



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
«Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στις Ιστορικές, Αρχαιολογικές
και Ανθρωπολογικές Σπουδές»

Διπλωματική εργασία:
**Προς έναν συγκερασμό των αισθήσεων.
Η μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο
στο ιστορικό πλαίσιο του μεσοπολέμου.**

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια: Άλκηστις Σανιδά



Επόπτες Καθηγητές: Επικ. Καθ. Μήτσος Μπιλάλης
Αναπλ. Καθ. Πολυμέρης Βόγλης
Καθ. Χριστίνα Αγριαντώνη

Βόλος 2014

Εικόνα εξωφύλλου: Στιγμιότυπο από την πρεμιέρα της ταινίας Ο τραγουδιστής της τζαζ (*The Jazz Singer*, 1927), της πρώτης επίσημης ομιλούσας ταινίας στην ιστορία του κινηματογράφου, που έλαβε χώρα στις 6 Οκτωβρίου 1927 στην αίθουσα προβολής της αμερικανικής κινηματογραφικής εταιρείας παραγωγής Warner Brothers στην Times Square της Νέας Υόρκης. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://webpages.shepherd.edu/ECARBO01/jazzsinger.html>> [προσπελάστηκε 07.02.2014].

Σε εκείνον που έφυγε...
Σε αυτόν που έρχεται...

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	4
Εισαγωγή	5
Ο λόγος της εικόνας	9
Η έλευση του ήχου	24
Η μεταμόρφωση του κινηματογράφου	43
Η χειραγώγηση των αισθήσεων	64
Επίλογος	82
Βιβλιογραφία	86

Ευχαριστίες

Θεωρώ υποχρέωσή μου να ευχαριστήσω όλους εκείνους που συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Πρωτίστως, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου Επίκουρο Καθηγητή κ. Μήτσο Μπιλάλη για την καθοδήγηση και τις χρήσιμες παρατηρήσεις και υποδείξεις που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής εργασίας. Δείχνοντας περισσή κατανόηση και υπομονή, μου προσέφερε ανεκτίμητη βοήθεια σε μια δύσκολη για μένα περίοδο, χωρίς τα οποία δεν θα είχα φέρει εις πέρας την παρούσα εργασία, και για τον λόγο αυτό τον ευχαριστώ από καρδιάς.

Θα ήθελα επίσης θερμά να ευχαριστήσω τους επόπτες καθηγητές που με τίμησαν με τη συμμετοχή τους στην τριμελή επιτροπή εξέτασης της εργασίας μου, Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Πολυμέρη Βόγλη και Καθηγήτρια κα Χριστίνα Αγριαντώνη. Εκτιμώ ιδιαίτερω τα χρήσιμα σχόλια και τις ουσιαστικές υποδείξεις τους.

Η παρούσα εργασία δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τη διαρκή παρότρυνση και τις πολύτιμες συμβουλές της Προϊσταμένης μου στα Γ.Α.Κ. – Αρχεΐα Ν. Μαγνησίας Δρ Νεώτερης Ιστορίας – Αρχειονόμου κας Αννίτας Πρασά, δίχως την ηθική, πνευματική και έμπρακτη στήριξη της συναδέλφου μου Φιλολόγου – Αρχειονόμου – Υπ. Δρ Νεώτερης Ιστορίας κας Αγγελικής Νικολάου, καθώς και χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση της συναδέλφου μου Μουσικολόγου κας Βάγιας Καλαντζή, τις οποίες και ευχαριστώ θερμά.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου, τη μητέρα μου, την αδερφή μου και ιδιαίτερω τον σύζυγό μου, που με ανέχτηκαν και με στήριξαν όλο αυτό το διάστημα.

Εισαγωγή

Στην προσπάθειά του να συλλάβει και να αποτυπώσει την κίνηση, προκειμένου να καταγράψει την πραγματικότητα εν εξελίξει, και, παράλληλα, να δημιουργήσει οπτικά θεάματα, προκειμένου να ταξιδέψει στον μαγικό κόσμο του φαντασιακού, ο νεωτερικός άνθρωπος ανέπτυξε σταδιακά κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα την τεχνολογία του κινηματογράφου. Με αυτή τη διττή ιδιότητα, της καταγραφής του υπαρκτού κόσμου ως αντανάκλαση της πραγματικότητας και της αφήγησης ιστοριών εικονικότητας ως δημιουργήμα καλλιτεχνίας, ο κινηματογράφος αναδύθηκε στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα σε τεχνολογικό επίτευγμα και τέχνη μαζί και κέρδισε άμεσα μαζική αποδοχή. Η μηχανή κινηματογράφησης διαμορφώθηκε γρήγορα σε υπερμέσο πανοπτικής θέασης και καθολικής επιτήρησης και με αυτόν τον τρόπο ορίστηκε διαμεσολαβητής σε πληθώρα ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, οριοθετώντας εκ νέου τη σχέση του υποκειμένου με το πραγματικό και προκρίνοντας την όραση ως κυρίαρχη αίσθηση για την αντίληψη του κόσμου. Στην εποχή της νεωτερικότητας, αληθινό έτεινε να αποτελεί ό,τι καταγράφει η κάμερα, που ως 'θαυματοποιός' είχε τη δυνατότητα να μετατρέπει τα πάντα σε ορθολογικές εικόνες.

Σε χρόνο παράλληλο, ο ήχος απομονώθηκε, αποκρυπτογραφήθηκε και επανακωδικοποιήθηκε, προκειμένου να χρησιμοποιηθεί σε πολλαπλές εφαρμογές (επικοινωνία, διαφήμιση, εκπαίδευση, διασκέδαση) με πρακτικό και οικονομικό όφελος. Από τον τηλεγράφο στον φωνογράφο και κατόπιν στο ραδιόφωνο ο ήχος ακολούθησε μια εξελικτική πορεία επεξεργασίας και διάδοσης: από τη μηχανική στην ηλεκτρονική καταγραφή, από την ενσύρματη στην ασύρματη μετάδοση, από την ιδιωτική ακρόαση με ακουστικά στη συλλογική λήψη μέσω ενισχυτών και μεγαφώνων. Η εξέλιξη της τεχνολογίας του ήχου συμπιέσε τον χωροχρόνο της επικοινωνίας, διευρύνοντας το δίκτυο κάλυψής της. Η ηχητική τεχνολογία εισήλθε σύντομα και στον χώρο της κινηματογραφίας, διαρρηγνύοντας τον ήχο της σιωπής της, αρχικά δειλά με ατελή μέσα, τα οποία, όμως, τελειοποιούνταν με την πάροδο των χρόνων. Ο

ήχος, που ως μουσικό συμπλήρωμα πρώιμα διείσδυσε στον κινηματογράφο συμπορευόμενος με την κινούμενη εικόνα, ως ομιλιακό άκουσμα ή έστω ως άκουσμα φυσικών ή τεχνητών θορύβων καθυστέρησε κάποιες δεκαετίες να ενωθεί μαζί της σε χρονικό συνεχές. Δεν ήταν παρά στην καρδιά του μεσοπολέμου που οι σημαντικές κατακτήσεις του ηχητικού πολιτισμού συνέπραξαν συγχρονισμένα με την οπτική τεχνολογία. Η συγκυριακή στιγμή της τεχνολογικής ένωσης των αισθήσεων είχε φτάσει. Η ταυτόχρονη σύνθεση του οπτικού και ηχητικού φαινομένου στον κινηματογράφο προκάλεσε την ανάδυση ενός νεωτερικού οπτικοακουστικού μέσου.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο και στόχο έχει να σκιαγραφήσει εκφάνσεις της τεχνολογικής αισθητηριακής σύνθεσης στο ιστορικό πλαίσιο του μεσοπολέμου. Παρακολουθώντας την εξελικτική πορεία της κινηματογραφικής τεχνολογίας προς την επίτευξη του οπτικοακουστικού συγχρονισμού, επιχειρείται μια οικονομικο-ιστορική ανάλυση της αναπτυσσόμενης βιομηχανίας του ομιλούντος κινηματογράφου. Παράλληλα, αναζητείται η πολιτισμική επίδραση που τυχόν προκάλεσε η νέα οπτικοακουστική πρακτική στο υποκείμενο. Κεντρικό νήμα στη θεωρητική προσέγγιση της σύνθετης αισθητηριακής αντίληψης στον κινηματογράφο αποτελεί η συναισθησία, που, προκειμένου να δοθεί εξ αρχής ένας γενικός ορισμός εργασίας και να διασαφηνιστεί η έννοια, θα μπορούσε να περιγραφεί ως «η κατάσταση κατά την οποία ένα ερέθισμα προκαλεί εκτός από την αντίστοιχη αίσθηση και κάποια άλλη έτσι, ώστε να βιώνει κανείς δύο ή περισσότερα αισθήματα από μία και μόνη αιτία»¹.

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διπλωματικής έγινε προσπάθεια να μελετηθούν τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα της διεθνούς βιβλιογραφικής παραγωγής πάνω στη συγκεκριμένη θεματική. Καθώς οι σχετικές μελέτες που αφορούν στην έλευση του ήχου στον κινηματογράφο έχουν στην πλειοψηφία τους επιμέρους στοχεύσεις η κάθε μία, αναζητούν δηλαδή να παρουσιάσουν είτε αμιγώς την οικονομική ιστορία του κινηματογράφου είτε την πολιτισμική

¹ Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ. (2002). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας: με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*. 2^η έκδ. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, σ. 1695.

και κοινωνική ιστορία του ήχου, στόχος της συγκεκριμένης εργασίας ήταν να κινηθεί μέσα στο ετεροβαρές αυτό βιβλιογραφικό τοπίο, επιδιώκοντας μια σύνθεση των πολλαπλών προσεγγίσεων. Η παρακολούθηση επιλεγμένων μεσοπολεμικών ταινιών κρίθηκε αναγκαία για τη βαθύτερη κατανόηση της διαχείρισης του οπτικοακουστικού φαινομένου από το μεταλλασσόμενο πολιτισμικό μέσο. Το διαδίκτυο λειτούργησε υποστηρικτικά, παρέχοντας, επιλεκτικά, συνοπτικές πληροφορίες πάνω στο θέμα. Η εργασία δομείται σε τέσσερις επιμέρους ενότητες.

Ξεκινώντας από μια σύντομη ιστορική αναδρομή στις εφευρέσεις που οδήγησαν στη γέννηση του κινηματογράφου, το πρώτο, εισαγωγικό κεφάλαιο αποπειράται να στοιχειοθετήσει το θεωρητικό πλαίσιο της δημιουργίας του εικονοπλαστικού αυτού τεχνουργήματος. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζοντας τις ιδιαίτερες συνθήκες βίωσης του πραγματικού στον νεωτερικό δυτικό κόσμο, αναλύει τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος διαμορφώθηκε αρχικά ως ένα οπτικό μέσο θέασης του κόσμου, όπου, όμως, ο ήχος ήταν πάντα παρών με τη μορφή τόσο εξωγενούς μουσικής επένδυσης όσο και υπονοούμενης, συναισθησιακής αισθητηριακής εντύπωσης.

Παρακολουθώντας εν συντομία την εξελικτική πορεία της τεχνολογίας προς την επίτευξη του συγχρονισμού της εικόνας και του ήχου στον κινηματογράφο, από τις ατελείς, αρχικά, εφευρέσεις προς τα επιτυχημένα, εν τέλει, συστήματα των μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών, το δεύτερο κεφάλαιο επιχειρεί να αναδομήσει ιστορικά τη μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο. Στο πλαίσιο του καπιταλιστικού συστήματος που επικρατούσε στον δυτικό κόσμο της εποχής του μεσοπολέμου, η έλευση του ήχου στον κινηματογράφο αναλύεται πρωτίστως με οικονομικούς όρους, λαμβάνοντας, βέβαια, υπ' όψιν τους αισθητικούς και κοινωνιολογικούς παράγοντες που επηρέασαν την αλλαγή αυτή.

Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει εκφάνσεις της αισθητηριακής μετάλλαξης που υπέστη ο κινηματογράφος με την έλευση του ήχου, αντιπαραβάλλοντας τους τρόπους διαχείρισης της εικόνας, του ήχου και της μουσικής από τη βωβή και την ομιλούσα κινηματογραφία. Επιπλέον, περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο αντέδρασε το έμψυχο δυναμικό, οι

σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί και το κοινό, μπροστά σε αυτή την νέα αισθητηριακή εκφραστικότητα του κινηματογράφου, παρέχοντας ενδεικτικά παραδείγματα.

Το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στις απαγορεύσεις και τις μεθοδεύσεις που συνάντησε ο ομιλών κινηματογράφος από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ύπαρξής του. Στο πλαίσιο της ιστορικής συγκυρίας της έλευσης του ήχου, μιας ιδιαίτερα φορτισμένης χρονικής περιόδου στην ιστορία του δυτικού κόσμου, οπότε και συντελέστηκαν κάποια από τα σημαντικότερα γεγονότα της εποχής του μεσοπολέμου (παγκόσμια οικονομική ύφεση, επικράτηση ολοκληρωτικών καθεστώτων), το τελευταίο κεφάλαιο αναζητά να εντοπίσει συγκεκριμένες προσπάθειες χειραγώγησης του νέου οπτικοακουστικού μέσου, που κατέβαλαν κρατικοί, ιδιωτικοί ή θρησκευτικοί φορείς, προκειμένου τόσο να χαλιναγωγήσουν την εκφραστικότητα του ομιλούντος κινηματογράφου όσο και να επιβάλουν μέσω αυτού ιδεολογίες και να εδραιώσουν πολιτικά καθεστώτα.

1. Ο λόγος της εικόνας

Είναι αδύνατον να πω τι εννοώ ακριβώς!
Όμως, σαν κάποιος προβολέας μαγικός που διαπερνώντας
τα νεύρα σκιαγραφεί σε μια οθόνη

T. S. Eliot, «Το Ερωτικό Τραγούδι του Τζ. Άλφρεντ Προύφροκ» (1917)²

Ο λόγος, που, κατά τον νεωτερικό ποιητή, είναι αδύνατο με ακρίβεια να εκφραστεί, απελευθερώνεται με έναν τρόπο μαγικό. Η οπτική συσκευή, ο μαγικός φανός, σαν σύγχρονος από μηχανής θεός μεταμορφώνει τους ‘μπλοκαρισμένους’ νευρώνες της ομιλίας σε διαφορετική υλικότητα. Οι άναρθρες λέξεις μεταστοιχειώνονται σε σχέδια παραστάσεων και προβάλλονται στην οθόνη: ο λόγος γίνεται εικόνα...

Ο καινοτόμος τρόπος έκφρασης των σκέψεων, των φόβων και των επιθυμιών του μοντέρνου ανθρώπου διαφάνηκε ήδη μέσω των πρώτων προβολικών μηχανών. Η προβολή και η γρήγορη διαδοχή εικόνων, η οποία δημιουργούσε κάποτε μια υπόνοια κίνησης, διαμόρφωσε μία νέα, ιδιαίτερη επικοινωνιακή τεχνική. Στον κινηματογράφο, που έκανε την εμφάνισή του στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα, αποδόθηκαν τα εύσημα για τη δημιουργία αυτής της ιδιόμορφης εικονικής ‘γλώσσας’. Οι πρόδρομοι του κινηματογράφου, ωστόσο, κατά τη διάρκεια ενός και πλέον αιώνα νωρίτερα, είχαν προετοιμάσει το έδαφος για την πρόσληψη και αποκρυπτογράφηση των αφηγήσεων των μηχανικά προβαλλόμενων και εναλλασσόμενων εικόνων, εξοικειώνοντας το κοινό με το νέο τεχνολογικό ιδιόλεκτο.

Η σύλληψη της αρχής του μετεικάσματος, της ιδιότητας δηλαδή του ανθρώπινου ματιού να διατηρεί το οπτικό αίσθημα για κλάσματα του δευτερολέπτου ακόμη και μετά την παύση του εξωτερικού ερεθίσματος, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία εκείνων των μηχανισμών που θα

² Eliot, T.S. (2008). *Ποιήματα*. 3^η έκδ. εισ. - μτφρ. Παυλίνας Παμπούδη, Αθήνα: Printa.

Μετάφραση του:

It is impossible to say just what I mean!

But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen

T. S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”

προκαλούσαν την ψευδαίσθηση της κίνησης³. Η επιστημονική έρευνα πάνω στον τρόπο λειτουργίας της ανθρώπινης όρασης παράλληλα με την τεχνολογική εξέλιξη οδήγησε, στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, στην εφεύρεση ποικίλων οπτικών συσκευών (θαυματοτρόπιο, φενακιστοσκοπιο, ζωοτρόπιο κ.ά.), οι οποίες αναπαριστούσαν υποτυπωδώς την κίνηση μέσω της ταχείας προβολής των διαδοχικών της σταδίων. Αρχικά, μέσω αυτών ικανοποιούνταν απλώς οι πειραματικοί σκοποί της επιστημονικής παρατήρησης. Αφηγούμενες μικρές εικονοπλαστικές ιστορίες, που εξελίσσονταν μπροστά στα μάτια του θεατή με έναν εκσυγχρονισμένο κινητικό τρόπο, προκαλώντας έντονα συναισθήματα έκπληξης, τρόμου, θαυμασμού κ.λπ., οι οπτικές αυτές κατασκευές σύντομα μετατράπηκαν σε μορφές λαϊκής ψυχαγωγίας⁴.

Η επίτευξη μιας πιο ρεαλιστικής απεικόνισης της κίνησης βασίστηκε στη συγκέντρωση και συγκόλληση των διαδοχικών αποτυπώσεων της φωτογραφικής τεχνολογίας. Ο Βρετανός φωτογράφος Eadweard Muybridge, προκειμένου να αποδείξει την εικασία ότι και τα τέσσερα πόδια του αλόγου βρίσκονται κάποια στιγμή στον αέρα κατά τον καλπασμό, συνέθεσε τις πολλαπλές λήψεις των δώδεκα φωτογραφικών μηχανών που είχε επιστρατεύσει για το εγχείρημα και, παρουσιάζοντάς τες σε διάταξη με τη χρήση προβολικής συσκευής που ο ίδιος κατασκεύασε (ζωοπραξισκόπιο), κατόρθωσε να αποδώσει οπτικά την ιππική κίνηση (1878). Αυτό που ουσιαστικά κατάφερε ήταν να απαθανατίσει και στη συνέχεια να αναπαραστήσει τις χρονικότητες μιας πραγματικότητας που δεν ήταν οργανικά δυνατό να αντιληφθεί σε πραγματικό χρόνο η ανθρώπινη όραση. Αναδεικνύοντας τη συγκεντρωτική δύναμη του φακού, καθώς αυτός είχε τη δυνατότητα όχι μόνο να καταγράφει τις πολλαπλές οπτικές της κίνησης, αλλά και να τις επαναπροωθεί διευθετώντας ρεαλιστικά τον εξελικτικό τους χρόνο, ο 'κινησιολόγος' τεχνουργός όρισε τη μηχανή αναγκαίο διαμεσολαβητή για την

³ Μεταγενέστερες κατακτήσεις της επιστήμης αναφορικά με τη σημασία της εγκεφαλικής διεργασίας στην αντίληψη των κινούμενων εικόνων (βλ. φαινόμενο φι), οδήγησαν στην τελειοποίηση των προβολικών μηχανών ώστε να παρουσιάζουν πιο φυσική την κίνηση (i.e. καθιέρωση προβολής 24 καρτέ ανά δευτερόλεπτο έναντι των 16 καρτέ των πρώτων χρόνων κινηματογραφίας που έτειναν να 'επιταχύνουν' οπτικά την κίνηση).

⁴ Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, σ. 104.

πρόσληψη της πραγματικότητας και προσέδωσε στη νέα μηχανική της εικονοκινητικής αποτύπωσης διάσταση πανοπτικο-χρονική⁵.

Οι «χρονοφωτογραφίες» του Muybridge, σύμφωνα με τον Γερμανό θεωρητικό Friedrich Kittler, αποτελώντας κατά βάση τη συγκέντρωση όλων των κατά καιρούς εικαστικών απεικονίσεων των στάσεων καλπασμού του αλόγου, ανέκαθεν ενυπήρχαν στο φαντασιακό της ανθρώπινης αντίληψης. Με τη σύνθεση και παρουσίαση όμως της κατατετμημένης σε στιγμιότυπα κίνησης ο Muybridge συνέβαλε στον εκσυγχρονισμό της από αρχαιοτάτων χρόνων εικονικής αναπαράστασης, δίνοντας ένα μάθημα ρεαλισμού στους «αδαείς ζωγράφους αυτής της γης»⁶. Αλλά, καθώς οι αποτυπώσεις των διαδοχικών φάσεων της αποσυντεθειμένης κίνησης γίνονταν σε γυάλινες πλάκες και όχι ακόμη σε εύκαμπτο φιλμ και καθώς η όλη διαδικασία αποσκοπούσε κυρίως στην ανάλυση της κίνησης και όχι τόσο στην αναπαραγωγή της, η σύλληψη της ιδέας του κινηματογράφου δεν είχε εξ ολοκλήρου πραγματοποιηθεί.

Με την εφεύρεση του Γάλλου επιστήμονα Étienne-Jules Marey, το χρονοφωτογραφικό τουφέκι (1882), η εκτεχνολογισμένη εικονική αναπαράσταση βελτιστοποιήθηκε. Η ιδιόμορφη φωτογραφική μηχανή του Marey, μιμούμενη τη λειτουργία πολυβόλου όπλου, σημάδευε κινούμενους στόχους, τους οποίους αποτελούσαν συνήθως ζώα, και απαθανάτιζε σε εξέλιξη τις φάσεις της κίνησής τους. Συνδυάζοντας τις τεχνικές της λήψης πολλαπλών (12) πλάνων και της αποτύπωσής τους σε μία μόλις εικόνα, η φορητή αυτή κατασκευή προέβαινε σχεδόν ταυτόχρονα στην καταγραφή, αποθήκευση και σύνθεση της κίνησης. Με το χρονοφωτογραφικό τουφέκι, μέσω του οποίου κατέστη εφικτή από μία μόλις συσκευή η σειριακή αποτύπωση των στιγμιότυπων της κίνησης και μάλιστα πάνω στην εξελιγμένη μορφή του σελιλόιντ, «ο μηχανοποιημένος θάνατος τελειοποιήθηκε»⁷. Στο χρονικό του προαναγγελθέντος -ήδη από την πρώτη φωτογραφική αποτύπωση- μηχανοποιημένου θανάτου οι Muybridge και Marey προσέθεσαν σημαντικό

⁵ Ο νεολογισμός 'panoptichron', με βάση το 'panopticon' του Jeremy Bentham και τον 'πανοπτισμό' του Michel Foucault, διατυπώθηκε από την Ειρήνη Συνοδινού στο πλαίσιο από κοινού μεταπτυχιακής εργασίας μας για τον χρονότοπο ενός μυθιστορηματικού σανατορίου (i.e. Το Μαγικό Βουνό του Thomas Mann).

⁶ Kittler, Friedrich. (2005). *Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή*. Αθήνα: Νήσος, σ.134.

⁷ *ό.π.*, σσ. 142-143.

κεφάλαιο, αφού, με τα πρωτόλεια για τον κινηματογράφο επιτεύγματά τους, απελευθέρωσαν οπτικά το απαθανατισμένο αντικείμενο από την άλλοτε νεκρική του ακινησία.

Γεννήτορας του κινηματογράφου θεωρήθηκε ο Αμερικανός επιχειρηματίας και εφευρέτης πολυάριθμων μιντιακών τεχνουργημάτων Thomas Alva Edison. Στα εργαστήριά του σχεδιάστηκαν, με την πολύτιμη συμβολή του υπαλλήλου του, φωτογράφου William K. L. Dickson, δύο συσκευές, ο κινητογράφος, μια μηχανή λήψης, και το κινητοσκόπιο, μια μηχανή προβολής. Ο κινητογράφος ήταν μια πρωτοποριακή κάμερα, που προοριζόταν να παράγει ταινίες μικρού μήκους με τη χρήση φιλμ 35mm από σελιλόιντ. Το κινητοσκόπιο ήταν ένα μηχανικό κουτί, στο εσωτερικό του οποίου προβάλλονταν με τη μέθοδο του στερεοσκοπίου οι κινούμενες εικόνες, που μπορούσε όμως να παρακολουθήσει ένας μόνο θεατής τη φορά μέσω μιας οπής στην κορυφή της κατασκευής⁸. Για τις δύο αυτές εφευρέσεις ο Edison υπέβαλε αίτηση ευρεσιτεχνίας το 1891 και δύο χρόνια αργότερα εγκαινίασε το στούντιό του, το πρώτο στην ιστορία του κινηματογράφου, μέσα στο οποίο ο κινητογράφος θα παρήγαγε τις ταινίες που θα προέβαλε το κινητοσκόπιο. Το “Black Maria”, όπως ονομάστηκε το στούντιο, αποτελούνταν από έναν ενιαίο χώρο με παράθυρο στην οροφή για την άπλετη εισροή του φωτός⁹ και ράγες στο έδαφος για την ομαλή κίνηση του κινητογράφου. Δέκα συνολικά κινητοσκόπια τοποθετήθηκαν σε δύο σειρές των πέντε στην πρώτη εμπορική αίθουσα προβολής ταινιών που άνοιξε το 1894 στη Νέα Υόρκη¹⁰, όπου ο θεατής με εισιτήριο 25 cents μπορούσε να παρακολουθήσει και τις πέντε διαφορετικές ταινίες των κινητοσκοπίων της κάθε σειράς.

⁸ «Η ιστορία του κινηματογράφου». [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.paredose.net/712>> [προσπελάστηκε 03.09.2012].

⁹ “Edison's Black Maria (America's First Movie Studio)”. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.whatwasthere.com/browse.aspx#!//40.78448,-74.233758/id/34493/info/details/zoom/14/>> [προσπελάστηκε 03.09.2012].

¹⁰ “Kinetoscope”. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope>> [προσπελάστηκε 03.09.12].

Αποτελώντας κατ' ουσίαν την εξέλιξη και βελτιστοποίηση των ευρεσιτεχνιών του Edison¹¹, η συσκευή που κατασκεύασαν οι αδελφοί Auguste και Louis Lumière και που κατοχυρώθηκε διεθνώς ως πατέντα με την ονομασία *κινηματογράφος*¹², περικλείει σε μία μόλις μηχανή, και μάλιστα φορητή, τις λειτουργίες λήψης, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ. Κουβαλώντας την κάμερά τους έξω από εργοστάσια, σε σταθμούς, πάρκα και παραλίες, οι πρωτοπόροι Γάλλοι κινηματογραφιστές απathanάτιζαν ποικίλες δράσεις της καθημερινότητας και κατόπιν προέβαιναν στη δημόσια προβολή τους αρχικά σε ένα μικρό κύκλο καλλιτεχνών και κατόπιν στο ευρύ κοινό έναντι αντιτίμου. Η πρώτη επίσημη δημόσια προβολή πάνω σε οθόνη των δέκα πρώτων σύντομων ταινιών τους, που αποτέλεσε έκτοτε ημερομηνία σταθμό στην ιστορία του κινηματογράφου, πραγματοποιήθηκε στο Salon Indien du Grand Café στο Παρίσι στις 28 Δεκεμβρίου 1895¹³.

Και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, λοιπόν, καθιερωνόταν σχεδόν ταυτόχρονα ένας νέος εικονοκινητικός τρόπος παρουσίασης και θέασης του κόσμου και παράλληλα αναδυόταν μία νέα, αστικού τύπου, μορφή διασκέδασης. Το υποκείμενο γινόταν συνάμα παρατηρητής και παρατηρούμενος, συστατικό και προϊόν¹⁴, με άλλα λόγια ανακατασκευαζόταν αντανakλώντας τις σαρωτικές αλλαγές που λάμβαναν χώρα στις κοινωνικές πρακτικές και τους ποικίλους τομείς γνώσης του δυτικού κόσμου. Η νεωτερική πρακτική της κατ' ιδίαν αλλά ταυτόχρονα μαζικής πρόσληψης της καταγεγραμμένης πραγματικότητας, αυτή που ο Αμερικανός συγγραφέας Jonathan Sterne ονόμασε “alone together”¹⁵ (=«μόνος μαζί με άλλους»), έβρισκε εφαρμογή στο νέο οπτικοκινητικό μέσο, συμβάλλοντας στην

¹¹ Ο Edison δεν φρόντισε να κατοχυρώσει την πατέντα της εφεύρεσής του στην Ευρώπη και έτσι οι αδελφοί Lumière προέβησαν στην αντιγραφή των βασικών λειτουργιών του κινητοσκοπίου και στην ανάπτυξη της εξελιγμένης του μορφής, του *κινηματογράφου*.

¹² Τον όρο *κινηματογράφος* πρώτος είχε εισαγάγει το 1892 ο γάλλος εφευρέτης Léon Bouly για ευρεσιτεχνία του, αλλά, μην μπορώντας να πληρώσει το χρηματικό αντίτιμο για τη διατήρηση της πατέντας, την έχασε προς όφελος των αδελφών Lumière, που υιοθέτησαν την ονομασία για το δικό τους επίτευγμα.

¹³ Brodwell, David & Thompson, Kristin. (2006). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 489.

¹⁴ Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer... ό.π.*, σ. 9.

¹⁵ Sterne, Jonathan. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press, σ. 165.

κατασκευή ενός νέου πολιτισμικού περιβάλλοντος ‘συμμετοχικής απομόνωσης’. Από την άλλη, η χωρική αλλά και ανθρώπινη εγγύτητα των πραγμάτων, που αποτελούσε, σύμφωνα με τον Γερμανό διανοητή Walter Benjamin, διακαή πόθο των σύγχρονων μαζών¹⁶, στο πλαίσιο μιας αναπτυσσόμενης μαζικής κουλτούρας πραγματωνόταν ιδανικά μέσω του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος, δηλαδή, προέβαλλε ως ένα δημοκρατικό, υπερταξικό μέσο, που θα προσέφερε συλλογική πρόσβαση στην οικουμενική πραγματικότητα, συρρικνώνοντας χωροταξικές αποστάσεις. Επιπρόσθετα, λόγω του ιδιαίτερου ‘εικονομορφικού’ τρόπου επικοινωνίας του, ο κινηματογράφος έμοιαζε να ξεπερνά εθνικά σύνορα και γλωσσικά εμπόδια και να συγκροτείται ως μια παγκόσμια ‘γλώσσα’, που θα μπορούσε να «επανορθώσει τα συντρίμια της Βαβέλ»¹⁷.

Πέραν, όμως, της διεθνούς εμβέλειάς του, το νέο μέσο, άμα τη εφευρέσει του, συνέβαλε καθοριστικά στην τάση των νεωτερικών συλλογικοτήτων, σύμφωνα πάντα με τον Walter Benjamin, να υπερβούν τη μοναδικότητα κάθε πραγματικότητας¹⁸. Μέσω της αποδοχής της μηχανικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας ανατρεπόταν το καθεστώς παροδικότητας-μονιμότητας των γεγονότων στη συλλογική μνήμη. Ο κινηματογράφος φάνηκε να καταλαμβάνει την πρωτοκαθεδρία ανάμεσα στα μηχανικά μέσα αναπαραγωγής ως πολλαπλασιαστής της χρονικότητας κάθε πραγματικότητας, έχοντας τη δυνατότητα να τη διατηρεί, υπό προϋποθέσεις, στο διηνεκές και μάλιστα στην πλέον φυσική της μορφή. Πιο συγκεκριμένα, ο κινηματογράφος προκρινόταν όσον αφορά την πιστότητα απόδοσης του πραγματικού, λόγω της ιδιότητάς του να αιχμαλωτίζει τη φευγαλέα κίνηση και κατόπιν να την αναπαράγει όχι ως κάτι το συντελεσμένο αλλά ως εξελισσόμενο συμβάν σε τεχνητό παρόν.

Είναι γεγονός ότι η αποτύπωση της κίνησης αρχετυπικά υπήρξε επιτακτική για τον άνθρωπο στην προσπάθειά του να συλλάβει και να

¹⁶ Benjamin, Walter. (1936). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. III. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>> [προσπελάστηκε 13.06.2012].

¹⁷ Stam, ό.π., σ. 43.

¹⁸ Benjamin, ό.π.

αναπαραστήσει το πραγματικό¹⁹. Η αιχμαλώτιση όμως της κίνησης με μηχανικά μέσα προσέφερε, πέρα από την αρτιότερη αναπαράστασή της, τη δυνατότητα αέναης αναβίωσης της καταγεγραμμένης πραγματικότητας -αληθινής ή επίπλαστης. Δεν θα παρουσιαζόταν πλέον 'παγωμένη' μια μεμονωμένη στιγμή από την ολότητα ενός συμβάντος ή από τη ζωή ενός προσώπου, όπως γινόταν μέχρι τότε από τις παραδοσιακές εικαστικές τέχνες και τη νεότευκτη φωτογραφία. Με την καταγραφή της κίνησης η εικονική αναπαράσταση κατακτούσε και την τέταρτη διάσταση²⁰, αποκτούσε δηλαδή χρονική διάρκεια και προσέβλεπε σε μια ολιστική ανάπλαση του υπαρκτού κόσμου αλλά και στη ρεαλιστική διάπλαση ενός φανταστικού. Υπό αυτή την έννοια, στο νέο εικονοκινητικό τεχνούργημα που διαμορφωνόταν, χωρικοί και χρονικοί δείκτες συγχωνεύονταν σε ένα συμπαγές, ακέραιο σύνολο²¹, το οποίο είτε αναπαριστούσε όψεις του πραγματικού, ιστορικού χωροχρόνου είτε δημιουργούσε έναν προσομοιωμένο στην πραγματικότητα, καλλιτεχνικό χρονότοπο.

Η ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού μέσου έγκειται στο γεγονός ότι το χωρικό όλο και το χρονικό συνεχές έχει τη δυνατότητα να συμπιέζεται ή ακόμη και να τέμνεται, διατηρώντας, ωστόσο, μια λογική ενότητα του χώρου και του χρόνου. Έτσι, ένα συγκεκριμένο, μερικό ή κλειστό πλάνο του μηχανικού ματιού δύναται να παραπέμπει συνειρμικά στο γενικό χωροταξικό πλαίσιο, καθώς και μια αυτόματη ή ίσως και απότομη μετάβαση σε επικείμενη σκηνή μέσω του μοντάζ μπορεί να συμβάλει στη χρονική οικονομία και εν τέλει να ενισχύσει τη συνοχή μιας ταινίας. Αυτή η αφαιρετική ιδιότητα του κινηματογράφου, που απελευθερώνει τον απτό κόσμο από τη βαρύτητα του χώρου, του χρόνου και της αιτιότητας, αποστασιοποιώντας τον από τη φυσική

¹⁹ Η παλαιολιθική βραχογραφία στο σπήλαιο Chauvet της Γαλλίας που απεικονίζει έναν βίσωνα να διαθέτει οκτώ πόδια, φανερώνει, μέσω της εικαστικής αυτής αυθαιρεσίας, μια πρώιμη προσπάθεια απόδοσης της κίνησης. Βλ. εικόνα *Running bison. Chauvet Cave, France*. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.archaiologia.gr/en/blog/2012/06/05/stone-age-art-gets-animated/>> [προσπελάστηκε 02.09.2013]

²⁰ Με τις στερεοσκοπικές μηχανές του 19^{ου} αιώνα η εικονική αναπαράσταση είχε ήδη ξεφύγει από τα 'στενά' δισδιάστατα όρια και μπορούσε πλέον να θεαθεί και σε προοπτική, δημιουργώντας στον παρατηρητή την αίσθηση βάθους.

²¹ Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, σ. 84.

πραγματικότητα, ουσιαστικά τον εντάσσει, σύμφωνα με τον Γερμανο-αμερικανό ψυχολόγο Hūgo Munsterberg, στην πνευματική σφαίρα²². Ο χώρος και ο χρόνος δηλαδή αναδομείται στο συνειδησιακό του υποκειμένου, όπου συντελείται η αποσύνθεση και η ανασύνθεση των προβαλλόμενων κινούμενων εικόνων ως νοητικών ενεργημάτων.

Από τις ονοματοδοσίες που επιλέχθηκαν για το νέο μέσο στην πορεία της σχηματοποίησής του καταφαίνεται η εγγενής διαπλοκή της εικόνας με την κίνηση και τον χρόνο ώστε να δημιουργηθεί ένα νεωτερικό πολιτισμικό μόρφωμα. Ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze, σχεδόν έναν αιώνα μετά τη γέννηση του κινηματογράφου, τον θεωρητικοποίησε επ' αυτή ακριβώς τη βάση, αναλύοντάς τον δηλαδή ως «εικόνα-κίνηση» και «χρονοεικόνα» και νοώντας τον ως σύνθεση προλεκτικών σημείων και εικόνων παρά ως γλώσσα που απαιτεί ερμηνεία²³. Πολλοί αναλυτές, εξάλλου, εξέφρασαν την αντίθεσή τους στη θεώρηση του κινηματογράφου ως ένα ακόμη αμιγώς γλωσσικό σύστημα, γι' αυτό και διαφώνησαν στην προσπάθεια ανάλυσής του αποκλειστικά με γλωσσολογικά εργαλεία. Όπως επεσήμανε ο Γάλλος θεωρητικός Pierre Sorlin, ο κινηματογράφος διαθέτει πέραν των σημείων πολλά διαφορετικά συστήματα σημασιών που αποτελούν συμπτώματα ή δείκτες, ακούσιες δηλαδή εκδηλώσεις ψυχολογικών γνωρισμάτων ή τρόπων κοινωνικής συμπεριφοράς²⁴. Έτσι, η σημειωτική αλλά και σημασιοδότηση των κινούμενων χρονοεικόνων, στο κάλεσμα των μοντέρνων καιρών που απαιτούσαν νέα, προηγμένα συστήματα καταγραφής, αποθήκευσης και διάχυσης της πληροφορίας, αναδυόταν μέσω της οπτικής τεχνολογίας ως ένας νεωτερικός, εικονολεκτικός κώδικας επικοινωνίας αλλά και ως ένας δείκτης κοινωνιολογικής αποτύπωσης, ο οποίος αναλάμβανε με πιστότητα να παρουσιάσει όσα ο λόγος αδυνατούσε 'με ακρίβεια' να εκφράσει.

Η πολυπλοκότητα της ζωής όπως διαμορφωνόταν στις νεωτερικές μεγαλουπόλεις της δύσης, επιγεννήματα του κρατούντος καπιταλιστικού

²² Stam, Robert. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης, σ. 49.

²³ Βλ. Deleuze, Gilles. (2009). *Κινηματογράφος. 1. Η εικόνα – κίνηση*. Αθήνα: Νήσος και Deleuze, Gilles. (2010). *Κινηματογράφος. 2. Η χρονοεικόνα*. Αθήνα: Νήσος.

²⁴ Sorlin, Pierre. (2004). *Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου: Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*. Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 67-68.

συστήματος, καθιστούσε πλέον ανεπαρκή τη γλωσσική έκφραση για την αποτύπωση των ποικίλων -πολιτικών, οικονομικών, κοινωνικών και καλλιτεχνικών- όψεών της. Επιβαλλόταν, λοιπόν, η ανάπτυξη εναλλακτικών, εξελιγμένων μηχανισμών ενίσχυσης και διατήρησης της ανθρώπινης μνήμης. Η τεχνολογία, στην υπηρεσία της νεωτερικότητας, αναζητούσε διαρκώς τελειότερα μέσα για να εγγράψει τα σωρευτικά γνωσιακά προϊόντα και εμπειρικά δεδομένα του μεταλλασσόμενου ανθρώπινου πολιτισμού. Εξάλλου, λόγω της πληθυσμιακής αύξησης και της συνάθροισης στο άστυ που παρατηρούνταν στον εκβιομηχανισμένο κόσμο, η κοινωνία των πληροφοριών αφορούσε πλέον σε ένα μεγαλύτερο και ετερογενές κοινό, επιτάσσοντας τη διαμόρφωση ενός νέου καθεστώτος μετάδοσης-πρόσληψης συλλογικά εύληπτων μηνυμάτων.

Η βίωση του πραγματικού στον νεωτερικό κόσμο, καθώς αυτός απομακρυνόταν όλο και περισσότερο από τις μεσαιωνικές αναζητήσεις της αλήθειας στον χώρο του φαντασιακού και στο επέκεινα, γινόταν πλέον εφικτή κυρίως μέσω της αισθητηριακής αντίληψης. Επιβεβαιώνοντας τη θεωρία της επικυριαρχίας της όρασης στην ιεραρχία των αισθήσεων, η πραγματικότητα έτεινε να ταυτίζεται πρωτίστως με την ορατότητα. Για του λόγου το αληθές, ακόμη και μέσω της ηχητικής τεχνολογίας, που εξελισσόταν σε χρόνο παράλληλο, αποδεικνυόταν, παραδόξως, η εξέχουσα θέση της εικόνας στη διαμόρφωση της ανθρώπινης αντίληψης. Η πρώτη συσκευή μηχανικής εγγραφής ηχητικών ερεθισμάτων, ο φωναυτογράφος, που ο Γάλλος εφευρέτης Édouard-Léon Scott, ανέπτυξε, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, προκειμένου να τιθασεύσει τον ήχο, να τον αποσυνθέσει και να μελετήσει τα συστατικά στοιχεία της ανθρώπινης φωνής, δεν προέβαινε στην αυτούσια αναπαραγωγή του ήχου παρά στη δημιουργία της γραφικής απεικόνισής του. Με ανάλογη τεχνική ο τηλεγράφος, στα πρώτα χρόνια της εξέλιξής του, αποκρυπτογραφούσε οπτικά τα κωδικοποιημένα σήματα, αποτυπώνοντάς τα πάνω σε ταινία χαρτιού. Για τον ίδιο τον εφευρέτη του, άλλωστε, Samuel Morse, και τους συγχρόνους του το νέο μέσο ήταν αρχικά αντιληπτό ως οπτικό

μέσο και όχι ως ακουστικό²⁵. Στο πλαίσιο, λοιπόν, μιας εποχής που έτεινε να οπτικοποιεί ακόμη και τον ήχο, ο λόγος της εικόνας αποκτούσε πρωτοποριακή δυναμική.

Ωστόσο, παρά τη γενικευμένη νεωτερική τάση για απομυθοποίηση και απομαγικοποίηση του κόσμου, που ενίσχυε η επιστημονική εξέλιξη της οπτικής τεχνολογίας, η μοντέρνα προοπτική της μηχανικής όρασης φάνηκε αρχικά να υποσκελίζει τη δυνατότητα εκλογίκευσης του υποκειμένου, ασκώντας πάνω του μία δύναμη κατευθυντική. Ο θεατής μπροστά στη μαγεία της κινούμενης εικόνας, η οποία προβαλλόταν σε σκοτεινό χώρο εντείνοντας την αίσθηση του μυστικισμού, φάνταζε έρμαιο στην πρόκληση συναισθημάτων. Εν τη γενέσει η εικονολεκτική κινηματογραφική διήγηση, υποβάλλοντας συγκινησιακά το υποκείμενο, αφορούσε στο θυμικό μάλλον παρά στο λογικό. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση του πρώτου κοινού που παρακολούθησε την Άφιξη του τρένου στον σταθμό Ciotat (*L' arrivée d' un train en gare de la Ciotat*, 1896), ένα σύντομο φιλμ εν είδει ντοκιμαντέρ των αδελφών Lumière και μία από τις πρώτες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου. Το τρένο των Γάλλων κινηματογραφιστών, εικονιζόμενο σε φυσικό σχεδόν μέγεθος να κινείται προς την κάμερα, έμοιαζε να κατευθύνεται 'απειλητικά' προς το μέρος των θεατών, οι οποίοι πανικόβλητοι τράπηκαν σε φυγή.

Σαν σύγχρονο πλατωνικό σπήλαιο, λοιπόν, η κινηματογραφική αίθουσα προέβαλε τις σκιώδεις εικόνες ως αντανάκλαση της πραγματικότητας, γεγονός όμως που οι θεατές αδυνατούσαν να αντιληφθούν, συγχέοντας την ψευδαίσθηση με την αλήθεια. Δεσμώτες μιας πραγματικότητας αναδιαμορφωμένης, οι θεατές παρασύρονταν από το 'φαίνεσθαι' και δυσχεραίνονταν να κατανοήσουν το 'είναι'. Η «παρανοϊκή» αυτή συμπεριφορά της ταύτισης της αυταπάτης με την πραγματικότητα ερμηνεύτηκε από τη φροϋδική θεωρία ως μαζική προσπάθεια διασφάλισης της ευτυχίας, δομημένης στο φαντασιακό του υποκειμένου, και αποφυγής του πόνου, παραγώγου του σύγχρονου πολιτισμού²⁶. Όπως και να έχει, η δυνητικότητα του νέου

²⁵ Sterne, ό.π., σ. 144.

²⁶ Φρόντ, Σίγκμουντ. (2005). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας: (Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό)*. Αθήνα: Επίκουρος, σσ. 35-36.

τεχνολογικού επιτεύγματος να υποκινεί συμπεριφορές διαφάνηκε από τα σπάργανά του, γεγονός που καταδίκασε τον κινηματογράφο στις συνειδήσεις πολλών ως λαοπλάνο και διαφθορέα ηθών, κρίνοντας πως τα κατώτερα μορφωτικά στρώματα θα ήταν πιο επιρρεπή στην παραπλάνηση και επομένως πιο ευάλωτα στο 'μίσμα'. Η αλήθεια είναι πως η διαμεσολάβηση μιας μηχανής για την απόδοση της πραγματικότητας και η επεξεργασία της τελευταίας από τον τεχνολογικό διαχειριστή διαμόρφωνε νέες σχέσεις εξουσίας. Η επιλεκτική διακίνηση μηνυμάτων μέσω της επιθυμητής ή κατασκευασμένης προβαλλόμενης πραγματικότητας ήταν ίσως ικανή να προωθήσει απόψεις ή ακόμη, στην πιο ακραία περίπτωση, και να διαμορφώσει ιδεολογίες, αλλά η ανθρώπινη νόηση ως αμυντική μέθοδος για το φιλτράρισμα της εισερχόμενης πληροφορίας και η σταδιακή προσαρμοστικότητα του υποκειμένου στους νεωτερικούς τρόπους μετάδοσής της είχαν τη δυνατότητα να ελαχιστοποιήσουν τυχόν καθοδηγήσεις και παρερμηνείες.

Και αν η εξοικείωση με την τεχνική των κινούμενων εικόνων και η ορθή πρόσληψη των σημασιοδοτήσεών τους ήταν θέμα χρόνου, η ανάγκη να αποφευχθούν τυχόν απώλειες νοημάτων ή παρανοήσεις στο μέλλον και γενικά να ενισχυθεί η ερμηνεία των εικόνων κρίθηκε επιτακτική. Σύντομα ο κινηματογράφος επιστράτευσε τον λόγο και τον ενέταξε στο ιδιαίτερο αφηγηματικό του ύφος ως επίκουρο της οπτικοκινητικής αναπαράστασης. Με αυτόν τον τρόπο θα εντεινόταν η έλλογη διεργασία στην πρόσληψη των νοημάτων και θα δίνονταν οι απαραίτητες λεκτικές διευκρινίσεις, όπου κρινόταν αναγκαίο. Όμως οι ηθοποιοί που αρχικά τοποθετήθηκαν ως διερμηνείς παραπλεύρως ή όπισθεν της οθόνης προκειμένου να σχολιάζουν ή ακόμη και να ερμηνεύουν, κατά τη διάρκεια της προβολής, κάποιους από τους διαλόγους της ταινίας²⁷, τελικά απομακρύνθηκαν, ίσως γιατί η όλη διαδικασία παρέπεμπε σε μια απευκταία για την καθιέρωση του κινηματογράφου θεατρικότητα, και μάλιστα μειωμένου αισθητικά αποτελέσματος. Επιπλέον, η εκτός οπτικής εστίασης εκφορά του λόγου προκάλούσε τη διάσπαση της

²⁷ Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) (1996). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, σ. 5.

προσοχής του θεατή από τα τεκταινόμενα στη μεγάλη οθόνη και κατά συνέπεια τον κατακερματισμό της ενότητας του έργου.

Πιθανόν το πρόβλημα να είχε εξαρχής λυθεί, αν είχε επιτευχθεί ο συνδυασμός της εικόνας και του ήχου, που ήταν, άλλωστε, και η πρωταρχική επιδίωξη του εμπνευστή του κινηματογράφου²⁸. Το κινητοσκόπιο του Edison προοριζόταν ως δημιούργημα να πλαισιώνει τους καταγεγραμμένους ήχους του φωνογράφου με τις εικόνες που θα αιχμαλώτιζε ο κινητογράφος. Με τον φωνογράφο, προγενέστερο προϊόν του εργαστηρίου του Edison, η ηχητική τεχνολογία είχε κατορθώσει να αιχμαλωτίσει τη φευγαλέα προφορική φωνή, να την εγγράψει, μετασχηματίζοντάς την σε απτή και αναγνώσιμη ύλη, και να την επαναπροωθήσει στην εγγενή της μορφή. Η πειραματική συσκευή που προέκυψε, επίσης στο εργαστήριο του Edison, από τη σύνθεση των εφευρέσεων της φωτογραφίας και της φωνογραφίας, προκειμένου να δημιουργήσει συγχρονισμένες οπτικές και ακουστικές εντυπώσεις, ονομάστηκε *κινητο-φωνογράφος (Kinetophone)*, αλλά εξαιτίας των λειτουργικών δυσχερειών που αντιμετώπισε, δεν εξελίχθηκε, σε αυτή τουλάχιστον την πρώιμη φάση της ιστορίας του κινηματογράφου (1893), ούτε εκτέθηκε ποτέ για πιστοποίηση, γι' αυτό και σύντομα εγκαταλείφτηκε.

Ανάλογη τύχη είχαν και οι προσπάθειες πολλών εφευρετών και επιχειρηματιών, που, από τις απαρχές της διαμόρφωσης του κινηματογράφου ως βιομηχανίας, επιχείρησαν να συγχρονίσουν τον ήχο με τις κινούμενες εικόνες²⁹ με απώτερο σκοπό την τεχνολογική εξέλιξη του μέσου και την επακόλουθη αύξηση των κερδών τους. Τα βασικά προβλήματα που συντέλεσαν στην αποτυχία των πρώιμων συστημάτων δημιουργίας ομιλουσών ταινιών ήταν η αδυναμία πλήρους συγχρονισμού εικόνας και ήχου, η κακή ποιότητα και

²⁸ «Το έτος 1887, συνέλαβα την ιδέα ότι ήταν πιθανό να επινοηθεί μια συσκευή που θα μπορούσε να κάνει για το μάτι ότι ο φωνογράφος κάνει για το αυτί, και ότι με τον συνδυασμό των δύο η κίνηση κι ο ήχος θα μπορούσαν να καταγραφούν και να αναπαραχθούν ταυτόχρονα.»

Μετάφραση της γράφουσας του:

“In the year 1887, the idea occurred to me that it was possible to devise an instrument which should do for the eye what the phonograph does for the ear, and that by a combination of the two all motion and sound could be recorded and reproduced simultaneously.”

Edison, Thomas. (1895). “Foreword”. In: Dickson, W.K.L. & Dickson, Antonia. *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophone*. New York: Raff and Gamon.

²⁹ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History*, New York: Routledge, σ. 24.

πιστότητα του ήχου εξαιτίας των πρωτόγονων ακόμη συστημάτων ηχητικής παραγωγής, καθώς και η έλλειψη ικανού ενισχυτή, που θα έδινε τη δυνατότητα ελέγχου της έντασης του ήχου και διάχυσής του σε μεγάλη αίθουσα.

Αντ' αυτών και προκειμένου να μην απουσιάζει ολοσχερώς ο λόγος από τον κινηματογράφο, από πολύ νωρίς καθιερώθηκε η χρήση διατίτλων ή αλλιώς μεσότιτλων, ενός είδους λεζαντών δηλαδή, ορατών εκφορών του λόγου, που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις σκηνές, προκειμένου να προλογίσουν, να σχολιάσουν ή να επεξηγήσουν την πλοκή της ταινίας, αλλά και να παρουσιάσουν, ως γραφική απεικόνιση, μικρούς διαλόγους που λάμβαναν χώρα στο έργο, πολλές φορές ακόμη και σε πλάγιο λόγο («είπε ότι...»). Με αυτόν τον τρόπο ο προφορικός λόγος, που ήταν αδύνατο, στη συγκεκριμένη συγκυρία, να είναι παρών στη φυσική του μορφή, αντικαταστάθηκε από τον γραπτό, προκρίνοντας την οπτικοκεντρική ολότητα του νέου μέσου. Όπως χαρακτηριστικά προκήρυξε ο Γάλλος σκηνοθέτης Abel Gance για τον κινηματογράφο: «οι θεατές θα ακούσουν με τα μάτια τους»³⁰. Με άλλα λόγια, οι θεατές του κινηματογράφου επρόκειτο να εκπαιδευτούν να 'βλέπουν' τον ήχο, υποβαλλόμενοι σε μια κατάσταση συναισθησίας, ανάμειξης δηλαδή των αισθήσεων της ακοής και της όρασης.

Παρά τη φυσική απουσία της ηχητικής εκφοράς των λέξεων, λοιπόν, η ακουστική εμπειρία στον κινηματογράφο δεν ήταν ποτέ απύσχα, αλλά αφυπνιζόταν συναισθησιακά στις συνειδήσεις των θεατών μέσω της όρασης. Ο κινηματογράφος, καθώς εξ αρχής διαμορφώθηκε ως μια τεχνολογία που στόχευε στην αιχμαλώτιση και αναπαραγωγή του πραγματικού, συμπιέζε στο εσωτερικό του, έστω και νοητά, όλες τις εκφάνσεις του πραγματικού, τις οποίες έπρεπε να διαχειριστεί και να αναπαραστήσει με τα μέσα που είχε στη διάθεσή του. Αξιοποιώντας τις κινούμενες εικόνες στο έπακρο, η οπτική αίσθηση είχε τη δυνατότητα να διεγείρει ηχητικές εντυπώσεις στο κοινό. Έτσι, στο πλαίσιο μιας καπιταλιστικής εποχής που επιδίωκε διαρκώς να συμπιέσει τον χωροχρόνο της ανθρώπινης δραστηριότητας, η συναισθησία στον κινηματογράφο θα μπορούσε να νοηθεί ως ένα ακόμη εγχείρημα συμπίεσης,

³⁰ Stam, *ό.π.*, σ. 55.

δηλαδή ως μια ολοένα και πιο πυκνά συμπιεσμένη εμπλοκή των ανθρωπίνων αισθήσεων στη διαχείριση του πραγματικού.

Ωστόσο, ο πρώτος κινηματογράφος, που εκ των υστέρων ονομάστηκε 'βωβός' λόγω της απουσίας του ήχου της ομιλίας, δεν υπήρξε ουσιαστικά ποτέ άηχος. Από πολύ νωρίς επενδύθηκε με μουσική, οι κινούμενες εικόνες δηλαδή προβάλλονταν σχεδόν ανελλιπώς συνοδεία πιάνου ή ζωντανής ορχήστρας. Η παρουσία της μουσικής στις βωβές ταινίες σκοπό είχε τόσο πρακτικά να καλύψει τον ενοχλητικό θόρυβο της πρωτόγονης μηχανής προβολής όσο και αισθητικά να λειτουργήσει ως «αντίδοτο στην τεχνολογική “φασματικότητα” των εικόνων»³¹, δημιουργώντας ένα ατμοσφαιρικό σκηνικό, προσθέτοντας δραματική ηχηρότητα στην κινηματογραφική αφήγηση και εν γένει ενισχύοντας το ψυχαγωγικό αποτέλεσμα.

Πόσο αληθινό όμως μπορούσε να είναι το αποτέλεσμα που παρουσίαζε το νέο μέσο, από τη στιγμή που απεικόνιζε ως αποτύπωση ή ομοίωση της πραγματικότητας έναν άχρωμο κόσμο δίχως φυσικό ήχο; Αν βασική επιδίωξη του κινηματογράφου υπήρξε η σύλληψη ή έστω η πιστή απόδοση του πραγματικού, όπως τουλάχιστον εκ προοιμίου προτάχθηκε, αρκούσε μόνο η ρεαλιστική απεικόνιση της κίνησης, όσο ρηξικέλευθο γεγονός και αν αποτέλεσε αυτή, για να στεφθεί με επιτυχία η προσπάθεια; Αν προσθέσουμε και την υπερβάλλουσα εκδηλωτικότητα στην ερμηνεία των ηθοποιών, οι οποίοι προσπαθούσαν μέσω της παντομίμας, μέσω των έντονων κινήσεων του προσώπου και του σώματος να καλύψουν το κενό του ήχου, δεν ατονούσε η ρεαλιστική απεικόνιση υπέρ της συμβολικής καλλιτεχνικής εκφραστικότητας; Για τον Ρώσο συγγραφέα Μαξίμ Γκόρκι η επίσκεψή του στο «Βασίλειο των Σκιών» (1896) ήταν μια εμπειρία που προξένησε παράξενα συναισθήματα:

Είναι ένας κόσμος χωρίς ήχο, χωρίς χρώμα. Εκεί όλα –η γη, τα δέντρα, οι άνθρωποι, το νερό και ο αέρας– είναι βουτηγμένα σε μονότονο γκρίζο... Δεν είναι ζωή, είναι η σκιά της... Και όλα αυτά σε μια παράξενη σιωπή, όπου δεν ακούγεται ούτε το γύρισμα των τροχών, ούτε ο ήχος των βημάτων ή η

³¹ Hill, John & Gibson, Pamela Church (επιμ.). (2009). Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Πατάκης, σ. 84.

ομιλία. Ούτε μία νότα από την περίπλοκη συμφωνία που συνοδεύει πάντα τις κινήσεις των ανθρώπων³².

Σίγουρο πάντως είναι ότι ο κινηματογράφος πορεύτηκε στη σιωπή και την αχρωμία για πάνω από τριάντα χρόνια, χρονικό διάστημα στο οποίο και καθιερώθηκε στην αντίληψη των θεατών ως αναπόσπαστο μέρος της μοντερνικότητας και ανακηρύχθηκε, λόγω των αριστουργηματικών προϊόντων που δημιούργησε, ως η έβδομη, η νεωτέρα των τεχνών. Ο μοντερνισμός, άλλωστε, του κινηματογράφου υποδηλώθηκε ήδη από τα πρώτα φιλμάκια του, όπου ακούσια ή εκούσια λάνθανε ο βιομηχανικός χαρακτήρας του μέσου τόσο ως προς τον τρόπο παραγωγής του όσο και ως προς τη στόχευσή του στις ευρύτερες μάζες³³. Στο πλαίσιο όμως του τεχνοπολιτισμού του καπιταλιστικού κόσμου, που διαρκώς αναζητούσε νέες αγορές και παρήγαγε ένα διευρυνόμενο φάσμα καταναλωτικών αγαθών, πόση ισχύ και εν τέλει πόση διάρκεια στον χρόνο μπορούσε να έχει, για την περίπτωση του κινηματογράφου, η ρήση του Αυστριακού φιλοσόφου Ludwig Wittgenstein, όπως διατυπώθηκε στο έργο του *Tractatus Logico – Philosophicus*, «αυτό που μπορεί να δείχνεται δεν μπορεί να λέγεται»³⁴;

³² Stam, ό.π., σ. 42.

³³ Hill & Gibson, ό.π., σ. 26.

³⁴ Wittgenstein, Ludwig. (1978). *Tractatus Logico – Philosophicus*. Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 73 (§4.1212)

2. Η έλευση του ήχου

Πολύ πριν την επίτευξη του ομιλούντος κινηματογράφου, η προσδοκία πολλών εφευρετών να μεταφέρουν στον χώρο και να διαιωνίσουν στον χρόνο αξιόλογα οπτικοακουστικά θεάματα, όπως η όπερα, οδήγησε στην κατασκευή ποικίλων τεχνολογικών συσκευών, που επεδίωκαν τον συγχρονισμό της εικόνας με τον ήχο. Οι πρωτοπόροι της τεχνολογίας οραματίστηκαν πως ένα επιτυχημένο αποτέλεσμα στη μηχανική σύνθεση του οπτικού και ηχητικού φαινομένου θα έβρισκε στη συνέχεια εφαρμογή σε ποικίλες εκδηλώσεις (καλλιτεχνικές, αθλητικές, πολιτικές κ.λπ.)³⁵ της ανθρώπινης δραστηριότητας, διευρύνοντας τις δυνατότητες ψυχαγωγίας, επιμόρφωσης και επικοινωνίας. Πέραν του κινητο-φωνογράφου του Edison, που πρώιμα (1893), όπως προαναφέρθηκε, επιχείρησε να συγκεράσει τις αισθήσεις της όρασης και της ακοής, ένας ολόκληρος μικρόκοσμος παραγωγής σύντομων οπτικοακουστικών ταινιών, που δρούσε παράλληλα με τη βωβή κινηματογραφική βιομηχανία, εξελισσόταν μέχρι και το 1926, κατασκευάζοντας ουσιαστικά το υπόστρωμα για την ανάδυση και τελική επικράτηση του ομιλούντος κινηματογράφου. Όμως, οι συσκευές συγχρονισμού που προέκυψαν σε αυτό το διάστημα είχαν απογοητευτική, στην πλειοψηφία τους, κατάληξη.

³⁵ «Η πρόθεσή μου είναι να έχω έναν τόσο επιτυχή συνδυασμό του ηλεκτρισμού και της φωτογραφίας που ο άνθρωπος θα μπορεί να κάθεται στο σαλόνι του και να βλέπει να αναπαράγονται στην οθόνη οι μορφές των ερμηνευτών μιας όπερας που εκτυλίσσεται σε μια μακρινή σκηνή, και, όσο βλέπει τις κινήσεις τους, να ακούει τον ήχο των φωνών τους όπως μιλούν ή τραγουδούν ή γελούν... Σε λίγο καιρό θα είναι δυνατή η εφαρμογή του συστήματος αυτού σε αγώνες με έπαθλο και αγώνες πυγμαχίας. Όλο το σκηνικό, με τα σχόλια των θεατών, τη συζήτηση δευτερολέπτων, τον θόρυβο από τα χτυπήματα, και ούτω καθεξής, θα μεταφέρεται πιστά».

Μετάφραση της γράφουσας του:

“My intention is to have such a happy combination of electricity and photography that a man can sit in his own parlor and see reproduced on a screen the forms of the players in an opera produced on a distant stage, and, as he sees their movements, he will hear the sound of their voices as they talk or sing or laugh... [B]efore long it will be possible to apply this system to prize fights and boxing exhibitions. The whole scene with the comments of the spectators, the talk of the seconds, the noise of the blows, and so on will be faithfully transferred”.

Edison, Thomas. (1891). “Remarks at the private demonstration of the (silent) Kinetoscope prototype”, The Federation of Women’s Clubs, May 20, 1891 In: “First Words: The Birth of Sound Cinema, 1895 – 1929”, Wednesday, September 23, 2010, Northwest Film Forum. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://sprocketsociety.org/pdf/First-Words-Birth-of-Sound-Cinema-Sprocket-Society.pdf>> [προσπελάστηκε 27.03.2012].

Η ευρεσιτεχνία του Γάλλου μηχανικού Léon Gaumont, το χρονόφωνο (*Chronophone*), αποτελώντας μία καινοτόμα συσκευή εγγραφής ήχου πάνω σε φωνογραφικό δίσκο (*sound-on-disc*) και συγχρονισμού του με την εικόνα, πρωτοπαρουσιάστηκε το 1902 και χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον ως μέρος παραστάσεων βαριετέ. Η κατασκευή συνέδεε τον προβολέα των κινούμενων εικόνων με δύο φωνογράφους μέσω μιας σειράς καλωδίων. Πιο συγκεκριμένα, το χρονόφωνο χρησιμοποιούσε δύο γραμμόφωνα μάρκας Berliner, διέθετε αεροσυμπιεζόμενο ενισχυτή *Elgéphone*, ικανό να διαχύσει τον ήχο σε αίθουσα 4.000 θέσεων, και ρύθμιζε την ταχύτητα του ήχου, ώστε να συμβαδίζει με την εικόνα, μέσω ειδικού καντράν. Τα δύο γραμμόφωνα, εφόσον λειτουργούσαν παράλληλα, παρείχαν τη μέγιστη δυνατή ένταση και, εφόσον λειτουργούσαν εναλλάξ, ήταν σε θέση να υπερπηδήσουν το πρόβλημα της περιορισμένης διάρκειας εγγραφής του φωνογραφικού δίσκου, εξασφαλίζοντας μεγαλύτερο χρονικό διάστημα συνεχούς προγράμματος³⁶. Προσκρούοντας στα συνήθη προβλήματα που καταδίκασαν σε αποτυχία όλες τις μεγαλόπνοες απόπειρες της εποχής να δημιουργήσουν ικανοποιητικό οπτικοακουστικό αποτέλεσμα (ανεπιτυχή συγχρονισμό, ανεπαρκή ηχητική ενίσχυση, υψηλό κόστος, πενιχρή οικονομική απόδοση κ.λπ.), η εφεύρεση του Gaumont εγκαταλείφθηκε λίγα χρόνια αργότερα, αφού προηγουμένως είχε ξεθωριάσει το ενδιαφέρον για αυτή στους εμπορικούς κύκλους του θεάματος.

Το *καμεράφωνο* (*Cameraphone*) του Αμερικανού εφευρέτη E.E. Norton, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1908, έμοιαζε τεχνικά με τη συσκευή του Gaumont και βρήκε εξίσου εφαρμογή πρωτίστως στην παραγωγή σύντομων ταινιών βαριετέ αλλά και δραμάτων μικρού μήκους (διάρκειας μικρότερης των τριών λεπτών). Οι φιλόδοξες προσδοκίες των ιδιοκτητών της επιχείρησης, James A. Whitman και Francis Fitch, και του γενικού διευθυντή, Carl Herbert, να κατακλύσουν με καμεράφωνα την αγορά, τους έκανε να προσφύγουν ακόμη και σε ενοικίαση των συσκευών, καθώς οι περισσότερες αίθουσες προβολής δεν επιθυμούσαν να ρισκάρουν μια επένδυση σε έναν νεωτερισμό που δεν είχε ακόμη δοκιμαστεί³⁷. Πέραν του υψηλού τιμολογημένου κόστους του

³⁶ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 25.

³⁷ Altman, Rick. (2005). *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, σ. 165.

προϊόντος, οι υποψήφιοι αγοραστές έπρεπε να συνυπολογίσουν τα επιπρόσθετα έξοδα που θα προέκυπταν από την ανάγκη πρόσληψης εξειδικευμένου τεχνικού για τον χειρισμό του περίπλοκου μηχανήματος, γεγονός που μείωνε ακόμη περισσότερο τις πωλήσεις του νέου εμπορεύματος³⁸. Οι επεκτατικές προσπάθειες της εταιρείας καμεραφώνων έπεσαν τελικά στο κενό, οδηγώντας την σε κλείσιμο (1910) με τεράστιες οικονομικές απώλειες.

Μία από τις πρώτες αγγλικές εφευρέσεις οπτικοακουστικού συγχρονισμού, το σινέφωνο (*Ciniphone*), που εισήλθε στην αμερικανική αγορά το 1909, διέθετε ένα σημαντικό πλεονέκτημα σε σχέση με τους προκατόχους της. Πέραν του γεγονότος ότι ο χειρισμός του σινεφώνου αποτελούσε μια απλή σχετικά διαδικασία, την οποία μπορούσε να φέρει εις πέρας ένας τεχνικός προβολής χωρίς καμιά ιδιαίτερη ειδίκευση, ο συγχρονισμός μπορούσε να πραγματοποιηθεί ακόμη και πριν την έναρξη της ταινίας, καθώς δεν απαιτούνταν ηλεκτρική παρά μηχανική σύνδεση μεταξύ προβολέα και φωνογράφου. Μολονότι απλή η επεξεργασία της συσκευής, η πιθανότητα ανθρωπίνων σφαλμάτων στη διάρκεια του συγχρονισμού πάλι δεν αποκλειόταν³⁹. Έτσι, και αυτή η συσκευή δεν κατάφερε να αυξήσει τις πωλήσεις της και να προσφέρει κέρδη στην εταιρεία παραγωγής, η οποία οδηγήθηκε τελικά σε χρεωκοπία (1911).

Οι πρώιμες αυτές κατασκευές αποτελούν ένα μικρό μόνο δείγμα των πολλαπλών και συνεχών αναζητήσεων των διαφόρων ιδιωτών και επιχειρήσεων να δημιουργήσουν ένα σύστημα επιτυχημένου συγχρονισμού εικόνας και ήχου. Πέραν του ευνόητου οικονομικού κινήτρου, η επίτευξη της μηχανικής εκφοράς της ηχογραφημένης ανθρώπινης φωνής ταυτόχρονα με την εικόνα της θα άνοιγε νέους ορίζοντες στην πληροφόρηση και την ψυχαγωγία και θα ικανοποιούσε έναν διακαή πόθο της τεχνολογικής ανάπτυξης, προσθέτοντας γόητρο και φήμη στους συντελεστές της. Ήδη από τον ύστερο 19^ο αιώνα, κι αφού είχε προηγηθεί η μηχανική αυτονόμηση των αισθήσεων, είχε γίνει απαιτητή η εγγραφή του ακούσματος του λόγου σε

³⁸ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 26.

³⁹ ό.π.

συντονισμό με την εικόνα του, προκειμένου να αποτυπωθεί και να αναπαραχθεί το ανθρώπινο βίωμα στην, κατά το δυνατό, αισθητηριακή του ολότητα. Ενώ, δηλαδή, ο πρώιμος 19^{ος} αιώνας καταδείκνυε τον κατακερματισμό και τη διαίρεση του υποκειμένου σε διακριτές οργανικές και μηχανικές λειτουργίες, θεωρία που υποστηρίχθηκε από ποικίλες μελέτες στον τομέα της φυσιολογίας⁴⁰, στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα οι διαφορετικές κοινωνικές προτεραιότητες και πολιτισμικές επιταγές προέκριναν τη θεωρία μιας, κατά το δυνατό, ολιστικής αισθητηριακής εμπειρίας για την πληρέστερη πρόσληψη και απόδοση του πραγματικού. Έτσι, η άλλοτε διεσπαρμένη αισθητηριακά αντίληψη νοούνταν πια ως συνθετική διαδικασία και σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώθηκε και το πρόταγμα της τεχνολογικής ενοποίησης των αισθήσεων. Σύμφωνα με την άποψη του Αμερικανού συγγραφέα Rick Altman, το έμβιο στοιχείο στην ονοματοδοσία πολλών συστημάτων οπτικοακουστικού συγχρονισμού (*Biophon, Vivaphone, Vi-t-aphone*) υποδηλώνει αυτή ακριβώς την έμφαση που δινόταν στην καταγραφή της συγχρονισμένης αισθητηριακά μαρτυρίας του ανθρώπινου βίου⁴¹. Η μηχανική συνύφανση της ορατότητας με την ακουστική στην κινηματογραφία όχι μόνο θα συνεισέφερε στην αρτιότερη αναπαραγωγή της πραγματικότητας ή στην πιστότερη κατασκευή της, αλλά επιπλέον θα επιτύχανε, μέσω της ανάμειξης των αισθητηριακών εντυπώσεων του κοινού, μια νέου τύπου συναισθησιακή προσέγγιση του πραγματικού.

Επιπρόσθετα, η προσθήκη της ακουστικής λειτουργίας στον μέχρι τότε οπτικό τρόπο αντίληψης του κινηματογράφου θα ενίσχυε την ικανότητα εκλογίκευσης του υποκειμένου, ελαχιστοποιώντας τις πιθανότητες αυταπάτης, στην οποία ευκολότερα υποπίπτει η όραση. Σύμφωνα με τον Walter J. Ong, η προφορικότητα του λόγου αποτελεί αμεσότερο μέσο επικοινωνίας, καθώς παραπέμπει στην πρωταρχική, ακουστική πρόσληψη της πραγματικότητας, η οποία διεισδύει βαθύτερα στην εσωτερικότητα της ανθρώπινης συνείδησης⁴². Μνημονεύοντας τη ρήση του Αμβρόσιου του Μιλάνου, όπως διατυπώνεται στο

⁴⁰ Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer...* ό.π., σ. 81.

⁴¹ Altman, ό.π., σ. 162.

⁴² Βλ. Ong, Walter J. (1997). *Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη: Η εκτεχνολόγηση του λόγου*. μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

πόνημά του Σχόλια στον Λουκά (iv 5), «η όραση συχνά απατάται, η ακοή χρησιμεύει ως εγγύηση», ο Αμερικανός θεωρητικός υποστηρίζει πως, ακόμη και στους πρώιμους οπτικούς εγγράματους, χειρογραφικούς πολιτισμούς, η ακουστική λειτουργία εξακολουθούσε να δρα ως αρωγός της οπτικής αφομοιωτικής ικανότητας⁴³.

Σχολιάζοντας τη διακριτή λειτουργία των αισθήσεων, ο Ong διατείνεται ότι «[ε]νώ η όραση τοποθετεί τον παρατηρητή έξω από αυτό που βλέπει, σε απόσταση, ο ήχος ξεχύνεται μέσα στον ακροατή»⁴⁴. Ο ήχος δηλαδή ανοικεί το υποκείμενο, ακόμη κι όταν διαχέεται στον χώρο από πολλαπλές, μη ορατές πηγές, σε αντίθεση με την εικόνα, που απαιτεί αποστασιοποιημένη θέαση για την πρόσληψή της. Υπό αυτή την έννοια, η ακοή χαρακτηρίζεται από μια εσωτερικότητα, αφού ο ακροατής υποδέχεται εν σώματι τον ήχο, ενώ η όραση διέπεται από μια εξωστρέφεια, αφού ο ίδιος ο θεατής κατευθύνει το βλέμμα του προς την (εξωτερική) πηγή της εικόνας. Έτσι, κατά την ακουστική πρόληψη της πληροφορίας το υποκείμενο αποτελεί τον πυρήνα αίσθησης και ύπαρξης, τη στιγμή που η ορατότητα θέτει το αντικείμενο, την εικόνα, στο κέντρο της προσοχής. Η επιδίωξη του κινηματογράφου να συμπεριλάβει στη δομή του την προφορικότητα του λόγου ως δευτερογενή προφορικότητα, ως εγγράψιμη δηλαδή ύλη σε νεωτερική τεχνολογία, θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως μία απόπειρα εξισορρόπησης της 'οπτικοκεντρικής' εξάρτησης της συνείδησης μέσω της ακουστικής 'κεντροθέτησης' του υποκειμένου στην αισθητηριακή εμπειρία.

Μια τέτοια ερμηνεία, ωστόσο, κινδυνεύει να παρουσιάσει το υποκείμενο σαν αυτόματο ή παθητικό υποδοχέα προκατασκευασμένων (οπτικών ή ακουστικών) αισθητηριακών ερεθισμάτων. Σύμφωνα με τη θεωρία του Γάλλου φιλοσόφου Henri-Louis Bergson, όπως διατυπώνεται στο έργο του *Ύλη και Μνήμη* (*Matière et Mémoire*, 1896), στην περίπτωση υποβολής του υποκειμένου σε συγκεκριμένα τεχνολογικά επιτεύγματα του μοντερνισμού, όπως αυτό του κινηματογράφου ή του καταγεγραμμένου ήχου, η αυτοματοποιημένη συμπεριφορά, η απρόσκοπτη, δηλαδή, και ανεπεξέργαστη αποδοχή των

⁴³ ό.π., σ. 170.

⁴⁴ ό.π., σ. 99.

τεχνητών μηνυμάτων, απειλεί με διάσπαση τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας, αφού η ατομική βούληση σταματά να ασκείται ελεύθερα⁴⁵. Αν και το ανθρώπινο υποκείμενο, σύμφωνα πάντα με την άποψη του Bergson, διαθέτει δυνητικά τη μεγαλύτερη δυνατή ανεξαρτησία από την υποχρεωτική αντίδραση στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος⁴⁶, όταν χαλαρώνει ή αποδυναμώνεται η προσοχή, η ατομική βούληση παύει να ασκείται και η αντίληψη μεταλλάσσεται σε κάτι υποδεέστερο⁴⁷. Έτσι, η αυτόματη συμπεριφορά απειλεί με διάλυση τα όρια του εγώ και συνεπάγεται τη στένωση ή τη συστολή της προσωπικότητας, τη διασκόρπιση του εαυτού⁴⁸.

Παρά τις διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, το σίγουρο είναι ότι η τεχνολογική σύνθεση των αισθήσεων της όρασης και της ακοής αποτελούσε κυρίαρχο πολιτισμικό πρόταγμα της εποχής και προς αυτή την κατεύθυνση κινούνταν πολλοί τεχνουργοί. Όμως, η εγγραφή και η συγχρονισμένη σύμπραξη του προφορικού λόγου με την εικόνα δεν αποδείχτηκε πρακτικά εύκολη υπόθεση γι' αυτό και βρέθηκε αντιμέτωπη με διάφορα εμπόδια. Πρωτίστως, η απειρία των ηθοποιών που καλούνταν να εγγράψουν μηχανικά τη φωνή τους, έχοντας υποχρέωση να τη συγχρονίσουν με την καταγεγραμμένη εικόνα, καθώς και η δυσκολία προσαρμογής τους στο νέο καθεστώς εκτεχνολογισμένης καλλιτεχνικής έκφρασης, δυσχέρανε τη διαδικασία παραγωγής, προκαλώντας συχνά αφύσικο τελικό αποτέλεσμα. Άλλωστε, καθώς η εικόνα και ο ήχος εγγράφονταν ακόμη χωριστά, δεν ήταν αναγκαίο να ανήκουν στο ίδιο πρόσωπο. Το γεγονός αυτό, βέβαια, δημιούργουσε κατά καιρούς οπτικοακουστικές αναντιστοιχίες (αρρενωπές φιγούρες με λεπτές, θηλυπρεπείς φωνές και αντιστρόφως), προκαλώντας κωμικές αντιδράσεις.

Ένας από τους βασικότερους λόγους που οδήγησαν στην οικονομική καταστροφή τις εταιρίες παραγωγής συστημάτων συγχρονισμού της πρώτης περιόδου ήταν η έλλειψη τυποποίησης, ο διαφορετικός δηλαδή τρόπος

⁴⁵ Crary, Jonathan. (2000). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge & Massachusetts: MIT, σσ. 325-326.

⁴⁶ *ό.π.*, σ. 319.

⁴⁷ *ό.π.*, σ. 325.

⁴⁸ *ό.π.*, σ. 326.

λειτουργίας των προϊόντων κάθε επιχείρησης. Κάθε εταιρεία παρήγαγε τις δικές της ευρεσιτεχνίες, τους δίσκους της δίσκους εγγραφής και τα δικά της φιλμ, χωρίς να έχει εξασφαλίσει τη συμβατότητά τους με παρόμοια προϊόντα άλλων εταιρειών, καταδικάζοντάς τα, έτσι, σε περιορισμένη αγορά⁴⁹. Η διάδοση του καινοτόμου μέσου δεν υποστηριζόταν από μια στιβαρή οικονομικά βιομηχανία, όπως έγινε λίγα χρόνια αργότερα, η οποία θα επεδίωκε κοινά πρότυπα μέσω συμφωνιών και συγχωνεύσεων. Επιπλέον, το γεγονός ότι η τάση του ηλεκτρικού ρεύματος στις Ηνωμένες Πολιτείες διέφερε από πόλη σε πόλη, καθώς και το γεγονός ότι αλλού είχε καθιερωθεί το συνεχές κι αλλού το εναλλασσόμενο ρεύμα⁵⁰, αποτελούσε ένα επιπρόσθετο κώλυμα στην ευρεία επικράτηση μιας πατενταρισμένης μηχανής συγχρονισμού.

Ορισμένα ακόμη δυσεπίλυτα πρακτικά προβλήματα, τα οποία δεν μπόρεσαν να ξεπεραστούν στη συγκεκριμένη φάση, ευθύνονταν για τον ανεπιτυχή οπτικοακουστικό συγχρονισμό και την αδυναμία διάδοσης του νέου μέσου. Πιο συγκεκριμένα, η διαμετρικά αντίθετη τοποθέτηση στον χώρο του προβολέα και του φωνογράφου, το γεγονός δηλαδή ότι ο πρώτος έπρεπε να βρίσκεται αρκετά μέτρα μακριά και μπροστά από την οθόνη, ενώ ο δεύτερος παραπλεύρως ή όπισθεν αυτής, δυσκόλευε τη μεταξύ τους σύνδεση. Αλλά και η μη ύπαρξη ενός υποστρώματος ιδανικού τόσο για την προβολή της εικόνας όσο και τη διάχυση του ήχου επηρέαζε το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Ο ήχος δηλαδή παραμορφωνόταν λόγω αντανάκλασης, όταν προσέκρουε σε τοίχο, όπου προβαλλόταν συνήθως η εικόνα εκείνη την εποχή, ενώ η εικόνα φάνταζε αχνή προβαλλόμενη πάνω σε πορώδες ύφασμα (π.χ. σεντόνι), το οποίο διατηρούσε αναλλοίωτη την ακουστική⁵¹. Επιπλέον, η ανάγκη διατήρησης σταθερής ταχύτητας για τον ήχο, κάτι που δεν ίσχυε για την εικόνα, απαιτούσε την πρόσληψη ενός εξειδικευμένου χειριστή, στην ικανότητα και εγρήγορση του οποίου κρεμόταν το συγχρονισμένο αποτέλεσμα. Τέλος, η μικρή διάρκεια των πρωτόλειων ομιλουσών ταινιών δεν επαρκούσε για να καλύψει τον αναμενόμενο χρόνο διασκέδασης μιας τυπικής βραδιάς εξόδου, περιορίζοντας,

⁴⁹ Altman, ό.π., σ. 165.

⁵⁰ ό.π., σ. 159.

⁵¹ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 26.

έτσι, τη χρήση του νέου μέσου ως εισαγωγικής ή συμπληρωματικής προσθήκης στους καθιερωμένους τρόπους ψυχαγωγίας. Έως τα μισά της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, η ομιλούσα κινηματογραφία ήταν μάλλον ακόμη ανέτοιμη να καθιερωθεί ως αυτοτελές είδος.

Ωστόσο, την αίσθηση ότι ο βωβός κινηματογράφος έφτανε στο τέλος του δημιούργησε η εφεύρεση του Edison, το κινητόφωνο (*Kinetophone*), που παρουσιάστηκε το 1913, αποτελώντας ουσιαστικά τη βελτιστοποίηση του πρώιμου κινητο-φωνογράφου του. Η καινοτομία της προσθήκης ενός ευμεγέθους κυλίνδρου από σελλιλόντ στον φωνογράφο στη θέση του τυπικού κέρινου δίσκου, η εισαγωγή ενός ευαίσθητου μικροφώνου ικανού να προσλαμβάνει ήχους σχεδόν 90 μέτρα μακριά καθώς και η χρήση ενός εξελιγμένου ενισχυτή έδιναν την εντύπωση ότι όλες οι παλιές αδυναμίες είχαν εξαλειφθεί κι ότι ο επιτυχής συγχρονισμός εικόνας και ήχου είχε γίνει πια πραγματικότητα. Όμως, ο αποκρουστικός μεταλλικός ήχος που αναδιδόταν από τον φωνογράφο, η σχετικά χαμηλή ένταση που εξακολουθούσε να μην επαρκεί για την πλήρη κάλυψη μιας μεγάλης αίθουσας καθώς και η εξάρτηση από τις δεξιότητες του τεχνικού προβολής για την επίτευξη ικανοποιητικού συγχρονισμού⁵², όλα συντέλεσαν στην αποτυχία και τελική απόσυρση του κινητοφώνου (1915).

Η απογοητευτική πορεία των πρώτων συστημάτων συγχρονισμού, αποθάρρυνε τους επιχειρηματίες, που για καιρό απέφευγαν να ρισκάρουν μια επένδυση σε ένα τεχνολογικό προϊόν που είχε ήδη αποδειχτεί επισφαλές. Το τοπίο φάνηκε πως μπορούσε να αλλάξει η καινοτόμα συσκευή εγγραφής του ήχου πάνω σε φιλμ (*sound-on-film*) του Lee de Forest, το φωνοφίλμ (*Phonofilm*), που παρουσιάστηκε το 1923 και βρήκε απήχηση τόσο στον καλλιτεχνικό χώρο όσο και στην πολιτική σκηνή. Συγκεκριμένα, το 1924 η εταιρεία του de Forest υπέγραψε αρκετά συμβόλαια με μείζονες πολιτικούς της εποχής, που επιθυμούσαν μέσω του φωνοφίλμ να διαφημίσουν την υποψηφιότητά τους

⁵² Οι *New York Times* σε άρθρο τους της 13 Φεβρουαρίου 1913 με τίτλο “New York Applauds the Talking Picture” δημοσιεύουν σχόλιο για την έλλειψη συγχρονισμού του κινητοφώνου κατά τη διάρκεια παράστασης βαριετέ στο Union Square Theater, τονίζοντας την ευθύνη του μηχανικού προβολής, ο οποίος, θέτοντας ακούσια την εικόνα 10 με 12 δευτέρα μπροστά από τον ήχο, δημιούργησε ‘καταπληκτικό’ αποτέλεσμα.
Πρβλ. Altman, ό.π., σ. 177.

στις επερχόμενες προεδρικές εκλογές⁵³. Ωστόσο, οι μεγιστάνες της κινηματογραφικής βιομηχανίας εξακολουθούσαν να απορρίπτουν κάθε προσπάθεια προσέγγισης του de Forest και να αποκλείουν την προώθηση της ευρεσιτεχνίας του στον κινηματογράφο, θεωρώντας την ουσιαστικά ως ακόμη μία συσκευή συγχρονισμού προορισμένη αποκλειστικά για παραστάσεις βαριετέ. Χωρίς να καταφέρει ποτέ να αποβάλει αυτόν τον χαρακτηρισμό, το φωνοφίλμ είχε τελικά την ίδια αποτυχημένη κατάληξη με όλους τους προκατόχους του. Προς στιγμήν, η οπτικοακουστική κινηματογραφία φάνηκε να μην έχει μέλλον.

Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του διάσημου Αμερικανού σκηνοθέτη David Wark Griffith, υπέρμαχου του βωβού κινηματογράφου, που στα 1924 προέβλεπε:

[...] είμαι τελείως σίγουρος πως, άμα περάσει ένας αιώνας, όλες οι προσπάθειες για έναν ομιλούντα κινηματογράφο θάχουν εγκαταλειφθεί. Δε θα γίνει ποτέ δυνατό να συγχρονιστεί ο ήχος με την εικόνα. Αυτό είναι αλήθεια, γιατί η ίδια η φύση του κινηματογράφου αντιβαίνει όχι μόνο στην αναγκαιότητα αλλά και στην αρμοδιότητα του ήχου. [...] Για μένα οι εικόνες στην οθόνη θάβναι πάντα βουβές. Κάθε τι άλλο θάταν αντινομία στο αληθινό αντικείμενο του κινηματογράφου σαν νέου μέσου έκφρασης. Δε θα υπάρξουν ποτέ ομιλούσες ταινίες⁵⁴.

Η άποψή του εξέφραζε ίσως περισσότερο την κρυφή επιθυμία του να μην καταστεί ποτέ τεχνολογικά εφικτός ο συγχρονισμός εικόνας και ήχου, γεγονός που θα ανέτρεπε τις αισθητικές ισορροπίες της κινηματογραφικής τέχνης, κι όχι τόσο την παροδική απογοήτευση των τεχνουργών, που δεν είχαν κατακτήσει ακόμη στο έπακρο την καινοτόμα οπτικοακουστική τεχνολογία. Σύντομα, όμως, αυτό θα ανατρεπόταν.

⁵³ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 30.

⁵⁴ Γκρίφφιθ, Ντέιβιντ Γουόρκ. (1924). «Ο κινηματογράφος 100 χρόνια από σήμερα» Στο: Geduld, Harry M. (εισ.). (χ.χ.). *Από το Λυμιέρ στο Μπέργκμαν: Τριάντα σκηνοθέτες του κινηματογράφου μιλούν για την τέχνη τους*. μτφρ. Πολύκ. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος, σ. 73.

Όταν, εκεί στα μέσα της δεκαετίας του '20, η μικρή σχετικά εταιρεία κινηματογραφικής παραγωγής Warner Brothers αποφάσισε να επενδύσει μεγάλα χρηματικά ποσά για να επεκτείνει τις εγκαταστάσεις και το ενεργητικό της⁵⁵, κανείς δεν μπορούσε να εγγυηθεί, πόσο μάλλον να μαντέψει, την έκβαση αυτής της παράτολμης ενέργειας, μέσω της οποίας η εταιρεία ουσιαστικά επέβαλε στον εαυτό της ένα υπέρμετρο χρέος. Από πολλούς ερμηνεύτηκε ως μια κίνηση απελπισίας, ως ύστατη απόπειρα διαφυγής από ενδεχόμενη χρεωκοπία. Άλλοι πάλι διέκριναν πίσω από αυτή την ενέργεια ένα πολύ καλά οργανωμένο σχέδιο οικονομικής επέκτασης αλλά και προσαρμογής στις απαιτήσεις της διαρκώς μεταβαλλόμενης εποχής. Η επένδυση στη χρήση ενός συστήματος συγχρονισμένης εγγραφής εικόνας και ήχου σε γραμμοφωνικό δίσκο (sound-on-disc) για τη δημιουργία οπτικοακουστικών ταινιών απέδωσε εν τέλει στη Warner Bros. εμπορική επιτυχία και σημαντικές οικονομικές απολαβές. Η ταινία *Δον Ζουάν* (*Don Juan*, 1926), η οποία περιείχε ηχογραφημένα ηχητικά εφέ, παρόλο που προβλήθηκε συνοδεία ζωντανής μουσικής υπόκρουσης και δεν διέθετε καθόλου διαλεκτικό ήχο, προανήγγειλε τη σταδιακή παρακμή του βωβού κινηματογράφου. Αλλά η ταινία *Ο τραγουδιστής της τζαζ* (*The Jazz Singer*, 1927) της Warner Bros., μια εν μέρει μόνο ομιλούσα ταινία, με πρωταγωνιστή τον κινηματογραφικό αστέρα και τραγουδιστή Al Jolson, έμελλε να καθιερωθεί ως το μεταβατικό σημείο στην εξελικτική πορεία του κινηματογράφου από τον βωβό στον ομιλούντα.

Όμως, η συσκευή συγχρονισμού που καθιέρωσε την Warner Bros. ως πρωτοπόρα στην ομιλούσα κινηματογραφία δεν ήταν δικό της επίτευγμα. Ήταν αποτέλεσμα των πολύχρονων πειραματισμών του επιστημονικού προσωπικού μιας άλλης εταιρείας, της τεχνικής και κατασκευαστικής Western Electric, η οποία, αν και θυγατρική της American Telephone and Telegraph Company (AT&T), διέθετε μόνη της τεράστιο κεφάλαιο από την πώληση πληθώρας τεχνολογικών προϊόντων. Η AT&T, οικονομικός ογκόλιθος της αμερικανικής βιομηχανίας, κατατασσόταν, μαζί με την εταιρεία χάλυβα των Η.Π.Α. (United States Steel), ανάμεσα στις μεγαλύτερες ιδιωτικές εταιρείες στον

⁵⁵ Brodwell & Thompson, ό.π., σ. 507.

κόσμο⁵⁶. Η Western Electric, ήδη πριν τον μεγάλο πόλεμο, είχε ξεκινήσει πειράματα πάνω στον οπτικοακουστικό συγχρονισμό και, καθώς διέθετε τα απαραίτητα οικονομικά μέσα, χρηματοδοτούσε παράλληλα έρευνες στην εγγραφή του ήχου τόσο πάνω σε γραμμοφωνικό δίσκο (sound-on-disc) όσο και πάνω σε φιλμ (sound-on-film). Το ξέσπασμα του πολέμου, όμως, κι η είσοδος των Η.Π.Α. σε αυτόν ανέβαλαν τους πειραματισμούς της εταιρείας πάνω στην ηχητική εγγραφή και αναπαραγωγή, στρέφοντας την προσοχή και τις εργασίες της, κατόπιν κρατικής εντολής, σε πολεμικούς σκοπούς, στην ανάπτυξη, συγκεκριμένα, συστημάτων ανίχνευσης αεροπλάνων και υποβρυχίων⁵⁷. Μετά το τέλος του πολέμου ξεκίνησαν εκ νέου οι πειραματικές εργασίες της Western Electric πάνω στην ηχητική εγγραφή, κατά τις οποίες η μία τεχνολογική κατάκτηση διαδεχόταν την άλλη. Τελικά, το μεγάφωνό της εξασφάλισε την καθαρή μετάδοση του ήχου σε μεγάλη απόσταση, το μικρόφωνό της πέτυχε την υψηλής ποιότητας εγγραφή, ο ενισχυτής της εξάλειψε την παραμόρφωση του ήχου και το συγχρονισμένο σύστημα αναπαραγωγής της ξεπέρασε το πρόβλημα διακύμανσης της ταχύτητας⁵⁸. Το φθινόπωρο του 1924 ήταν έτοιμο το επιτυχές σύστημα ηχητικής εγγραφής σε δίσκο, το οποίο πήρε την ονομασία *Vitaphone* κι έγινε άμεσα διαθέσιμο προς εμπορική εκμετάλλευση και εξαγορά.

Έκτοτε, η διάχυση του νέου οπτικοακουστικού μέσου υπήρξε ραγδαία. Η κινηματογραφική εταιρεία Fox ανέπτυξε σχεδόν ταυτόχρονα το δικό της σύστημα συγχρονισμού εικόνας και ήχου, το *Movietone*, όπου η ηχητική εγγραφή γινόταν, σε αυτή την περίπτωση, πάνω στο φιλμ (sound-on-film), και προχώρησε στην παραγωγή σύντομων ηχητικών ντοκιμαντέρ (επίκαιρων). Ακολούθησαν οι υπόλοιπες εταιρείες παραγωγής (Paramount, Loew's/MGM, RKO, United Artists, Universal), οι οποίες υιοθέτησαν, άλλες νωρίτερα άλλες αργότερα, την πρακτική δημιουργίας ηχητικών ταινιών. Για τον Αμερικανό ιστορικό Douglas Gomery, ημερομηνία-σταθμός για την έλευση του ήχου στην κινηματογραφία δεν πρέπει να θεωρείται η 6^η Οκτωβρίου 1927, ημέρα της πρεμιέρας της ταινίας της Warner Bros. Ο τραγουδιστής της τζαζ (*The Jazz Singer*)

⁵⁶ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 33.

⁵⁷ ό.π., σ. 31.

⁵⁸ ό.π., σ. 32.

η οποία είχε παραχθεί με το πρωτοπόρο ηχητικό σύστημα συγχρονισμού Vitaphone, αλλά η 11^η Μαΐου 1928, όταν οι μεγαλύτερες αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες υπέγραψαν συμβόλαια συνεργασίας, εδραιώνοντας το νέο ηχητικό καθεστώς⁵⁹. Η μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο στις Ηνωμένες Πολιτείες, από τη στιγμή που εισήχθησαν οι νέες καινοτομίες, διήρκεσε συνολικά μόλις δεκαπέντε μήνες⁶⁰.

Η τεχνολογική σύζευξη του ήχου με την εικόνα και η μετεξέλιξη του κινηματογράφου από βωβό σε ομιλούντα επιτεύχθηκε στο πλαίσιο του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος, που κυριαρχούσε στην αμερικανική πραγματικότητα της εποχής. Όπως, άλλωστε, υποστήριξε και ο Ρώσος σκηνοθέτης Σεργκί Αϊζενστάιν «ο αμερικανικός καπιταλισμός βρ[ήκε] την ακριβέστερη και πιο εκφραστική αντανάκλασή του στον αμερικανικό κινηματογράφο»⁶¹. Έτσι, παράλληλα με την υπάρχουσα κινηματογραφική βιομηχανία, που αφορούσε στην οπτική τεχνολογία και πραγματευόταν την παραγωγή, διαχείριση και διανομή των κινούμενων εικόνων, αναπτυσσόταν μια νέα προσοδοφόρα βιομηχανία, αυτή του κινηματογραφικού ήχου, που αναλάμβανε τη διαμόρφωση και τον εξοπλισμό των χώρων παραγωγής των νέων ομιλουσών ταινιών, την επιμόρφωση των τεχνικών ήχου, την επιλογή των σεναριογράφων, την ανακάλυψη νέων ταλαντούχων ηθοποιών, την καλωδίωση των αιθουσών προβολής και εν γένει την προβολή, προώθηση και εμπορευματοποίηση του νέου είδους.

Η ενσωμάτωση της ηχητικής τεχνολογίας στον οπτικό, όπως είχε διαμορφωθεί, κινηματογράφο, εμπεριείχε και μια λανθάνουσα ιμπεριαλιστική επιδίωξη. Καθώς συντελέστηκε αρχικά στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, όπου και εξελίχθηκε στον μέγιστο βαθμό, ο ομιλών κινηματογράφος ενίσχυσε ένα είδος αποικισμού, όχι αμιγώς τεχνολογικού ή καλλιτεχνικού, αλλά κατά βάσει πολιτισμικού προς τον υπόλοιπο κόσμο. Κάτι τέτοιο είχε ήδη ξεκινήσει αρκετά χρόνια πριν, με την εξαγωγή και διάδοση των αμερικανικών προϊόντων της τεχνολογικής ανάπτυξης παγκοσμίως. Ο ήχος του λόγου, όμως,

⁵⁹ *ό.π.*, σ. 1.

⁶⁰ *ό.π.*, σ. 5.

⁶¹ Αϊζενστάιν, Σεργκί Μ. (2003). *Η μορφή του φιλμ*. μτφρ. Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Κώστας Σφήκας. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 212.

προϋποθέτοντας ότι ακουγόταν στη πρωτογενή του μορφή και δεν ντουμπλαριζόταν, επιτάχυνε τη διάχυση των αμερικανικών νοοτροπιών στο διεθνές στερέωμα. Ο διαλεκτικός ήχος ως 'έλλογη' επιβολή ενέτεινε τη διείσδυση της αμερικανικής κουλτούρας στο συλλογικό υποσυνείδητο της Ευρώπης αλλά και ολόκληρης της υφηλίου. Η εξοικείωση του διεθνούς κοινού με την αγγλική (αμερικανική) γλώσσα -τουλάχιστον με την προφορική εκφορά της- προμήνυε την επικείμενη καθιέρωσή της ως παγκόσμιας γλώσσας⁶², τη στιγμή που η δοκιμασμένη στη διαπολιτισμική επικοινωνία 'γλώσσα' του βωβού κινηματογράφου σταδιακά εγκαταλείποταν. Έτσι, ο αμερικανικός τεχνολογικός πολιτισμός διέθετε ένα επιπλέον μαζικό και διεθνές μέσο, τον ομιλούντα κινηματογράφο, στην πορεία διεκδίκησης καθολικής πολιτισμικής κυριαρχίας.

Άλλωστε, οι Η.Π.Α., μετά το τέλος του καταστροφικού μεγάλου πολέμου, φάνηκαν να κυριαρχούν οικονομικά και τεχνολογικά παγκοσμίως. Συγκριτικά με τις περισσότερες χώρες που έλαβαν μέρος σε αυτόν, οι Η.Π.Α. καταμέτρησαν μικρές υλικές απώλειες και εξήλθαν σχεδόν αλώβητες, διατηρώντας μια ανθηρή οικονομία και πρωτοστατώντας στην τεχνολογική ανάπτυξη. Παρουσίασαν μάλιστα σημαντική αύξηση του εθνικού εισοδήματός τους από την εντατική παραγωγή και εξαγωγή βιομηχανικών προϊόντων, κυρίως πολεμικού υλικού (ατσαλιού), και από τον τετραπλασιασμό της χωρητικότητας του εμπορικού τους στόλου μεταξύ 1913 και 1918⁶³. Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, καθώς έλαβε χώρα κυρίως στο έδαφος της Ευρώπης, επηρέασε δυσμενώς τις οικονομίες των κρατών της. Η άλλοτε κραταιά δύναμη, η Ευρώπη, βρέθηκε μεταπολεμικά οικονομικά εξουθενωμένη και εξαρτημένη από τα αμερικανικά κεφάλαια προκειμένου να ανακάμψει. Έτσι, οι Η.Π.Α. αναδείχτηκαν στη μεγαλύτερη πιστώτρια δύναμη του κόσμου⁶⁴, ενώ οι ευρωπαϊκές χώρες (Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία) που προπολεμικά αποτελούσαν

⁶² Hobsbawm, Eric J. (1999). *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*. μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης. Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 252.

⁶³ Berstein, Serge & Milza, Pierre. (1997). *Ιστορία της Ευρώπης. 3. Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης: 1919 έως σήμερα*. μτφρ. Αναστάσιος Κ. Δημητρακόπουλος, επιμ. Άννη Σπυράκου & Κώστας Λιβιεράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 34.

⁶⁴ Mazower, Mark. (2001). *Σκοτεινή Ήπειρος: Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*. μτφρ. Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 115.

τις ισχυρές δυνάμεις, μπροστά στη σταθερά ανοδική πορεία της αμερικανικής οικονομίας, επιχείρησαν να επανέλθουν στο προσκήνιο, υιοθετώντας στην πλειοψηφία τους (εκ νέου) μία καπιταλιστικού τύπου πολιτική ανασυγκρότησης. Οι άλλοτε προηγμένες καπιταλιστικές χώρες της γηραιάς ηπείρου, θορυβημένες από την αμερικανική οικονομική και τεχνολογική ισχύ, συνειδητοποίησαν έγκαιρα την επιτακτική ανάγκη να ορθοποδήσουν, ώστε να μπορέσουν να διασώσουν τις ευρωπαϊκές αξίες και να μετριάσουν τον αμερικανικό πολιτισμικό επεκτατισμό⁶⁵.

Στην περίπτωση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, οι ευρωπαϊκές εταιρείες παραγωγής, στην προσπάθειά τους να ανταγωνιστούν τα τεράστια αμερικανικά τραστ και να αντισταθμίσουν τη συγκέντρωση του κεφαλαίου, συνασπίζονταν με έτερες εθνικές επιχειρήσεις, που ειδικεύονταν σε ποικίλους εμπορικούς και επιστημονικούς τομείς. Ειδικότερα, οι κινηματογραφικές εταιρείες στην Ευρώπη ήταν στενά συνδεδεμένες με τράπεζες αλλά και χημικές ή ηλεκτρικές βιομηχανίες (Γερμανία: Bavaria, UFA, Tobis, Γαλλία: Pathé, Gaumont)⁶⁶, εξασφαλίζοντας χρηματοδότηση, τεχνολογική πρωτοπορία αλλά και νομική κάλυψη. Αυτός ήταν ίσως ο μοναδικός τρόπος να αντιμετωπίσουν το μονοπώλιο των ισχυρών αμερικανικών πολυεθνικών, εξοστρακίζοντάς τες από την ευρωπαϊκή αγορά. Μια τέτοιου τύπου καρτελοποίηση θα κατοχύρωνε τα αποκλειστικά δικαιώματα χρήσης των ευρωπαϊκών συστημάτων οπτικοακουστικού συγχρονισμού στην ευρωπαϊκή επικράτεια, υποχρεώνοντας τις αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες, που επιδίωκαν να διαδώσουν τα δικά τους προϊόντα στο ευρωπαϊκό έδαφος, στην καταβολή χρηματικών ποσών, προκειμένου να λάβουν την απαιτούμενη άδεια χρήσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της συγκεκριμένης πρακτικής, της δημιουργίας δηλαδή καρτέλ για την ανάσχεση της παγκόσμιας κυριαρχίας του αμερικανικού, ομιλούντος πλέον, κινηματογράφου, αποτέλεσε η περίπτωση της γερμανικής πολυεθνικής Tobis-Klangfilm, η οποία προέκυψε από τη συγχώνευση τριών εταιρειών, της Tobis Syndicate A.G. (Tobis), της Siemens & Halske και της Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG), μετά και από την

⁶⁵ *ό.π.*, σ. 116.

⁶⁶ Berstein & Milza, *ό.π.*, σ. 131.

παρότρυνση της γερμανικής κυβέρνησης⁶⁷. Η κρατική αυτή παρέμβαση στη διαχείριση ενός μη πολιτικού, εκ πρώτης όψεως, θέματος καταδεικνύει τη σημασία που δινόταν στον περιορισμό της αμερικανικής εξάπλωσης στα ευρωπαϊκά πράγματα και υπογραμμίζει την εξέχουσα θέση που κατείχε η κινηματογραφία στην οικονομική ζωή της εποχής. Η Tobis διατηρούσε ήδη τα δικαιώματα χρήσης της Tri-Ergon, μιας πατέντας ηχητικής εγγραφής πάνω σε φιλμ (sound-on-film). Το σύστημα οπτικοακουστικού συγχρονισμού Tri-Ergon, αποτέλεσμα των εργασιών μιας τριανδρίας επιστημόνων (εξ ου και το όνομα), αν και κάπως ακατέργαστο, είχε αρχίσει να εγκαθίσταται στις περισσότερες γερμανικές αίθουσες προβολής. Έτσι, όταν το 1929 η Warner Bros. προσπάθησε να προωθήσει την εν μέρει ομιλούσα ταινία της Ο τρελός τραγουδιστής (*The Singing Fool*, 1928) στο Βερολίνο, η Tobis-Klangfilm μήνυσε την αμερικανική εταιρεία παραγωγής για παραβίαση δικαιωμάτων ευρεσιτεχνίας και απαίτησε αποκλειστική δικαιοδοσία στη χρήση συστημάτων οπτικοακουστικού συγχρονισμού στα όρια της γερμανικής επικράτειας⁶⁸. Η πρεμιέρα της ταινίας διακόπηκε και καμία άλλη αμερικανική παραγωγή δεν ανέβηκε στη Γερμανία μέχρι να ξεκαθαρίσει το τοπίο. Σε απάντηση, το Χόλλυγουντ κήρυξε μποϋκοτάζ στις γερμανικές κινηματογραφικές παραγωγές⁶⁹.

Οι έριδες και οι νομικές αντιδικίες που δημιουργήθηκαν ανάμεσα στις εθνικές εταιρίες παραγωγής ηχητικών συστημάτων, οι οποίες διεκδικούσαν την παγκόσμια αποκλειστικότητα στην ηχητική επεξεργασία και διάδοση, οδήγησε στο τραπέζι των διαπραγματεύσεων τρεις από αυτές, τις πρωτοκλασάτες Tobis-Klangfilm, Western Electric και RCA, οι οποίες αποσκοπούσαν να μοιράσουν την παγκόσμια 'πίτα' διαχείρισης του κινηματογραφικού ήχου. Η επίσημη συμφωνία, στην οποία κατέληξαν οι συμβαλλόμενες εταιρίες στο Παρίσι στις 22 Ιουλίου 1930, είχε σαν αποτέλεσμα τον διαχωρισμό του παγκόσμιου χάρτη σε τέσσερις βασικές σφαίρες επιρροής: Κεντρική και Σκανδιναβία για την Tobis-Klangfilm· Ηνωμένες Πολιτείες, Καναδάς, Αυστραλία,

⁶⁷ Gomery, Douglas. (Autumn, 1976). "Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound" In: *Cinema Journal*, Vol. 16, No. 1, σ. 54. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.jstor.org/stable/1225449>> [προσπελάστηκε 27.03.2012].

⁶⁸ Gomery, Douglas. (Autumn, 1976). "Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound"... ό.π., σ. 55.

⁶⁹ Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 109.

Νέα Ζηλανδία, Ινδία και Σοβιετική Ένωση για τις αμερικανικές εταιρείες· Ηνωμένο Βασίλειο κατά 75% για τις Western Electric και RCA και 25% για την Tobis-Klangfilm· κι ο υπόλοιπος κόσμος ανεξαιρέτως για όλους⁷⁰. Η συμφωνία αυτή, όμως, έληξε άδοξα, αφού είχε πολύ μικρή διάρκεια ζωής, μόλις 18 μήνες. Πληθώρα νέων προβλημάτων και διενέξεων έκαναν αδύνατη την τήρηση των συμφωνηθέντων, οδηγώντας, λίγα χρόνια αργότερα, στην υπογραφή ενός νέου συμφώνου στο Παρίσι στις 18 Μαρτίου 1936⁷¹. Ωστόσο, ούτε αυτή η συμφωνία έμελλε να στεριώσει, καθώς ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος έβαλε τέλος στην καρτελοποίηση, παγιώνοντας σταδιακά την αμερικανική ηγεμονία στην παγκόσμια κινηματογραφία⁷². Το χολιγουντιανό σινεμά, που, λίγα χρόνια πριν, είχε ξεπεράσει τον εκτεταμένο όλεθρο της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης και είχε ανακτήσει σχετικά εύκολα τις δυνάμεις του, αναδείχτηκε μεταπολεμικά σε κινηματογραφικό κολοσσό, κυριαρχώντας οικονομικά και τεχνολογικά στη διεθνή αγορά.

Η ακμάζουσα πορεία του ομιλούντος κινηματογράφου στις Η.Π.Α., παρόλο που φάνηκε προσωρινά να ανακόπτεται στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30 εξαιτίας της οικονομικής ύφεσης, απόρροιας του χρηματιστηριακού κραχ του 1929⁷³, παραδόξως κλιμακώθηκε στη συνέχεια της 'ζοφερής', κατά τα άλλα, περιόδου της παγκόσμιας ιστορίας ("gloomy thirties"). Η περίοδος της αμερικανικής κινηματογραφίας που ξεκίνησε με την έλευση του ήχου το 1927 και διήρκεσε μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 (για άλλους μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '60) χαρακτηρίστηκε «χρυσή εποχή του Χόλλυγουντ» ("golden age of Hollywood"), εξαιτίας τόσο της κατακόρυφης αύξησης των κερδών των κινηματογραφικών εταιρειών από την πληθώρα των ταινιών που παρήχθησαν και διανεμήθηκαν παγκοσμίως όσο και της μαζικής αποδοχής του νέου οπτικοακουστικού μέσου από το ευρύ κοινό.

⁷⁰ ό.π.

⁷¹ Gomery, Douglas. (Autumn, 1976). "Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound"... ό.π., σ. 61.

⁷² Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History...* ό.π., σ. 105.

⁷³ Σύμφωνα με διάγραμμα της *Ιστορικής Στατιστικής των Ηνωμένων Πολιτειών* της δεκαετίας 1920-1940, που αποτυπώνει τους ρυθμούς αύξησης επιλεγμένων καταναλωτικών αγαθών σε σχέση με το διαθέσιμο προσωπικό εισόδημα, ο άρτι αφιχθείς ομιλών κινηματογράφος παρουσιάζει σημαντική κάμψη στις αρχές της δεκαετίας του '30 και δείχνει να μην αποτελεί την πρωταρχική επιλογή στις προτιμήσεις του κοινού του μεσοπολέμου.

Ποικιλία νέων κινηματογραφικών ειδών, όπως τα μιούζικαλ, τα γουέστερν, οι χονδροειδείς κωμωδίες (“slapstick”), τα κινούμενα σχέδια και οι βιογραφικές ταινίες, αναδύθηκαν ή εξελίχθηκαν σε αυτή την περίοδο, ικανοποιώντας τις διαφορετικές προτιμήσεις των θεατών σε διεθνές επίπεδο. Καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία και προώθηση του μεγάλου αριθμού και του ποικίλου περιεχομένου των φιλμ παγκοσμίως έπαιξε και η καθιέρωση μιας βιομηχανικού τύπου μαζικής παραγωγής των ταινιών στο Χόλλυγουντ, που συντελούνταν σε ειδικούς χώρους προπαρασκευής, τα στούντιο.

Ήδη από το 1893 ο Edison, με την κατασκευή του “Black Maria”, του πρώτου κινηματογραφικού στούντιο στην ιστορία, είχε εισαγάγει τη λογική της ανάγκης ύπαρξης ενός ευρύχωρου χώρου κατάλληλα εξοπλισμένου για τη δημιουργία των φιλμ. Με την έλευση του ήχου η πρακτική των στούντιο εξαπλώθηκε κι έτσι στη δεκαετία του ’30 κάθε εταιρεία παραγωγής διέθετε πλέον τις δικές της μεγάλης έκτασης κτηριακές εγκαταστάσεις, όπου απασχολούνταν για τη διεκπεραίωση της κινηματογραφικής διαδικασίας πολυάριθμο προσωπικό. Άλλωστε, η ομιλούσα εποχή, η πρώτη τουλάχιστον, απαιτούσε να γίνεται η φιλμογράφιση και η ηχογράφιση κυρίως σε εσωτερικό χώρο. Τα εξωτερικά γυρίσματα των ταινιών δυσχέραιναν το αισθητικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα, καθώς δεν είχε εξελιχθεί η ηχητική τεχνολογία τόσο ώστε να επιτευχθεί η απομόνωση των ενοχλητικών εξωγενών θορύβων. Τα στούντιο αποτέλεσαν ιδανική λύση για την αντιμετώπιση του τεχνικού αυτού προβλήματος, αφού παρείχαν τις κατάλληλες συνθήκες για τις τεχνικές ανάγκες της πολυεπίπεδης, οπτικής και ηχητικής κινηματογραφικής σύνθεσης, καθιερώνοντας την εξειδίκευση στην εργασία. Η διαδικασία παραγωγής τυποποιήθηκε, αφού υιοθετήθηκε ένας λεπτομερής καταμερισμός εργασίας, με τους σεναριογράφους, τους σκηνοθέτες, τους ηθοποιούς, τους τεχνικούς της εικόνας και τους τεχνικούς του ήχου να αναλαμβάνουν διακριτούς ρόλους στη διάρκεια της προετοιμασίας, των γυρισμάτων και της συναρμολόγησης των φιλμ. Έτσι, η μαζική κινηματογραφική παραγωγή των στούντιο καθιέρωσε ένα είδος συστήματος αλυσωτής κατασκευής των ταινιών⁷⁴, που παρέπεμπε

⁷⁴ Brodwell & Thompson, *ό.π.*, σ. 34.

στην τυποποιημένη βιομηχανική λωρίδα παραγωγής, όπου ο καθένας εκτελούσε αποκλειστικά το δικό του μέρος του έργου, ώστε να δημιουργηθεί στην ολότητά του το τελικό προϊόν. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς του κινηματογράφου David Bordwell και Kristin Thompson, «τα χολλυγουντιανά στούντιο της δεκαετίας του '30 ξεπέταγαν ταινίες με τον ίδιο τρόπο που η Τζένεραλ Μότορς έβγαζε αυτοκίνητα»⁷⁵. Ουσιαστικά, οι μεγαλύτερες κινηματογραφικές εταιρείες αποτελούσαν πλέον ολοκληρωμένους βιομηχανικούς ομίλους, που συνδύαζαν την ιδιοκτησία ενός στούντιο παραγωγής, ενός τμήματος διανομής και μιας αλυσίδας αιθουσών προβολής, και προέβαιναν στη σύναψη συμβάσεων αποκλειστικής συνεργασίας με καλλιτέχνες, δημιουργούς και τεχνικό προσωπικό, δεσμεύοντάς τους επαγγελματικά και προωθώντας, έτσι, τον ανταγωνισμό. Η έλευση του ήχου, λοιπόν, αποτέλεσε καταλυτικό παράγοντα για την άνθιση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Η εμφάνιση των νέων κινηματογραφικών ειδών έδωσε ώθηση στους παραγωγούς, που, υπό την προοπτική αύξησης των κερδών τους, αποκτούσαν περισσότερα και νεωτερικά μέσα για να δελεάσουν το καταναλωτικό κοινό.

Ωστόσο, το κοινό επιθυμούσε από καιρό την επίτευξη της οπτικοακουστικής τεχνολογικής σύνθεσης, οπότε η ευρεία αποδοχή της ήταν μάλλον προδιαγεγραμμένη. Η ιδέα, άλλωστε, της μηχανικής σύζευξης των αισθήσεων ήταν τόσο παλιά όσο ο ίδιος ο κινηματογράφος. Αποτελώντας ουσιαστικά την αντανάκλαση της ακμής και της ευημερίας που παρουσίαζε η αμερικανική οικονομία τα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου, η διάχυτη αισιοδοξία που κατέκλυζε τον αμερικανικό πληθυσμό στα τέλη της δεκαετίας του '20 διαμόρφωσε ένα κλίμα ευφορίας, υπερδιέγερσης και προσμονής νέων αγαθών προς κατανάλωση. Η 'εισβολή' του ομιλούντος κινηματογράφου πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της 'τρελής' αυτής περιόδου της αμερικανικής ιστορίας ("roaring twenties"), περιόδου ιδιαίτερως ανθηρής για την πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας, κι έτυχε θερμής υποδοχής από το κοινό, το οποίο ικανοποιούσε έτσι την έμφυτη περιέργειά του για οτιδήποτε το

⁷⁵ ό.π.

νεωτερικό. Αν και κάπως μετριασμένη, η αισιοδοξία αυτή αναπτύχθηκε και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, εκφράζοντας μια γενικευμένη ανακούφιση για το γεγονός ότι τα δεινά του πολέμου ανήκαν πια στο παρελθόν. Οι κάτοικοι της γηραιάς ηπείρου διακατέχονταν από ένα αίσθημα εφησυχασμού και υποδέχονταν τις τεχνολογικές εξελίξεις, όπως αυτή του ομιλούντος κινηματογράφου, ως αποδείξεις μιας νέας, ειρηνικής και πολιτιστικά ακμαίας εποχής. Όποιες κι αν ήταν, πάντως, οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναδύθηκε και καθιερώθηκε το οπτικοακουστικό φαινόμενο, το σίγουρο είναι ότι το νέο συνθετικό αισθητηριακά μέσο παγιώθηκε στο εξής στην ενημέρωση και την ψυχαγωγία ως το αποτελεσματικότερο τόσο στην αποτύπωση της πραγματικότητας όσο και στην κατασκευή μιας νέας. Ο ήχος είχε έρθει για να μείνει. Πόσο, όμως, άλλαξε ο κινηματογράφος με αυτή την έλευση; Ο ήχος προσέθεσε μόνο ή και αφαίρεσε στοιχεία από την εκφραστικότητα της παλαιάς, βωβής κινηματογραφίας; Και επιπλέον, άλλαξε απλά ο τρόπος με τον οποίο γίνονταν οι ταινίες, ή και, πιο σημαντικά, άλλαξε η ίδια η εννοιολόγηση των ταινιών;

3. Η μεταμόρφωση του κινηματογράφου

Στα τέλη της δεκαετίας του '20 η τεχνολογική ενσωμάτωση του ήχου στον κινηματογράφο ήταν πια γεγονός. Μπροστά στη δυναμική του ομιλούντος, ο βωβός κινηματογράφος, που είχε ήδη φτάσει στο αποκορύφωμα της αισθητικής του έκφρασης, έπνεε πλέον τα λοίσθια. Πολλοί θεωρητικοί εκδήλωσαν την έντονη δυσαρέσκειά τους μπροστά στην επερχόμενη αποσύνθεση αυτής της «ιδανικής πολιτείας», που είχε καθιερωθεί στο καλλιτεχνικό στερέωμα, έχοντας μετατρέψει την τεχνολογική 'αναπηρία' της βωβής εκφραστικότητας σε «εξαισία αμηχανία» της σιωπής⁷⁶. Για πολλούς το μέλλον της νεωτερικής εικονοπλαστικής τέχνης διακυβευόταν, καθώς ο ρεαλισμός που έφερνε μαζί του ο σύγχρονος ήχος απειλούσε να παραδώσει στο χάος την κινηματογραφία. Πιο συγκεκριμένα, ποικίλες ανησυχίες εκφράστηκαν αναφορικά με την ενδεχόμενη εξασθένηση της μαγείας των κινούμενων εικόνων εξαιτίας της επικείμενης εστίασης στον διαλεκτικό ήχο. Διατυπώθηκαν πολλές επιφυλάξεις για την προσθήκη του διαλόγου, σύμφωνα με τις οποίες πιθανολογούνταν πως το άκουσμα της ομιλίας θα αλλοίωνε την κατακτηθείσα μέσω της βωβής εκφραστικότητας φαντασμαγορία και θα κατέστρεφε εν γένει το αισθητικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα. Ο ήχος του λόγου θεωρήθηκε από πολλούς σκηνοθέτες και κριτικούς επικίνδυνος για την έβδομη τέχνη, αφού απειλούσε να οδηγήσει σε όλεθρο την κινηματογραφία, καθιστώντας την ουσιαστικά υποκατάστατο του θεάτρου ή της λογοτεχνίας.

Οι αρχικές αντιστάσεις απέναντι στην εισαγωγή του ήχου στον κινηματογράφο αίρονταν σταδιακά, όσο αναδεικνύονταν οι νέες προοπτικές καλλιτεχνικής συνύφανσής του με την εικόνα. Στο μανιφέστο για τις συνέπειες του ήχου (1928) που υπέγραψαν από κοινού τρεις Ρώσοι σκηνοθέτες, ο Αϊζενστάιν, ο Πουντόβκιν και ο Αλεξαντρόφ, αν και διατυπωνόταν μια επιφύλαξη για τον πιθανό εκφυλισμό των ηχητικών ταινιών σε

⁷⁶ Bazin, André. (c.1967). *What is cinema?* Volume 1. Essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, σ. 23.

«φωτογραφικές παραστάσεις θεατρικού τύπου»⁷⁷, ο ήχος γινόταν αντιληπτός ως συμπληρωματικό στοιχείο στην κινηματογραφική τεχνική και συστηνόταν η προέκταση των αρχών του μοντάζ στη διαχείρισή του. Συγκεκριμένα, προτεινόταν η χρήση του ήχου να σκοπεύει στον διαφορισμό και όχι στον συγχρονισμό ήχου-εικόνας⁷⁸. Η αντιστικτική μέθοδος, η ρήξη, δηλαδή, του ήχου με την εικόνα κι όχι η ταύτισή του με αυτή, θεωρούνταν ο ενδεδειγμένος τρόπος κινηματογραφικής σύνθεσης, προκειμένου να επιτευχθεί η μορφική τελειότητα και δραστηριότητα του φιλμ⁷⁹. Με αυτόν τον τρόπο θα αποτρεπόταν η αυτόματη χρήση του ήχου στην παραγωγή «δραμάτων υψηλής κουλτούρας», εξαλείφοντας τον κίνδυνο μετατροπής του σινεμά σε «βασικά φιλμαρισμένο θέατρο»⁸⁰. Μέσω της διακήρυξής τους, οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές αναγνώριζαν πως η εφεύρεση του ηχητικού συγχρονισμού δεν αποτελούσε μια «συμπωματική στιγμή της ιστορίας του κινηματογράφου», αλλά ουσιαστικά μια «οργανική διέξοδο», που θα του επέτρεπε να εξέλθει από σχεδόν αδιάβατες καμπές⁸¹. Καθώς η χρήση διατίτλων και γενικά επεξηγηματικών στοιχείων αφήγησης επιβάρυναν ολοένα και περισσότερο τη μονταζική σύνθεση, καθιστώντας την εξεζητημένα περίπλοκη, εκτιμήθηκε πως η προσθήκη του ήχου θα εισήγαγε νέους και αφάνταστα ισχυρότερους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης, βγάζοντας την κινηματογραφία από το δημιουργικό αδιέξοδο, στο οποίο είχε περιέλθει⁸². Έτσι, θα διαμορφωνόταν μια νέα τεχνική οπτικοακουστικής επεξεργασίας, που θα εξύψωνε τον κινηματογράφο σε υπέρτατη τέχνη συγκερασμού των αισθήσεων.

Μέχρι τότε οι κινηματογραφιστές είχαν να διαχειριστούν την οπτική μόνο αίσθηση. Η εικόνα στη βωβή κινηματογραφία, αποτελώντας το κυρίαρχο εργαλειακό μέσο έκφρασης, επιφορτιζόταν με τον ρόλο της προσδοκώμενης αναπαράστασης της πραγματικότητας και σε αυτό το πλαίσιο καλούνταν να αποδώσει οπτικά ακόμη και ηχητικές αισθητηριακές εντυπώσεις. Οι διάφορες

⁷⁷ Kracauer, Siegfried. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, σ. 101.

⁷⁸ Αϊζενστάιν, ό.π., σ. 279.

⁷⁹ ό.π., σ. 280.

⁸⁰ ό.π., σ. 279.

⁸¹ ό.π.

⁸² ό.π., σ. 280.

τεχνικές λήψης, επεξεργασίας και σύνθεσης της κινηματογραφικής εικόνας που αναπτύχθηκαν ενίσχυσαν την, έστω και σχηματική, απόδοση του πραγματικού στην, κατά το δυνατό, αισθητηριακή του ολότητα. Έτσι για παράδειγμα, μία κοντινή λήψη (γκρο πλαν) σε ένα αυτί που αφουγκραζόταν ή σε μία σειρήνα που ταλαντωνόταν, καθώς σφύριζε, δημιουργούσε συναισθησιακά στον θεατή την εντύπωση του ήχου. Αλλά και η κραυγή ή το κλάμα των πρωταγωνιστών ‘ηχούσε’ συναισθησιακά στα μάτια του κοινού. Η εξεζητημένη δηλαδή ερμηνεία των ηθοποιών του βωβού κινηματογράφου, που εξέφραζαν μέσω της παντομίμας σκέψεις και συναισθήματα, σηματοδοτούσε ηχητικά την εικόνα, αναπληρώνοντας στις συνειδήσεις των θεατών τη φυσική απουσία του ήχου. Επιπλέον, η πλαστικότητα της κινηματογραφικής εικόνας, την οποία επεδίωκαν να κατασκευάσουν πολλοί φιλμουργοί μέσω της χρήσης επιλεγμένου σκηνικού, φωτισμού κ.λπ., δημιουργούσε μια υπόνοια ήχου. Η σκηνογραφική μορφοποίηση, για παράδειγμα, του εσωτερικού ενός εργοστασίου προκαλούσε συνειρμικά στον θεατή την ψευδαίσθηση μηχανικών ήχων. Τέλος, η πλέον βασική κινηματογραφική τεχνική, το μοντάζ, σε οποιαδήποτε μορφή του (αθέατο, παράλληλο, επιταχυνόμενο, ‘μοντάζ-ατραξιόν’), δημιουργούσε μία αίσθηση ή ένα νόημα που δεν περιεχόταν αντικειμενικά στις ίδιες τις εικόνες, αλλά πήγαζε κυρίως από την αντίστιξη τους⁸³. Η επιδιωκόμενη νοηματοδότηση δηλαδή του σκηνοθέτη υποβαλλόταν στη συνείδηση του θεατή όχι από το ρεαλιστικό περιεχόμενο των εικόνων αλλά από τον ιδιαίτερο υποβλητικό τρόπο διάταξής τους. Στη βωβή κινηματογραφία, λοιπόν, με τη βοήθεια του μοντάζ μια ιδέα προβαλλόταν όχι από το κυριολεκτικό αλλά από το μεταφορικό ή συνειρμικό νόημα των εικόνων⁸⁴. Έτσι, πραγματοποιούνταν ένα είδος αισθητικού μετασχηματισμού, στο πλαίσιο του οποίου το κοινό μπορούσε να έχει συναισθησιακά ακόμη και ηχητικές εμπειρίες.

Εφόσον, λοιπόν, η εικόνα μετασχηματιζόταν αισθητικά και μεταστοιχειωνόταν αισθητηριακά, προκειμένου να προσφέρει στον θεατή πληρέστερη αντίληψη του πραγματικού, γίνεται σαφές ότι τα βασικά στοιχεία

⁸³ Bazin, ό.π., σ. 25.

⁸⁴ ό.π., σ. 26.

έκφρασης του βωβού κινηματογράφου ήταν ο συμβολισμός και ο υπαινιγμός κι όχι ο ρεαλισμός. Η μετουσίωση της φυσικής πραγματικότητας σε αισθητική εμπειρεία, πέραν της αναπαραστατικής, μία παράμετρο κατά βάση ερμηνευτική. Τίθεται δηλαδή το ερώτημα αν αντικείμενο του βωβού κινηματογράφου αποτελούσε εν τέλει η ίδια η πραγματικότητα ή η πνευματική εικόνα που δημιουργούνταν γι' αυτή. Είναι, ωστόσο, εύλογο να υπάρχει σε ένα οποιοδήποτε καλλιτέχνημα, εξίσου και στον κινηματογράφο, «συνειδητή ή ασυνείδητη επέμβαση (ερμηνεία) του δημιουργού»⁸⁵. Άλλωστε η «παρείσφρηση του προσωπικού ιδεολογικού και ψυχολογικού στοιχείου του δημιουργού ή του θεατή»⁸⁶ εξυπακούεται στην καλλιτεχνική απόδοση της πραγματικότητας, απενοχοποιώντας τον υποκειμενικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής αλήθειας, ο οποίος μπορεί «όχι μόνο να μη φθείρει την εικόνα της πραγματικότητας, αλλά να την τελειοποιεί δημιουργώντας μια σύνθεση αντικειμενικότητας – υποκειμενικότητας αφού κ' η υποκειμενικότητα είναι μέρος της πραγματικότητας»⁸⁷.

Με την ενσωμάτωση του ήχου, πάντως, στον κινηματογράφο ο συμβολισμός έδωσε τη θέση του στον ρεαλισμό. Μέρος του οπτικού στοιχείου, που πρωτίστως λειτουργούσε επεξηγηματικά στην κινηματογραφική αφήγηση και απαιτούσε τη διεισδυτική αντίληψη του θεατή για να αποκρυπτογραφηθεί, παραγκωνίστηκε από το λεκτικό στοιχείο, που διατύπωνε πλέον ξεκάθαρα το νόημά του. Ο διάλογος έκανε κυριολεκτική κάθε στιγμή, μετατρέποντάς την από υποκειμενική σε αντικειμενική. Ο ήχος στον κινηματογράφο άλλαξε το κινηματογραφικό ύφος, αφού τυποποίησε τις ταινίες, καθιστώντας τις λιγότερο εύπλαστες, λιγότερο ανοιχτές σε υποκειμενικές ερμηνείες⁸⁸. Στη μετά την έλευση του συγχρονισμένου ήχου εποχή, ο τρόπος με τον οποίο δημιουργούνταν και παρακολουθούνταν οι ταινίες επανεφευρέθηκε ριζικά. Με άλλα λόγια, ο σύγχρονος ήχος άλλαξε τόσο τον τρόπο με τον οποίο παράγονταν και βλέπονταν οι ταινίες, όσο, πιο σημαντικά, άλλαξε το τι ήταν οι

⁸⁵ Λεβεντάκος, Διαμαντής (συντ.-εισ.). (c.1972.). *Σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Ράππα, σ. 26.

⁸⁶ *ό.π.*, σ. 25.

⁸⁷ *ό.π.*

⁸⁸ Eymann, Scott. (1999). *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, σ. 20.

ταινίες⁸⁹. Σύμφωνα με την άποψη του Αμερικανού συγγραφέα Scott Eyman, ο ομιλών κινηματογράφος δεν υπήρξε εξέλιξη του βωβού αλλά μετάλλαξή του, ουσιαστικά μια εντελώς διαφορετική μορφή τέχνης⁹⁰.

Η επίτευξη, λοιπόν, της τεχνολογικής συμπόρευσης των αισθητηριακών ερεθισμάτων της όρασης και της ακοής καθιστούσε καινοτόμα την ομιλούσα κινηματογραφία, αφού διαμορφωνόταν ως ένα νεωτερικό οπτικοακουστικό μέσο δημιουργικής έκφρασης και βίωσης της πραγματικότητας. Μέσω της πραγματικής πλέον κι όχι της νοητής ανάμειξης των αισθήσεων, διατηρούνταν ενισχυμένη η δυνατότητα συναισθησιακής προσέγγισης του πραγματικού. Η ουσιαστική αλλαγή του κινηματογράφου στην ομιλούσα εποχή, όμως, αφορούσε στη δυνατότητα πυκνότερης συμπίεσης των ανθρωπίνων αισθήσεων, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας κατασκευής πολλαπλών συμπιεσμένων χωροχρόνων του πραγματικού, που, ως αντανακλάσεις του, θα προσφέρονταν στο κοινό προς μαζική κατανάλωση και απόλαυση.

3.1 Εκφάνσεις της αισθητηριακής μετάλλαξης του κινηματογράφου

α) Ήχος και εικόνα

Ο ήχος κατά την ομιλούσα περίοδο του κινηματογράφου αναγκάστηκε να υποστεί μια σημαντική μεταμόρφωση: από υπονοούμενος έπρεπε να γίνει πραγματικός, να μεταλλάξει δηλαδή την προϋπάρχουσα νοερή, φαντασική του φύση και να αποκαταστήσει την αισθητηριακή του υπόσταση, προκειμένου να καταλάβει τη θέση που του ανήκε, παραγκωνίζοντας την παντοκρατορία της εικόνας. Ο πραγματικός ήχος εισήλθε στην οθόνη «σαν αργοπορημένος καλεσμένος που, σε μια γιορτή, θεωρεί τον εαυτό του αναντικατάστατο»⁹¹. Δεν έτυχε, όμως, και της καλύτερης υποδοχής, αφού πολλοί ήταν αυτοί που τον αντιλήφθηκαν ως «περιττό» αλλά και «παρείσακτο»⁹². Πόσο ειρωνικοί ήταν, όμως, οι αυτοί χαρακτηρισμοί, αν

⁸⁹ ό.π.

⁹⁰ ό.π., σ. 22.

⁹¹ Chion, Michel. (2010). *Ο ήχος στον κινηματογράφο*. μτφρ. Μαριάννα Κουτάλου. Αθήνα: Πατάκης, σ. 44.

⁹² ό.π., σσ. 44 & 46.

αναλογιστεί κανείς ότι ο ήχος ερχόταν για να διεκδικήσει, έστω και καθυστερημένα, τον κατειλημμένο από την εικόνα δικό του χώρο; Ωστόσο, ο φυσικός χώρος του ήχου στον κινηματογράφο δεν ήταν απόλυτα καθορισμένος, γι' αυτό και η θέση του ήταν σχετικά ασαφής.

Παρόλο που προερχόταν από ένα μεγάφωνο πίσω ή στο πλάι της οθόνης, ο ήχος δημιουργούσε την ψευδαίσθηση ότι πήγαζε μέσα από την οθόνη. Στενά συνδεδεμένος με την κίνηση της εικόνας, ο ήχος έμοιαζε να κινείται κι αυτός μαζί της τόσο κατά πλάτος της οθόνης όσο και στο υποτιθέμενο βάθος της. Στην ομιλούσα, λοιπόν, κινηματογραφία ο εντοπισμός του ήχου εξαρτιόταν απόλυτα από τον οπτικό εντοπισμό⁹³. Στη συνείδηση του θεατή ο ήχος προσδιοριζόταν απόλυτα ανάλογα με τη χωρική και χρονική του τοποθέτηση στη δράση της ταινίας και πάντα σε σχέση με την εικόνα. Έτσι, διακρίθηκε σε ήχο *in*, ήχο *off* και ήχο εκτός πεδίου⁹⁴. Ο ήχος *in* ή σύγχρονος ήχος αναφέρεται στον ήχο που παράγεται ταυτόχρονα με την εικόνα, η πηγή του δηλαδή είναι πάντα ορατή στον θεατή. Ο ήχος *off* αφορά στον ήχο που «προέρχεται από αόρατη πηγή τοποθετημένη σε άλλο χρόνο και/ή τόπο από τη δράση που δείχνει η εικόνα»⁹⁵, ενώ ο ήχος εκτός πεδίου έχει να κάνει με τον ήχο που, ενώ η πηγή προέλευσής του δεν είναι ορατή από το κοινό, ανήκει στον ίδιο ή έστω γειτονικό χώρο και χρόνο με αυτόν της δράσης της εικόνας. Χωρίς να είναι στεγανά, τα ηχητικά αυτά σύνορα χαρακτήριζαν στο εξής την οπτικοακουστική εκφραστικότητα και, ανάλογα με τον τρόπο διαχείρισής τους από τον δημιουργό, αναδείκνυαν την ιδιαιτερότητα του έργου.

Αλλά και η εικόνα του ομιλούντος κινηματογράφου όφειλε να υποστεί μετάλλαξη, εγκαταλείποντας το διακριτό της γνώρισμα της οπτικοποίησης των πάντων, περιοριζόμενη πλέον στην οπτική αναπαράσταση μόνο των αμιγώς ορατών. Στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου, η ομιλία αποτελούσε άλλη μία συνιστώσα της εικόνας, μετατρέποταν δηλαδή σε ορατή αναγνώσιμη ύλη, την οποία επεξεργαζόταν η δεύτερη λειτουργία του ματιού⁹⁶, με πρώτη λειτουργία, βέβαια, την οπτική πρόσληψη των εικόνων. Εξάλλου, «ο βωβός

⁹³ ό.π., σ. 49.

⁹⁴ ό.π., σσ. 53-55.

⁹⁵ ό.π., σ. 55.

⁹⁶ Deleuze, Gilles. (2010). *Κινηματογράφος*. 2. ... ό.π., σ. 252.

κινηματογράφος διενεργούσε έναν καταμερισμό της ορατής εικόνας και του αναγνώσιμου λόγου»⁹⁷, τα οποία όμως διέπλεκε περίτεχνα με ευρηματικούς τρόπους, δημιουργώντας ένα άρτιο αισθητικά αποτέλεσμα. Στην εποχή του ήχου, το άλλοτε ορατό ομιλιακό ενέργημα, ο γραπτός δηλαδή λόγος που στο παρελθόν διαβαζόταν, επανακτούσε την ακουστική του, αποκαθίστατο δηλαδή πλέον ως προφορικός. Ωστόσο, η ομιλία στον ομιλούντα κινηματογράφο διατηρούσε και την οπτική της υπόσταση, εφόσον μέσω του ήχου της ήταν δυνατό να παραχθούν νοητά νέες εικόνες. Έτσι, και για τον θεατή-ακροατή της νέας ομιλούσας εποχής ο κινηματογράφος εξακολουθούσε να αποτελεί μια συναισθησιακή εμπειρία.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει μια απαραίτητη διευκρίνιση. Η προσθήκη του συγχρονισμένου ήχου ως νέου συστατικού στην κινηματογραφία δεν αφορούσε, βέβαια, μόνο στον ήχο της ομιλίας αλλά και στους ποικίλους φυσικούς ήχους και τεχνητούς θορύβους που περιβάλλουν την ανθρώπινη ζωή και εν γένει διέπουν την έμβια ύπαρξη. Ως φυσικοί ήχοι νοούνται «όλα τα ηχητικά φαινόμενα που μπορούμε να αντιληφθούμε στην παρθένα φύση (άνεμος, κεραυνός, βροχή, κύματα, νερό που κυλά, κραυγές ζώων, κελαϊδίσματα πουλιών κ.λπ.)», ενώ οι τεχνητοί θόρυβοι αφορούν σε όλους τους ήχους που γεννά η ανθρώπινη δραστηριότητα, συμπεριλαμβανομένων και των «μηχανικ[ών] ήχ[ων] (μηχανές, αυτοκίνητα, τραίνα, αεροπλάνα, θορύβους δρόμων, εργοστασίων, σταθμών, λιμανιών)»⁹⁸. Το γεγονός ότι η ενσωμάτωση του προφορικού λόγου στον κινηματογράφο προκρίθηκε τόσο ώστε να χαρακτηρίσει ονοματολογικά τη νέα του μορφή θα μπορούσε ίσως να ερμηνευτεί ως επιλεγμένη εστίαση στην ανθρώπινη επικοινωνία, στο πλαίσιο μιας εποχής που επιθυμούσε να δώσει έμφαση στη μετάδοση της γνώσης και της πληροφορίας παρά στη νατουραλιστική περιγραφή.

Αλλά και η σιωπή επαναπροσδιορίστηκε στην ομιλούσα περίοδο, αφού δεν αποτελούσε πλέον αναπόφευκτο συστατικό αλλά υπολογίσιμο στοιχείο

⁹⁷ ό.π., σ. 255.

⁹⁸ Μαρτέν, Μαρσέλ. (1984). *Η γλώσσα του κινηματογράφου*. μτφρ. Ε. Χατζίκου, Αθήνα: Κάλβος, σ. 148.

στην κινηματογραφική σύνθεση, που μπορούσε να παίξει δραματικό ρόλο στην ταινία. Η εναλλαγή ανάμεσα στην εμφάνιση και την έλλειψη του ήχου μπορούσε «να υπογραμμίσει με δύναμη τη δραματική ένταση μιας στιγμής»⁹⁹. Η συγκεκριμένη πρακτική, βέβαια, είχε ξεκινήσει από την εποχή του βωβού κινηματογράφου, όταν στο ζενίθ της δράσης, η μουσική που συνόδευε τις ταινίες διακοπτόταν ξαφνικά, αφήνοντας τις εικόνες ξεγυμνωμένες από το ενισχυτικό εκφραστικό τους μέσο. Εγκαταλειμμένες από τη μουσική υπόκρουση, οι εικόνες έμοιαζαν να πέφτουν στο κενό. Στην ουσία, όμως, ο απόηχος της μουσικής παρέμενε και καταύγαζε τη βωβή κορύφωση της ταινίας πιο έντονα απ' ό,τι αν συνεχιζόταν η μουσική¹⁰⁰. Η σιωπή του ομιλούντος κινηματογράφου ερχόταν σε αντίστιξη τόσο με τη μουσική όσο και με όλους τους υπαρκτούς ήχους της ταινίας, πρωτίστως, βέβαια, με τον έναρθο λόγο. Έτσι, ο ήχος της σιωπής μπορούσε να είναι πιο έκδηλος και εκκωφαντικός από οποιονδήποτε άλλο ήχο, σηματοδοτώντας την αισθαντική του αξία.

β) Μουσική

Σύμφωνα με τον Γερμανό θεωρητικό του κινηματογράφου Siegfried Kracauer, εφόσον η πραγματική ζωή είναι αξεχώριστη από τον ήχο, «η εξαφάνιση του ήχου μετατρέπει τον κόσμο σε προθάλαμο της κόλασης»¹⁰¹. Προκειμένου να απαλλαγεί η βωβή κινηματογραφική ταινία από την έμφυτη 'κολασμένη' αυτή σιωπή, έγιναν από πολύ νωρίς, όπως προαναφέρθηκε, διάφορες προσπάθειες (π.χ. εισαγωγή ζωντανών αφηγητών ή προσθήκη περισσότερο ή λιγότερο συγχρονισμένων φωνογραφικών δίσκων). Όλες οι πρώιμες απόπειρες, όμως, απέβησαν άκαρπες και η μοναδική μορφή ήχου που διατηρήθηκε ήταν αυτή της μουσικής υπόκρουσης. Ωστόσο, η μουσική στη βωβή κινηματογραφία δεν ήταν συνυφασμένη με την εικόνα. Αποτελούσε μάλλον στοιχείο των κινηματογραφικών προβολών παρά μέρος της ίδιας της ταινίας. «Η ζωτική λειτουργία της ήταν να προσαρμόζει οργανικά τον θεατή

⁹⁹ *ό.π.*, σ. 147.

¹⁰⁰ Kracauer, Siegfried. (1984). *Θεωρία του κινηματογράφου...* *ό.π.*, σ. 204.

¹⁰¹ *ό.π.*, σ. 201.

στη ροή των εικόνων που κυλούσαν στην οθόνη»¹⁰². Εκτελεσμένη ζωντανά στον δικό της χώρο και χρόνο, η μουσική έμοιαζε να έχει τη δική της αστάθμητη πορεία. Άλλωστε, ακόμη και η ίδια ταινία μπορούσε να διαφοροποιείται μουσικά από αίθουσα σε αίθουσα ή ακόμη και από μέρα σε μέρα, παρουσιάζοντας ενισχυμένη ή μειωμένη αισθητική. Οι μεγάλες κινηματογραφικές αίθουσες των αστικών κέντρων διέθεταν τον κατάλληλο εξοπλισμό και τις απαραίτητες εγκαταστάσεις για να φιλοξενήσουν ολόκληρη ορχήστρα, ενώ συνήθως οι μικρότεροι χώροι προβολής στην περιφέρεια αρκούσαν στην παρουσία ενός και μόνο πιανίστα για να συνοδέψει ηχητικά τις κινούμενες εικόνες. Η μουσική του βωβού κινηματογράφου ήταν εξαρτημένη από το πνευματικό επίπεδο, την καλλιτεχνική ικανότητα αλλά και την καλή διάθεση των μουσικών, οι οποίοι είτε ακολουθούσαν τις προτεινόμενες μουσικές οδηγίες του σκηνοθέτη ή του διανομέα της ταινίας είτε συνέθεταν σύμφωνα με το προσωπικό τους κριτήριο και γούστο το πρόγραμμα των ηχητικών κομματιών, δημοφιλών ή πρωτότυπων, είτε υπέκυπταν στις επίμονες απαιτήσεις - παραγγελίες του κοινού. Έτσι, η μουσική ηχούσε άλλοτε βαρετά κοινότοπη άλλοτε απaráμιλλα εμπνευσμένη στα αυτιά των θεατών, άριστα συνδυασμένη με την εικονική αναπαράσταση.

Δεν έλειπαν, βέβαια, και οι οπτικοακουστικές αναντιστοιχίες, που έδιναν ιδιότυπη χροιά στο κινηματογραφικό αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του μεθυσμένου πιανίστα που αψηφούσε τη δράση των εικόνων, όπως το αφηγείται ο Krasauer:

[...] δεν ήταν καθόλου ασυνήθιστο ν' αντηχούν εύθυμες μελωδίες όταν, σε μιά ταινία που παρακολουθούσα, ο αγανακτισμένος κόμης πέταγε έξω από το σπίτι τη μοιχαλίδα γυναίκα του, κι ένα πένθιμο εμβατήριο να συνοδεύει τη γαλαζοβαμμένη σκηνή της τελικής συμφιλίωσής του. Αυτή η έλλειψη συντονισμού ανάμεσα στα μουσικά θέματα και τη δράση που υποτίθεται ότι επένδυναν μου φαινόταν γοητευτική, γιατί μ' έκανε να βλέπω την ιστορία από μιά καινούργια, αναπάντεχη σκοπιά, ή, πράγμα ακόμα πιο

¹⁰² ό.π.

σημαντικό, μ' έσπρωχνε να χαθώ μέσα σ' έναν ανεξερεύνητο λαβύρινθο, που τον αποτελούσαν τα γεμάτα υπαινιγμούς πλάνα¹⁰³.

Ακόμη, δηλαδή, και στην περίπτωση ασυμφωνίας της με την εικόνα, η μουσική μπορούσε να φωτίσει απροσδόκητα μια κρυμμένη, άγνωστη πτυχή της βωβής ταινίας ή να εμβυθίσει το κοινό στο δαιδαλώδες, υπαινικτικό περιεχόμενό της. Κρατώντας τον θεατή σε αισθητηριακή εγρήγορση, η μουσική ενίσχυε τη δεκτικότητά του. Στόχος της δεν ήταν, φυσικά, να λειτουργήσει ως αντικαταστάτης του σύγχρονου ήχου, αλλά, αντίθετα, να ισχυροποιήσει την απουσία του, να καταργήσει την ανάγκη ύπαρξής του και εν τέλει να νομιμοποιήσει τη σιωπή του κινηματογραφικού μέσου¹⁰⁴. Οι βωβές εικόνες, άλλωστε, όπως προαναφέρθηκε, δημιουργούσαν μόνες τους συναισθησιακά την εντύπωση αισθητηριακής πληρότητας. Η μουσική, λόγω της συναισθηματικής συγκίνησης που προκαλούσε, ενεργούσε ενισχυτικά στο αισθητικό αποτέλεσμα. Ουσιαστικά εμφυσούσε ζωή στις βωβές εικόνες, με στόχο να τις παρουσιάσει αναζωογονημένες στη φυσική τους φωτογραφική μορφή, αναδεικνύοντας την αυτοτέλειά τους¹⁰⁵.

Η μουσική εξακολούθησε να αποτελεί μέρος της κινηματογραφικής εκφραστικότητας και στην ομιλούσα περίοδο, μόνο που διαφοροποιήθηκε ως προς τον τρόπο εκτέλεσής της. Προκειμένου να εγγραφεί εξολοκλήρου στο σύγχρονο τεχνητό σύστημα οπτικοακουστικής καταγραφής και αναπαραγωγής, η μουσική έχασε την αυτονομία που είχε εξασφαλίσει στη βωβή κινηματογραφία. Άρρηκτα συνδεδεμένη με την εικόνα και τον διαλεκτικό ή εν γένει πραγματικό ήχο, η μουσική δεν αποτελούσε πια εξωγενές στοιχείο, που παραγόταν σε χώρο και χρόνο διαφορετικό από αυτόν της ταινίας, αλλά ενσωματωνόταν σε αυτή ως αναπόσπαστο τμήμα της. Δεν ακολουθούσε δηλαδή παράλληλη πορεία με την καταγεγραμμένη 'ηχοεικόνα', αλλά, καθώς εκπορευόταν από πηγή εντός της ταινίας, συνήθως αόρατη, συνυφαινόταν μαζί της ως πρωτογενές συστατικό. Έτσι, επιτεύχθηκε η μόνιμη αποτύπωσή της

¹⁰³ ό.π., σ. 206.

¹⁰⁴ ό.π., σ. 203.

¹⁰⁵ ό.π.

στην ταινία με τη μορφή επιλεγμένης μουσικής επένδυσης (σάουντρακ), εξασφαλίζοντας στον δημιουργό πλήρη έλεγχο του κινηματογραφικού αποτελέσματος και εξαλείφοντας τον κίνδυνο εκ των υστέρων εξωγενών παρεμβάσεων. Η διατήρηση της μουσικής, αν και διαφοροποιημένης σε μορφή, στην ομιλούσα εποχή αποσκοπούσε στον μετριασμό των ρεαλιστικών εντυπώσεων, που, μετά την προσθήκη του διαλεκτικού ήχου, αυξήθηκαν αισθητά, απειλώντας να αλλοιώσουν την ουσία του κινηματογράφου, τaráζοντας την αισθητική του ισορροπία. Η μουσική μέσω της ιδιότητάς της να προκαλεί συναισθηματικά ερεθίσματα εξασφάλιζε την εξισορρόπηση του λογικού και του θυμικού.

Η μουσική, βέβαια, στον ομιλούντα κινηματογράφο επιτελούσε κι ένα άλλο έργο. Καθώς ο σύγχρονος ήχος παρέπεμπε σε μια «ακριβή και μη αναστρέψιμη εγγραφή του χρόνου που [είχε] κυλήσει και [ήταν] πια υπολογισμένος, ζυγισμένος, κατανεμημένος»¹⁰⁶, η μουσική λειτουργούσε ως μοναδική ανάπαυλα και διαφυγή «από τον αδυσώπητο νόμο της διαχρονικότητας των στιγμών»¹⁰⁷. Καθώς ο ήχος, δηλαδή, του ομιλούντος κινηματογράφου ήταν ένας ρεαλιστικός ήχος, δεν μπορούσε παρά να έχει μια εξελικτική πορεία, που κινούνταν διαρκώς μπροστά, χωρίς παύσεις, υποτάσσοντας τον χρόνο μέσα σε μια γραμμική ροή. Στο παρελθόν, καθώς τα πλάνα των εικόνων εναλλάσσονταν ως τμήματα ταυτόχρονου συνόλου, έδιναν την εντύπωση καλειδοσκοπικής δράσης της ταινίας. Ο βωβός κινηματογράφος, καθόριζε, εκούσια ή ακούσια (λόγω τεχνικού προβλήματος ή ανθρωπίνου σφάλματος), την ταχύτητα του χρόνου, επιβραδύνοντας ή επιταχύνοντας τη ροή των εικόνων (από 16 έως 20 περίπου το δευτερόλεπτο). Γι' αυτό, άλλωστε, το μήκος των βωβών ταινιών υπολογιζόταν σε μέτρα και όχι σε ώρες, λεπτά και δευτερόλεπτα. Με τον ομιλούντα κινηματογράφο «ο πραγματικός χρόνος αφίχθη»¹⁰⁸. Η ταχύτητα προβολής σταθεροποιήθηκε στα 24 καρέ το δευτερόλεπτο κι ο χρόνος έγινε ανελαστικός. Ωστόσο, η μουσική, και στην ομιλούσα εποχή, μπορούσε να ξεφύγει από τα όρια του ρεαλισμού. Όταν

¹⁰⁶ Chion, *ό.π.*, σ. 88.

¹⁰⁷ *ό.π.*, σ. 89.

¹⁰⁸ *ό.π.*

συμπλήρωνε τα κενά των σκηνών, όπου ο σύγχρονος ήχος παροδικά εξαφανιζόταν, είχε τη δυνατότητα να αποσυνθέτει μια δράση, διαστέλλοντας ή συμπύσσοντας τον χρόνο της.

3.2 Αντιδράσεις μπροστά στη μετάλλαξη του κινηματογράφου

Η καταξίωση του ομιλούντος κινηματογράφου δεν ήταν εξ αρχής δεδομένη. Αν θα αποτελούσε εφεξής ο ήχος απαραίτητο υποστύλωμα στην κινηματογραφία ή αν θα γινόταν επιλεκτική χρήση του, εξαρτήθηκε από ποικίλους παράγοντες, αναμφισβήτητα, πρωτίστως, από τον βαθμό και την ταχύτητα με τα οποία θα κατόρθωναν οι άνθρωποι του κινηματογράφου να υπερκεράσουν τα πρακτικά και τεχνικά προβλήματα που καθιστούσαν αισθητικά άχαρο το φιλικό αποτέλεσμα. Για την προβολή και διάδοση του νέου οπτικοακουστικού μέσου, οι αίθουσες προβολής έπρεπε να εξοπλιστούν έγκαιρα με τα απαιτούμενα συστήματα διάχυσης του συγχρονισμένου ήχου και οι παραγωγοί όφειλαν να στηρίξουν έμπρακτα την προώθηση των ομιλουσών ταινιών, παρέχοντας την απαιτούμενη οικονομική ενίσχυση. Δεν έλειπαν, όμως, οι περιπτώσεις παραγωγών που υποχρεώνονταν να υποστηρίξουν, λίγο ακόμη, ίσως και παρά την επιθυμία τους, την παλιά τεχνοτροπία κινηματογραφίας καθαρά για λόγους κόστους, αν δεν ήταν σε θέση να εξοπλιστούν άμεσα με τις νέες τεχνολογίες (ή αν βρίσκονταν σε αναμονή της βελτιστοποίησής τους), αν διατηρούσαν ακόμη αποθέματα βωβών ταινιών στις προθήκες τους ή αν δεσμεύονταν από μακρόχρονα συμβόλαια με ηθοποιούς χωρίς εύρος δραματουργικής δεξιότητας πέραν της παντομίας. Σε γενικές γραμμές, το μέλλον των ηθοποιών που δεν μπορούσαν να υποστηρίξουν ερμηνευτικά το νέο μέσο διαγραφόταν ζοφερό, αφού πλέον απορρίπτονταν, σταδιακά απομακρύνονταν και εν τέλει οδηγούνταν στο περιθώριο. Βέβαια, απαραίτητη προϋπόθεση για την επικράτηση της ομιλούσας κινηματογραφίας ήταν η μεταστροφή των διστακτικών δημιουργών, που όφειλαν να υιοθετήσουν στην πλειοψηφία τους τη νέα οπτικοακουστική εκφραστικότητα. Ωστόσο, σημαντικότερο όλων για την καθιέρωση του ομιλούντος

κινηματογράφου ήταν η ευρεία αποδοχή του καινοτόμου μέσου από το κοινό, το οποίο έπρεπε να προσαρμοστεί αρμονικά στο νέο ηχητικό καθεστώς.

α) Οι σκηνοθέτες

Στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του ομιλούντος κινηματογράφου, έκδηλη ήταν η απροθυμία αρκετών κινηματογραφικών συντελεστών να υιοθετήσουν το νέο ηχητικό καθεστώς και ό,τι αυτό συνεπαγόταν. Συγκεκριμένα, πολλοί δημιουργοί δυσφόρησαν για τους περιορισμούς στη σκηνοθεσία που τα πρώιμα, ακατέργαστα ηχητικά συστήματα συγχρονισμού τους επέβαλαν. Προκειμένου να αποφευχθεί η αποτύπωση των δευτερευόντων 'άχρηστων' ήχων ή ενοχλητικών θορύβων κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, που έθεταν σε κίνδυνο το αισθητικό αποτέλεσμα, οι ελιγμοί της κάμερας έπρεπε να περιοριστούν σε κλειστό στατικό χώρο. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα οι κάμερες χρειάστηκε να εγκλωβιστούν σε βαριούς ηχομονωμένους θαλάμους¹⁰⁹, ακινητοποιώντας τη δράση της ταινίας. Κάτι τέτοιο θεωρήθηκε, φυσικά, από τους σκηνοθέτες φραγμός στην εκφραστικότητα και οπισθοδρόμηση στην καλλιτεχνική δημιουργία, ιδίως αν λάμβανε κανείς υπόψη ότι το κινηματογραφικό μέσο είχε αναδειχθεί σε μορφή υψηλής τέχνης, αν μη τι άλλο, εξαιτίας της επιδέξιας κίνησης της μηχανής. Η τεχνολογική εξέλιξη και η σταδιακή βελτιστοποίηση των μηχανημάτων κινηματογράφησης έλυσε εν τέλει τα χέρια των δημιουργών, που, απελευθερωμένοι από τεχνικά προβλήματα, μπορούσαν πλέον ανεμπόδιστα και με περισσότερα μέσα έκφρασης στη διάθεσή τους να υλοποιήσουν το κινηματογραφικό τους όραμα. Η αρνητική αντιμετώπιση της έλευσης του ήχου από την πλευρά των σκηνοθετών δεν οφειλόταν, βέβαια, μόνο στη δυσαρέσκειά τους για τις διαφοροποιήσεις στα θέματα τεχνικής, αλλά ήταν πρωτίστως αντίδραση, όπως προαναφέρθηκε, για λόγους αισθητικής. Σημαντικοί δημιουργοί σε Ευρώπη, Ασία και Αμερική εξακολουθούσαν, στα

¹⁰⁹ ό.π., σ. 45.

πρώτα χρόνια της ομιλούσας περιόδου, να γυρίζουν άλαλα φιλμ¹¹⁰, αρνούμενοι να ενσωματώσουν δημιουργικά τον ήχο, εξ ολοκλήρου τουλάχιστον, στην καθιερωμένη εικονική αναπαράσταση.

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα δημιουργού που αντιστεκόταν στον έλλογο ήχο αποτελεί αυτό του άγγλου κινηματογραφιστή Charlie Chaplin. Την άρνησή του να δώσει λαλιά, κατά την μετά του βωβού κινηματογράφου εποχή, στη χαρακτηριστική περσόνα του 'Αλήτη' (the Tramp) που ενσαρκώνει στις περισσότερες ταινίες του, μια φιγούρα που εκφράζεται αποκλειστικά μέσω της γλώσσας του σώματος, θα δικαιολογήσει με τα ακόλουθα λόγια: «... η πρώτη λέξη που θα πρόφερε ποτέ, θα τον μεταμόρφωνε σε ένα άλλο άτομο»¹¹¹. Η απόφασή του να συνεχίσει να εργάζεται με τη 'σιωπηλή' παραγωγή εκφράζει τόσο την ανησυχία του για το μέλλον της προσωπικής του καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και την αμφισβήτησή του για την αισθητική υπόσταση της ομιλούσας κινηματογραφίας.

Όταν επιτεύχθηκε ο 'πολυπόθητος' οπτικοακουστικός συγχρονισμός στον κινηματογράφο, η ταινία του *Το τσίρκο* (*The Circus*, 1928) ήταν ήδη έτοιμη, οπότε ήταν μάλλον αργά για να επιχειρήσει τυχόν αλλαγές ή ηχητικές προσθήκες. Όταν, όμως, το 1928 άρχισε να γράφει το σενάριο για την επόμενη ταινία του, *Τα φώτα της πόλης* (*City Lights*, 1931), η εμμονή του στη βωβή εκφραστικότητα ήταν καθαρά θέμα επιλογής. Αν και είχε αρχικά σκεφτεί να κάνει την ταινία ομιλούσα, έστω και εν μέρει, κατέληξε τελικά στο γνώριμο σιωπηλό του ύφος, ντύνοντας την ταινία με πρωτότυπη μουσική επένδυση, σε δική του κυρίως σύνθεση, και εντυπωσιακά ηχητικά εφέ. Η απόφασή του να κυκλοφορήσει ένα ακόμη βωβό φιλμ, παρόλο που οι ηχητικές ταινίες ήταν αυτές που ακολουθούσαν ανοδική πορεία την εποχή, υπήρξε εν τέλει καθ' όλα δικαιωτική για τον ταλαντούχο σκηνοθέτη, αφού η ταινία αγκαλιάστηκε από κοινό και κριτικούς. Αυτή η «ρομαντική κωμωδία σε παντομίμα» ξεχώρισε για

¹¹⁰ Luis Buñuel/Salvador Dalí, *Un Chien Andalou* (1929), Dziga Vertov, *Man with a Movie Camera* (1929) F. W. Murnau, *City Girl* (1930), Aleksandr Dovzhenko, *Earth* (1930), Charlie Chaplin, *City Lights* (1931), Yasujiro Ozu, *I Was Born, But...* (1932) κ.ά.

¹¹¹ Μετάφραση της γράφουσας του:

"... the first word he ever uttered would transform him into another person"

Jaffe, Ira S. (Winter 1979). "Fighting Words": *City Lights*, *Modern Times*, and *The Great Dictator* *In: Journal of the University Film Association*, Vol. 31, No. 1, CHAPLIN AND SOUND, pp. 23-32.

τον επιτυχημένο συνδυασμό κωμικού και μελοδραματικού στοιχείου και καθιερώθηκε όχι μόνο ως ένα από τα υψηλότερα επιτεύγματα στην καριέρα του Chaplin, αλλά και ως μία από τις καλύτερες ταινίες που γυρίστηκαν ποτέ.

Η υπόθεση της ταινίας εκτυλίσσεται κάτω από τα 'φώτα της πόλης'. Στο χαοτικό περιβάλλον μιας μεγαλούπολης του '30 προβάλλονται οι διαμετρικά αντίθετες ζωές τριών διαφορετικών ανθρώπων. Ο περιπλανώμενος 'Αλήτης' ερωτεύεται μία τυφλή κοπέλα, που πουλά λουλούδια στον δρόμο. Παράλληλα, συνδέεται φιλικά με έναν εκκεντρικό εκατομμυριούχο, τον οποίο σώζει από πνιγμό, όταν αυτός, σε κατάσταση μέθης, επιχειρεί να αυτοκτονήσει. Η ειρωνεία, όμως, είναι ότι ο τελευταίος, όταν είναι νηφάλιος, αδυνατεί να τον αναγνωρίσει και διαρκώς τον απομακρύνει. Το στερεότυπο του περιθωριακού ζητιάνου που μαρτυρά η εμφάνιση του 'Αλήτη', δεν επιτρέπει, άλλωστε, στον αριστοκράτη να τον αντιμετωπίσει διαφορετικά. Στην προσπάθειά του να εξασφαλίσει το αναγκαίο χρηματικό ποσό που θα επιτρέψει στην τυφλή κοπέλα να υποβληθεί σε εγχείρηση κι έτσι να γιατρευτεί από την πάθησή της, ο 'Αλήτης' κάνει διάφορες μικροδουλειές και εμπλέκεται σε διάφορες καταστάσεις. Τελικά, ευεργετείται από τον ζάπλουτο φίλο του, ο οποίος τον ενισχύει οικονομικά, δίχως όμως να το συνειδητοποιήσει. Μια ταυτόχρονη διάρρηξη στην έπαυλη του εκατομμυριούχου, φέρνει τον 'Αλήτη' αντιμέτωπο με την κατηγορία για κλοπή κι έτσι οδηγείται στη φυλακή, αφού προηγουμένως έχει παραδώσει τα χρήματα στην τυφλή αγαπημένη του. Μήνες μετά αποφυλακίζεται και συναντά τυχαία τη νεαρή ανθοπώλισσα, η οποία, με πλήρως αποκατεστημένη πια όραση, έχει ανέλθει κοινωνικά στη μικροαστική τάξη, καθώς διαθέτει πλέον το δικό της μαγαζί.

Στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας ο σκηνοθέτης διαχειρίζεται τον νεοφερμένο ήχο με έναν τρόπο ευρηματικό, προκειμένου τόσο να εκφράσει εμμέσως την άποψή του γι' αυτόν όσο και να θίξει τα σημαντικά κοινωνικά προβλήματα της εποχής του. Σε μια κατάμεστη πλατεία κατά τη διάρκεια τελετής για τα αποκαλυπτήρια ενός μνημείου, του συμπλέγματος τριών κλασικών αγαλμάτων, με τίτλο «Ειρήνη και Ευημερία» ("Peace and Prosperity"), το οποίο αποτελεί δωρεά στους κατοίκους της πόλης, οι ιθύνοντες δεν ακούγονται να εκφωνούν τις ομιλίες τους με ανθρώπινη λαλιά, αλλά να

εκφέρουν ακατάληπτους άναρθρους ήχους, που ηχούν ως ενοχλητικά μάλλον κρωξίματα στα αυτιά των θεατών. Η αποκάλυψη του μνημείου εμφανίζει τον μαυροφορεμένο και κουρελιασμένο άστεγο ‘Αλήτη’ να κοιμάται στην αγκαλιά του κεντρικού γυναικείου αγάλματος. Η εικόνα του γνωστού μίμου παραπέμπει στην παλιά εποχή της βωβής κινηματογραφίας, αλλά η πραγματικότητα, που τον ξυπνά απότομα, τον τοποθετεί στον νέο, ‘αφιλόξενο’ για τον ίδιο, χώρο του ομιλούντος κινηματογράφου. Η φιγούρα του, που προκαλεί χτυπητή αντίθεση με τη λευκότητα και την καθαρότητα του μνημείου, συμβολίζει την κοινωνική ανισότητα και την ατομική εξαθλίωση, σατιρίζοντας έτσι τη σημασιοδότηση της τελετής. Πέραν του ευνόητου πολιτικού σχολίου, της μορφής του καλλιτέχνη απέναντι στην κενότητα των πολιτικών λόγων που μιλούν για ευημερία μεσούσης της οικονομικής κρίσης, η σκηνή αυτή αποτελεί προφανώς και ένα αρνητικό σχόλιο του Charlin για το άκομψο, κατά τη γνώμη του, αισθητικό αποτέλεσμα που επιφέρει ο ήχος στον κινηματογράφο.

Αυτό που προκαλεί όμως μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην ταινία είναι η επιλογή του Charlin να πραγματευτεί το θέμα της τυφλότητας, σε μια εποχή που η ορατότητα, η άλλοτε κυρίαρχη αίσθηση στην πρόσληψη του πραγματικού, παραγκωνίζεται ή εν μέρει υποκαθίσταται από άλλες αισθήσεις ή/και συνδέεται μαζί τους στο πλαίσιο της νεωτερικής επανασύνδεσης των αισθήσεων. Όλη η πλοκή ‘παίζει’ με το θέμα της ελαττωματικής οπτικής αίσθησης, γεγονός που αποτελεί και τον κεντρικό μοχλό στην εξέλιξη της ιστορίας. Οι μόνες συναναστροφές που έχει ο πρωταγωνιστής είναι με άτομα που δεν μπορούν να τον δουν είτε λόγω φυσικής αναπηρίας, όπως η τυφλή ανθοπώλις, είτε λόγω ψυχικής κατάστασης, όπως ο μέθυσος εκατομμυριούχος που δεν τον αναγνωρίζει, όταν συνέρχεται. Κατά κάποιο παράδοξο τρόπο δηλαδή ο σκηνοθέτης μοιάζει να υποβαθμίζει την οπτική αίσθηση, αυτή που κατά κόρον διαχειρίζεται και προκρίνει, ως αδύναμη, σε κάποιες περιπτώσεις, να προσλάβει το πραγματικό. Η αποκάλυψη και συνειδητοποίηση της αλήθειας στην τελευταία σκηνή, που αποτελεί και μια από τις πιο συγκινητικές σκηνές στην ιστορία του κινηματογράφου, συντελείται όχι εξαιτίας της αποκατεστημένης όρασης ή έστω της ακοής αλλά εξαιτίας της απτής επαφής.

Η αίσθηση τη αφής είναι αυτή που βοηθάει την πρωταγωνίστρια, παρόλο που διαθέτει πλέον οπτική ικανότητα, να ‘δει’ συναισθησιακά την πραγματικότητα. Χαρακτηριστική είναι και η καταληκτική στιχομυθία των πρωταγωνιστών, όπως προβάλλεται από τους διατίτλους (-“You can see now?” -“Yes, I can see now.”), που προσδίδει στην ήδη πολυσημία της λέξης «βλέπω – καταλαβαίνω» και διάσταση απτής αντιληπτικής ικανότητας (‘αγγίζω’ την πραγματικότητα). Η αφή, δηλαδή, που κατά τον πρώιμο 19^ο αιώνα, στο πλαίσιο του διαχωρισμού των αισθήσεων και της βιομηχανικής επαναχαρτογράφησης του σώματος, αποκόπηκε από την ορατότητα¹¹², επανασυνδέεται μαζί της στο πλαίσιο της νεωτερικής ανάμειξης των αισθήσεων. Επαναφέροντας την αίσθηση της αφής στα συμφραζόμενα της τέχνης του ως πλέον αποτελεσματικής στη συνειδητοποίηση της αλήθειας, ο σκηνοθέτης ίσως να θέλει να επισημάνει ότι, προκειμένου να επιτευχθεί η πληρέστερη πρόσληψη της πραγματικότητας, δεν αρκεί απλά η σύνθεση των αισθήσεων της όρασης και της ακοής, αλλά αυτό που απαιτείται πάντα είναι η όσο το δυνατόν πυκνότερη συμπίεση των ανθρωπίνων αισθήσεων. Παράλληλα, η συναισθησιακή προσέγγιση του πραγματικού, η δυνατότητα, δηλαδή, αντιμετάθεσης των αισθητηριακών εντυπώσεων στη συνείδηση του υποκειμένου προάγει την αντιληπτική του ικανότητα. Με αυτή την έννοια, το γεγονός της εισαγωγής του ήχου στον κινηματογράφο, εφόσον δεν κινείται προς αυτή την κατεύθυνση, κρίνεται από τον καλλιτέχνη μάλλον υπερεκτιμημένο.

β) Οι ηθοποιοί

Αλλά και αρκετοί μεγάλοι αστέρες του βωβού κινηματογράφου αποκήρυξαν το ηχητικό φιλμ, αφού έθεταν σε κίνδυνο την καριέρα τους, στην περίπτωση που δεν διέθεταν το απαραίτητο εφόδιο της εύηχης φωνής, προαπαιτούμενο για το νέο κινηματογραφικό καθεστώς. Απειλούμενοι από τους νέους σημαντικούς καλλιτέχνες που αναδύονταν από τους χώρους του θεάτρου, του βαριετέ και του ραδιοφώνου, οι παλαίμαχοι κινηματογραφικοί

¹¹² Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer...* ό.π., σ. 19.

ηθοποιοί όφειλαν να μεταλλάξουν το ύφος της υποκριτικής τους, αν ήθελαν να διατηρήσουν την ερμηνευτική τους ιδιότητα στη νέα εποχή και να παραμείνουν στον χώρο. Απαραίτητο προσόν του ηθοποιού αποτελούσε πλέον το σώμα στην ενότητά του (όψη και φωνή) και στόχος του ήταν η πειστική, αληθοφανής και ρεαλιστική ερμηνεία, που παρέπεμπε στην καθημερινή ανθρώπινη συμπεριφορά, κι όχι η φορμαλιστική εκφραστικότητα της παντομίμας.

Το αίσθημα της απόγνωσης για το παρόν και της ανασφάλειας για το μέλλον που βίωνε ο ηθοποιός του βωβού κινηματογράφου κατά τη μετάβαση στην ομιλούσα περίοδο αποτυπώνεται με επιτυχία στην ταινία του Michel Hazanavicius *The Artist* (2011). Η πλοκή αφηγείται την ιστορία του φανταστικού χαρακτήρα George Valentin, ενός από τους μεγαλύτερους αστέρες του βωβού κινηματογράφου στο Χόλλυγουντ της δεκαετίας του '20. Μπροστά στο διττής σημασίας χρονικό μεταίχμιο του ερχομού του ομιλούντος κινηματογράφου και του οικονομικού κραχ, ο καταξιωμένος ηθοποιός, που δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στο νέο ηχητικό καθεστώς, παρακολουθεί τα δεδομένα της ζωής του να αλλάζουν ριζικά. Η καριέρα του ανατρέπεται απότομα, μιας και η κινηματογραφική βιομηχανία ενσωματώνει ταχύτατα τον ήχο και αναζητά νέα ταλέντα πάνω στα οποία θα επενδύσει. Ως άμεση συνέπεια η ανεργία και η εξαθλίωση του χτυπούν την πόρτα. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που ο πρωταγωνιστής έρχεται για πρώτη φορά 'αντιμέτωπος' με τον ήχο, εμπειρία που βιώνει σαν εφιάλτη. Ωστόσο, η γνωριμία και η σχέση του με τη νεαρή και πολλά υποσχόμενη στάρλετ Peppy Miller, που από κομπάρσος μετατρέπεται εν μια νυκτί σχεδόν σε λαμπερή πρωταγωνίστρια του ομιλούντος κινηματογράφου, θα αποβεί σωτήρια για τον καλλιτέχνη σε πολλαπλά επίπεδα.

Γυρισμένη στη σύγχρονη εποχή, σχεδόν έναν αιώνα μετά το κρίσιμο εκείνο μεταβατικό σημείο της ιστορίας του κινηματογράφου, σε μια εποχή που η ψηφιακή και η τρισδιάστατη κινηματογραφία μοιάζει να σηματοδοτεί μία ακόμη σημαντική τεχνολογική μετάβαση στην εξελικτική πορεία της έβδομης τέχνης, η βωβή ταινία του Γάλλου σκηνοθέτη κατορθώνει να κομίσει το μήνυμα της διαχρονικότητας της κινηματογραφικής εκφραστικότητας. Ανεξάρτητα

από τις κατά καιρούς ‘κατακλυσμικές’ τεχνολογικές αλλαγές, όπως για παράδειγμα αυτή της εισβολής του ήχου, που φάνηκαν να απειλούν να καταστρέψουν ή να αλλοιώσουν την ουσία του κινηματογράφου, αποδεικνύεται περίτρανα ότι οι θεμελιώδεις αρχές της κινηματογραφικής τέχνης δεν χάνουν την ανθεκτικότητά τους ούτε επηρεάζονται αρνητικά από την εκάστοτε εξέλιξη της τεχνολογίας. Η σύμπραξη του ‘παλαιού’ με το ‘καινούργιο’, η ενσωμάτωση του ‘βωβού’ στον ‘ομιλούντα’ σηματοδοτεί ουσιαστικά μια πυκνότερη συμπίεση των ανθρωπίνων αισθήσεων που αφορούν στην πρόσληψη του πραγματικού και στην ανακατασκευή του. Αξιοποιώντας διαρκώς τα νέα διαθέσιμα τεχνολογικά μέσα, ο κινηματογράφος ενισχύει την έμφυτη ιδιότητά του να διαχειρίζεται τις ανθρώπινες αισθήσεις για να προσεγγίζει συναισθησιακά την πραγματικότητα.

γ) Το κοινό

Το κοινό στην πλειοψηφία του επεφύλαξε θερμή υποδοχή στις ηχητικές ταινίες, τις οποίες εξέλαβε σαν θαύματα¹¹³. Για τον λόγο αυτό εγκατέλειψε μάλλον πρόθυμα και σχετικά εύκολα την καταξιωμένη βωβή φαντασμαγορία για την ακατέργαστη, αρχικά τουλάχιστον, ηχητική εκφραστικότητα. Στο παρελθόν, ο βωβός κινηματογράφος απαιτούσε την οπτική κυρίως προσοχή του κοινού, το οποίο έπρεπε να ενεργοποιήσει διεργασίες του φαντασιακού, προκειμένου να αφουγκραστεί τους υπαινικτικούς ήχους. Κατά κάποιο τρόπο, δηλαδή, οι θεατές συνεισέφεραν δημιουργικά στην κινηματογραφική παραγωγική διαδικασία, αναδομώντας το περιεχόμενο του φιλμ.

Ωστόσο, στην ομιλούσα εποχή, οι θεατές όφειλαν να αλλάξουν τις συνήθειές τους στον τρόπο που παρακολουθούσαν τις ταινίες. Έπρεπε να προσαρμοστούν στο νέο οπτικοακουστικό καθεστώς συγκέντρωσης για την πρόσληψη της ταινίας και να μάθουν πλέον να σιωπούν. Αρκετές φορές μάλιστα στην προσπάθειά τους να επιβάλλουν ησυχία, επέπλητταν τους πιο φασιαριόζους συνακροατές τους¹¹⁴, που παρακώλυαν με τη συμπεριφορά τους

¹¹³ Eymaη, ό.π., σσ. 21-22.

¹¹⁴ Butsch, Richard. (2001). “American Movie Audiences of the 1930s” In: *International Labor and Working-Class History*. No 59. *Workers and Film: As Subject and Audience* (Spring 2001), pp. 106-

τη σύγχρονη κινηματογραφική εμπειρία. Άλλωστε, οι εξωγενείς θόρυβοι εμπόδιζαν την αδιάσπαστη προσοχή των θεατών και την εστίασή τους στον διαλεκτικό ήχο, διεργασίες απαραίτητες για την πρόσληψη του νοήματος της ταινίας στην πληρότητά του.

Ουσιαστικά, οι θεατές στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές του '30 έπρεπε να συνειδητοποιήσουν ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε πλέον και ηχητικό μέσο, που δεν επέτρεπε τη συγκρότησή τους σε όχλο, αλλά, αντίθετα, απαιτούσε την εξατομίκευσή σε μεμονωμένους ακροατές¹¹⁵, που απλά μοιράζονταν με άλλους την ακουστική εμπειρία. Εξάλλου, στο πλαίσιο της πυκνής πολιτισμικής διαδικασίας επανεκπαίδευσης των αισθήσεων που είχε λάβει χώρα από το 1880 έως το 1920 και είχε οδηγήσει στην παραγωγή ενός καθεστώτος απομονωμένης συνακρόασης («ακούω μόνος δίπλα σε πολλούς άλλους»), το κοινό είχε πλέον ασκηθεί να ακούει παρουσία τρίτων και ήταν έτοιμο να υποδεχτεί το ηχητικό φιλμ. Είχε έρθει δηλαδή η ιστορική στιγμή της αποθέωσης αυτού του καθεστώτος συλλογικής ακρόασης, το οποίο καθιστούσε πλέον δόκιμη την επίπληξη στον διπλανό, που τυχόν δεν είχε μάθει ακόμη να σέβεται το δικαίωμα του άλλου στον ήχο, έτσι ώστε να μην διεισδύει στο ακουστικό του πεδίο.

Όμως, παρά τις απαιτήσεις της νέας ηχητικής εποχής για ένα σιωπηλό και πειθαρχημένο κοινό, το καθεστώς απομονωμένης συνακρόασης δεν βρήκε γενικευμένα και άμεσα εφαρμογή εξίσου σε όλες τις αίθουσες, τόσο στο άστυ όσο και στην περιφέρεια. Προφανώς το λαϊκότερο κοινό έτεινε να διατηρεί την εξωστρεφή και εκφραστική του συμπεριφορά ακόμη και απέναντι στον ομιλούντα κινηματογράφο. Διαφοροποιήσεις στις αντιδράσεις του κοινού παρατηρούνταν κι από χώρα σε χώρα, εξαρτώμενες από τις πολιτισμικές συνήθειες και τις νοοτροπίες κάθε λαού. Το αλέγκρο ταμπεραμέντο, για παράδειγμα, του ιταλικού λαού διαγραφόταν ζωντανά στις αντιδράσεις του ως κινηματογραφικού κοινού¹¹⁶. Σημειώνονταν συχνά φαινόμενα παρορμητικών

120, σ. 110. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.jstor.org/stable/27672712>> [προσπελάστηκε 18.08.2012].

¹¹⁵ Sterne, *ό.π.*, σ. 161.

¹¹⁶ Πρβλ. αντιδράσεις κινηματογραφικού κοινού στην ταινία του Giuseppe Tornatore *Σινεμά ο Παράδεισος* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988).

εκδηλώσεων των θεατών στα τεκταινόμενα στην οθόνη, ακόμη και συνομιλίας τους με τους πρωταγωνιστές, γεγονός που αναδείκνυε την τάση του ομιλούντος κινηματογράφου να γεννά στο κοινό, σε μεγαλύτερο ίσως βαθμό σε σχέση με το βωβό παρελθόν, μια ανάγκη διάδρασης με το τεχνολογικό μέσο. Επίσης, το κοινό, ιδίως στις περιπτώσεις που ο ήχος δεν ήταν ικανοποιητικός, διατηρούσε την παρεμβατική του δράση, αποδοκιμάζοντας τον τεχνικό προβολής που δεν φρόντιζε για ένα άρτιο οπτικοακουστικό αποτέλεσμα. Οι θεατές, μάλιστα, εφόσον διαρρηγνυόταν η απορρόφησή τους στο περιεχόμενο της ταινίας, ενώνονταν προς στιγμήν με τους συνθεατές-συνακροατές τους σε μάζα και, χτυπώντας ρυθμικά τα πόδια τους στο έδαφος ή χειροκροτώντας συγχρονισμένα¹¹⁷, απαιτούσαν τη ρύθμιση του προβλήματος.

Με τη εξέλιξη της τεχνολογίας και την απαλοιφή των τεχνικών προβλημάτων καθώς και με την παρουσία εξειδικευμένου προσωπικού στις κεντρικές κυρίως αίθουσες που εξασφάλιζε τη διατήρηση της τάξης και ησυχίας, ο ήχος των κινούμενων εικόνων κέρδισε σταδιακά, σε γενικές γραμμές, τον σεβασμό των θεατών. Γεγονός είναι ότι ο ηχητικός κινηματογράφος αφαίρεσε εν τέλει από το κοινό την εξουσία να καθορίζει το νόημα της ταινίας, ερμηνεύοντας κατά βούληση τις κινούμενες εικόνες ή επιβάλλοντας τις ηχητικές προτιμήσεις του στους μουσικούς. Όλοι οι ήχοι (διαλεκτικοί, μουσικοί κ.λπ.), εντυπωμένοι πλέον στο φιλμ, εξέφραζαν απερίφραστα (εφόσον δεν υπήρχαν, βέβαια, εξωγενείς παρεμβάσεις λογοκρισίας), τις προθέσεις των δημιουργών.

¹¹⁷ Butsch, ό.π.

4. Η χειραγώγηση των αισθήσεων

Η μεταμόρφωση του βωβού κινηματογράφου σε οπτικοακουστικό μέσο συνέπεσε χρονικά με τη μετάλλαξη του κλίματος της εποχής από αισιοδοξία σε αβεβαιότητα και σκεπτικισμό. Δύο μόλις χρόνια μετά την επίτευξη του ομιλούντος κινηματογράφου, το χρηματιστηριακό κραχ (1929) που έπληξε τις Η.Π.Α., μεταμορφώθηκε σχεδόν αυτόματα σε γενικευμένη οικονομική κρίση και εξαπλώθηκε σε ολόκληρο τον κόσμο. Η παγκόσμια ύφεση αποτέλεσε καθοριστικό σημείο στη μετάβαση από τα «τρελά» χρόνια της δεκαετίας του '20 στα «θλιμμένα» χρόνια της δεκαετίας του '30¹¹⁸. Το αίσθημα αυθορμητισμού που χαρακτήριζε μέχρι τότε την ανθρώπινη συμπεριφορά έδωσε τη θέση του στην απόγνωση, την εσωστρέφεια και τον συντηρητισμό, κλίμα που καλλιέργησε σταδιακά το έδαφος για την ανάδυση ολοκληρωτικών καθεστώτων. Σε αυτές τις συνθήκες, ο ομιλών κινηματογράφος συνάντησε εμπόδια και απαγορεύσεις, περιορισμούς και μεθοδεύσεις, που φάνηκαν, προς στιγμήν, να αναχαιτίζουν την εξελικτική του πορεία. Το νέο εργαλειακό του μέσο, η ομιλία, λογοκρίθηκε, κι έτσι οι δημιουργοί αδυνατούσαν να προχωρήσουν στην απρόσκοπτη διαχείρισή του. Παράλληλα, ο ομιλών κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε ως προπαγανδιστική μηχανή για να ικανοποιήσει ιδιοτελείς σκοπούς, να προωθήσει ιδεολογίες ή να εδραιώσει πολιτικά καθεστώτα.

Καθώς διέθετε πλέον τον έλλογο ήχο ως βασικό εργαλειακό μέσο, ο ομιλών κινηματογράφος φάνηκε να αποκτά τη δυναμική να εκφράζεται με τρόπο πιο έντονα εκδηλωτικό, να υπαγορεύει νοήματα ή να εκπέμπει έτοιμα μηνύματα και εν τέλει να κατευθύνει το κοινό προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία. Ιδίως όταν δεν επρόκειτο για ταινία του φαντασιακού παρά για φιλμ εν είδει ντοκιμαντέρ, η στοχευμένη χρήση του αρθρωμένου λόγου σε συνδυασμό με την τυχόν υστερόβουλη διαχείριση της υποβλητικής εικόνας απειλούσε με στρέβλωση την αποτύπωση της πραγματικότητας. Η «πεποίθηση του θεατή ότι

¹¹⁸ Bernstein & Milza, *ό.π.*, σ. 127.

[είχε] μπροστά του αδιάσειστες αποδείξεις»¹¹⁹ ενισχύθηκε την ομιλούσα εποχή του κινηματογράφου, αφού οι φραστικές διαβεβαιώσεις ισχυροποιούσαν τις ρεαλιστικές οπτικές εντυπώσεις του κοινού. Ο ομιλών κινηματογράφος, συνθέτοντας την εικόνα με τον ήχο, είχε τη δυνατότητα να αιχμαλωτίζει τόσο τις αισθήσεις όσο και τον νου¹²⁰, να ενεργοποιεί δηλαδή τόσο υποσυνείδητες όσο και συνειδητές διεργασίες, και να επηρεάζει, έτσι, με τρόπο εντονότερο την κοινή γνώμη. Μέσω των εικόνων γινόταν εφικτή η επίκληση στο συναίσθημα, ενώ μέσω του λόγου εντυπώνονταν συνθήματα ή κωδικοποιημένες εκφράσεις στις συνειδήσεις των θεατών, πρακτική που δυνητικά μπορούσε να διαμορφώσει απόψεις και να καθορίσει συμπεριφορές. Η συναισθησιακή διάσταση του κινηματογράφου, που ενισχύθηκε κατά την ομιλούσα εποχή, ενεργοποιούσε στο έπακρο την κοινωνική του δυναμική, δημιουργώντας νέες δυνατότητες πρακτικών έλεγχου – αντίστασης. Λόγω της μαζικής απήχησης που είχε το νέο μέσο, χρησιμοποιήθηκε από ποικίλους κρατικούς ή ιδιωτικούς μηχανισμούς, που προσπάθησαν να υποτάξουν την νέα συναισθησιακή πραγματικότητά του και να ασκήσουν έλεγχο επ’ αυτής, προβάλλοντας αξίες και ιδανικά και επιβάλλοντας ιδεολογίες. Έγινε προσπάθεια, με άλλα λόγια, να μετατραπεί ο οπτικοακουστικός κινηματογράφος σε φερέφωνο κυβερνήσεων, πολιτικών καθεστώτων ή ιδιωτικών φορέων σε μια οργανωμένη προσπάθεια επηρεασμού και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης.

4.1 Λογοκρισία και προπαγάνδα στον ομιλούντα κινηματογράφο

α) Η περίπτωση των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής

Πολύ πριν την έλευση του ήχου στον αμερικανικό κινηματογράφο είχε τεθεί το ζήτημα της ανάγκης ελέγχου του περιεχομένου των κινούμενων εικόνων ως υπόπτου για ηθική διαφθορά του κοινού. Ήδη από τα πρώτα χρόνια της διαμόρφωσης του κινηματογράφου ως μαζικού θεάματος θεωρήθηκε ανησυχητική η επιρροή που ασκούσε το νέο μέσο ψυχαγωγίας, γι’

¹¹⁹ Kracauer, Siegfried. (1984). *Θεωρία του κινηματογράφου...* ό.π., σ. 239.

¹²⁰ ό.π., σ. 237.

αυτό και επίσημοι πολιτειακοί παράγοντες, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ού}, κατέβαλαν προσπάθειες χειραγώγησής του μέσω της επιβολής ειδικών νομικών διατάξεων που θα καθόριζαν το περιεχόμενο των φιλμ¹²¹. Διάφορες λογοκριτικές επιτροπές συστάθηκαν στις Η.Π.Α. από κρατικούς ή δημοτικούς φορείς, οι οποίες επενέβαιναν στην παραγωγή της ταινίας, ‘κόβοντας’ τις σκηνές που θεωρούσαν ανάρμοστες, ανήθικες ή προκλητικές για τα κοινωνικά, πουριτανικά ήθη της εποχής. Ωστόσο, καθώς οι προσπάθειες αυτές ήταν αποσπασματικές και χωρίς εμφανή αποτελέσματα, εντεινόταν η πίεση για την υιοθέτηση μιας συστηματικότερης μεθόδου αντιμετώπισης της ανερχόμενης κοινωνικής ‘απειλής’ που συνιστούσε ο κινηματογράφος. Ορόσημο στη λογοκριτική τακτική που ακολουθήθηκε αποτέλεσε μια δικαστική απόφαση του Ανωτάτου Δικαστηρίου των Ηνωμένων Πολιτειών, που εκδόθηκε το 1915¹²², αλλά παρέμεινε σε ισχύ μέχρι και το 1952. Σύμφωνα με αυτή την απόφαση αφαιρούνταν από τον κινηματογράφο το δικαίωμα της ελευθερίας έκφρασης, το οποίο κατοχυρωνόταν από την πρώτη τροποποίηση (“First Amendment”) του αμερικανικού συντάγματος για τον Τύπο και τις τέχνες, κρίνοντας πως ο κινηματογράφος ήταν αμιγώς εμπορικό είδος και όχι καλλιτεχνική έκφραση¹²³. Βλέποντας την ολοένα και εντονότερη κρατική ανάμειξη στα κινηματογραφικά πράγματα, οι εταιρείες παραγωγής του Χόλλυγουντ αποφάσισαν να αντιδράσουν. Προκειμένου να αποτρέψουν περαιτέρω πολιτικές παρεμβάσεις στο έργο τους, συνέστησαν το 1922 έναν ειδικό οργανισμό (τον “Motion Picture Producers and Distributors of America”), ο οποίος θα προέβαινε σε ενός είδους αυτολογοκρισία. Συγκεκριμένα, ο MPPDA εξέδωσε μία λίστα, γνωστή ως «φόρμουλα», ‘απαγορευμένων’ θεμάτων, τα οποία οι δημιουργοί καλούνταν να αποφύγουν. Έτσι, σε γενικές γραμμές, στη διάρκεια της εξέλιξης της αμερικανικής κινηματογραφίας διακρίθηκαν δύο βασικά είδη ελέγχου του περιεχομένου των φιλμ: η ‘πολιτειακή’ λογοκρισία, που αφορούσε στις προσπάθειες επιβολής λογοκριτικών νόμων από δημόσιες

¹²¹ Bernstein, Matthew. (2000). *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London: The Athlone Press, σ. 21.

¹²² Η απόφαση αφορούσε στην υπόθεση *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*.

¹²³ Black, Gregory. (1994). *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 16.

ή δημοτικές αρχές σε εθνικό ή τοπικό επίπεδο, και η αυτολογοκρισία, που αφορούσε στις αυτορρυθμιστικές απόπειρες που κατέβαλε η ίδια η κινηματογραφική βιομηχανία σε μια απόπειρα να μετριάσει τις πολιτικές διαμεσολαβήσεις. Δεν έλλειπαν, βέβαια, και οι παρεμβολές των κυρίαρχων εκκλησιαστικών δογμάτων στην κινηματογραφική παραγωγή, που επιθυμούσαν να ελέγξουν και καθορίσουν από την πλευρά τους τις ιδέες και νοοτροπίες που προέβαλαν τα φιλμ.

Ο ήχος του λόγου φάνηκε να εντείνει το υπάρχον πρόβλημα, καθώς παράλληλα με τις εικόνες, έπρεπε να χαλιναγωγηθεί και η ανεξέλεγκτη διαλεκτική εκφραστικότητα, που επέτρεπε την παρρησία, την ελεύθερη διακίνηση ‘αμφιλεγόμενων’ ιδεών, τα σεξουαλικά υπονοούμενα ή, πιο ακραία, την αθυροστομία. Κατέστη, τότε, σαφές πως ήταν επιτακτική ανάγκη να συσταθεί ένας νέος, διευρυμένος κώδικας, που θα παρείχε κατευθυντήριες γραμμές για τις ομιλούσες ταινίες. Προκειμένου να περιοριστεί τόσο η οπτική όσο πλέον και η λεκτική ‘ασυδοσία’ του ομιλούντος κινηματογράφου και να αποτραπεί η τυχόν ‘προσβολή’ της δημοσίας αιδούς, εκδόθηκε από την επιτροπή λογοκρισίας του Χόλλυγουντ ένας κανονισμός με περιοριστικές διατάξεις ηθικού περιεχομένου, γνωστός ως «Κώδικας του Χέιζ» (“The Hays Code” ή πιο επίσημα “The Motion Picture Production Code”), που κυκλοφόρησε στις 31 Μαρτίου 1930, αλλά ουσιαστικά δεν εφαρμόστηκε μέχρι το 1934. Με τον κώδικα αυτόν, που πήρε το όνομά του από τον επικεφαλής της επιτροπής λογοκρισίας Will H. Hays, δινόταν η εξουσία στην επιτροπή, συν τοις άλλοις, να εξετάζει και να διαγράφει από το σενάριο των ταινιών ό,τι κρινόταν ηθικά απαράδεκτο. Επίσης, η επιτροπή είχε τη δυνατότητα να παρεμποδίζει την κυκλοφορία μιας ταινίας, αν έκρινε πως τα μηνύματά της δεν υπάκουαν στις ηθικές επιταγές της κοινωνίας¹²⁴. Η «Εθνική Λεγεώνα της Ευπρέπειας» (“National Legion of Decency”), η οποία ιδρύθηκε το 1933 από τη Ρωμαϊκή Καθολική Εκκλησία, αποτέλεσε άλλη μία λογοκριτική επιτροπή που συγκροτήθηκε στις Η.Π.Α. και αποσκοπούσε στον ηθικό ‘εξαγνισμό’ του

¹²⁴ Robichaux, Ken. (c.2007). “Movie Censorship in the United States: (A Brief History)”. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.pictureshowman.com/articles_genhist_censorship.cfm> [προσπελάστηκε 13.11.2012].

κινηματογράφου. Έφτασε μάλιστα στο σημείο να ασκεί πιέσεις στα κινηματογραφικά στούντιο, υπό την απειλή μπούκοτάζ των 'άσεμνων' φιλμ από τους πιστούς οπαδούς της καθολικής κοινότητας, υπέρ της παραγωγής ταινιών που θα αντανakλούσαν τα ιδανικά της χριστιανικής καθολικής θρησκείας¹²⁵. Το νέο οπτικοακουστικό κινηματογραφικό μέσο, λοιπόν, προσέκρουε σε ιδεολογικές αγκυλώσεις και λογοκριτικές παρεμβάσεις, που εμπόδιζαν την ελεύθερη έκφραση των διαχειριστών του.

β) Η περίπτωση της κομμουνιστικής Σοβιετικής Ένωσης

Στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στη Σοβιετική Ένωση η έλευση του ήχου στον κινηματογράφο συνέπεσε χρονικά με την άνοδο του Στάλιν στην εξουσία. Στα χρόνια της Νέας Οικονομικής Πολιτικής (1921-1928), οι περισσότεροι καλλιτέχνες ακολουθούσαν μια τακτική υποστήριξης του κομμουνιστικού κόμματος και του ιδεώδους της επανάστασης στο έργο τους, μέσα σε ένα κλίμα, όμως, σχετικά φιλελεύθερο και χωρίς ιδιαίτερες κρατικές παρεμβάσεις¹²⁶. Με την παγίωση του σταλινικού καθεστώτος η τακτική αυτή όχι μόνο ενισχύθηκε, αλλά και γενικευμένα επιβλήθηκε ως εθνική επιταγή. Ο πλουραλισμός των παλαιότερων ετών έδωσε τη θέση του σε μια μονοδιάστατη υποστήριξη και προώθηση της κρατικής ιδεολογίας, των πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών στόχων του καθεστώτος, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την υποχρεωτική στράτευση των καλλιτεχνών στην υπηρεσία πλέον του πενταετούς προγράμματος¹²⁷. Οι κινηματογραφιστές, που κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '20 διακατέχονταν από ένα αίσθημα ελευθερίας στη δημιουργική τους έκφραση, δέχονταν τώρα τις έντονες πιέσεις της σταλινικής πολιτικής ηγεσίας προς μια τυποποιημένη μορφοποίηση του καλλιτεχνικού τους έργου. Έτσι, στη δεκαετία του '30 όφειλαν πια να υπηρετούν τον επονομαζόμενο «σοσιαλιστικό ρεαλισμό», αφήνοντας πίσω τους τον φαρμαλισμό καθώς και κάθε μορφής στιλιστικό πειραματισμό. Το άλλοτε περίτεχνο και ίσως κάποιες φορές δυσνόητο, για το ευρύ κοινό, μοντάζ, που

¹²⁵ Black, *ό.π.*, σ. 149.

¹²⁶ Berstein & Milza, *ό.π.*, σ. 151.

¹²⁷ *ό.π.*, σ. 152.

χαρακτήρισε μορφολογικά και ανύψωσε καλλιτεχνικά τον σοβιετικό κινηματογράφο σε παγκόσμιο επίπεδο, έπρεπε να εγκαταλειφθεί υπέρ ενός απλούστερου και γραμμικού αφηγηματικού ύφους, το νόημα του οποίου θα μπορούσε πλέον να προσληφθεί αβίαστα από όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αριθμό θεατών¹²⁸. Οι ταινίες όφειλαν να πραγματεύονται εύληπτα θέματα, χωρίς αμφισημίες, πολύπλοκους συμβολισμούς, υπόρρητα νοήματα ή αφηρημένες έννοιες, ούτως ώστε να γίνεται εύκολα κατανοητή η νοηματοδότησή τους από τις μάζες. Η μάλλον κοινότοπη πλοκή των φιλμ αντλούσε τη θεματολογία της αποκλειστικά από τη δεξαμενή των ιδεολογικών αρχών του σταλινισμού και στόχευε στην εξιδανίκευση του σοσιαλιστικού καθεστώτος και την απαξίωση του καπιταλιστικού πολιτικού συστήματος, που επικρατούσε στον δυτικό κόσμο. Η διάρθρωση ήταν συνήθως συγκεκριμένη: ο πρωταγωνιστής, υπό την καθοδήγηση ενός χαρισματικού ηγέτη με αναπτυγμένη σοσιαλιστική συνείδηση, προέβαινε σε πράξεις ανδρείας υπέρ της προάσπισης του καθεστώτος, γεγονός που συχνά του στοίχιζε την ίδια του τη ζωή ή αυτοθυσία του για το κτίσιμο ενός νέου κόσμου τον μεταμόρφωνε αυτόματα σε άνθρωπο – ήρωα¹²⁹, πρότυπο κοινωνικής συμπεριφοράς.

Σε επέκταση της αυστηρής λογοκρισίας που ασκούσε η σοβιετική εξουσία στους Ρώσους λογοτέχνες, οι σεναριογράφοι υπόκειντο κι αυτοί σε καταπιεστικούς ελέγχους, προκειμένου να εξασφαλιστεί η πολιτική 'ορθότητα' του λόγου τους. Επικεφαλής λογοκριτής υπήρξε, μάλιστα, ο ίδιος ο Στάλιν, ο οποίος, από την δεκαετία του '30 μέχρι και τον θάνατό του το 1953, παρακολουθούσε την κάθε ταινία ξεχωριστά, εγκρίνοντας ή απορρίπτοντας το περιεχόμενό της¹³⁰. Συχνά προέβαινε σε σεναριακές τροποποιήσεις, προσθήκες, αναδιαρθρώσεις ή διαγραφές, που κάποιες φορές ήταν τόσο εμφανείς, ώστε έδινε την εντύπωση ότι είχε γράψει το έργο από την αρχή¹³¹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανάμειξης του στο σενάριο αποτελεί η ταινία *The Great Citizen* (*Velikiy grazhdanin*, 1937-1939) του Fridrikh Ermler, που αναφέρεται εμμέσως

¹²⁸ Bordwell & Thompson, *ό.π.*, σ. 507.

¹²⁹ Berstein & Milza, *ό.π.*, σ. 154.

¹³⁰ Valavanidou, Smaro. «σοβιετικός vs αμερικανικός κινηματογράφος στο[sic] Ψυχρό Πόλεμο». [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.academia.edu/957603/_vs_> [προσπελάστηκε 27.12.2013], σ. 6.

¹³¹ *ό.π.*, σ. 7.

πλην σαφώς στη ζωή και τη δράση του μπολσεβίκου ηγέτη Sergei Kiron. Η αφήγηση της ιστορίας αποσκοπεί ουσιαστικά στην αγιογράφηση της προσωπικότητας του Σοβιετικού πολιτικού, παρόλο που δεν αφορά ξεκάθαρα στο ιστορικό πρόσωπο παρά σε ένα φανταστικό χαρακτήρα. Με αυτή την ταινία η σταλινική δημαγωγία επεδίωκε να εξιλεωθεί στα μάτια του κοινού για την πολιτική δολοφονία του Kiron, χρεώνοντάς την σε συνωμότες, και να νομιμοποιήσει στις συνειδήσεις των θεατών τις κομματικές 'εκκαθαρίσεις' που συντελέστηκαν στη συνέχεια¹³². Ο Στάλιν προέκρινε τον ρόλο του σεναριογράφου ως κυρίαρχου στην κινηματογραφική διαδικασία, κρίνοντας πως αυτός είναι ο κύριος υπεύθυνος για την ταινία κι όχι ο σκηνοθέτης, τον οποίο υποβάθμιζε, θεωρώντας τον έναν απλό τεχνικό περιορισμένης ευθύνης, που «δουλειά του είναι να τοποθετεί την κάμερα από μέρος σε μέρος»¹³³. Επεμβαίνοντας, όμως, έμπρακτα στη διαμόρφωση του σεναρίου, η σταλινική εξουσία επιδείκνυε το πρόβλημα της έλλειψης πρωτοτυπίας στη θεματολογία των ταινιών και ενίσχυε τη στείρα τυποποίησή τους, μειώνοντας την καλλιτεχνική τους αξία. Δεν έλειπαν, βέβαια, και οι λαμπρές εξαιρέσεις, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγεται και η ιστορική ταινία του Σεργκέι Αϊζενστάιν *Αλέξανδρος Νιέφσκι*, που γυρίστηκε αυτή την περίοδο (1938). Παρά την πολιτική σκοπιμότητά του να τονώσει το ηθικό των Σοβιετικών ενόψει της επαπειλούμενης ναζιστικής εισβολής στη Σοβιετική Ένωση, το φιλμ ξέφυγε εν τέλει από τις νόρμες του σταλινισμού και αναδείχτηκε σε ένα από τα αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου όλων των εποχών.

γ) Η περίπτωση της φασιστικής Ιταλίας

Στην Ιταλία, η ανάδυση του φασισμού, αν και επηρέασε όλες τις μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης σε μια προσπάθεια χειραγώγησης του πολιτισμού και στράτευσής του υπέρ της προάσπισης των αρχών του καθεστώτος, σηματοδότησε μια ήπιου βαθμού, συγκριτικά με τη σταλινική Σοβιετική Ένωση

¹³² Rollberg, Peter. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Maryland; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press, σ. 217.

¹³³ Valavanidou, ό.π., σ. 6.

και τη ναζιστική Γερμανία, πρακτική «πολιτιστικής εξυγίανσης»¹³⁴. Δεν θεσπίστηκε, άλλωστε, ποτέ μία ενιαία πολιτική για τα πολιτιστικά δρώμενα, καθώς ο φασισμός δεν αποτέλεσε μία μονολιθική ολοκληρωτική εξουσία με ομογενοποιημένες αντιλήψεις πάνω στον συγκεκριμένο τομέα¹³⁵. Ίσως ο φασισμός δεν είχε συνειδητοποιήσει τη δυναμική του καλλιτεχνικού κινηματογράφου να συγκροτεί πολιτισμικές συλλογικότητες. Για τον λόγο αυτό περιορίστηκε στη χρήση ντοκιμαντέρ (επίκαιρων) ή σύντομων εκπαιδευτικών - πατριωτικών φιλμ για την ιδεολογική, προπαγανδιστική του δράση¹³⁶, τα οποία παράγονταν και διαχέονταν υπό την αιγίδα του «Ινστιτούτου του Φωτός» (“L.U.C.E.” - L’Unione Cinematografica Educativa), ενός κρατικού οργανισμού που συστάθηκε το 1924 για την προαγωγή της λαϊκής κουλτούρας και την ‘εκπαίδευση’ των μαζών μέσω των κινηματογραφικών θεαμάτων. Ίσως πάλι ο φασισμός επέλεξε σκόπιμα μια σχετικά φιλελεύθερη πολιτιστική τακτική, ούτως ώστε οι καλλιτέχνες, με την επίφαση της ελευθερίας έκφρασης, να μην καταφύγουν σωρηδόν στο εξωτερικό, όπως έπραξαν, για παράδειγμα, λίγα χρόνια αργότερα οι Γερμανοί ομόλογοί τους. Δίνοντάς τους λίγο περισσότερο χώρο για να αναπτύξουν τις προσωπικές τους σκέψεις και καλλιτεχνικές δημιουργίες, θα παρέμεναν ευκολότερα στη χώρα, προβάλλοντας μέσα από τα έργα τους τα ιδανικά του ιταλικού έθνους. Εφόσον δεν υποκινούσαν το κοινό υπέρ μιας συγκεκριμένης ‘απαγορευμένης’ ιδεολογίας, κρίθηκε πως δεν αποτελούσαν κίνδυνο για την καθιέρωση και ευρεία αποδοχή του φασιστικού καθεστώτος. Σκοπός του κινηματογράφου μυθοπλασίας ήταν περισσότερο η διασκέδαση και η ψυχαγωγία κι όχι τόσο η διαμόρφωση πολιτικής συνείδησης. Εξάλλου, το κοινό πιθανόν να απέρριπτε τις παραγεμισμένες με ιδεολογικές διδαχές κινηματογραφικές ιστορίες¹³⁷. Οι περισσότερες μεγάλου μήκους ταινίες της φασιστικής περιόδου αποτελούσαν μελοδραματικές ιστορίες αγάπης, ανάλαφρες κωμωδίες ή ιστορικά έπη, ικανοποιώντας τις προσδοκίες της

¹³⁴ Berstein & Milza, ό.π., σ. 153.

¹³⁵ Reich, Jacqueline & Garofalo, Piero. (2002). *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington: Indiana University Press, σ. 7.

¹³⁶ ό.π.

¹³⁷ Berstein & Milza, ό.π., σ. 155.

ιταλικής μικροαστικής τάξης. Δεν καταδείκνυαν, δηλαδή, κάποιον ιδεολογικό προσανατολισμό¹³⁸ παρά μία μιμητική μάλλον τάση προς τα χολλυγουντιανά πρότυπα. Ωστόσο, αυτή η ‘ύπουλη’ παρείσφρηση αμερικανικών νοοτροπιών κρίθηκε επικίνδυνη για τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας, αφού απειλούσε με πολιτιστική αλλοίωση το φασιστικό ιδεώδες. Τόσο ο μιμητισμός όσο και η εισαγωγή των γνήσιων αμερικανικών κινηματογραφικών προϊόντων θεωρήθηκαν δυνάμει επιβλαβείς και σε αυτό το πλαίσιο αναλήφθηκαν συγκεκριμένα μέτρα πρόληψης και αντιμετώπισης του ‘κινδύνου’.

Ήδη από το 1924 είχε συσταθεί ειδική κρατική λογοκριτική επιτροπή, η οποία καθόριζε ποιες ταινίες, εγχώριες ή εισαγόμενες, ήταν κατάλληλες για το ιταλικό κοινό¹³⁹. Στην ομιλούσα περίοδο του κινηματογράφου, η επιτροπή προέβαινε στην αντικατάσταση των διαλόγων που τυχόν δυσφημούσαν τις ιταλικές αξίες ή ασκούσαν ‘απειλητική’ πολιτισμική επιρροή στους πολίτες. Το 1934 η «Γενική Διεύθυνση για τον Κινηματογράφο» (“Direzione Generale per la Cinematografia”), μία κρατική υπηρεσία με επικεφαλής τον Luigi Freddi, ήταν υπεύθυνη για τον έλεγχο και την τροποποίηση των σεναρίων, για την απονομή ειδικών βραβείων στους δημιουργούς που υπερασπίζονταν τις φασιστικές ιδέες και για την επιλογή των ξένων ταινιών που θα προβάλλονταν στη χώρα. Το 1935 η διεύθυνση και μαζί της η δικαιοδοσία για τον έλεγχο των ταινιών μεταβιβάστηκε στο Υπουργείο Τύπου και Προπαγάνδας (αργότερα Ministero - Υπουργείο Λαϊκής Κουλτούρας). Παρά την ύπαρξη όμως ειδικών κρατικών επιτροπών και υπηρεσιών, εφαρμόστηκε σε γενικές γραμμές μια αρκετά επιεικής λογοκρισία, όπως φανερώνει το γεγονός ότι από τις 700 ιταλικές ταινίες που γυρίστηκαν μεταξύ 1930 και 1944, μόνο μία απαγορεύτηκε εξ ολοκλήρου¹⁴⁰. Οι υπόλοιπες υπέστησαν σχετικά μικρές παραλλαγές. Αυτό οφειλόταν, βέβαια, και στο γεγονός ότι οι δημιουργοί υποβάλλονταν σε ενός είδους αυτολογοκρισία, αποφεύγοντας τον απροκάλυπτο πολιτικό σχολιασμό, τις προπαγανδιστικές ή μιλιταριστικές τοποθετήσεις¹⁴¹. Καθώς το επιτρεπτό θεματολογικό πεδίο που είχαν στη διάθεσή τους ήταν εκτεταμένο και δεν

¹³⁸ Reich & Garofalo, *ό.π.*

¹³⁹ *ό.π.*, σ. 12.

¹⁴⁰ *ό.π.*, σ. 13.

¹⁴¹ *ό.π.*

οριοθετούνταν από αυστηρές ρυθμιστικές παραμέτρους, δεν επεδίωκαν τις συγκεκριμένες προσεγγίσεις. Αντίθετα, εύκολα απέρριπταν ένα διαλεκτικό κομμάτι ή και ολόκληρη την πλοκή με το πρώτο δείγμα απροθυμίας που θα λάμβαναν από τους ιθύνοντες της λογοκριτικής επιτροπής. Έτσι, επιλέγοντας ‘εύπεπτα’ θέματα και απέριπτους από πολιτικά σχόλια διαλόγους, οι σκηνοθέτες απέφευγαν επιζήμιες καλλιτεχνικά αντηχήσεις στο έργο τους.

Αλλά και οι εισαγόμενες αμερικανικές ταινίες, έχοντας ήδη ‘φιλτραριστεί’ από τον δικό τους, εθνικό κώδικα λογοκρισίας (του Χέιζ), δεν υπόκειντο σε ιδιαίτερες αλλαγές. Ωστόσο, το γεγονός ότι τα κινηματογραφικά προϊόντα της αμερικανικής βιομηχανίας υπερτερούσαν τόσο αριθμητικά όσο και τεχνολογικά συγκριτικά με αυτά της ιταλικής κινηματογραφικής παραγωγής αποτελούσε παράγοντα αρνητικού επηρεασμού που έπρεπε με κάποιο τρόπο να χαλιναγωγηθεί. Προκειμένου να αντισταθμιστεί η αριθμητικά πλουσιότερη χολλυγουντιανή παραγωγή και να προωθηθεί η ιταλική πολιτιστική δημιουργία, ιδρύθηκε στη Ρώμη ένα γιγαντιαίο στούντιο παραγωγής, η *Cinecittà* (1937). Κύριος ενορχηστρωτής για την κατασκευή του εθνικού κινηματογραφικού στούντιο υπήρξε ο ηγέτης του φασιστικού κόμματος Benito Mussolini, ο οποίος, απαιτώντας την τοποθέτηση σε εμφανές σημείο του συνθήματος «Ο κινηματογράφος είναι το ισχυρότερο όπλο» (“Il cinema è l'arma più forte”), προσέδιδε στη νεοϊδρυθείσα ιταλική ‘πόλη του κινηματογράφου’ ‘μαχητικό’ ρόλο στην πορεία προπαγάνδισής του φασιστικού ιδεώδους.

Καθοριστική στην προβολή των εθνικών χαρακτηριστικών και στη θωράκισή τους από ξένες πολιτισμικές επιρροές υπήρξε και η πρακτική του ντουμπλαρίσματος, που εφαρμόστηκε αρχικά ως ένας τρόπος να αποφεύγονται τα αμφίσημα νοήματα των ξενόγλωσσων ταινιών αλλά και ως μία μέθοδος να προάγονται τα οικονομικά συμφέροντα της εντόπιας κινηματογραφικής βιομηχανίας¹⁴². Βάσει νόμου ήταν υποχρεωτική η μεταγλώττιση όλων των εισαγόμενων ταινιών με κόστος που βάρυνε την εκάστοτε εταιρεία παραγωγής. Ο φόρος που εισπραττόταν επενδυόταν στην

¹⁴² Ricci, Steven. (2008). *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922–1943*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, σ. 61.

ιταλική κινηματογραφική βιομηχανία για την παραγωγή και διάδοση των εγχώριων φιλμ. Στο εξής, το ντουμπλάρισμα παγιώθηκε ως τεχνική στην Ιταλία, ενώ ταυτόχρονα η χρήση υποτίτλων απορρίφτηκε συγκεντρωτικά. Το γεγονός φανερώνει τον βαθμό που οι Ιταλοί, σε ένα γενικότερο κλίμα εθνικής υπερηφάνειας, προέκριναν ως σημαίνουσα την εθνική τους γλώσσα, θεωρώντας την ικανή να υπερβεί εθνικά όρια και να αποδώσει επιτυχημένα τυχόν πολιτισμικές διαφορές. Παράλληλα, υποδεικνύει εμμέσως και την αντίληψη που διαμόρφωνε το ιταλικό κοινό για τον νεοεισαχθέντα ομιλούντα κινηματογράφο. Νοώντας τον ως μια πολυαισθητηριακή τέχνη μιας νέας εποχής, που συνδύαζε οπτικές και ακουστικές εμπειρίες, το ιταλικό κοινό έδειχνε να απορρίπτει την συναισθησιακή πρακτική της ‘ανάγνωσης’ του (υποτιτλισμένου) ήχου, που παρέπεμπε στην παλαιού τύπου, βωβή κινηματογραφία. Η ομιλία στον κινηματογράφο εκφερόταν πια αποκλειστικά στην τοσκανική διάλεκτο, που σε αυτή την περίοδο καθιερώθηκε ως η επίσημη διάλεκτος της ιταλικής γλώσσας. Παράλληλα, η χρήση των περιφερειακών διαλέκτων στα φιλμ απαγορεύτηκε από το φασιστικό καθεστώς, το οποίο έκρινε πως η τυποποίηση της γλώσσας θα συνέβαλε στην πολιτισμική ομογενοποίηση του ιταλικού έθνους¹⁴³. Έτσι, η κοινή γλώσσα θα μετατρεπόταν μέσω του κινηματογράφου σε ένα μαζικό εργαλείο ιδεολογικής επιβολής.

δ) Η περίπτωση της ναζιστικής Γερμανίας

Ακολουθώντας το παράδειγμα της ιταλικής πολιτιστικής πολιτικής του μεσοπολέμου, η ναζιστική Γερμανία προχώρησε στη στρατολόγηση των ανθρώπων των γραμμάτων και των τεχνών προκειμένου να θέσει υπό τον έλεγχό της και προς όφελός της τη λόγια και καλλιτεχνική δημιουργία. Σε αντίθεση όμως με το φασιστικό καθεστώς που παρείχε κάποιες ελευθερίες στους δημιουργούς, η εθνικοσοσιαλιστική πολιτιστική πολιτική προέβη σε πιο ακραίες εκδηλώσεις, επιθυμώντας να καταπνίξει οποιαδήποτε φιλελεύθερη έκφραση απέκλινε από τις ιδεολογικές της κατευθύνσεις. Τα καλλιτεχνικά ρεύματα του ντανταϊσμού, του εξπρεσιονισμού, του σουρεαλισμού, που

¹⁴³ Reich & Garofalo, *ό.π.*, σ. 11.

δέσποζαν στη δημιουργική έκφραση της εποχής, έπρεπε να εγκαταλειφθούν ως 'έκφυλες' μορφές τέχνης. Στη θέση τους όφειλε να καλλιεργηθεί το «βόρειο» καλλιτεχνικό ιδεώδες, που, πρεσβεύοντας πως η «εκκόλαψη» της τέχνης «δεν είναι θέμα αισθητικής αλλά θέμα βιολογίας»¹⁴⁴, θα εξήρε την πολιτισμική ανωτερότητα του γερμανικού έθνους. Προκειμένου να εφαρμοστεί χωρίς ανεπιθύμητες παρεκκλίσεις η πολιτιστική πολιτική του ολοκληρωτικού καθεστώτος και να εξασφαλιστεί η καθολική υιοθέτηση της νέας παγγερμανικής αισθητικής, το υπουργείο Λαϊκής Διαφώτισης και Προπαγάνδας των Ναζί, με επικεφαλής τον Joseph Goebbels, από το 1933, με την ανάληψη δηλαδή της εξουσίας από τους Ναζί, ανέλαβε δράση, ασκώντας αυστηρό έλεγχο στην καλλιτεχνική έκφραση. Σε αυτό το πλαίσιο ιδρύθηκε την ίδια χρονιά και το Πολιτιστικό Επιμελητήριο του Ράιχ, στο οποίο ήταν υποχρεωμένοι να εγγραφούν όλοι οι δημιουργοί¹⁴⁵, αν ήθελαν να έχουν την ευκαιρία να δημοσιοποιήσουν το έργο τους. Αν δεν υποστήριζαν τις αρχές της «λαϊκής κουλτούρας», έχοντας προηγουμένως απορρίψει τις αρχές της αφηρημένης τέχνης, οι καλλιτέχνες θα αποσιωπούνταν και θα απομακρύνονταν. Στόχος του επιμελητηρίου ήταν να κρίνει αν τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγονταν τόνωναν το ηθικό του γερμανικού λαού, αναδεικνύοντας το μεγαλείο του.

Ήδη από το 1930 ο Goebbels ως υπεύθυνος στον τομέα προπαγάνδας του Εθνικοσοσιαλιστικού Γερμανικού Εργατικού Κόμματος (NSDAP) για τον Τύπο, τον Κινηματογράφο, τη Ραδιοφωνία και την Παιδεία διοργάνωνε μαζικές εκδηλώσεις, στις οποίες συχνά συμμετείχαν και τα τάγματα εφόδου των SA προβαίνοντας, όποτε έκριναν σημαντικό, σε 'αναγκαίους' τραμπουκισμούς, ενώ ο ίδιος εκφωνούσε λόγους υπερασπιζόμενος τις αρχές του ναζισμού. Κάτι ανάλογο έλαβε χώρα στην πρεμιέρα της αμερικανικής ταινίας Ουδέν νεώτερον από το δυτικό μέτωπο (*All Quiet on the Western Front*, 1930)¹⁴⁶, στο Βερολίνο στις 5 Δεκεμβρίου του 1930. Κρίνοντας πως η αντιπολεμική ταινία της Universal, η

¹⁴⁴ Berstein & Milza, ό.π., σ. 156.

¹⁴⁵ ό.π.

¹⁴⁶ Καθώς γυρίστηκε στο μεταίχμιο της μετάβασης προς την ομιλούσα κινηματογραφία και πολλές αίθουσες προβολής δεν είχαν ακόμη εξοπλιστεί με την οπτικοακουστική τεχνολογία, η ταινία κυκλοφόρησε σε δύο εκδόσεις, μία βωβή και μία ομιλούσα.

πλοκή της οποίας βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Erich Maria Remarque, μετέδιδε εσφαλμένα, προσβλητικά μηνύματα για την εικόνα της Γερμανίας παγκοσμίως, διαμετρικά αντίθετα με αυτά που διακήρυττε η εθνικοσοσιαλιστική προπαγάνδα, το εξτρεμιστικό σώμα του NSDAP ανέλαβε δράση. Τριακόσια μέλη του ναζιστικού κόμματος, αφού αγόρασαν εισιτήρια και εισήλθαν στην αίθουσα, προκάλεσαν επεισόδια και, κατά συνέπεια, τη διακοπή της προβολής της ταινίας. Συγκεκριμένα, ωρυόμενοι για την ‘ακαταλληλότητα’ του περιεχομένου του φιλμ, εκτόξευσαν αμπούλες δυσσομίας και απελευθέρωσαν αρουραίους στην κινηματογραφική αίθουσα¹⁴⁷, τη στιγμή που ο Goebbels έβγαζε λόγο καταδικάζοντας την ταινία, που είχε, κατά τη γνώμη του, σκοπό να αλλοιώσει το κύρος της Γερμανίας και να τσακίσει το ηθικό του γερμανικού λαού. Μετά τον θόρυβο που δημιουργήθηκε, η επιτροπή λογοκρισίας της Βαϊμάρης απαγόρευσε την περαιτέρω προβολή της ταινίας¹⁴⁸, γεγονός που σηματοδότησε μια πρώιμη ‘νίκη’ για το ναζιστικό ιδεώδες.

Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία και την παγίωση του ναζιστικού καθεστώτος ισχυροποιήθηκαν οι προσπάθειες χαλιναγώγησης του πολιτισμού. Θεωρώντας τον κινηματογράφο ως ένα από τα πιο δυναμικά μέσα επηρεασμού και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης, η ναζιστική εξουσία δεν μπορούσε να παραβλέψει τη χρηστική αξία του νέου οπτικοακουστικού μέσου για την προπαγανδιστική προβολή της εθνικοσοσιαλιστικής ιδεολογίας κι έτσι έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στη διαχείρισή του. Προχώρησε σταδιακά στην αναδιάρθρωση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, ακολουθώντας την πολιτική της μονοπωλιακής συγχώνευσης¹⁴⁹. Έτσι, στα πρόθυρα του πολέμου η ναζιστική Γερμανία είχε θέσει υπό τον έλεγχό της τις περισσότερες εθνικές εταιρείες παραγωγής και διανομής καθώς και τις περισσότερες κινηματογραφικές αίθουσες, είχε αποκτήσει υπερσύγχρονο τεχνολογικό εξοπλισμό και είχε αναδειχτεί στη δεύτερη κινηματογραφική δύναμη στον

¹⁴⁷ Γκαίυ, Πήτερ. (2010). *Η πνευματική ζωή στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης (Γερμανία 1919-1933)*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες, σ. 114.

¹⁴⁸ Σιάφκος, Χρήστος. (2013). «Το Χόλιγουντ στα χέρια των ναζι: Η μεγάλη γερμανική αγορά υποχρέωσε τις αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες να παίξουν με τους όρους των ναζιστών, αλλάζοντας σκηές, σενάρια, ηθοποιούς και μουσικούς». [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=378954>> [προσπελάστηκε 20.01.2014].

¹⁴⁹ Berstein & Milza, ό.π., σ. 158.

κόσμο μετά τις Η.Π.Α.¹⁵⁰ Είχε όμως, εν τω μεταξύ, χάσει πολύτιμο και αξιόλογο έμψυχο δυναμικό, το οποίο προτίμησε να απέχει από την κινηματογραφική διαδικασία απ' το να υποκύψει στις κρατικές πιέσεις υπέρ της παραγωγής μιας μονότονης και κομφορμιστικής μορφής τέχνης. Πολλοί αντιφρονούντες σκηνοθέτες, αδυνατώντας να συμπορευτούν με το καθεστώς της στυγνής λογοκρισίας, της τυποποίησης του έργου τους και της μεταμόρφωσής του σε προπαγανδιστική μηχανή του ναζισμού, αποφάσισαν να αποσυρθούν στο εσωτερικό της χώρας ή ακόμη και να αυτοεξοριστούν σε χώρες της δυτικής Ευρώπης και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Έτσι, η γερμανική κινηματογραφική τέχνη του δεύτερου μισού του μεσοπολέμου απογυμνώθηκε από την άλλοτε αφρόκρεμα των δημιουργών της, περιοριζόμενη συχνά στο μειωμένης αισθητικής έργο καλλιτεχνών δεύτερης κατηγορίας.

Στις ψυχαγωγικές ταινίες που παρήχθησαν την περίοδο της ναζιστικής κυριαρχίας διάχυτη ήταν η πολιτική συνθηματολογία στο πλαίσιο προώθησης της κρατούσας ιδεολογίας. Έτσι, ο λόγος στον γερμανικό κινηματογράφο μετατρέπεται σε εργαλειακό μέσο διάχυσης και αποτύπωσης των ναζιστικών μηνυμάτων. Δεν έλειπε, βέβαια, κι η παραγωγή ταινιών ρατσιστικού περιεχομένου, κατά βάσει αντισημιτικού, που εξέφραζε βασικές πτυχές του εθνικοσοσιαλιστικού φρονήματος, όπως ο *Εβραίος Συς* (*Jud Süß*, 1940) του σκηνοθέτη Veit Harlan και *Ο αιώνιος Εβραίος* (*Der ewige Jude*, 1940) του Fritz Hippler. Στιγματίζοντας την εικόνα του Εβραίου πολίτη με τα συνήθη αρνητικά στερεότυπα του φιλοχρήματου, υλιστή και αμοραλιστή ανθρώπου που διαφθείρει την 'άρια' φυλή και συνεπώς αποτελεί εχθρό της, οι αντισημιτικές αυτές ταινίες επιδίωκαν την ενδυνάμωση της εθνικιστικής ιδεολογίας. Παράλληλα, παράγονταν αρκετές βιογραφικές ταινίες που, εκθειάζοντας τα κατορθώματα γνωστών ή άγνωστων ηρώων του γερμανικού κράτους, από τον Φρειδερίκο Β΄ ως τον Βίσμαρκ¹⁵¹, αποσκοπούσαν στην ανύψωση του πατριωτικού φρονήματος του γερμανικού λαού.

Χαρακτηριστικότερα δείγματα προπαγανδιστικής χρήσης του ναζιστικού γερμανικού κινηματογράφου του μεσοπολέμου αποτέλεσαν τα

¹⁵⁰ ό.π.

¹⁵¹ ό.π., σ. 159.

ντοκιμαντέρ της Leni Riefenstahl. Μετά την κυκλοφορία της ταινίας της *Το γαλάζιο φως* (*Das Blaue Licht*, 1932), μία ομιλούσα ταινία εξολοκλήρου γυρισμένη στο ύπαιθρο, που τράβηξε την προσοχή του ηγέτη του Εθνοσοσιαλιστικού Κόμματος, ανατέθηκε στη Riefenstahl από τον ίδιο τον Hitler η κάλυψη του 5^{ου} κομματικού συνεδρίου στη Νυρεμβέργη το 1933. Αυτό το πρώτο ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε, υπό τον τίτλο *Η νίκη της πίστης* (*Sieg des Glaubens*, 1933), δεν προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση ως προς το καλλιτεχνικό του αποτέλεσμα. Όμως, η κινηματογράφηση του επόμενου (6^{ου}) κομματικού συνεδρίου στη Νυρεμβέργη το 1934, που κυκλοφόρησε υπό τον τίτλο *Ο θρίαμβος της θέλησης* (*Triumph des Willens*, 1935), τίτλο τον οποίο επέλεξε ο ίδιος ο Hitler, ξεχώρισε για την τεχνική και τη σκηνοθεσία της και γνώρισε μεγάλη επιτυχία στη Γερμανία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, αποσπώντας πολλά κινηματογραφικά βραβεία. Η ταινία, τα γυρίσματα της οποίας χρηματοδοτήθηκαν εξ ολοκλήρου από το Εθνικοσοσιαλιστικό Γερμανικό Εργατικό Κόμμα, αποτέλεσε εξαιρετο συνδυασμό καλλιτεχνικής αξίας και πολιτικής προπαγάνδας. Ωστόσο, γι' αυτό ακριβώς τον λόγο, η ταινία κρίθηκε επικίνδυνη και η προβολή της απαγορεύτηκε στις Η.Π.Α., αλλά αντίγραφό της φυλάχθηκε ως ιστορικό ντοκουμέντο στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης¹⁵². Η ταινία επέφερε διεθνή αναγνώριση στη Riefenstahl και ανήγαγε την σκηνοθέτιδα σε επίσημη κινηματογραφίστρια του Τρίτου Ράιχ. Η ίδια, όμως, δήλωσε ότι «αηδίασε, όταν έμαθε με ποιον τρόπο χρησιμοποιήθηκε το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής της δημιουργίας»¹⁵³.

Η Riefenstahl με τη βοήθεια των τριάντα καμερών που στήθηκαν για τη φιλομολογράφηση του συμβάντος, χρησιμοποίησε εντέχνως όλους τους μηχανισμούς της κινηματογραφίας (φωτισμό, μοντάζ, σκηνογραφία, ομιλία, μουσική) για τη δημιουργία ενός εντυπωσιακού ντοκιμαντέρ. Η προετοιμασία της φιλομολογράφησης γινόταν σε συντονισμό με τις κομματικές προετοιμασίες

¹⁵² «Λένι Ρίφενσταλ». [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CE%AD%CE%BD%CE%B9_%CE%A1%CE%AF%CF%86%CE%B5%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BB [προσπελάστηκε 31.01.2013].

¹⁵³ *ό.π.*

για το συνέδριο¹⁵⁴. Υπήρχε, δηλαδή, εκ προοιμίου μία αλληλεπίδραση ανάμεσα στην κινηματογράφηση και την πραγματικότητα, έτσι που η εικόνα δεν αποτελούσε απλώς την καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά η πραγματικότητα κατασκευαζόταν μάλλον για να εξυπηρετήσει την εικόνα¹⁵⁵. Η χρήση του αρθρωμένου λόγου στο φιλμ περιορίστηκε στις εκφωνήσεις των ομιλιών του φύρερ και των εκπροσώπων του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Απουσιάζει δηλαδή από την ταινία η αφηγηματική φωνή, που συνηθίζεται στα ντοκιμαντέρ, παρέχοντας στο κοινό πρόσθετες πληροφορίες ή ερμηνείες. Αντίθετα, στην έναρξη του φιλμ η ύπαρξη επεξηγηματικών διατίτλων, που παραπέμπουν στη βωβή κινηματογραφία, αντί για την ύπαρξη λεκτικών σχολίων, που χαρακτηρίζουν την ομιλούσα εποχή, αφορούν σε μια συναισθησιακή προσέγγιση του πραγματικού και μαρτυρούν μια προσπάθεια συναισθηματικής χειραγώγησης του κοινού. Άλλωστε, ήταν παγιωμένη η άποψη τόσο του Hitler όσο και του Goebbels ότι η ομιλία, τα επιχειρήματα, η λογική επηρεάζουν δυσκολότερα τις μάζες σε σύγκριση με τα συναισθήματα και τις πεποιθήσεις που πηγάζουν από τον εικονικό εντυπωσιασμό. Ωστόσο, στη συναισθηματική διέγερση του κοινού μπορεί να συμβάλλει και η αριστοτεχνική διαχείριση του συγχρονισμένου ήχου, που, στη συγκεκριμένη περίπτωση, επιτυγχάνεται με την ανάμειξη του φυσικού ήχου (των ζητωκραυγών του πλήθους) με την υποβλητική μουσική. Η αποθέωση του φύρερ, που στην πρώτη κιόλας σκηνή κατεβαίνει (με το αεροπλάνο) από τα σύννεφα μπροστά σε μια λαοθάλασσα που παραληρεί, καταδεικνύει τη δύναμη της επιβολής της συντεθειμένης με τον φυσικό και μουσικό ήχο εικόνας. Τα στρατιωτικά εμβατήρια που παινίζουν καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας σε συνδυασμό με την κομματική συνθηματολογία επηρεάζουν εξίσου συναισθηματικά το εύπλαστο μαζικό κοινό.

Η πρώτη επίσημη κινηματογραφική αποτύπωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην ιστορία, η οποία αφορά στους ενδέκατους Ολυμπιακούς Αγώνες που έλαβαν χώρα στο Βερολίνο το 1936, πραγματοποιήθηκε επίσης από τη Leni

¹⁵⁴ Kracauer, Siegfried. (1974). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press, σ. 301.

¹⁵⁵ *ό.π.*, σ. 301.

Riefenhstahl, αλλά χαρακτηρίστηκε ως δημιουργήμα πολιτικής προπαγάνδας. Παρ' όλες τις διθυραμβικές κριτικές που έλαβε η σκηνοθέτις για τη δεξιοτεχνία της και την καινοτομία της στις τεχνικές φιλομογράφησης που χρησιμοποίησε (π.χ. εναέριες και υποβρύχιες λήψεις), απέσπασε αρνητικά σχόλια κατηγορούμενη για σύμπλευση με τον ναζισμό. Αν και δεν αποτελεί μια τυπική περίπτωση στρατευμένης τέχνης, η ταινία *Ολυμπία* (*Olympia*, 1938) μοιάζει να εναρμονίζεται με τη ναζιστική πολιτική, από τη στιγμή που προβάλλει την εικόνα μιας ισχυρής και μεγαλοπρεπούς Γερμανίας, μιας Γερμανίας ικανής να διοργανώσει τους πιο εντυπωσιακούς αγώνες στην ολυμπιακή ιστορία. Παρόλο που προβάλλονται ισότιμα όλοι οι αθλητές ανεξαρτήτως εθνικής προέλευσης, χρώματος ή θρησκείας και καλύπτονται όλα τα αγωνίσματα, το πολύωρο ντοκιμαντέρ της Riefenhstahl εκπέμπει υπόρρητα προπαγανδιστικά μηνύματα μέσω της επιτηδευμένης ανάδειξης των υποδομών του γερμανικού κράτους και της υπέρμετρης προβολής των δυνατοτήτων της Γερμανίας να φέρει εις πέρας μια διεθνή αθλητική εκδήλωση τέτοιων διαστάσεων. Το άρτιο καλλιτεχνικά αποτέλεσμα επιτυγχάνεται τόσο από την περίτεχνη διαχείριση των εικόνων όσο και από την υποδειγματική χρήση του ήχου, που συνδυάζει την υποβλητική μουσική επένδυση (ρομαντικού, βαγκνερικού ύφους), την καθοδηγητική αφήγηση και την προσθήκη 'φυσικών' ηχητικών εφέ (πλήθη που ζητωκραυγάζουν, άνεμος κ.λπ.), κατευθύνοντας την προσοχή του θεατή και φορτίζοντάς τον συγκινησιακά¹⁵⁶.

Για τις ανάγκες της προπαγάνδας το ναζιστικό καθεστώς χρησιμοποίησε κατά κόρον και το πολεμικό ντοκιμαντέρ, που γνώρισε μεγάλη άνθιση την περίοδο του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Τα «Γερμανικά Επίκαιρα», που προέκυψαν το 1940, εν μέσω πολέμου, από τη συγχώνευση των τεσσάρων μεγαλύτερων εταιρειών παραγωγής ντοκιμαντέρ (UFA, Fox, Tobis, Deulig), υπόκειντο στον αυστηρό έλεγχο του Goebbels και λογοκρίνονταν από τον ίδιο τον Hitler¹⁵⁷. Βασικός τους στόχος ήταν να δικαιολογήσουν στο κοινό την ανάγκη εμπλοκής της χώρας στον πόλεμο, παρουσιάζοντας τον 'απειλητικό' πολιτισμικό επεκτατισμό των άλλων εθνών, καθώς και να εμψυχώσουν τον

¹⁵⁶ Bordwell & Thompson, *ό.π.*, σ. 411.

¹⁵⁷ Kracauer, Siegfried. (1974). *From Caligari to Hitler... ό.π.*

γερμανικό λαό, προβάλλοντας τις εθνικές νίκες στο πεδίο των μαχών. Σε αντίθεση με τα αμερικανικά πολεμικά επίκαιρα, που χαρακτηρίζονταν μάλλον από άκρατο βερμπαλισμό και ακατάσχετη φλυαρία, η χρήση του λόγου στα πολεμικά ντοκιμαντέρ των Ναζί ήταν περιορισμένη και επιλεκτική. Παρατηρούνταν, μάλιστα, συχνά η μακρά εικονογραφική αλληλουχία πολεμικών σκηνών χωρίς κάποιο λεκτικό σχόλιο¹⁵⁸. Καθώς τα εθνικοσοσιαλιστικά προπαγανδιστικά φιλμ αποσκοπούσαν περισσότερο να πείσουν ή μάλλον να εξαπατήσουν το κοινό κι όχι τόσο να το επιμορφώσουν, στόχος τους ήταν να διεγείρουν κυρίως το θυμικό. Οι εναλλασσόμενες εικόνες απευθύνονταν στο συναίσθημα κι όχι τόσο στη λογική. Η μετριασμένη χρήση του λόγου, η επιλεκτική δηλαδή εκφώνηση και ερμηνεία των τεκταινομένων στην οθόνη, ενεργούσε ενισχυτικά στην κατασκευή μιας κατ' επίφασιν πραγματικότητας. Σε γενικές γραμμές, πάντως, διακρινόταν μια «πολυφωνική διαχείριση» των τριών φιλμικών μέσων, του σχολιασμού, των οπτικών εφέ και της μουσικής επένδυσης, που είχε ως αποτέλεσμα την ανάμειξη των αισθήσεων και την παραγωγή συναισθησιακών μηνυμάτων¹⁵⁹.

Σε μια απόπειρα αποτίμησης, καταφαίνεται ότι οι λογοκριτικές παρεμβάσεις και οι προπαγανδιστικές πρακτικές που έλαβαν χώρα σε σχέση με τον ομιλούντα κινηματογράφο στις χώρες της Ευρώπης και στην Αμερική δεν ήταν καθόλου ενιαίες και συμπαγείς. Αντίθετα, σε συνάρτηση με τις ιδιαίτερες κοινωνικές, πολιτικές κι ευρύτερα πολιτισμικές συνθήκες που κυριαρχούσαν την εποχή στην πραγματικότητα κάθε χώρας, οι τακτικές που ακολουθήθηκαν παρουσίαζαν διαφοροποιημένες στοχεύσεις, κάτι που θα μπορούσε να ερμηνευτεί κι από το γεγονός ότι η είσοδος του ήχου στον κινηματογράφο ήταν μια πολυδύναμη, μη γραμμική, μη μονοσχιδής ιστορική διαδικασία, που φάνηκε περισσότερο να ανοίγει τη βεντάλια των δυνατοτήτων και των αναδράσεων παρά να την κλείνει.

¹⁵⁸ *ό.π.*, σσ. 205-206.

¹⁵⁹ *ό.π.*, σ. 278.

Επίλογος

Στην περιοδολόγηση της ιστορίας του κινηματογράφου, η εποχή του μεσοπολέμου, οπότε και συντελέστηκε η μετάβαση από τη βωβή στην ομιλούσα εκφραστικότητα, συχνά περιγράφεται ως καθοριστική τομή. Όμως, η έλευση του ήχου στον κινηματογράφο δεν υπήρξε ένα τυχαίο ή αιφνίδιο γεγονός, αλλά ήταν ουσιαστικά το αποτέλεσμα μακροχρόνιων τεχνολογικών αναζητήσεων, η απαρχή των οποίων χρονολογείται πίσω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Απόρροια των ποικίλων κοινωνικών μετασχηματισμών και πολιτισμικών ζυμώσεων που λάμβαναν χώρα στο γύρισμα του αιώνα, ο κινηματογράφος προκρίθηκε ως το αποτελεσματικότερο μέσο στην αναπαράσταση και τη διαχείριση της πραγματικότητας. Από την πρώτη στιγμή της διαμόρφωσής του ως νεωτερικού τεχνουργήματος επιδιώχθηκε η σύνθεση των αισθήσεων της όρασης και της ακοής στο πλαίσιο τόσο μιας τεχνολογικής όσο και μιας ευρύτερης πολιτισμικής επιταγής. Η πρακτική αδυναμία της τεχνολογικής επίτευξης του οπτικοακουστικού συγχρονισμού στα πρώτα χρόνια της κινηματογραφίας, αν και επιφόρτισε αποκλειστικά την οπτική αίσθηση με την ευθύνη να αναπαράγει ή να ανακατασκευάσει το πραγματικό, δεν στέρησε από το κοινό του νέου μέσου τη δυνατότητα βίωσης πολυαισθητηριακών εμπειριών. Αντίθετα, καθώς ακόμη και μέσω της εικονικής αναπαράστασης μπορούσαν να υπονοηθούν οι ήχοι, δημιουργούνταν συνειρμικά ηχητικές εντυπώσεις στους θεατές.

Εξαρχής, λοιπόν, ο κινηματογράφος αφορούσε στη συναισθησία, στην ανάμειξη, δηλαδή, των αισθητηριακών εντυπώσεων. Στα ιστορικά συμφραζόμενά της, η συναισθησία θα μπορούσε να νοηθεί ως μία ακόμη απόπειρα συμπίεσμνης εμπλοκής των ανθρωπίνων αισθήσεων στη διαχείριση του πραγματικού. Στην εποχή του ύστερου 19^{ου} αιώνα, κατά τη διάρκεια της οποίας γεννήθηκε ο κινηματογράφος, το κυρίαρχο, στις δυτικές χώρες, καπιταλιστικό σύστημα επιδίωκε, μέσω της τεχνολογικής εξέλιξης, τη χωροχρονική συμπίεση, που θα συνεπαγόταν την επιτάχυνση της κυκλοφορίας

του κεφαλαίου και των πληροφοριών¹⁶⁰. Ως προϊόν της μοντερνικότητας και καθώς στόχευε στην αρτιότερη αναπαραγωγή και πρόσληψη του πραγματικού, ο κινηματογράφος εκ προοιμίου κατασκεύαζε και διέθετε προς κατανάλωση συμπιεσμένους χωροχρόνους του πραγματικού. Η αισθητηριακή μετάλλαξη του μέσου, που συντελέστηκε κατά την μετάβαση στην ομιλούσα περίοδο, δεν αφορούσε, λοιπόν, στην έλευση της συναισθησίας, αυτή άλλωστε προϋπήρχε, αλλά στον βαθμό και κυρίως στις προτεραιότητες της συμπίεσης που προϋπέθετε η συναισθησία. Στο παιχνίδι αυτό τελικά το ζητούμενο ήταν ένα: η κατασκευή και η απόλαυση εντός του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής συμπιεσμένων χωροχρόνων, που όσο πιο μαζικά προσφέρονταν προς κατανάλωση τόσο πιο επιτυχώς συμπίζαν στο εσωτερικό τους εικόνες, ήχους, υποκειμένα, αξίες, νοήματα κ.λπ.

Στην καθιέρωση του ομιλούντος κινηματογράφου ως μαζικού μέσου επικοινωνίας και ψυχαγωγίας συνέβαλε η άνθιση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '20 και συνεχίστηκε στα μεταπολεμικά χρόνια. Η κινηματογραφική παραγωγή διεκπεραιωνόταν πλέον μαζικά, κατά κύριο λόγο στα στούντιο, τα οποία ήταν κατάλληλα εξοπλισμένα και στελεχωμένα με εξειδικευμένο προσωπικό για τη διαχείριση και παραγωγή του συγχρονισμένου με την εικόνα ήχου. Σε Ευρώπη και Αμερική οι εταιρείες παραγωγής προέβαιναν σε συγχωνεύσεις για να εξασφαλίσουν τα μεγαλύτερα δυνατά κέρδη και για να είναι ιδιαιτέρως ανταγωνιστικές στο ευρύ πεδίο της παγκόσμιας αγοράς. Προκειμένου να ικανοποιηθούν οι ποικίλες προτιμήσεις του μαζικού, διεθνούς κοινού, αναπτύχθηκαν νέα κινηματογραφικά είδη, που αναδείκνυαν τον νεοφερμένο ήχο.

Κατά την ομιλούσα περίοδο η ηχητική αισθητηριακή εμπειρία που προσέφερε ο κινηματογράφος μεταλλάχθηκε από υπονοούμενη σε πραγματική, προσδίδοντας ρεαλισμό στην άλλοτε συμβολική νοηματοδότηση των ταινιών. Εικόνα, ήχος και μουσική επαναπροσδιορίστηκαν, καθορίζοντας το νέο κινηματογραφικό ύφος. Το κοινό, αν και έπρεπε να αλλάξει τον τρόπο

¹⁶⁰ Stein, Jeremy "Reflection of time, space and timespace compression and technology in the nineteenth century" In: May, Jon & Thrift, Nigel (eds.). (2001). *TimeSpace: Geographies of Temporality*, London and New York, Routledge, pp. 106-119.

που προσλάμβανε τις ταινίες και να προσαρμόσει την κινηματογραφική συμπεριφορά του στο νέο ηχητικό καθεστώς, υποδέχτηκε με ενθουσιασμό το νέο μέσο, αφού άλλωστε το πρόσμενε από καιρό. Ωστόσο, δεν αντιμετώπισαν ανάλογα την έλευση του ήχου οι ηθοποιοί της βωβής κινηματογραφίας, που είχαν καταξιωθεί στον χώρο λόγω της ερμηνευτικής δεινότητάς τους στην παντομίμα. Αντίθετα, είδαν με σκεπτικισμό τον ομιλούντα κινηματογράφο, αφού καθιστούσε επισφαλής την καριέρα τους, που απειλούνταν από την επικράτηση νέων καλλίφωνων ταλέντων. Αλλά και αρκετοί δημιουργοί αντέδρασαν αρνητικά στην ομιλούσα κινηματογραφία, θεωρώντας αρτιότερη την καθιερωμένη οπτική αισθητική για την απόδοση τόσο μιας μυθοπλασίας όσο και του αληθινού κόσμου.

Παρ' όλες τις αντιδράσεις που προκάλεσε και τις αντιστάσεις που συνάντησε στην πορεία επικράτησής του, ο ομιλών κινηματογράφος εν τέλει καθιερώθηκε όχι μόνο ως τεχνολογικό θαύμα αλλά και ως νεωτερικό πολιτισμικό τεχνούργημα, που άνοιγε τους ορίζοντες του υποκειμένου στους τομείς της πληροφόρησης, της επικοινωνίας, της ψυχαγωγίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Εξαιτίας αυτής ακριβώς της δυναμικής του και της πολυαισθητηριακής στόχευσής του έγινε εργαλείο επιβολής συγκεκριμένων κανόνων κοινωνικής συμπεριφοράς, επίτευξης υλικών επιδιώξεων και εξυπηρέτησης πολιτικών σκοπιμοτήτων, υποπίπτοντας σε πρακτικές λογοκρισίας και προπαγάνδας.

Στα χρόνια που ακολούθησαν την επίτευξη του οπτικοακουστικού συγχρονισμού στην κινηματογραφία, η τεχνολογική ανάπτυξη διέγραψε αλματώδη πορεία, εφευρίσκοντας διαρκώς νέους τρόπους να εξελίσει την πολυαισθητηριακή εμπειρία στην πρόσληψη και αναπαράσταση των πολλαπλών όψεων της πραγματικότητας. Στην εποχή της μετανεωτερικότητας παρατηρούνται ολοένα και πυκνότερες μορφές αισθητηριακής συμπίεσης. Στη διαδικασία της διαχείρισης των συμπιεσμένων αισθήσεων έχει πλέον καθιερωθεί και η εμπλοκή της αίσθησης της αφής, που 'αγγίζει' την εικόνα και τον ήχο, καθιστώντας το υποκείμενο σωματικά και αντανακλαστικά συμμετέχον στον καταγίγισμό των αισθητηριακών ερεθισμάτων που δέχεται.

Στις μέρες μας, η επεξεργασία και η πρόσληψη των οπτικών και ηχητικών μηνυμάτων από την κάθε είδους συσκευή τελευταίας τεχνολογίας, όπως smartphones, ipods, ipads, smart TVs, home cinemas, υλοποιείται με μια νέα αμεσότητα και ταχύτητα, εγκαθιστώντας, παράλληλα, μια νέα διάσταση στο πεδίο των πολυαισθητηριακών μέσων, τη διαδραστικότητα. Η έλευση της τρισδιάστατης εικόνας εισάγει τον θεατή σ' ένα περιβάλλον ρεαλιστικής προσομοίωσης, όπου πέρα από την πρόσληψη συμπιεσμένων αισθητηριακά εντυπώσεων επιτυγχάνεται και μια βιωματική εμπειρία. Τέλος, η επαυξημένη πραγματικότητα προσδίδει πλέον νέες διαστάσεις στην πρόσληψη και διαχείριση του πραγματικού, παρέχοντας επιπρόσθετες δυνατότητες στις ανθρώπινες αισθήσεις και ενισχύοντας την αντιληπτική ικανότητα του υποκειμένου, που έρχεται σε επαφή τόσο με τα πραγματικά ερεθίσματα του φυσικού περιβάλλοντος όσο και με τα νοητά του ψηφιακού κόσμου, με τα οποία και αλληλεπιδρά.

Από αυτή τη σύντομη κι ενδεικτική επισκόπηση της σύγχρονης συναισθησιακής πραγματικότητας καθίσταται σαφές ότι, καθώς ο τεχνολογικός συγκερασμός της οπτικής και ακουστικής αίσθησης, που συντελέστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '20 και αναπτύχθηκε στη δεκαετία του '30, αποσκοπώντας σε μια πληρέστερη πρόσληψη και αρτιότερη κατασκευή του πραγματικού, ήταν άμεσα συνυφασμένος με την πρωτογενή συναισθησιακή εμπειρία των πολύ παλιότερων χρόνων, έτσι κι αυτές οι τεχνολογικές εξελίξεις του ύστερου 20^{ού} και του πρώιμου 21^{ου} αιώνα αποτελούν κομμάτι αυτής της ίδιας 'μεγάλης' γενεαλογίας της υπερσυμπίεσης των αισθήσεων, μιας ιστορίας με επάλληλους και πολλαπλούς χρόνους, μιας ιστορίας διαρκώς ενεργούς, επίμονα επίκαιρης και βαθιά ιστορικής, μιας κοινωνικής, εν τέλει, ιστορίας των αισθήσεων στους μοντέρνους καιρούς.

Βιβλιογραφία

Abel, Richard & Altman, Rick. (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Αϊζενστάιν, Σεργκέι Μ. (2003). *Η μορφή του φιλμ*. μτφρ. Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Κώστας Σφήκας. Αθήνα: Αιγόκερως.

Αϊζενστάιν, Σ. Μ. (1967). *Διαλεκτική του φιλμ: Μοντάζ*. Αθήνα: Κινηματογραφικά εκδόσεις.

Altman, Rick. (2005). *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Altman, Rick. (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge.

Altman, Rick. (January, 1995). "The Sound of Sound: A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters" In: *Cineaste*, Vol. 21, No. 1-2, pp. 68-72.

Arnheim, Rudolf. (2005). *Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, Αθήνα: Θεμέλιο.

Arnheim, Rudolf. (2008). *Το φιλμ ως τέχνη: Οι θεμελιώδεις αρχές της τέχνης του κινηματογράφου*. Αθήνα: Καθρέφτης.

Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

Barta, Tony (ed.). (c.1998). *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport & Connecticut & London: Praeger.

Bazin, André. (c.1967). *What is cinema? Volume 1. Essays selected and translated by Hugh Gray*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

Benjamin, Walter. (1936). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction".

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>

[προσπελάστηκε 13.06.2012].

Bernstein, Matthew. (2000). *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London: The Athlone Press.

Berstein, Serge & Milza, Pierre. (1997). *Ιστορία της Ευρώπης. 3. Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης: 1919 έως σήμερα*. μτφρ. Αναστάσιος Κ.

Δημητρακόπουλος, επιμ. Άννυ Σπυράκου & Κώστας Λιβιεράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Black, Greg. (1994). *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and Movies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Braudy, Leo & Cohen, Marshall (eds.). (1999). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 5th ed. New York & Oxford: Oxford University Press.

Brodwell, David & Thompson, Kristin. (2006). Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Butsch, Richard. (Spring 2001). "American Movie Audiences of the 1930s" In: *International Labor and Working-Class History*. No 59. Workers and Film: As Subject and Audience, pp. 66-120.

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://www.jstor.org/stable/27672712>> [προσπελάστηκε 18.08.2012].

Γκαίυ, Πήτερ. (2010). *Η πνευματική ζωή στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης (Γερμανία 1919-1933)*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.

Γκρίφφιθ, Ντέιβιντ Γουόρκ. (1924). «Ο κινηματογράφος 100 χρόνια από σήμερα» Στο: Geduld, Harry M. (εισ.). (χ.χ.). *Από το Λυμιέρ στο Μπέργκμαν: Τριάντα σκηνοθέτες του κινηματογράφου μιλούν για την τέχνη τους*. μτφρ. Πολύκ. Πολυκάρπου, Αθήνα: Κάλβος.

Chion, Michel. (2010). *Ο ήχος στον κινηματογράφο*. μτφρ. Μαριάννα Κουτάλου. Αθήνα: Πατάκης.

Chion, Michel. (2010). (c.1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel & Gorbman, Claudia & Murch, Walter. (c.1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press.

Crary, Jonathan. (2000). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge & Massachusetts: MIT.

Deleuze, Gilles. (2009). *Κινηματογράφος. 1. Η εικόνα – κίνηση*. Αθήνα: Νήσος.

Deleuze, Gilles. (2010). *Κινηματογράφος. 2. Η χρονοεικόνα*. Αθήνα: Νήσος.

Dickson, W.K.L. & Dickson, Antonia. (1895). *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophone*. New York: Raff and Gamon.

Edison, Thomas. (1891). "Remarks at the private demonstration of the (silent) Kinetoscope prototype", The Federation of Women's Clubs, May 20, 1891 In: "First Words: The Birth of Sound Cinema, 1895 – 1929", Wednesday, September 23, 2010, Northwest Film Forum.

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://sprocketsociety.org/pdf/First-Words-Birth-of-Sound-Cinema-Sprocket-Society.pdf>> [προσπελάστηκε 27.03.2012].

Edison, Thomas. (1895). "Foreword". In: Dickson, W.K.L. & Dickson, Antonia. *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-Phonograph*. New York: Raff and Gamon.

"Edison's Black Maria (America's First Movie Studio)".

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://www.whatwasthere.com/browse.aspx#!//40.78448,-74.233758/id/34493/info/details/zoom/14/>> [προσπελάστηκε 03.09.2012].

Eliot, T.S. (2008). *Ποιήματα*. 3^η έκδ. εισ. - μτφρ. Παυλίνας Παμπούδη, Αθήνα: Printa.

Eyman, Scott. (1999). *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Gomery, Douglas. (1980). "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound" In: *Yale French Studies*, No. 60, Cinema/Sound, pp.80-93.

Gomery, Douglas. (2005). *The Coming of Sound: A History*, New York: Routledge.

Gomery, Douglas. (Autumn, 1976). "Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound" In: *Cinema Journal*, Vol. 16, No. 1, σ. 51-66.

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://www.jstor.org/stable/1225449>> [προσπελάστηκε 27.03.2012].

Hill, John & Gibson, Pamela Church (επιμ.). (2009), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πατάκης.

Hobsbawm, Eric J. (1999). *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*. μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης. Αθήνα: Θεμέλιο.

«Η ιστορία του κινηματογράφου».

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://www.pare-dose.net/712>> [προσπελάστηκε 03.09.2012].

Jaffe, Ira S. (winter, 1979). "'Fighting Words': City Lights, Modern Times, and the Great Dictator" In: *Journal of the University Film Association*, Vol. 31, No. 1, CHAPLIN AND SOUND, pp. 23-32.

Kaes, Anton. (Fall, 1990). "Silent Cinema" *In: Monatshefte*, Vol. 82, No. 3, pp. 246-256.

Kellogg, Edward W. (1955). "History of Sound Motion Pictures" *In: Journal of the SMPTE*, Vol. 64, (June) pp. 291-302, (July) pp. 356-374, (August) pp. 422-437.

"Kinetoscope". [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope>> [προσπελάστηκε 03.09.12].

Kittler, Friedrich. (2005). *Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή*. Αθήνα: Νήσος.

Kracauer, Siegfried. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος.

Kracauer, Siegfried. (1974). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press.

Lastra, James. (2000). *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.

Λεβεντάκος, Διαμαντής (συντ.-εισ.). (c.1972.). *Σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Ράππα.

«Λένι Ρίφενσταλ».
[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:
<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9B%CE%AD%CE%BD%CE%B9_%CE%A1%CE%AF%CF%86%CE%B5%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BB> [προσπελάστηκε 31.01.2013].

Leyda, Jay. (1979). *Κινο: Ιστορία του ρωσικού και σοβιετικού φιλμ*. μτφρ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος. Αθήνα: Εξάντας.

Μαρτέν, Μαρσέλ. (1984). *Η γλώσσα του κινηματογράφου*. μτφρ. Ε. Χατζίκου, Αθήνα: Κάλβος.

Mazower, Mark. (2001). *Σκοτεινή Ήπειρος: Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*. μτφρ. Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ. (2002). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας: με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*. 2^η έκδ. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) (1996). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press.

Ong, Walter J. (1997). *Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη: Η εκτεχνολόγηση του λόγου*. μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Reader, Keith. (1985). *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*. μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, Αθήνα: Αιγόκερως.

Reich, Jacqueline & Garofalo, Piero. (2002). *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington: Indiana University Press.

Ricci, Steven. (2008). *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley; Los Angeles: California University Press.

Robichaux, Ken. (c.2007). "Movie Censorship in the United States: (A Brief History)".

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<http://www.pictureshowman.com/articles_genhist_censorship.cfm>

[προσπελάστηκε 13.11.2012].

Rollberg, Peter. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Maryland; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press.

Sadoul, Georges. (χ.χ.). *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*. μτφρ. Αντώνη Μοσχοβάκη. Αθήνα: Φέξης.

Σιάφκος, Χρήστος. (2013). «Το Χόλιγουντ στα χέρια των ναζί: Η μεγάλη γερμανική αγορά υποχρέωσε τις αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες να παίξουν με τους όρους των ναζιστών, αλλάζοντας σκηνές, σενάρια, ηθοποιούς και μουσικούς».

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=378954>> [προσπελάστηκε 20.01.2014].

Sorlin, Pierre. (2004). *Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου: Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Stam, Robert. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης.

Stein, Jeremy "Reflection of time, space and timespace compression and technology in the nineteenth century" In: May, Jon & Thrift, Nigel (eds.). (2001). *TimeSpace: Geographies of Temporality*, London and New York, Routledge, pp. 106-119.

Sterne, Jonathan. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press.

Valavanidou, Smaro. «σοβιετικός vs αμερικανικός κινηματογράφος στο[sic] Ψυχρό Πόλεμο».

[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από:

<http://www.academia.edu/957603/_vs_> [προσπελάστηκε 27.12.2013].

Φρόντ, Σίγκμουντ. (2005). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας: (Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό)*. Αθήνα: Επίκουρος.

Wittgenstein, Ludwig. (1978). *Tractatus Logico – Philosophicus*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Φιλμογραφία

Βωβός κινηματογράφος

Charlie Chaplin, *The Circus* (Το τσίρκο) (1928)

Charlie Chaplin, *City Lights* (Τα φώτα της πόλης) (1931)

Charlie Chaplin, *Modern Times* (Μοντέρνοι Καιροί) (1936)

Michel Hazanavicius, *The Artist* (2011)

Auguste & Louis Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Άφιξη του τρένου στον σταθμό Ciotat) (1896)

Ομιλών κινηματογράφος

Lloyd Bacon, *The Singing Fool* (Ο τρελός τραγουδιστής) (1928)

Charlie Chaplin, *The Great Dictator* (Ο μεγάλος δικτάτωρ) (1940)

Alan Crosland, *Don Juan* (Δον Ζουάν) (1926)

Alan Crosland, *The Jazz Singer* (Ο τραγουδιστής της τζαζ) (1927)

Sergei Eisenstein, *Aleksandr Nevskiy* (Αλέξανδρος Νιέφσκι) (1938)

Fridrikh Ermiler, *Velikiy grazhdanin* (*The Great Citizen*) (1937-1939)

Veit Harlan, *Jud Süß* (Εβραίος Συς) (1940)

Fritz Hippler, *Der ewige Jude* (Ο αιώνιος Εβραίος) (1940)

Lewis Milestone, *All Quiet on the Western Front* (Ουδέν νεώτερον από το δυτικό μέτωπο) (1930)

Leni Riefenstahl, *Das Blaue Licht* (Το γαλάζιο φως) (1932)

Leni Riefenstahl, *Sieg des Glaubens* (Η νίκη της πίστης) (1933)

Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (Ο θρίαμβος της θέλησης) (1935)

Leni Riefenstahl, *Olympia* (Ολυμπία) (1938)