωντριγιάρ, ο κόσμος έφτασε στο σημείο να «καταχωρείται σε καταλόγους, να αναλύεται πλήρως και μετά να ανασταίνεται με τεχνητά μέσα σαν να ήταν πραγματικός»<sup>49</sup>. Οι συνθετικές – τεχνητές γεύσεις και οσμές δημιουργούνται με την συνθετική αναπαραγωγή των μεμονωμένων αρωμάτων που βρίσκονται στις αυθεντικές φυσικές γεύσεις, οπότε ο χημικός αρωμάτων μπορεί έτσι να θεωρηθεί ως ο

---

<sup>48</sup> Παραδείγματός χάριν η διαφήμιση του Gucci για το άρωμα Flora

[http://www.youtube.com/watch?v=M5O21DSg\\_vA](http://www.youtube.com/watch?v=M5O21DSg_vA)

<sup>49</sup> Baudrillard από Classen, Howes, Synnott 2005 σελ 16

συνδεδετικός κρίκος στη διαδικασία παραγωγής που περιγράφει ο Μπωντριγιάρ: «Το πραγματικό παράγεται από μονάδες σε μικρογραφία ...και με αυτές τις μονάδες μπορεί να αναπαραχθεί απεριόριστες φορές».

Στο παρελθόν, οι μυρωδιές ήταν ενδεικτικές της εγγενούς αξίας των ουσιών από τις οποίες προέρχονταν, σε αντίθεση με τις σημερινές συνθετικές που επικαλούνται πράγματα τα οποία δεν υπάρχουν, όπως για παράδειγμα μυρωδιές από λουλούδια που δεν πρόηλθαν από λουλούδια και ποτά με επίπλαστες γεύσεις φρούτων. Αυτές οι μυρωδιές είναι σημαίνοντα χωρίς σημαινόμενα, καπνός χωρίς φωτιά, μια οσφρητική εικόνα (Classen, Howes, Synnott 2005: 236).

Οι οσμές με αυτή την πρακτική είναι σαν να αποβάλλονται από την κοινωνία και να εισάγονται ξανά σαν πακεταρισμένοι φορείς φαντασίας, ως ένα μέσο, δηλαδή επανάκτησης ή επαναδημιουργίας ενός συνόλου, μιας ταυτότητας, ενός κόσμου από τον οποίο έχουν αποξενωθεί αμετάκλητα. Έτσι, το ερώτημα που προκύπτει είναι αν η οσμή θα διαφθαρεί από τις άπειρες νέες, τεχνητές οσμές και θα υποκύψει τελικά στον τεχνητό χαρακτήρα της, αποκρινόμενη όλο και περισσότερο από την «φυσική» σφαίρα του «αυθεντικού».

Η ειρωνεία σε αυτή την κατάσταση έγκειται στο γεγονός ότι οι χημικοί, για να παράγουν οσμές, στην ουσία μειώνουν τον αριθμό των συστατικών που υπάρχουν στις φυσικές οσμές.

Ωστόσο, πρέπει να παραδεχτούμε ότι η ίδια η φύση της όσφρησης καθώς και οι οσμές μας δημιουργούν πρακτικές δυσκολίες, από τη στιγμή που οι οσμές δεν μπορούν να συγκροτηθούν εύκολα, διαφεύγουν, διασχίζουν τα σύνορα, ενσωματώνουν διάφορες οντότητες, δημιουργώντας νέα οσφρητικά σύνολα. Ένα τέτοιο αισθητηριακό πρότυπο έρχεται σε αντίθεση με τη δική μας σύγχρονη γραμμική θεώρηση του κόσμου, η οποία δίνει έμφαση στην ιδιωτική ζωή, τους διακριτικούς διαχωρισμούς και τις επιφανειακές αλληλεπιδράσεις.

---

## Απο-λογισμός

Η εργασία αυτή ήταν μια συναρπαστική και αισθαντική περιπέτεια. Ο κόσμος των αισθήσεων, όπως μου αποκαλύφθηκε, είναι ένας κόσμος μαγικός, γεμάτος αλληλοεπικαλύψεις και κρυμμένα μονοπάτια που ελίσσονται, εξελίσσονται και μεταμορφώνονται μέσα στην πάροδο του χρόνου αλλά και της στιγμής. Είναι ένας κόσμος γεμάτος γεύσεις που ανοίγουν την όρεξη μέσα από λαχταριστές εικόνες, μυρωδιές που ξεχειλίζουν μέσα από ήχους, υφές που τρίζουν κρυμμένες σε μικροήχους που ξεπροβάλλουν κρυφά, σχεδόν αθόρυβα, αλλά και ψευδ-αισθήσεις που συγχέουν τα όρια μεταξύ πραγματικού και εικονικού. Ο κινηματογράφος έρχεται σαν ένας αριστοτέχνης θιασώτης να ενορχηστρώσει αυτό το παιχνίδι αισθήσεων και εμπειριών, έτοιμος ανά πάσα στιγμή να δημιουργήσει ψευδείς εντυπώσεις και αληθινές οφθαλμαπάτες.

Στα αρχικά στάδια της έρευνάς μου, όταν εντόπισα την πασιφανή διαμάχη (όπως την βλέπω σήμερα) μεταξύ ήχου και εικόνας δεν μπορούσα να φανταστώ ούτε ότι η έρευνά μου θα έπαιρνε αυτή την τροπή, ούτε και τι μου επιφύλασσε στη συνέχεια. Η επιτόπια έρευνα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων με οδήγησε στη διερεύνηση της διαμάχης αυτής· όμως οι συνεντεύξεις, οι κουβέντες και οι διαδικασίες που ακολούθησαν κατά τη διαδικασία του Post-Production δεν μου επέτρεψαν να μείνω για πολύ στην αρχική αυτή εντύπωση. Κατά την διαδικασία του sound-mixing μου φανερώθηκε ο πραγματικός ρόλος του ήχου στον κινηματογράφο, που κάθε άλλο παρά ανταγωνιστικός ήταν. Αντ' αυτού, αυτή η διαδικασία μου αποκάλυψε ότι ο ήχος έρχεται να συμπληρώσει, να εμπλουτίσει, να κεντήσει και να προσδώσει όγκο και υφή στην εικόνα.

Αυτή ήταν και η εφελήτρια σκέψη που με οδήγησε στο να ξεκινήσω αυτή την αναζήτηση των αισθήσεων, αφού κατάλαβα ότι σκοπός των κινηματογραφιστών είναι να δημιουργήσουν τεχνικές ήχο-εικόνες, οι οποίες θα προκαλούσαν και με κάποιο τρόπο να ενεργοποιούσαν και τις υπόλοιπες τρεις αισθήσεις. Όλες οι διαδικασίες, που ακολουθούνται από την προετοιμασία των γυρισμάτων μέχρι τα τελικά στάδια του post-production, όσο θραυσματικές και αποκομμένες να φαίνονται να είναι η μία από την άλλη, στόχο έχουν το τελικό αποτέλεσμα να πλησιάζει όσο το δυνατό περισσότερο σε ένα ολικό αισθητηριακό ρεαλισμό. Η διαδρομή ανάμεσα στις κινηματογραφικές διαδικασίες, τόσο σε

αυτές που συμμετείχα όσο και σε αυτές που παρακολούθησα, μου φανέρωσε, ότι ο κινηματογράφος δεν είναι απλά ένα στείορο οπτικοαουστικό μέσο ψυχαγωγίας, αλλά ένας φορέας πολυεπίπεδών αισθητηριακών τεχνουργημάτων.

Η ιστορία των αισθήσεων, κάνοντας μια διατομή μέσα στην ιστορία, ξεκινά από τον Αριστοτέλη, που τις όρισε ως τις λειτουργίες διαμέσου των οποίων αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε τον περιρρέον υλικό κόσμο. Ήταν ο πρώτος που τις εντόπισε, τις διαχώρισε, τις ονομάτισε και όρισε την λειτουργία τους. Για πολλούς αιώνες οι αισθήσεις θα μείνουν σε μια θεωρητική αφάνεια μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, όπου οι επιστημονικές και τεχνικές ανακαλύψεις θα τις ανασύρουν ξανά στην επιφάνεια. Είναι το χρονικό σημείο που το σώμα επαναχαρτογραφείται για να μπει στην παραγωγική μηχανή της βιομηχανίας. Για την ανασηματοδότηση και την ανακατασκευή του σώματος σε αυτή τη χρονική στιγμή, θα αναζητήσουν ξανά τις αισθήσεις και με σύμμαχους την νέα ανατομία και τη φυσιολογία θα τις επανορίσουν και θα τις επανεξετάσουν σε μια νέα βάση. Το ίδιο το σώμα διαμελίζεται· αυτή είναι η περίοδος που κατατμείται και εξετάζεται εξονυχιστικά σε όλες του τις εκφάνσεις, το ίδιο θα συμβεί και με τις λειτουργίες του για να δοθεί σε αμφοτέρους, ο νέος τους ρόλος μέσα στο νέο πλαίσιο της βιομηχανικής παραγωγής.

Ο Crary αναφερόμενος σε αυτή ακριβώς την περίοδο, έχει επισημάνει πως ένας σημαντικός πολιτισμικός στόχος με τη διαίρεση των αισθήσεων ήταν η επιθυμία για τη νόηση να δει κατάματα τον εαυτό της. Ο ρεαλισμός νομιμοποιείται από την ικανότητα να υποβάλει την αντίληψη και τις αισθήσεις σε ένα εξαντικειμενοποιό διαμελισμό: το εργαλειικό βλέπει της αντίληψης. Και αυτό επίσης θεωρείται ως μια καθαρή πράξη αναγωγικής όρασης που αντιληπτικά είναι κατά πολύ ανώτερη και πιο απαιτητική από το αντικείμενό της, την κοινή αντίληψη. Ο επιστημονικός και οικονομικός διαχωρισμός των αισθήσεων έγινε το συμβολικό σύστημα με το οποίο η αισθητήρια πραγματικότητα, και ως εκ τούτου η καθημερινή εμπειρία της ζωής, πρέπει να κατανοείται και να καταγράφεται. Οι αισθήσεις αποχτούν έτσι νέες νοηματοδοτήσεις μέσα από τις διακριτές τους πια λειτουργίες.

Ο διαχωρισμός των αισθήσεων ανακαλώντας τη σκέψη της Buttler, τόσο στην πρώτη Αριστοτελική φάση όσο και στη δεύτερη επιστημολογική του φάση, φαίνεται να ακολουθεί τη διαιρετική λογική της ουσιοκρατίας - πατριαρχίας που

---

αποτελεί κεντρικό μηχανισμό άσκησης εξουσίας πάνω στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα. Η διάκριση των αισθήσεων, δεν είναι τυχαίο ότι αντλεί από την παράδοση της Αριστοτελικής λογικής, που με την ταξινομική της πρακτική κατηγοριοποιεί τον κόσμο σε πράγματα και ουσία, διαχωρίζοντας ακόμη και το σώμα από την ψύχη και αξιολογώντας το με αρνητικό πρόσημο έναντι του πνεύματος.

Η όραση πάντα ήταν η κυρίαρχη αίσθηση λόγω της αμεσότητάς της. Η δυτική σκέψη πάντα δεχόταν ό,τι έβλεπε και η όραση λειτουργούσε αυταπόδεικτα. Ωστόσο, μετά το 18ο αιώνα η θέση υπεροχής της έναντι των άλλων αισθήσεων θα ενισχυθεί ακόμη περισσότερο, από τις ιατρικές ανακαλύψεις και τις τεχνολογικές εφευρέσεις σε σχέση με τη διαδικασία της όρασης και με τη φωτογραφία. Είναι η αίσθηση που συνδέεται παραδοσιακά με τον ορθό λόγο, αφού εξασκεί μέσω της παρατήρησης, της τεχνολογίας και της ιατρικής μια ολοκληρωτική εποπτεία πάνω στο ανθρώπινο σώμα και στο ανθρώπινο υποκείμενο. Κάτω από το άγρυπνο της βλέμμα, το ανθρώπινο σώμα μαθαίνει να αυτοπειθαρχείται, να ντρέπεται για τις «φυσικές» του έξις και να αυτοπεριορίζεται. Η όραση έχει γίνει πια η ηγεμονική αίσθηση που ασκεί και ηγεμονική εξουσία πάνω στο σώμα. Είναι η αίσθηση που ταιριάζει στην ουσιοκρατία. Είναι η κυρίαρχη αίσθηση του ελέγχου.

Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που σαφώς αναφέρεται στην όραση, αφού κατά κύριο λόγο ο ρόλος του είναι να κατασκευάζει τεχνικές εικόνες. Ωστόσο, δεν φαίνεται να αποκλείει από αυτή τη διαδικασία τις υπόλοιπες αισθήσεις, αλλά αντιθέτως προσπαθεί να δημιουργήσει οπτικά και ηχητικά ερείσματα που θα εξάψουν και τις άλλες αισθήσεις, καθώς και να παράξει νοήματα. Τα νοήματα αυτά δεν επινοούνται ούτε κατανοούνται με τον νου, αλλά κατασκευάζονται και γίνονται αισθητά στη γευστική, οσφρητική, οπτική, ακουστική και παντός είδους αισθαντική συμμετοχή μας στον κόσμο (Παπαγαρουφάλη 2008:45).

Ο κινηματογράφος επιτυγχάνει, μέσω της εικονοσύνθεσης, να δημιουργεί ενεργητικές εικόνες-σύμβολα. Σύμφωνα με την Παπαγαρουφάλη, οι εικόνες έρχονται σε αντίθεση με τα σύμβολα, συνιστούν αναλυτικές κατηγορίες που οδηγούν σ' ένα λιγότερο αναπαραστατικό ή γραμμικό τρόπο σκέψης. Παρόλο που και αυτές αποδίδονται σε αναπαραστατικούς όρους -με συμβολικά ή ενδεικτικά σημεία-, εντούτοις, παραμένουν πολύ πιο κοντά στη ρευστότητα της

διωποκειμενικής, σωματοποιητικής εμπειρίας, καθότι αποτελούν πολιτισμικές αναπαραστάσεις προδιαθέσεων και προσχεδιασμένων αυτοσχεδιασμών (Παπαγαρουφάλη 2008: 62). Ο κινηματογράφος γίνεται ένας από τους κυριότερους παραγωγούς εικόνων, εικόνων που με σφοδρότητα και αμεσότητα εισχωρούν στη σωματοποιητική εμπειρία και στην αισθητήρια μνήμη.

Οι αισθήσεις έχουν την ιδιότητα να αλληλοεπικαλύπτονται και εν-αποθηκεύονται η μία μέσα στην άλλη, χωρίς να χάνονται. Καταθέτοντας την δική μου εμπειρία, ο κίνδυνος να πέσω στην παγίδα της αναζήτησής των ‘χαμένων αισθήσεων’ ελλόχευε σε όλη αυτή την διαδικασία. Η αφήγηση της απώλειας των αισθήσεων εμπλέκει συγκεκριμένα στερεοτυπικά μοτίβα και βάσεις συλλογισμών αμφισβητήσιμης αξίας. Το αντικείμενο της απώλειας πάντοτε απευθύνεται στο δελεαστικό θέμα της πτώσης, της υποτίμησης, της κίνησης από τα ψηλά στα χαμηλά, που αμέσως οργανώνει κάθε ιστορία σε τελεολογία (Σερεμετάκη 1997: 252). Αυτό που χάνεται στην προκειμένη περίπτωση είναι το ανάφορο της μνήμης των αισθήσεων και όχι οι ίδιες οι αισθήσεις. Με βάση την προσέγγιση αυτή, φαίνεται να καταφέρνουμε να απομακρυνθούμε από το σκόπελο της ουσιοκρατικής αντίληψης των αισθήσεων. Ο λόγος για ‘χάσιμο’ που γίνεται, μάλλον, σχετίζεται περισσότερο με το τεχνούργημα που ξυπνά και διεγείρει την αίσθηση, παρά με την ίδια την αίσθηση.

Η θέση αυτή μας επιτρέπει να αντιστρέψουμε έτσι την παραγωγική λογική της πατριαρχίας, αφού θεωρεί ότι το να πιστεύουμε πως οι αισθήσεις χάνονται σημαίνει ότι τις αντικειμενοποιούμε και τις καθιστούμε διακριτές και αναλώσιμες. Είναι σαν να ανατρέπουμε τον εργαλειακό ορθολογισμό της ουσιοκρατίας, την εξαντικειμενοποίηση, τη μονο-γραμμικότητα καθώς και τους καρτεσιανούς δυισμούς νους-σώμα.

Αντί για την απώλεια των αισθήσεων, μπορούμε να μιλήσουμε για την ανάδυση μιας νέας αισθητήριας πολλαπλότητας, καθώς και νέων υβριδικών τρόπων ‘αισθάνεσθαι’. Ο αισθητήριος μετασχηματισμός συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο μια κοινωνία απεικονίζει και κωδικοποιεί τις αισθήσεις.

Ο σύγχρονος κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως ένας φορέας αυτής της υβριδικής πολυαισθητηριακής μνήμης, αφού φαίνεται να φέρει πάνω στις προσθετικές του οθόνες στρωματώσεις αισθητηριακών αναμνήσεων. Η



---

κινηματογραφική οθόνη δεν είναι απλώς μια επίπεδη επιφάνεια, αλλά ένα πολυ-όργανο μνήμης, εμποτισμένο με εικόνες-τεχνουργήματα και ήχους που λειτουργούν σαν αισθητηριακοί ενθυμητές. Η κινηματογραφική οθόνη, μπορεί με αυτό τον τρόπο να ιδωθεί ως μια στρωματοποιημένη αρχαιολογική τοποθεσία, ως ένας τόπος διαφύλαξης της αισθητήριας ιστορίας.

Η οθόνη λειτουργεί σαν πρόσθεση, σύμφωνα με την Buck-Moss. Η επιφάνειά της λειτουργεί ως τεχνικό όργανο γνώσης και θέασης του κόσμου. Το προσθετικό όργανο της κινηματογραφικής οθόνης δεν αναπαράγει-διπλασιάζει απλώς την ανθρώπινη γνωστική αντίληψη, αλλά μεταβάλλει σχεδόν εντελώς τη φύση της, δίνοντάς της και άλλη διάσταση.

Αλλά και το ίδιο μας το σώμα μπορεί να λειτουργήσει πια με προσθετικά μέλη μέσα σε μια αίθουσα κινηματογράφου. Η νέα τάση διατάζει προσθετικά 3D γυαλιά στις αίθουσες προβολής για να εντείνει και να ενισχύσει την οπτική εμπειρία. Αλλά και στην εκτός αιθουσών ζωή, έρχονται να προστεθούν cyborg<sup>50</sup> μέλη, όπως τα γυαλιά της Google. Οι αισθητηριακές εμπειρίες, γίνεται προσπάθεια να εμπλουτιστούν, να γεμίσουν, να προσαρμοστούν σε νέες μορφές χρηστικότητας, να γίνουν πιο γεμάτες, πιο σύνθετες, πιο 'πραγματικές' με ένα τρόπο που δεν αναφέρεται πια τόσο στο ρεαλιστικό, όσο στο δυνητικό του πράγματος. Το σώμα μας σταμάτησε να είναι απλώς μια επιφάνεια εγγραφής εμπειριών και γίνεται η βάση προσαρμογής για νέα πολυαισθητηριακά μέλη.

Το σώμα μπορεί να προσεγγιστεί κατ' ευθείαν ως ενσώματο δρων υποκείμενο, που βιώνει τον κόσμο στο σώμα με το σώμα. Πολιτισμικές κατηγορίες - όπως «σώμα», «νους», «πνεύμα», «ψυχή» - δεν προϋπάρχουν των ενσώματων υποκειμένων, αλλά κατασκευάζονται από τις κοινωνικά επηρεασμένες αισθητηριακές και συναισθηματικές σχέσεις (Παπαγαρουφάλη 2008: 42).

---

<sup>50</sup> Η Donna Haraway στο Cyborg Manifesto (1991), επισημαίνει ότι το σώμα στο 20<sup>ο</sup> αιώνα δεν καθορίζεται από βιολογικά δεδομένα. Η διάλυση του κανονιστικού σώματος είναι δεδομένη και οι διακρίσεις άνθρωπος - μηχανή, άνδρας - γυναίκα, πραγματικό - εικονικό χάνουν την σημασία τους, ενώ τα όρια ανάμεσα στο οργανικό και το ανόργανο χάνονται. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα όπως η προσθετική, οι μεταμοσχεύσεις, η γενετική, οι εγχειρίσεις αλλαγής φύλου θολώνουν στην πράξη τα όρια του κλειστού σώματος, χωρίς όμως να ακυρώνουν την ύπαρξη κανονιστικών προτύπων περί βιολογικού σώματος. Haraway από Μακρυνιώτη 2004:24

Η διαδικασία σωματοποίησης που επηρεάζει ο κινηματογράφος, μπορεί να ερμηνευτεί ως μια μορφή καταγραφής και κωδικοποίησης της μνήμης σε σωματικές και σωματοποιημένες μορφές. Η σωματοποίηση είναι η διαδικασία με την οποία το σώμα υποδέχεται τον πολιτισμό και την εργασία που επιτελεί για να οικοδομήσει πολιτισμικές μορφές. Υπό αυτό το πρίσμα, η σωματοποίηση μπορεί να αντιστρέψει τους κυρίαρχους δυνισμούς, καθώς συνδέει την υλικότητα του σώματος τόσο με το πεδίο των βιωμένων εμπειριών, όσο και με τις συνέπειες της κοινωνικής σφαίρας πάνω στο ανθρώπινό σώμα, και προσεγγίζει τη σχέση του σώματος με το νου ως διαδικασία και αποτέλεσμα συνεχούς αλληλόδρασης<sup>51</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο η εμπειρία τοποθετείται ανάμεσα στο νου και το σώμα. Το σώμα και οι τρόποι αισθητηριακής αντίληψης παύουν να είναι απλά φυσικά φαινόμενα και γίνονται ενεργοί συμμετοχοί στην εμπειρία βίωσης του κόσμου.

Όσον αφορά τις τεχνικές αποθήκευσης, καταγραφής και αναπαραγωγής οι εκάστοτε επικρατούσες τεχνικές επικοινωνιών και πληροφοριών τηλεχειρίζονται κάθε προσπάθεια κατανόησης γεννώντας ψευδαισθήσεις. Για τους ανθρώπους υπάρχει μόνο ότι μπορούν να αποθηκεύσουν και να αναμεταδώσουν τα μέσα. Όσο διαρκεί μια εποχή τεχνικής, το μόνο που μετράει είναι τα κυκλώματά τους και η σχηματοποίηση κάθε δυνατής αντίληψης. Η τεχνική των Μέσων επηρεάζει το ανθρώπινο *habitus* και επομένως είναι αυτή που γράφει την ιστορία του πολιτισμού• έτσι η συνείδηση εξαφανίζεται ως μεταφυσικό ζήτημα διότι είναι επακόλουθο του χώρου της τεχνικής και δεν αποτελεί πια λειτουργία του σώματος, αλλά στρατηγικών λόγων (Kittler 2005:11). Η θέση αυτή του Kittler φαίνεται να αντικατοπτρίζεται σε κάθε της έκφανση στον κινηματογράφο.

Ο κινηματογράφος λειτουργεί ως μια εμπειρία που εν-σωματώνει αισθήσεις, συναισθήματα και θύμηση και λαμβάνεται σε συμπίεσμένη, συμπυκνωμένη μορφή, μετατοπισμένη από το σημείο καταγωγής της. Είναι ένα μέσο καταιγιστικό, σφοδρό και άμεσο ως προς τα μηνύματα που θέλει να δώσει. Είναι μια ολική καταναλωτική εμπειρία αισθήσεων, που στόχο έχει να προκαλέσει όλες τις αισθήσεις, επιστρατεύοντας όλα τα μέσα που έχει στη διάθεσή του. Η μετανεωτερικότητα, σύμφωνα με τον Baudrillard,

---

<sup>51</sup> Bourdieu από Μακρυνιώτη 2004: 19

---

χαρακτηρίζεται από την "υπερπραγματικότητα" (Hyperreality), όπου η διάκριση ανάμεσα στο αληθινό και το μη αληθινό είναι εξαιρετικά θολή. Μια "υπερπραγματικότητα", στην οποία μετά από λίγο, το αληθινό κατασκευάζεται σύμφωνα με το εξομοιωμένο μοντέλο του.

Ο κινηματογράφος είναι ένας από τους παραγωγούς αυτών των εξομοιωμένων μοντέλων, μαζί με τα άλλα ΜΜΕ και το διαδίκτυο, διαδραματίζοντας ένα από τους ρυθμιστικούς λόγους σε αυτή την υπερπραγματικότητα. Σε μια αίθουσα κινηματογράφου, ο συγχρόνος θεατής-καταναλωτής εκτός από ψυχαγωγία, αποζητά μια ολική αισθητηριακή εμπειρία· εντόνη, γεμάτη από αισθητηριακά ερεθίσματα, αφού είναι ένας από τους χώρους που επιτρέπει μια υπερεντατική χρήση και κατανάλωση σημείων και εμπειριών.

## Βιβλιογραφία

**Αθανασίου , Αθηνά:** Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική, Νήσος, Αθήνα 2006

**Αθανασίου , Αθηνά:** Ζωή στο όριο , Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική, Εκκρεμές, Αθήνα 2007

**Barthes, Roland:** Ο φωτεινός θάλαμος, Σημειώσεις για την Φωτογραφία, Κέδρος 1983

**Baudrillard, Jean:** Η καταναλωτική κοινωνία, οι μύθοι, οι δομές της, Νησίδες, Θεσσαλονίκη , 2000

**Brown , Blain :** Cinematography, theory and practice, Focal Press 2002

**Buck-Morss Susan:** «Η Κινηματογραφική Οθόνη Προσθήκη στην Αντίληψη: Ένας Ιστορικός Απολογισμός», στο *Σερεμετάκη, Νάντια: Παλιννόστηση αισθήσεων: Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή*, σελ 111-140, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1997

**Butler Judith:** Σώματα που έχουν σημασία: Σχετικά με τα όρια του «φύλου» σε επίπεδο λόγου, στο *Μακρυνιώτη Δήμητρα: Συλλογικός τόμος: Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, σελ 181-204, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2004

**Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα:** Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις , Συλλογικός Τόμος , Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998

**Chion, Michell :** Ο ήχος στον κινηματογράφο, μτφρ. Εύα Στεφανή Πατάκη, 2010

---

**Classen.C, Howes.D, Synnott.A** : Άρωμα, Η πολιτισμική ιστορία της οσμής, Πλέθρον, Αθήνα, 2005

**Crary, Jonathan** : Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992

**Deleuze Gilles**: Κινηματογράφος I , Η εικόνα –κίνηση, μτφρ. Μάτσας Μιχάλης, Νήσος 2004

**Deleuze Gilles**: Κινηματογράφος II, Η χρονοεικόνα, μτφρ. Μάτσας Μιχάλης, Νήσος 2004

**Fischer M. J. Michael**: Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική, στο Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα: *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις*, Συλλογικός Τόμος, σελ 109-152, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998

**Flusser, Vilem** : Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων, Σμίλη, Αθήνα 2008

**Foucault, Michel**: Η αρχαιολογία της γνώσης, Εξάντας, Αθήνα, 1987

**Foucault, Michel**: Εξουσία, γνώση και ηθική, Ύψιλον, Αθήνα 1987

**Foucault, Michel**: Η μικροφυσική της εξουσίας, Ύψιλον , Αθήνα 1991

**Kittler Friedrich**: Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή, μτφρ. Καββαθάς Διονύσιος, Νήσος, 2005, Αθήνα

**Latour, Bruno**: Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι: Δοκίμιο Συμμετρικής Ανθρωπολογίας, Συνάλμα, Αθήνα 2000

**Μακρυγιώτη Δήμητρα:** Συλλογικός τόμος : Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Εισαγωγή, σελ. 12-31, Εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2004

**Παπαγαρουφάλη, Ελένη:** Δώρα ζωής μετά θάνατον, Πολιτισμικές εμπειρίες, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2008

**Σερεμετάκη, Νάντια:** Παλιννόστηση αισθήσεων : Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1997

**Sterne, Jonathan :** The audible Past : Cultural origins of sound reproduction, Duke University Press, Durham & London 2003

**Pinel, Vincent :** Το Μονταζ , μτφ., Αναστασία Μπαλτά, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006

**Αιζενσταϊν, Μπέλα Μπαλαζ, Λεβ Κουλεσοφ, Τζιγκα Βερτοφ, Ζαν Μιτρι, Αντρε Μπαζεν, Νοελ Μπερτς, Ντομινικ Βιλέν, Πιερ Πάολο Παζολίνι, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τάκης Δαυλόπουλος, Δημήτρης Γκουζιώτης:** Το μονταζ , Εκδόσεις Αιγόκερος/ Κινηματογράφος, Αθήνα 2003

#### **Ηλεκτρονική βιβλιογραφία**

<http://digitalschool.minedu.gov.gr>

<http://www.youtube.com/watch?v=L7MeRt985-c>

[http://www.youtube.com/watch?v=fY\\_-szK1ips](http://www.youtube.com/watch?v=fY_-szK1ips)

<http://galifabee.blogspot.gr/2009/01/blog-post.html>

[http://www.youtube.com/watch?v=M5O21DSg\\_vA](http://www.youtube.com/watch?v=M5O21DSg_vA)