



Kristin Thompson
David Bordwell

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΝΙΚΟΣ ΛΕΡΟΣ • ΡΙΤΑ ΚΟΛΑΪΤΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιστορία του κινηματογράφου και πώς γράφεται

ΓΙΑΤΙ ΜΑΣ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΝ ΟΙ ΠΑΛΙΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ;

Αυτή τη στιγμή, εκατομμύρια άνθρωποι σε όλο τον πλανήτη παρακολουθούν κάποια ταινία. Μπορεί να είναι μια ψυχαγωγική εμπορική ταινία ή μια «ταινία τέχνης», ένα ντοκιμαντέρ, μια ταινία κινουμένων σχεδίων, μια πειραματική ταινία ή μια εκπαιδευτική ταινία μικρού μήκους. Οι θεατές μπορεί να βρίσκονται σε μια κλιματιζόμενη κινηματογραφική αίθουσα ή σε μια υπαίθρια προβολή στην πλατεία ενός χωριού, σε ένα μουσείο, μια αίθουσα τέχνης ή σε ένα πανεπιστημιακό αμφιθέατρο, ή μπορεί να κάθονται μπροστά από την οθόνη της τηλεόρασης του σπιτιού τους. Οι κινηματογραφικές αίθουσες σε όλο τον κόσμο προσελκύουν γύρω στα 15 δισεκατομμύρια θεατές κάθε χρόνο. Αν προσθέσουμε και τις ιδιωτικές κατ' οίκον προβολές –είτε πρόκειται για προβολές της καλωδιακής ή της δορυφορικής τηλεόρασης είτε για ταινίες που μπορεί να δει κανείς σε βιντεοκασέτες, σε DVD ή στο διαδίκτυο–, ο αριθμός αυτός αυξάνεται κατά πολύ.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο κινηματογράφος παραμένει ένα από τα πιο σημαντικά μέσα μαζικής επικοινωνίας για πάνω από εκατό χρόνια. Μπορούμε να θυμηθούμε όχι μόνο τις πιο συναρπαστικές ή τις πιο συγκινητικές στιγμές που έχουμε ζήσει βλέποντας κάποια ταινία, αλλά και τις στιγμές που προσπαθήσαμε ίσως στην καθημερινή μας ζωή να είμαστε τόσο χαριτωμένοι, ανιδιοτελείς, σκληροί ή γεμάτοι πάθος όσο και οι ήρωες της μεγάλης οθόνης. Ο τρόπος που ντυνόμαστε και φτιάχνουμε τα μαλλιά μας, ο τρόπος που μιλάμε και συμπεριφερόμαστε, αυτά που πιστεύουμε ή εκείνα για τα οποία αμφιβάλλουμε – όλες αυτές οι εκφάνσεις της καθημερινότητας διαμορφώνονται από τις ταινίες. Ο κινηματογράφος μας προσφέρει επίσης σημαντικές αισθητικές εμπειρίες και μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε διαφορετικές κουλτούρες και νέους τρόπους σκέψης.

Έτσι, λοιπόν, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο κόσμος σπεύδει να παρακολουθήσει την τελευταία μεγάλη εμπορική επιτυχία στους κινηματογράφους ή να νοικιάσει την αγαπημένη του καλή ταινία από το βίντεο κλαμπ. Για ποιο λόγο όμως να ασχοληθεί κανείς με τις *παλιές ταινίες*;

Καταρχήν, γιατί προσφέρουν την ίδια πολυδιάστατη απόλαυ-

ση με τις σύγχρονες ταινίες. Κάποιες παλιές ταινίες αποτελούν μια έντονη αισθητική εμπειρία ή μια διεισδυτική ματιά στον τρόπο ζωής σε έναν άλλο τόπο και χρόνο. Κάποιες άλλες αποτελούν μια καταγραφή της καθημερινότητας ή σπουδαίων ιστορικών γεγονότων που συνεχίζουν να έχουν αντίκτυπο στην εποχή μας. Ωστόσο, ορισμένες ταινίες είναι εντελώς παράξενες και δεν μπορούν να ενταχθούν εύκολα στον σύγχρονο τρόπο σκέψης. Μας αναγκάζουν να παραδεχτούμε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να είναι ριζικά διαφορετικός από αυτό που έχουμε συνηθίσει. Πολλές φορές πρέπει να προσαρμόσουμε τον τρόπο σκέψης μας για να αντιληφθούμε αυτό που παραδόξως έμοιαζε δεδομένο για κάποιους άλλους στο παρελθόν.

Η ιστορία του κινηματογράφου είναι κάτι περισσότερο από ένα απλό σύνολο ταινιών. Μελετώντας τον τρόπο με τον οποίο φτιάχνονταν οι ταινίες και τον τρόπο υποδοχής τους από το κοινό της εποχής, ανακαλύπτουμε το εύρος των επιλογών που είχαν οι δημιουργοί αλλά και οι θεατές τους. Παρατηρώντας τις κοινωνικές και πολιτιστικές αναφορές που περιέχουν, αντιλαμβανόμαστε ότι αποτελούν έναν καθρέφτη των κοινωνιών στις οποίες παρήχθησαν και καταναλώθηκαν. Η ιστορία του κινηματογράφου ανοίγει μια σειρά ζητημάτων στην πολιτική, την τέχνη και την κουλτούρα – τόσο την «υψηλή» όσο και την «ποπ».

Μια άλλη απάντηση στο ερώτημά μας θα μπορούσε να είναι ότι η μελέτη των παλιών ταινιών και της εποχής τους αποτελεί μια πραγματική διασκέδαση. Καθώς πρόκειται για ένα σχετικά καινούριο πεδίο ακαδημαϊκής έρευνας (μετρά περίπου σαράντα έτη ζωής), η ιστορία του κινηματογράφου παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον. Στη διάρκεια των περασμένων δεκαετιών, πολλές χαμένες ταινίες ανακαλύφθηκαν, σχεδόν άγνωστα κινηματογραφικά είδη εξερευνήθηκαν και παραμελημένοι δημιουργοί επανεκτιμήθηκαν. Φιλόδοξες ρετροσπεκτιβες έφεραν στο φως εθνικούς κινηματογράφους που είχαν αγνοηθεί σε μεγάλο βαθμό. Ακόμα και η τηλεόραση, με τα δορυφορικά κανάλια που είναι αφιερωμένα αποκλειστικά στον κινηματογράφο, φέρνει σπάνιες και άγνωστες ταινίες του βωβού και του παγκόσμιου κινηματογράφου στο σαλόνι του σπιτιού μας. Και υπάρχουν πολλές ταινίες που δεν έχουν ακόμα ανακαλυφθεί. Για να το πούμε απλά, οι παλιές ταινίες είναι

πολύ περισσότερες από τις σύγχρονες, και κατά συνέπεια οι πιθανότητες να απολαύσεις μια συναρπαστική κινηματογραφική εμπειρία είναι πολύ μεγαλύτερες.

Στις σελίδες αυτού του βιβλίου θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε την ιστορία του κινηματογράφου όπως την αντιλαμβάνονται και τη διδάσκουν σήμερα οι πιο καταξιωμένοι μελετητές της. Αυτό το βιβλίο δεν απαιτεί ειδικές γνώσεις κινηματογραφικής αισθητικής ή θεωρίας, αν και η εξοικείωση με αυτούς τους τομείς θα ωφελούσε σίγουρα τους αναγνώστες.¹ Περιορίζουμε το πεδίο έρευνάς μας στους τομείς της κινηματογραφικής παραγωγής που έχουν μελετηθεί περισσότερο. Ασχολούμαστε τόσο με τις ταινίες μυθοπλασίας όσο και με το ντοκιμαντέρ, τον πειραματικό ή αβανγκάρντ κινηματογράφο και τις ταινίες εμψύχωσης (animation). Υπάρχουν κι άλλες κατηγορίες, με κυριότερες τις εκπαιδευτικές, βιομηχανικές και επιστημονικές ταινίες. Ανεξάρτητα όμως από το ενδιαφέρον που μπορεί να παρουσιάζουν, διαδραματίζουν για την ώρα δευτερεύοντα ρόλο για τους ιστορικούς.

Παρ' όλα αυτά, το βιβλίο αυτό δεν αποτελεί την «απόλυτη» ιστορία του κινηματογράφου. Οι ερευνητές άλλωστε ισχυρίζονται ότι δεν υπάρχει *μία* ιστορία κινηματογράφου αλλά *πολλές*. Για ορισμένους αυτό σημαίνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει μια ξεκάθαρη και συνεπής μετα-αφήγηση που θα τοποθετεί όλα τα γεγονότα στην πραγματική τους σειρά. Η ιστορία του αβανγκάρντ κινηματογράφου είναι μάλλον κάτι διαφορετικό από την ιστορία της τεχνολογικής εξέλιξης του έγχρωμου κινηματογράφου, της εξέλιξης του γούεστερν ως είδους ή της ζωής του John Ford. Για κάποιους άλλους σημαίνει ότι η *ιστορία του κινηματογράφου* αφορά το έργο ιστορικών με διαφορετικά ενδιαφέροντα και στόχους αλλά και διαφορετικές αντιλήψεις.

Συμφωνούμε και με τις δύο αυτές απόψεις. Δεν υπάρχει κάποια Μεγάλη Ιστορία του κινηματογράφου που θα μπορούσε να καταγράψει όλα τα γεγονότα, τις αιτίες που τα δημιούργησαν και τα αποτελέσματα που αυτά προκάλεσαν. Η ποικιλία των ιστορικών προσεγγίσεων επιβεβαιώνει ότι οι ιστορικοί θα αντλήσουν διαφορετικά συμπεράσματα και θα καταλήξουν σε διστάμενες πολλές φορές απόψεις. Πιστεύουμε επίσης ότι η ιστορία του κινηματογράφου είναι πιο σωστό να αντιμετωπίζεται ως ένα σύνολο επιμέρους ιστοριών κινηματογράφου. Η ιστορική έρευνα αφορά τη διατύπωση μιας σειράς σημαντικών *ερωτήσεων* και την αναζήτηση των *αποδεικτικών στοιχείων* που θα δώσουν τις απαντήσεις με βάση ένα συγκεκριμένο *επιχείρημα*. Οι ιστορικοί επικεντρώνονται σε διαφορετικές ερωτήσεις, παρουσιάζουν διαφορετικές αποδείξεις και διατυπώνουν διαφορετικές ερμηνείες. Το αποτέλεσμα που προκύπτει δεν είναι μια απλή ιστορία του κινηματογράφου, αλλά ένα σύνολο από διαφορετικά επιχειρήματα. Σε αυτή την εισαγωγή θα εξηγήσουμε τι ακριβώς κάνουν οι ιστορικοί του κινηματογράφου και θα αναλύσουμε τη συγκεκριμένη προσέγγιση που επιχειρεί το βιβλίο αυτό.

ΤΙ ΚΑΝΕΙ ΕΝΑΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ;

Ενώ εκατομμύρια άνθρωποι βλέπουν ταινίες αυτή τη στιγμή, μερικές χιλιάδες μελετούν τις ταινίες του παρελθόντος. Κάποιοι προσπαθεί να εξακριβώσει αν μια συγκεκριμένη ταινία γυρίστηκε το 1904 ή το 1905. Κάποιοι άλλος εξετάζει την πορεία μιας βρα-



χύβιας σκανδιναβικής εταιρείας παραγωγής. Ένας τρίτος μελετά καρέ-καρέ μια γιαπωνέζικη ταινία του 1927, προσπαθώντας να καταλάβει τον τρόπο αφήγησής της. Κάποιοι ερευνητές συγκρίνουν τις κόπιες μιας άγνωστης ταινίας για να καθορίσουν ποια απ' όλες μπορεί να θεωρηθεί η πρωτότυπη. Άλλοι επιστήμονες ασχολούνται με μια ομάδα ταινιών του ίδιου σκηνοθέτη ή του ίδιου σκηνογράφου ή παραγωγού. Άλλοι μελετούν εξονυχιστικά αρχεία ευρεσιτεχνιών και τεχνικά διαγράμματα, νομικές μαρτυρίες και καταθέσεις σε δίκες ή φακέλους παραγωγής των ταινιών. Και κάποιοι άλλοι παίρνουν συνεντεύξεις από συνταξιούχους πρώην εργαζομένους του κινηματογράφου για να ανακαλύψουν πώς λειτουργούσε ο κινηματογράφος της πόλης τους στη δεκαετία του 1950.

Για ποιο λόγο γίνονται όλα αυτά;

Ερωτήματα και απαντήσεις

Μια προφανής απάντηση είναι ότι οι περισσότεροι ιστορικοί κινηματογράφου –καθηγητές, υπεύθυνοι κινηματογραφικών αρχείων, δημοσιογράφοι και ανεξάρτητοι μελετητές– είναι φανατικοί κινηματογραφόφιλοι. Όπως οι παρατηρητές πουλιών, οι λάτρεις των τηλεοπτικών προγραμμάτων της δεκαετίας του 1960 ή οι ιστορικοί τέχνης, οι ιστορικοί του κινηματογράφου ενθουσιάζονται όταν αποκτούν νέες γνώσεις γύρω από το αντικείμενό τους.

Η απάντηση αυτή είναι αρκετή για έναν σινεφίλ, για τον οποίο η συσσώρευση γεγονότων που σχετίζονται με το προσωπικό του πάθος είναι αυτοσκοπός. Όποια κι αν είναι όμως η ευχαρίστηση που μπορεί να αποκομίσει κάποιος μαθαίνοντας τα ονόματα των γυναικών των μελών του Τρίο Στούτζες, οι περισσότεροι ιστορικοί κινηματογράφου δεν ενδιαφέρονται για τετριμμένες πληροφορίες.

Οι ιστορικοί κινηματογράφου ασχολούνται με τη συστηματική έρευνα του παρελθόντος. Η έρευνα ενός ιστορικού οργανώνεται γύρω από ερωτήσεις που ζητούν απαντήσεις, αφορά υποθέσεις που κάνει και προϋποθέτει ένα υπόβαθρο γνώσεων γύρω από το θέμα του. Για έναν ιστορικό κινηματογράφου, ένα γεγονός αποκτά σημασία μόνο στα πλαίσια μιας τέτοιας έρευνας.

Δείτε τη φωτογραφία από μια ταινία της εποχής του βωβού κινηματογράφου, στην κορυφή της σελίδας. Ένας μελετητής που εργάζεται σε ένα κινηματογραφικό αρχείο –μια ταινιοθήκη που ασχολείται με τη συγκέντρωση και τη συντήρηση ταινιών– συχνά βρίσκει μια ταινία που δεν μπορεί να αναγνωρίσει. Πιθανώς να λείπουν οι τίτλοι τέλους ή ο τίτλος της κόπιας να διαφέρει από εκείνον της πρωτότυπης ταινίας. Το ερευνητικό πρόγραμμα ενός τέτοιου μελετητή αφορά, σε πολύ γενικές γραμμές, την ταυτοποίηση των ταινιών. Η ταινία του παραδείγματος θέτει μια σειρά ερωτημάτων: Ποια είναι η ημερομηνία παραγωγής ή κυκλοφορίας

της; Σε ποια χώρα γυρίστηκε; Ποιος γύρισε την ταινία; Ποιοι είναι οι ηθοποιοί που πρωταγωνιστούν;

Το μόνο στοιχείο που έχουμε για αυτή τη μυστηριώδη ταινία είναι ο τίτλος *Wanda l'espione (Wanda the Spy)* που πιθανότατα δόθηκε από την εταιρεία διανομής. Η ταινία μάλλον δε γυρίστηκε στη μικρή χώρα στην οποία βρέθηκε αυτή η κόπια της. Ευτυχώς υπάρχουν κάποια στοιχεία στην ίδια την κόπια που μπορούν να εντοπιστούν από έναν έμπειρο ιστορικό. Η πρωταγωνίστρια της ταινίας στο πρώτο πλάνο είναι η διάσημη ηθοποιός Francesca Bertini. Η αναγνώριση της ηθοποιού είναι μια βάσιμη ένδειξη ότι η ταινία είναι ιταλική, γυρισμένη στο απόγειο της καριέρας της Bertini τη δεκαετία του 1910. Το ύφος της ταινίας επιτρέπει στον ερευνητή να εντοπίσει με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια το πιθανό έτος παραγωγής. Η κάμερα καταγράφει τη δράση μετωπικά και οι ηθοποιοί σπάνια πλησιάζουν στον φακό πιο πολύ από ό,τι σε αυτή τη φωτογραφία. Ο ρυθμός του μοντάζ είναι αργός και η δράση σκηνοθετείται έτσι ώστε οι ηθοποιοί να εμφανίζονται και να αποχωρούν από μια πόρτα στο πίσω μέρος του σκηνικού. Όλα αυτά τα στιλιστικά στοιχεία είναι χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού κινηματογράφου στα μέσα της δεκαετίας του 1910. Αυτές οι πληροφορίες μπορούν να ελεγχθούν αν ανατρέξουμε στη *φιλμογραφία* (τον κατάλογο των ταινιών) της Bertini. Η περιγραφή της πλοκής μια ταινίας της του 1915 με τίτλο *Diana, l'affascinatrice (Diana the Seductress)* ταυριάζει με τη δράση της άγνωστης ταινίας.

Αξίζει να προσέξουμε ότι η ταυτοποίηση της ταινίας βασίστηκε σε συγκεκριμένες υποθέσεις. Για παράδειγμα, ο ερευνητής υπέθεσε ότι η ταινία είναι εξαιρετικά απίθανο, αν όχι αδύνατο, να έχει γυριστεί το 1977 από κάποιον σκηνοθέτη που είχε στόχο να ξεγελάσει τους ιστορικούς. (Σε αντίθεση με τους ιστορικούς τέχνης, οι ιστορικοί κινηματογράφου σπάνια ανησυχούν για πλαστογραφίες.) Σημειώστε επίσης ότι η έρευνα απαιτούσε ένα υπόβαθρο γνώσεων. Ο ερευνητής γνώριζε ότι το συγκεκριμένο ύφος της σκηνοθεσίας και του μοντάζ χαρακτηρίζει τα μέσα της δεκαετίας του 1910 και αναγνώρισε μια σαρ που ήξερε από άλλες ταινίες της περιόδου.

Ας πάρουμε μια άλλη περίπτωση. Ένα κινηματογραφικό αρχείο έχει στη διάθεσή του πολλές ταινίες της ίδιας εταιρείας παραγωγής και τα ράφια του ξεχειλίζουν από έγγραφα σχετικά με τη λειτουργία παραγωγής της εταιρείας. Η συλλογή του περιλαμβάνει επίσης σενάρια σε διάφορα στάδια συγγραφής, σημειώματα που αντάλλαξαν οι σεναριογράφοι, οι σκηνοθέτες, οι παραγωγοί και το υπόλοιπο προσωπικό της εταιρείας και σχέδια για τα σκηνικά και τα κοστούμια. Αυτή είναι μια μεγάλη ποσότητα πληροφοριών – πολύ μεγάλη στην πραγματικότητα για να τη διαχειριστεί ένας μόνο ερευνητής. Το πρόβλημα του ιστορικού τώρα είναι να επιλέξει τις σχετικές πληροφορίες και τα σημαντικά γεγονότα.

Εκείνο που καθιστά μια πληροφορία σχετική με την έρευνα και ένα γεγονός σημαντικό είναι το αντικείμενο της έρευνας και τα ερωτήματα που αυτή θέτει. Ένας ερευνητής που προσπαθεί να εντοπίσει τα κοινά χαρακτηριστικά στη διαδικασία παραγωγής την οποία ακολουθούσε η συγκεκριμένη εταιρεία μπορεί να θέσει το ερώτημα: «Ποια ήταν γενικά η διαδικασία παραγωγής ταινιών αυτής της εταιρείας;». Κάποιος άλλος, που επικεντρώνει την προσοχή του στις ταινίες ενός συγκεκριμένου σκηνοθέτη της εταιρείας, θα θέσει ένα ερώτημα το οποίο θα αφορά για παράδειγμα το εικαστικό ύφος που χαρακτηρίζει τις ταινίες του συγκεκριμένου σκηνοθέτη.

Κάποια γεγονότα μπορεί να είναι θεμελιώδους σημασίας για μια έρευνα, αλλά δευτερεύουσας για μια άλλη. Ο πρώτος ιστορικός του παραδείγματός μας, που ενδιαφέρεται για τη διαδικασία παραγωγής της εταιρείας, ίσως να μην ασχοληθεί ιδιαίτερα με μια τολμηρή καινοτομία στο ύφος ενός σκηνοθέτη, κάτι που μπορεί να αποτελεί το επίκεντρο μελέτης του δεύτερου ερευνητή. Αντίστροφα, ο τελευταίος ίσως αδιαφορήσει για τον μηχανισμό προώθησης συγκεκριμένων σαρ από τους παραγωγούς της εταιρείας.

Και πάλι, οι υποθέσεις παίζουν μεγάλο ρόλο στη διατύπωση των ερωτημάτων ενός ερευνητή και στην αναζήτηση των σχετικών πληροφοριών. Ο ιστορικός που ασχολείται με τη συγκεκριμένη εταιρεία, για παράδειγμα, υποθέτει ότι μπορεί να εντοπίσει κάποιες γενικές τάσεις στην οργάνωση της παραγωγής της, κυρίως επειδή οι εταιρείες παραγωγής έχουν την τάση να γυρίζουν ταινίες ακολουθώντας συγκεκριμένες διαδικασίες. Ο ερευνητής που ερευνά τις ταινίες του συγκεκριμένου σκηνοθέτη υποθέτει – αρχικά ίσως μόνο από ένστικτο – ότι οι ταινίες του έχουν ένα ξεχωριστό ύφος. Και οι δύο ιστορικοί χρησιμοποιούν τις γνώσεις τους σχετικά με τον τρόπο που λειτουργούσαν οι εταιρείες και εργάζονταν οι σκηνοθέτες, για να βοηθήσουν την έρευνά τους.

Οι ιστορικοί οποιουδήποτε επιστημονικού κλάδου δεν ασχολούνται απλώς και μόνο με τη συγκέντρωση γεγονότων. Κανένα γεγονός δε μιλάει από μόνο του. Τα γεγονότα έχουν ενδιαφέρον και είναι σημαντικά μόνο ως τμήμα μιας συγκεκριμένης έρευνας. Παρ' όλα αυτά μας βοηθούν να θέτουμε ερωτήματα και να βρίσκουμε τις απαντήσεις.

Η ιστορία του κινηματογράφου ως περιγραφή και ερμηνεία

Αναπόφευκτα, ένας ιστορικός χρειάζεται τουλάχιστον ορισμένες πληροφορίες για να μπορέσει να διατυπώσει κάποια ερωτήματα. Αυτό δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι πρέπει να ψάξει ανάμεσα σε χιλιάδες πληροφορίες, έτσι ώστε να μπορέσει στη συνέχεια να θέσει ένα σημαντικό ερώτημα. Μπορεί να ξεκινήσει με ένα ερώτημα το οποίο πολλές φορές πιθανόν να είναι ένα προαίσθημα ή διαίσθηση ή απλώς μια έντονη επιθυμία.

Ένας νέος ιστορικός, για παράδειγμα, είδε ορισμένες από τις «αναρχικές» αμερικανικές κωμωδίες της δεκαετίας του 1930 και παρατήρησε ότι τα τολμηρά αστεία, τα εξωφρενικά γκαγκς και οι παράλογες κωμικές καταστάσεις τους διέφεραν πολύ από τις πιο εκλεπτυσμένες κωμωδίες της περιόδου. Έχοντας την υποψία ότι η αιτία αφορούσε τη θεατρική κωμωδία της εποχής, διατύπωσε το ερώτημα: «Υπάρχει περίπτωση το βοντβίλ και το υποκριτικό ύφος που το χαρακτηρίζει να έχουν διαμορφώσει τις συγκεκριμένες κωμωδίες των αρχών του '30;». Άρχισε να συγκεντρώνει πληροφορίες, να εξετάζει ταινίες, να διαβάζει ειδήσεις για τους κωμικούς ηθοποιούς στον καλλιτεχνικό τύπο του Χόλλυγουντ και να μελετάει τις αλλαγές στην αμερικανική αίσθηση του χιούμορ. Η διαδικασία της έρευνας τον οδήγησε στην αναδιαμόρφωση του ερωτήματός του και στην οργάνωση μιας λεπτομερούς μελέτης που κατέληγε στο συμπέρασμα ότι οι Αμερικανοί κωμικοί εισήγαγαν την αισθητική του βοντβίλ στον ομιλούντα κινηματογράφο, αλλά στη συνέχεια αναγκάστηκαν να απομακρυνθούν από αυτήν και να εναρμονιστούν με τα κριτήρια του γούστου που κυριαρχούσε στο Χόλλυγουντ.²

Η εικόνα που έχει ο κόσμος για τον ιστορικό ερευνητή μοιάζει λίγο με αυτή του *Ιντιάνα Τζόουνς*. Χωμένος μέσα σε ταινιοθήκες, ο ερευνητής αντιμετωπίζει θαρραλέα τις στοίβες από ταινίες και

σέρνεται σε σοφίτες προσπαθώντας να ανακαλύψει κάποια πολύτιμα έγγραφα που θα ανατρέψουν τις διαδεδομένες απόψεις. Ασφαλώς, τα νέα ευρήματα διαδραματίζουν ρόλο κλειδί στην ιστορική έρευνα. Ένας ερευνητής απέκτησε πρόσβαση στα αρχεία του Hays Office, του μηχανισμού αυτολογοκρισίας του Χόλλυγουντ, και κατάφερε έτσι να διατυπώσει μια νέα άποψη για τη λειτουργία του και τον ρόλο που διαδραμάτισε.³ Με τον ίδιο τρόπο, η αυξανόμενη πρόσβαση στις ταινίες της πρώιμης περιόδου του κινηματογράφου έχει δημιουργήσει έναν ολόκληρο υποτομέα της ιστορίας του κινηματογράφου.⁴

Παρ' όλα αυτά, πολλές έρευνες βασίζονται περισσότερο στη διατύπωση νέων ερωτημάτων παρά στην ανακάλυψη νέων πληροφοριών. Σε ορισμένες περιπτώσεις, το ερώτημα μιας έρευνας φαίνεται να έχει ήδη απαντηθεί από προηγούμενους ιστορικούς. Ένας νέος μελετητής όμως εμφανίζεται ξαφνικά θέτοντας ένα πιο ολοκληρωμένο ή ένα πιο σύνθετο ερώτημα. Για παράδειγμα, κανένας ιστορικός δεν αμφισβητεί το γεγονός ότι η εταιρεία Warner Bros. έσπευσε να επενδύσει στις ομιλούσες ταινίες στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Για ένα μεγάλο διάστημα, οι περισσότεροι ιστορικοί πίστευαν ότι η εταιρεία βρισκόταν στα πρόθυρα της χρεοκοπίας και ότι ανέλαβε αυτό το ρίσκο σε μια απελπισμένη προσπάθεια να σωθεί από την καταστροφή. Ένας άλλος ιστορικός όμως, με μεγαλύτερη γνώση στα οικονομικά και με ικανότητα αποκρυπτογράφησης των ισολογισμών των εταιρειών, έφτασε στο συμπέρασμα ότι τα στοιχεία –που ήταν για πολύ καιρό διαθέσιμα στους μελετητές– αποκάλυπταν μια εντελώς διαφορετική κατάσταση. Όπως ισχυρίστηκε, η Warners απείχε πολύ από το ενδεχόμενο της χρεοκοπίας και επεκτεινόταν με γοργούς ρυθμούς. Η επένδυση στις ομιλούσες ταινίες ήταν μέρος μιας προσεκτικά σχεδιασμένης στρατηγικής της εταιρείας που είχε στόχο τη διείσδυσή της στις τάξεις των μεγάλων στούντιο.⁵

Τα παραδείγματα αυτά φανερώνουν ότι η έρευνα ενός ιστορικού έχει δύο τουλάχιστον στόχους. Πρώτον, ο ιστορικός προσπαθεί να *περιγράψει* μια διαδικασία, μια κατάσταση πραγμάτων. Ρωτάει *Τι* και *Ποιος*, αλλά και *Πού* και *Πότε*. Τι είναι αυτή η ταινία, ποιος τη γύρισε, πού τη γύρισε και πότε; Σε ποια σημεία το έργο του συγκεκριμένου σκηνοθέτη διαφέρει από άλλων σκηνοθετών; Ποιο ήταν το κωμικό ύφος του βοντβίλ; Τι αποδείξεις υπάρχουν ότι ένα στούντιο βρισκόταν στα πρόθυρα της χρεοκοπίας; Ποιος είναι ο ηθοποιός σε αυτό το πλάνο; Ποιος ήταν υπεύθυνος για τα σενάρια σε αυτή την εταιρεία; Πού προβλήθηκε η ταινία αυτή και ποιοι μπορεί να την είχαν δει; Το πρόβλημα του ιστορικού σ' αυτή την περίπτωση είναι να βρει τις πληροφορίες που θα απαντήσουν στα ερωτήματά του.

Η ακριβής περιγραφή είναι απαραίτητη σε κάθε ιστορική έρευνα. Κάθε έρευνα χρωστάει πολλά στο έργο περιγραφής και ταξινόμησης που αφορά την ταυτοποίηση ταινιών, τη σύγκριση και αντιπαραβολή διαφορετικών εκδοχών, τη συγκέντρωση φιλμογραφιών, τον καθορισμό χρονικών περιόδων και τη συγκέντρωση πληροφοριακού υλικού με ονόματα, ημερομηνίες και άλλα παρόμοια στοιχεία. Όσο πιο εξελιγμένος και μακροχρόνιος είναι ένας ιστορικός επιστημονικός κλάδος, τόσο πιο πλούσιο και ολοκληρωμένο είναι και το βοηθητικό πληροφοριακό υλικό του.

Δεύτερον, ο ιστορικός προσπαθεί να *ερμηνεύσει* μια διαδικασία ή κατάσταση πραγμάτων. Ρωτάει: «Πώς λειτουργεί αυτή η διαδικασία;» ή «Γιατί έγινε αυτό;». Με ποιον τρόπο η εταιρεία αυτή ανέθετε ρόλους, κατένειμε αρμοδιότητες και αναλάμβανε την

παραγωγή μιας ταινίας από το αρχικό στάδιο μέχρι την ολοκλήρωσή της; Με ποιον τρόπο το έργο ενός συγκεκριμένου σκηνοθέτη επέδρασε σε άλλους σκηνοθέτες της ίδιας εταιρείας; Γιατί η Warners επιδίωξε να παραγάγει ομιλούσες ταινίες, ενώ άλλες μεγαλύτερες εταιρείες ήταν απρόθυμες για κάτι τέτοιο; Γιατί κάποιοι κωμικοί ηθοποιοί που έπαιξαν σε ομιλούσες ταινίες υιοθέτησαν το κωμικό ύφος του βοντβίλ, ενώ κάποιοι άλλοι όχι;

Ο ιστορικός του κινηματογράφου, όπως και ο ιστορικός της τέχνης ή των πολιτικών επιστημών, παραθέτει ένα *επεξηγηματικό επιχειρήμα*. Έχοντας ρωτήσει το *πώς* και το *γιατί*, παρουσιάζει μια απάντηση που βασίζεται στην εξέταση στοιχείων υπό το φως των υποθέσεων που έχει κάνει και με βοηθό το υπόβαθρο των γνώσεών του για το αντικείμενο. Χρειάζεται να καταλάβουμε ότι η εργασία ή το βιβλίο ενός ερευνητή δεν αποτελούν μια απλή παράθεση γεγονότων, αλλά κυρίως ένα επιχειρήμα. Το επιχειρήμα του ιστορικού αποτελείται από αποδεικτικά στοιχεία που συγκεντρώθηκαν και ταξινομήθηκαν έτσι ώστε να σχηματίζουν μια πειστική ερμηνεία ενός γεγονότος ή μιας διαδικασίας. Αυτό σημαίνει ότι το επιχειρήμα στοχεύει στην απάντηση κάποιων ερωτήσεων.

Αποδεικτικά στοιχεία

Τα περισσότερα επιχειρήματα πάνω σε εμπειρικά ζητήματα –και η ιστορία του κινηματογράφου αποτελεί πρωτίστως ένα εμπειρικό γνωστικό αντικείμενο– βασίζονται σε αποδεικτικά στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά αποτελούνται από πληροφορίες που τεκμηριώνουν την ορθότητα ενός επιχειρήματος και προσφέρουν μια πειστική απάντηση στο αρχικό ερώτημα.

Οι ιστορικοί του κινηματογράφου εργάζονται με πολλών ειδών πληροφορίες. Για πολλούς, οι κόπιες των ταινιών που μελετούν αποτελούν ουσιαστικά αποδεικτικά στοιχεία. Οι ιστορικοί βασίζονται επίσης σε γραπτές πηγές, τόσο δημοσιευμένες (βιβλία, περιοδικά, κινηματογραφικά έντυπα, εφημερίδες) όσο και αδημοσίευτες (βιογραφικά σημειώματα, επιστολές, σημειώσεις, αρχεία παραγωγής, σενάρια, καταθέσεις σε δίκες). Οι ιστορικοί της τεχνολογίας του κινηματογράφου μελετούν τις κάμερες, τα μηχανήματα εγγραφής ήχου και τον υπόλοιπο κινηματογραφικό εξοπλισμό. Ένα κινηματογραφικό στούντιο ή μια σημαντική τοποθεσία γυρισμάτων μπορούν επίσης να αποτελέσουν σημαντική πηγή πληροφοριών.

Οι ιστορικοί συνήθως πρέπει να επιβεβαιώσουν τις πηγές τους. Συχνά αυτό εξαρτάται από το είδος της περιγραφικής έρευνας που έχουμε ήδη αναφέρει. Το πρόβλημα είναι ιδιαίτερα έντονο σε σχέση με τις κόπιες των ταινιών. Οι ταινίες πάντα κυκλοφορούσαν σε διαφορετικές εκδοχές. Στη δεκαετία του 1920 οι ταινίες του Χόλλυγουντ γυρίζονταν σε δύο εκδοχές, μια για τις Ηνωμένες Πολιτείες και μια για τις αγορές του εξωτερικού. Οι κόπιες αυτές μπορούσαν να διαφέρουν σημαντικά σε ό,τι αφορά τη διάρκεια, το περιεχόμενο, ακόμα και το εικαστικό ύφος τους. Μέχρι σήμερα, πολλές ταινίες του Χόλλυγουντ έχουν κυκλοφορήσει στην Ευρώπη σε πιο τολμηρές εκδοχές ή σε εκδοχές με περισσότερη βία από εκείνες που είχαν προβληθεί στις Ηνωμένες Πολιτείες. Επιπλέον, πολλές παλιές ταινίες οι οποίες έχουν φθαρεί έχουν υποστεί νέο μοντάζ που τις έχει αλλάξει. Ακόμα και σύγχρονες «αποκαταστημένες» κόπιες παλιών ταινιών διαφέρουν πολλές φορές από τις αρχικές κόπιες. (Βλ. «Σημειώσεις και Επεξηγήσεις» του Κεφαλαίου 4.) Πολλές πρόσφατες εκδοχές παλιών ταινιών που κυκλοφορούν σε βίντεο είναι μικρότερες ή μεγαλύτε-

ρες σε διάρκεια ή και αρκετά διαφορετικές από την αρχική κόπια που είχε προβληθεί στους κινηματογράφους.

Συχνά λοιπόν ο ιστορικός δε γνωρίζει αν η κόπια που βλέπει είναι η γνήσια, αν φυσικά μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει μια μοναδική «γνήσια» εκδοχή. Οι ιστορικοί προσπαθούν να ανακαλύψουν τις διαφορές μεταξύ των διαφορετικών εκδόχων των ταινιών που μελετούν και προσπαθούν να τις εξηγήσουν. Πράγματι, το γεγονός ότι υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές αποτελεί από μόνο του μια πηγή ερωτήσεων.

Οι ιστορικοί εν γένει κάνουν μια διάκριση ανάμεσα στις *κύριες* και τις *δευτερεύουσες* πηγές. Στην ιστορία του κινηματογράφου, οι *κύριες* πηγές συνήθως σχετίζονται με τα πρόσωπα τα οποία εμπλέκονται άμεσα με τα γεγονότα που αποτελούν το αντικείμενο της μελέτης μας. Για παράδειγμα, αν μελετάμε τον ιαπωνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1920, οι ταινίες, οι συνεντεύξεις με τους δημιουργούς ή τους θεατές και τα κινηματογραφικά έντυπα της εποχής αποτελούν πρωτεύον υλικό. Μετέπειτα απόψεις που αφορούν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, και έχουν διατυπωθεί συνήθως από κάποιον από τους πρώτους ιστορικούς του κινηματογράφου, θα θεωρηθούν δευτερεύον υλικό.

Συχνά όμως η δευτερεύουσα πηγή ενός ερευνητή μπορεί να αποτελεί την κύρια πηγή κάποιου άλλου, αφού οι μελετητές θέτουν διαφορετικές ερωτήσεις. Το δοκίμιο ενός κριτικού που γράφτηκε τη δεκαετία του 1960 για μια ταινία του 1925 θα αποτελούσε δευτερεύουσα πηγή αν το ερώτημα της έρευνάς μας αφορούσε τη συγκεκριμένη ταινία. Αν ωστόσο γράφαμε την ιστορία της κινηματογραφικής κριτικής στη δεκαετία του 1960, το δοκίμιο αυτό θα αποτελούσε κύρια πηγή.

Ερμηνεύοντας το παρελθόν: οι βασικές προσεγγίσεις

Υπάρχουν διαφορετικά είδη ερμηνειών στην ιστορία του κινηματογράφου. Ένας τυπικός κατάλογος θα μπορούσε να περιλάβει:

Τη *βιογραφία* που επικεντρώνεται στη ζωή ενός ατόμου.

Την *οικονομική ιστορία ή ιστορία της βιομηχανίας* που επικεντρώνεται στις πρακτικές της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Την *ιστορία από αισθητικής πλευράς* που επικεντρώνεται στην τέχνη του κινηματογράφου (μορφή, ύφος, είδος των ταινιών).

Την *ιστορία από τεχνολογικής πλευράς*, με επίκεντρο τα κινηματογραφικά υλικά και τον κινηματογραφικό εξοπλισμό.

Την *κοινωνική/πολιτισμική/πολιτική ιστορία* που επικεντρώνεται στον ρόλο του κινηματογράφου στην ευρύτερη κοινωνία.

Αυτού του είδους η καταγραφή μας βοηθάει να καταλάβουμε ότι δεν υπάρχει μόνο *μία* ιστορία του κινηματογράφου, αλλά *πολλές* πιθανές ιστορίες, καθεμιά από τις οποίες εξετάζει τον κινηματογράφο από διαφορετική γωνία. Συνήθως, το ενδιαφέρον του ερευνητή για έναν από αυτούς τους τομείς τον βοηθά να διατυπώσει το αρχικό του ερώτημα.

Παρ' όλα αυτά, μια τέτοια ταξινόμηση μπορεί να αποδειχθεί περιοριστική αν υιοθετηθεί άκριτα. Τα ερωτήματα που μπορεί να θέσει ένας ιστορικός δεν εμπίπτουν πάντα σε μία μόνο από τις παραπάνω κατηγορίες. Αν θέλουμε να μάθουμε *γιατί* μια συγκεκριμένη ταινία έχει αυτό το συγκεκριμένο ύφος, το ερώτημα μας μπορεί να μην είναι καθαρά αισθητικού περιεχομένου, αλλά να συνδέεται με τη βιογραφία του δημιουργού ή τα διαθέσιμα τεχνο-

λογικά μέσα της εποχής κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία. Μια μελέτη με θέμα ένα κινηματογραφικό είδος μπορεί να αφορά κάποιες αισθητικές και πολιτισμικές παραμέτρους, και η ζωή ενός ατόμου δεν μπορεί να διαχωριστεί εύκολα από τις συνθήκες εργασίας που επικρατούσαν στην κινηματογραφική βιομηχανία ή από το πολιτικό πλαίσιο της εποχής.

Προτείνουμε στους σπουδαστές της ιστορίας του κινηματογράφου να σκέφτονται κυρίως με όρους ερωτημάτων, έχοντας υπόψη τους ότι αυτά μπορεί να υπερβούν τα στενά όρια της κατηγοριοποίησης που παρουσιάσαμε. Τα πιο ενδιαφέροντα ερωτήματα λειτουργούν με αυτόν ακριβώς τον τρόπο.

Ερμηνεύοντας το παρελθόν: οργάνωση των αποδείξεων

Η απάντηση σε ένα ερώτημα που θέτει ο ιστορικός μπορεί να αφορά έναν συνδυασμό περιγραφής και ερμηνείας. Οι τεχνικές της περιγραφικής έρευνας είναι εξειδικευμένες και απαιτούν μεγάλο εύρος γνώσεων. Για παράδειγμα, κάποιος ειδικός της πρώιμης εποχής του βωβού κινηματογράφου μπορούν να καθορίσουν πότε γυρίστηκε μια ταινία εξετάζοντας το υλικό στο οποίο έχει τυπωθεί το αρνητικό. Ο αριθμός και το σχήμα των οπών της περφορασιών (sprocket holes), μαζί με τον τρόπο με τον οποίο έχει τυπωθεί το όνομα του κατασκευαστή κατά μήκος του φιλμ, μπορούν να βοηθήσουν στη χρονολόγηση της κόπιας. Αν ξέρουμε την ηλικία του φιλμ μπορούμε να εντοπίσουμε με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια το έτος παραγωγής της ταινίας και τη χώρα προέλευσης.

Η ερμηνεία ενός ιστορικού περιλαμβάνει επίσης τρόπους για την οργάνωση των στοιχείων που προκύπτουν από την εξειδικευμένη γνώση.

Παραθέτουμε κάποιους από αυτούς.

Χρονολόγηση: Η χρονολόγηση παίζει καθοριστικό ρόλο στην ιστορική ερμηνεία και η περιγραφική έρευνα αποτελεί απαραίτητη βοήθεια για τον καθορισμό της σειράς των γεγονότων. Ο ιστορικός πρέπει να γνωρίζει ότι η συγκεκριμένη ταινία γυρίστηκε πριν από κάποια άλλη ή ότι το συγκεκριμένο γεγονός συνέβη μετά από κάποιο άλλο. Η ιστορία όμως δεν είναι απλή παράθεση χρονολογιών. Η χρονολόγηση δεν αποτελεί από μόνη της ερμηνεία, όπως και η καταγραφή της παλίνρροιας δε μας δίνει καμιά πληροφορία για την αιτία εμφάνισής της. Η ιστορία του κινηματογράφου, όπως ήδη έχουμε δει, αφορά κυρίως την ερμηνεία.

Αιτιότητα: Ένα μεγάλο μέρος της ιστορικής ερμηνείας έχει να κάνει με την αιτία και το αποτέλεσμα. Οι ιστορικοί δουλεύουν στηριζόμενοι σε διάφορες αιτίες.

Αιτίες που σχετίζονται με τα άτομα. Οι πεπειθίσαι και οι επιθυμίες μας επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο δρούμε και οι πράξεις μας μας επιτρέπουν να καταφέρουμε κάτι. Είναι συχνά λογικό να ερμηνεύουμε μια ιστορική αλλαγή ή μια κατάσταση πραγμάτων του παρελθόντος χρησιμοποιώντας ως οδηγό τη στάση ή τη συμπεριφορά των ατόμων. Αυτό δε σημαίνει ότι τα άτομα πετυχαίνουν τα πάντα ή ότι τα γεγονότα εξελίσσονται πάντοτε σύμφωνα με τις επιθυμίες τους, ή ακόμα ότι μπορούν πάντοτε να αντιληφθούν με ακρίβεια την αιτία των πράξεών τους. Πολύ απλά, οι ιστορικοί νομιμοποιούνται να χρησιμοποιούν αυτό που ο κόσμος σκέφτεται, αισθάνεται και πράττει ως μέρος μιας εξήγησης.

Ορισμένοι ιστορικοί πιστεύουν ότι *όλες* οι ιστορικές ερμηνείες πρέπει να αναζητούν αιτίες που αφορούν τα πρόσωπα. Η στάση αυτή αποκαλείται συνήθως *μεθοδολογικός ατομικισμός*. Μια διαφορετική και ακόμα πιο υπερβολική και γενικευμένη υπόθεση είναι ότι μόνο τα άτομα, και ιδιαίτερα τα εξαιρετικά προικισμένα άτομα, έχουν τη δύναμη να προκαλέσουν ιστορικές αλλαγές. Μπορούμε να ονομάσουμε αυτή την άποψη «θεωρία του μεγάλου άνδρα της Ιστορίας», αν και φυσικά μπορεί να αναφέρεται και σε γυναίκες.

Αιτίες που σχετίζονται με ομάδες ατόμων. Συχνά οι άνθρωποι λειτουργούν ως ομάδες και μερικές φορές αναφερόμαστε σε μια ομάδα ανθρώπων σαν να έχει μια αυτόνομη ύπαρξη η οποία υπερβαίνει τα άτομα που την απαρτίζουν. Στις ομάδες υπάρχουν κανόνες και ρόλοι, δομές και συνήθειες, και συχνά οι παράγοντες αυτοί κινούν τα νήματα της Ιστορίας. Για παράδειγμα κάνουμε λόγο για τον πόλεμο που κήρυξε μια κυβέρνηση, χωρίς ωστόσο να μπορούμε πάντα να περιγράψουμε με περισσότερες λεπτομέρειες τις πεποιθήσεις και τις πράξεις όλων των ατόμων που εμπλέκονταν σε αυτή την απόφαση.

Όταν λέμε ότι η Warner Bros. αποφάσισε να παραγάγει ομιλούσες ταινίες, κάνουμε μια σημαντική υπόθεση ακόμα κι αν δεν έχουμε καμιά πληροφορία για τις πεποιθήσεις και τις επιθυμίες εκείνων που έπαιρναν τις αποφάσεις στην εταιρεία και χωρίς ίσως να γνωρίζουμε ακριβώς ποιοι ήταν. Ορισμένοι ιστορικοί ισχυρίζονται ότι οποιαδήποτε ιστορική ερμηνεία πρέπει να βασίζεται σε αιτίες που σχετίζονται με ομάδες ατόμων. Αυτή η θέση συχνά ονομάζεται *ολισμός* ή *μεθοδολογικός κολεκτιβισμός*, σε αντιδιαστολή με τον μεθοδολογικό ατομικισμό.

Πολλές ομάδες παίζουν σημαντικό ρόλο στην ιστορία του κινηματογράφου. Σε όλο το βιβλίο θα υπάρχουν αναφορές σε *θεσμούς* – κρατικούς φορείς, κινηματογραφικά στούντιο, εταιρείες διανομής και άλλες πολύ οργανωμένες ομάδες. Θα αναφερθούμε επίσης σε πιο ανεπίσημους δεσμούς μεταξύ των δημιουργών. Οι σχέσεις αυτές αποκαλούνται συχνά *κινήματα* ή *σχολές* και αφορούν μικρές ομάδες κινηματογραφιστών και κριτικών που έχουν κοινά ενδιαφέροντα, κοινές απόψεις για τον κινηματογράφο και κοινές αντιλήψεις για την κινηματογραφική μορφή και το κινηματογραφικό ύφος. (Τα κινήματα αναλύονται με περισσότερη λεπτομέρεια στην εισαγωγή του Δεύτερου Μέρους του βιβλίου.)

Επιρροές: Ένα άτομο, μια ομάδα ή μια ταινία μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για κάποιους άλλους. Πολλοί ιστορικοί χρησιμοποιούν την έννοια αυτή για να ερμηνεύσουν πολλές αλλαγές. Ένας σκηνοθέτης μπορεί να επηρεαστεί από ένα κίνημα και να γυρίσει μια ταινία με έναν συγκεκριμένο τρόπο, αλλά την ίδια επίδραση μπορεί να έχει πάνω του και μια ταινία που έχει δει τυχαία.

Επιρροή δε σημαίνει απλή αντιγραφή. Μπορεί κανείς να έχει επηρεαστεί από τους γονείς ή από έναν δάσκαλο, αλλά αυτό δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι μιμείται τη συμπεριφορά τους. Στην τέχνη, όταν λέμε ότι ένας καλλιτέχνης έχει επηρεαστεί από το έργο κάποιου άλλου εννοούμε συνήθως ότι έχει πάρει από αυτόν κάποιες ιδέες τις οποίες εξέφρασε στη συνέχεια με τον δικό του προσωπικό τρόπο. Το αποτέλεσμα μπορεί να είναι αρκετά διαφορετικό από το αρχικό έργο που αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης. Ο σύγχρονος σκηνοθέτης Jean Luc Godard επηρεάστηκε από τον Jean Renoir, αν και οι ταινίες τους είναι σαφώς διαφορετικές. Μερικές φορές μπορούμε να εντοπίσουμε την επιρροή ενός σκηνο-

θέτη στο έργο κάποιου άλλου εξετάζοντας απλώς τις ταινίες. Άλλες φορές, βασιζόμαστε στη μαρτυρία του ίδιου του δημιουργού.

Το σύνολο του έργου μιας ομάδας σκηνοθετών μπορεί να επηρεάσει μεταγενέστερες ταινίες. Ο σοβιετικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1920 επηρέασε τον ντοκιμαντερίστα John Grierson. Ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ, ως σύνολο ταινιών, επέδρασε καταλυτικά στον παγκόσμιο κινηματογράφο σε όλες τις περιόδους της ιστορίας του, αν και οι σκηνοθέτες που επηρεάστηκαν από αυτόν δεν είχαν δει φυσικά τις ίδιες ταινίες. Οι επιρροές αποτελούν ιδιαίτερο είδος αιτιών, κι έτσι δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι μπορούν να σχετίζονται με τη δραστηριότητα τόσο των ατόμων όσο και των ομάδων.

Τάσεις και Γενικεύσεις: Κάθε ιστορικό ερώτημα θέτει ένα σύνολο πληροφοριών προς διερεύνηση. Όταν ο ιστορικός παρατηρήσει καλύτερα τα στοιχεία –μελετήσει τα αρχεία των στούντιο, εξετάσει τις ταινίες ή φυλλομετρήσει τον καλλιτεχνικό τύπο–, ανακαλύπτει ότι υπάρχουν πολύ περισσότερα να διερευνήσει από εκείνα που είχε διατυπώσει στο αρχικό του ερώτημα. Είναι σαν να κοιτάζει κανείς στο μικροσκόπιο και να ανακαλύπτει ότι σε μια σταγόνα νερό υπάρχει μια εκπληκτική ποικιλία οργανισμών, καθέναν από τους οποίους διαδραματίζει διαφορετικό ρόλο.

Κάθε ιστορικός παραλείπει από την έρευνά του ένα συγκεκριμένο υλικό. Το σίγουρο είναι πως το συνολικό ιστορικό αρχείο του κινηματογράφου είναι έτσι κι αλλιώς ελλιπές. Πολλά γεγονότα δεν έχουν καταγραφεί, ενώ πολλά στοιχεία έχουν χαθεί για πάντα. Εκτός αυτού, οι ιστορικοί κάνουν αναπόφευκτα επιλογές, απλοποιώντας την πολυπλοκότητα της ιστορίας σε κάτι περισσότερο κατανοητό και πειστικό. Ένας ιστορικός απλοποιεί και οργανώνει τα γεγονότα σύμφωνα με το ερώτημα που έχει θέσει.

Ένας ιστορικός εφαρμόζει αυτή την απλοποίηση στην έρευνά του θεωρώντας τις τάσεις ως ένα είδος γενικού αξιώματος. Παραδέχεται ότι μπορεί να συμβαίνουν πολλά γεγονότα, αλλά «συνολικά» ή «στο μεγαλύτερο μέρος» ή «ως επί το πλείστον» μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια γενική τάση. Οι περισσότερες ταινίες του Χόλλυγουντ στη δεκαετία του 1940 ήταν ασπρόμαυρες, σε αντίθεση με τις περισσότερες σύγχρονες ταινίες του Χόλλυγουντ που είναι έγχρωμες. Συνολικά η κατάσταση έχει αλλάξει και μπορούμε να διαπιστώσουμε μια τάση προς το έγχρωμο φιλμ μεταξύ της δεκαετίας του 1940 και του 1960. Σκοπός μας είναι να εξηγήσουμε πώς και γιατί δημιουργήθηκε αυτή η τάση.

Θεωρώντας δεδομένη την ύπαρξη κάποιων γενικών τάσεων, οι ιστορικοί κάνουν γενικεύσεις. Αναγκαστικά, αφήνουν κατά μέρος ενδιαφέρουσες εξαιρέσεις και παρεκκλίσεις. Κάτι τέτοιο βέβαια δε συνιστά έγκλημα, αφού η απάντηση σε ένα ερώτημα ενέχει αναγκαστικά έναν συγκεκριμένο βαθμό γενίκευσης. Όλες οι ιστορικές ερμηνείες απέχουν από την αταξία που χαρακτηρίζει την πραγματικότητα. Αναγνωρίζοντας ότι οι τάσεις είναι «στο μεγαλύτερο μέρος» τους γενικεύσεις, ο μελετητής μπορεί να αντιληφθεί ότι στην πραγματικότητα συμβαίνουν πολύ περισσότερα από αυτά που πρόκειται να εξηγήσει.

Χρονικές Περίοδοι: Η χρονολόγηση και αιτιολόγηση των ιστορικών γεγονότων είναι μια διαδικασία χωρίς αρχή και τέλος. Το παιδί που ρωτάει ασταμάτητα τι συνέβη πριν από ένα γεγονός, ή τι το προκάλεσε, σύντομα ανακαλύπτει ότι μπορούμε να ακολουθούμε ένα γεγονός προς τα πίσω χωρίς να σταματάμε ποτέ. Οι

ιστορικοί περιορίζουν αναγκαστικά τη χρονική περίοδο που θα ερευνήσουν και συνεχίζουν με τον διαχωρισμό αυτής της περιόδου σε σημαντικές φάσεις ή διαστήματα.

Για παράδειγμα, ο ιστορικός που μελετάει τον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο υποθέτει ότι αυτή η περίοδος της ιστορίας του κινηματογράφου αφορά το χρονικό διάστημα από το 1894 έως το 1929 περίπου. Είναι πιθανό να χωρίσει αυτή τη χρονική περίοδο σε ακόμη μικρότερα διαστήματα. Μπορεί να τη διαιρέσει σε δεκαετίες (η δεκαετία του 1900, του 1910, του 1920), ή να χρησιμοποιήσει ως γνώμονα τα εξωκινηματογραφικά γεγονότα της περιόδου (η περίοδος πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, η περίοδος μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο) ή τις διάφορες φάσεις στην εξέλιξη του ύφους της αφήγησης (για παράδειγμα, 1894-1907, 1908-1917, 1918-1929).

Οι χρονικές περιόδους που χρησιμοποιεί κάθε ιστορικός έχουν σχέση με το ερευνητικό πρόγραμμα που ακολουθεί και το ερώτημα που έχει θέσει. Οι ιστορικοί αναγνωρίζουν ότι μια περιοδολόγηση δεν μπορεί να είναι ποτέ οριστική: οι τάσεις δεν ακολουθούν μια ξεκάθαρη χρονολογική σειρά. Μπορούμε να σκεφτούμε ότι η αμερικανική «στρουκτουραλιστική» ταινία της δεκαετίας του 1970 αποτέλεσε μια απάντηση στις αντεργκράουντ ταινίες της δεκαετίας του 1960, αλλά η αλήθεια είναι ότι αντεργκράουντ ταινίες γυρίζονταν για αρκετό διάστημα και στη δεκαετία του 1970. Στην ιστορία της εξέλιξης των κινηματογραφικών ειδών, η αλλαγή μιας περιόδου σηματοδοτείται συχνά από την εμφάνιση ορισμένων καινοτόμων ταινιών. Αυτό όμως δεν αναιρεί την ύπαρξη μιας συνέχειας στο ύφος λιγότερο καινοτόμων ταινιών μεταξύ διαφορετικών περιόδων.

Χρησιμοποιώντας το ίδιο σκεπτικό, δεν μπορούμε να αναμένουμε ότι η εξέλιξη της κινηματογραφικής τεχνολογίας, του κινηματογραφικού ύφους και των διάφορων ειδών θα συμβαδίζει αναγκαστικά με τις πολιτικές ή τις κοινωνικές εξελίξεις. Η περίοδος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο ήταν πραγματικά πολύ ιδιαίτερη, καθώς αυτή η παγκόσμια σύρραξη είχε τεράστιες επιπτώσεις στις κινηματογραφικές βιομηχανίες και επηρέασε βαθιά τους δημιουργούς των περισσότερων χωρών. Αυτό δε σημαίνει ότι όλα τα πολιτικά γεγονότα οριοθετούν ξεχωριστές περιόδους που σχετίζονται με αλλαγές στη κινηματογραφική μορφή ή στη λειτουργία της κινηματογραφικής αγοράς. Η δολοφονία του προέδρου Kennedy ήταν ένα οδυνηρό γεγονός, αλλά είχε αμελητέα μάλλον επίδραση στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Η έρευνα του μελετητή και το κεντρικό του ερώτημα είναι αυτά που θα διαμορφώσουν τελικά την αντίληψή του για την περίοδο που θα εξετάσει και τα παράλληλα γεγονότα που θα χρησιμοποιήσει. (Αυτός είναι ένας λόγος για τον οποίο οι μελετητές συχνά μιλούν για *ιστορίες* κινηματογράφου παρά για μία και μοναδική ιστορία.)

Σπουδαιότητα: Επιχειρώντας μια ερμηνεία, οι ιστορικοί όλων των τεχνών διατυπώνουν υποθέσεις για τη σπουδαιότητα των έργων τέχνης με τα οποία ασχολούνται. Μπορεί να αντιμετωπίσουμε ένα έργο ως «μνημείο», μελετώντας τους λόγους ακριβώς για τους οποίους αποτελεί ένα επίτευγμα μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας. Εναλλακτικά, μπορεί να μελετήσουμε ένα έργο ως «ντοκουμέντο» γιατί καταγράφει κάποια αξιοσημείωτη ιστορική δραστηριότητα, όπως η κοινωνική κατάσταση σε μια δεδομένη στιγμή ή μια συγκεκριμένη τάση στην τέχνη.

Σε αυτό το βιβλίο, θεωρούμε ότι οι ταινίες στις οποίες αναφε-

ρόμαστε έχουν μια σπουδαιότητα σε σχέση με κάποιο από τα ακόλουθα κριτήρια:

Εγγενής καλλιτεχνική αξία: Κάποιες ταινίες είναι απλώς ξεχωριστές με βάση κάποια καθαρά καλλιτεχνικά κριτήρια. Είναι σημαντικές, σύνθετες, εξάπτουν τη φαντασία και προκαλούν έντονα συναισθήματα.

Επιρροή: Μια ταινία μπορεί να είναι ιστορικά σημαντική με βάση την επιρροή που έχει ασκήσει σε άλλες. Μπορεί να έχει δημιουργήσει ή να έχει αλλάξει ένα κινηματογραφικό είδος, ή να έχει εμπνεύσει κάποιους δημιουργούς για να ακολουθήσουν νέους δρόμους. Η δημοσιότητα που έχει αποκτήσει μπορεί να είναι τόσο μεγάλη, ώστε μια σειρά ταινιών να τη μιμούνται ή να περιέχουν αναφορές σ' αυτήν. Εφόσον η έννοια της επιρροής είναι σημαντικό στοιχείο των ιστορικών ερμηνειών, τέτοιου είδους ταινίες διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο σε αυτό το βιβλίο.

Αντιπροσωπευτικότητα: Μερικές ταινίες είναι σημαντικές γιατί αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα γενικότερων τάσεων και αντιπροσωπεύουν πολλές άλλες ταινίες του ίδιου τύπου.

Μια ταινία μπορεί να θεωρηθεί σημαντική με βάση περισσότερα από ένα από αυτά τα κριτήρια, ή και όλα ακόμα. Ταινίες που ανήκουν σε συγκεκριμένα κινηματογραφικά είδη, όπως το *Singin' in the rain* (*Τραγουδώντας στη βροχή*) ή το *Rio Bravo* (*Ρίο Μπράβο*), συχνά θεωρούνται εξαιρετικές με βάση κάποια καλλιτεχνικά κριτήρια αλλά και αντιπροσωπευτικές των κινηματογραφικών ειδών στα οποία ανήκουν. Πολλά διάσημα αριστουργήματα, όπως οι ταινίες *The Birth of a Nation* (*Η γέννηση ενός έθνους*) και *Citizen Kane* (*Ο πολίτης Κέιν*), άσκησαν επίσης μεγάλη επιρροή σε μετέπειτα ταινίες και ορισμένα αντιπροσωπεύουν κάποιες γενικότερες τάσεις.

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΑΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Αν και το βιβλίο αυτό ερευνά την ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, δεν μπορούμε να ξεκινήσουμε με την ερώτηση «Τι είναι η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου». Ένα τέτοιο ερώτημα δε βοηθάει ιδιαίτερα όταν ξεκινούμε μια έρευνα και προσπαθούμε να οργανώσουμε το υλικό μας.

Με γνώμονα τα χαρακτηριστικά της ιστορίας του κινηματογράφου που εξετάσαμε νωρίτερα, διατυπώσαμε τρία βασικά ερωτήματα.

1. *Με ποιον τρόπο έχει αλλάξει ή έχει τυποποιηθεί η χρήση του κινηματογραφικού μέσου με το πέρασμα του χρόνου;* Στον όρο «χρήση» συμπεριλαμβάνουμε θέματα κινηματογραφικής μορφής: τη μερική ή ολόκληρη την οργάνωση της μορφής μιας ταινίας. Κάτι τέτοιο συνδέεται συχνά με την αφήγηση της ιστορίας, αλλά η συνολική μορφή μιας ταινίας μπορεί να βασίζεται σε ένα επιχειρήμα ή σε μια αφηρημένη έννοια. Ο όρος «χρήση» περιλαμβάνει επίσης θέματα σχετικά με το κινηματογραφικό ύφος, τον τρόπο χρήσης της κινηματογραφικής τεχνικής (της *mise-en-scène*,* που περιλαμβάνει την κίνηση μέσα στο κάδρο, τον φωτι-

* Θεατρικός όρος γαλλικής προέλευσης που αναφέρεται στο στήσιμο μιας

σμό, τα σκηνικά και τα κοστούμια, τις τεχνικές της κινηματογράφησης που σχετίζονται με την κάμερα, το μοντάζ και τον ήχο). Εκτός αυτού, οποιαδήποτε εκτίμηση για τον τρόπο με τον οποίο έχει χρησιμοποιηθεί το κινηματογραφικό μέσο πρέπει να λάβει υπόψη της τους διαφορετικούς τύπους ταινιών (ντοκιμαντέρ, αβανγκάρντ, ταινίες μυθοπλασίας, ταινίες κινουμένων σχεδίων) και τα κινηματογραφικά είδη (όπως το γουέστερν, το θρίλερ ή το μιούζικαλ). Όλα αυτά τα ζητήματα έχουν σημαντική θέση στα ακαδημαϊκά προγράμματα ιστορίας του κινηματογράφου που προσφέρονται στα περισσότερα κολέγια και πανεπιστήμια.

Ένας βασικός στόχος του βιβλίου αυτού είναι η εξέταση της χρήσης του κινηματογραφικού μέσου σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και διαφορετικά μέρη. Σε κάποια σημεία ασχολούμαστε εκτεταμένα με τη δημιουργία σταθερών κανόνων που αφορούν την κινηματογραφική μορφή και το κινηματογραφικό ύφος, όπως όταν ερευνούμε τον τρόπο με τον οποίο το Χόλλυγουντ τυποποίησε ένα συγκεκριμένο είδος μοντάζ κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων δεκαετιών του κινηματογράφου. Άλλες φορές εξετάζουμε τις καινοτομίες των δημιουργών στην κινηματογραφική μορφή και τεχνική.

2. *Με ποιον τρόπο οι υπάρχουσες συνθήκες στην κινηματογραφική βιομηχανία – στους τομείς της παραγωγής, διανομής και προβολής – επηρέασαν τη χρήση του κινηματογραφικού μέσου;* Οι ταινίες δημιουργούνται μέσα από συγκεκριμένους τρόπους παραγωγής, καθιερωμένους δηλαδή τρόπους οργάνωσης της εργασίας και των πρώτων υλών που απαιτούνται για την παραγωγή μιας ταινίας. Ορισμένοι τρόποι παραγωγής είναι βιομηχανικοί. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, οι εταιρείες παραγωγής λειτουργούν σαν επιχείρηση που παράγει ένα εμπορικό προϊόν. Το κλασικό παράδειγμα της βιομηχανικής παραγωγής είναι το *σύστημα των στούντιο*, στο οποίο η οργάνωση των εταιρειών καθοριζόταν από έναν πολύ ακριβή καταμερισμό εργασίας με στόχο την παραγωγή ταινιών για το ευρύ κοινό. Σε ένα άλλο είδος παραγωγής, που μπορεί να ονομαστεί *βιοτεχνικό*, η εταιρεία παραγωγής γυρίζει μία ταινία κάθε φορά (ή ίσως μόνο μία ταινία). Άλλοι λιγότερο καλά οργανωμένοι τρόποι παραγωγής περιλαμβάνουν μικρές ομάδες ή άτομα που γυρίζουν ταινίες για συγκεκριμένους σκοπούς. Σε όλες τις περιπτώσεις, ο τρόπος παραγωγής έχει συγκεκριμένα αποτελέσματα στο ολοκληρωμένο οπτικοακουστικό προϊόν.

Το ίδιο συμβαίνει και με τον τρόπο προβολής και θέασης των ταινιών. Για παράδειγμα, οι σημαντικές τεχνολογικές καινοτομίες που εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1950 – εικόνα ευρείας οθόνης, στερεοφωνικός ήχος, εκτεταμένη χρήση έγχρωμου φιλμ – ήταν στην πραγματικότητα διαθέσιμες δεκαετίες πριν. Αν και καθεμιά από αυτές τις καινοτομίες θα μπορούσε να είχε αναπτυχθεί πριν από τη δεκαετία του 1950, η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία δεν είχε την ανάγκη να το κάνει νωρίτερα. Η προσέλευση του κοινού στον κινηματογράφο ήταν ήδη τόσο μεγάλη, ώστε μια τέτοια επένδυση δε θα επέφερε κάποια σημαντική αύξηση των κερδών. Μόνο όταν η προσέλευση του κοινού μειώθηκε απότομα στα τέλη της δεκαετίας του 1940, οι παραγωγοί και οι αιθουσάρχες αναγκάστηκαν να παράγουν νέες τεχνολογίες για να προελκύσουν και πάλι το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες.

θεατρικής παράστασης. Στον κινηματογράφο, ο όρος δηλώνει τη σύνθεση ενός πλάγιου ή μιας σκάνης από τον σκηνοθέτη που χρησιμοποιεί τα μέσα που έχει στη διάθεσή του (π.χ. σκηνικά, φωτισμός, κοστούμια, μακιγιάζ) αποφασίζοντας παράλληλα πού θα τοποθετηθούν οι ηθοποιοί μέσα στο κάδρο και πού θα στηθεί η κάμερα (Σ.Τ.Ε.).

3. *Πώς εμφανίστηκαν οι διεθνείς τάσεις στη χρήση του κινηματογράφου και στην κινηματογραφική αγορά;* Σε αυτό το βιβλίο προσπαθούμε να ισοροπήσουμε την εξέταση της συνεισφοράς των εθνικών σχολών και κινηματογραφικών βιομηχανιών με μια εκτίμηση για τον ρόλο που διαδραμάτισαν οι διεθνείς και διαπολιτισμικές επιρροές. Το κοινό πολλών χωρών, όπως και πολλές κινηματογραφικές βιομηχανίες, έχει επηρεαστεί από μετανάστες σκηνοθέτες και από ταινίες που ξεπέρασαν τα όρια των χωρών στις οποίες παρήχθησαν. Παρόμοιες επιρροές παρατηρούμε και στα κινηματογραφικά είδη. Τα γουέστερν του Χόλλυγουντ επηρέασαν τις ιαπωνικές ταινίες με σαμουράι αλλά και τα ιταλικά γουέστερν, είδη που με τη σειρά τους επηρέασαν τις ταινίες πολεμικών τεχνών του Χονγκ Κονγκ της δεκαετίας του 1970. Ένα πολύ ενδιαφέρον γεγονός είναι ότι το Χόλλυγουντ άρχισε τότε να ενσωματώνει στις ταινίες που παρήγε στοιχεία των ταινιών με πολεμικές τέχνες.

Εξίσου σημαντικό είναι το γεγονός ότι η ίδια η κινηματογραφική βιομηχανία έχει διεθνή χαρακτήρα. Σε συγκεκριμένες περιόδους, διάφορες συνθήκες απέκλεισαν πολλές χώρες από τη διεθνή κυκλοφορία των ταινιών. Το σύνθημα φαινόμενο όμως ήταν μια ανοιχτή παγκόσμια κινηματογραφική αγορά, κάτι που μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα εντοπίζοντας τις κοινές τάσεις ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες και διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Δώσαμε ιδιαίτερη προσοχή στις συνθήκες που επέτρεψαν στο κοινό κάθε χώρας να δει ξένες ταινίες.

Καθένα από τα παραπάνω ερωτήματα που διατυπώνουν ένα *πώς* συνοδεύεται από μια σειρά άλλων ερωτημάτων που σχετίζονται με ένα *γιατί*. Για κάθε κομμάτι μιας διαδικασίας στην οποία επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας, μπορούμε να ρωτήσουμε ποιες συνθήκες την προκάλεσαν. Γιατί, για παράδειγμα, οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές ξεκίνησαν να πειραματίζονται με μια αντισυμβατική, επιθετική αφήγηση; Γιατί το σύστημα των στούντιο στο Χόλλυγουντ άρχισε να διασπάται στα τέλη της δεκαετίας του 1940; Γιατί τα «νέα ρεύματα» και οι «νέοι κινηματογράφοι» εμφανίζονται στην Ευρώπη, τη Σοβιετική Ένωση και την Ιαπωνία γύρω στο 1960; Γιατί σήμερα γίνονται περισσότερες ταινίες με διεθνή κεφάλαια σε σχέση με τις δεκαετίες του 1930 και του 1940; Οι ιστορικοί ενδιαφέρονται να βρουν τους παράγοντες που προκάλεσαν μια αλλαγή και οι γενικές ερωτήσεις που θέτουμε περιλαμβάνουν ένα πλήθος υποερωτημάτων που αφορούν τις αιτίες και τα αποτελέσματα κάθε γεγονότος.

Θυμηθείτε τις πέντε γενικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις μας: βιογραφική, βιομηχανική, αισθητική, τεχνολογική και κοινωνική. Αν έπρεπε να συμπτύξουμε το βιβλίο μας σε μία ή περισσότερες από αυτές, θα λέγαμε ότι η προσέγγισή του αφορά στο μεγαλύτερο μέρος της την αισθητική του κινηματογράφου και την κινηματογραφική βιομηχανία. Εξετάζει τις αλλαγές στα κινηματογραφικά είδη, τα κινηματογραφικά στίλ και τη μορφή των ταινιών σε σχέση με τις συνθήκες της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και προβολής, τόσο σε συγκεκριμένες χώρες όσο και στη διεθνή αγορά. Ακόμη και μια γρήγορη ματιά στο βιβλίο όμως θα επιβεβαίωνε ότι αυτή η προσέγγιση είναι αρκετά περιοριστική για να την ακολουθήσουμε κατά γράμμα. Ορισμένες φορές επικαλούμαστε το άτομο – έναν ισχυρό κινηματογραφικό παραγωγό, έναν καινοτόμο δημιουργό, έναν ευφάνταστο κριτικό. Μερικές φορές αναφερόμαστε στην τεχνολογία. Και συχνά πλαισιώνουμε τη θεώρησή μας με συζητήσεις για το πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιεχόμενο μιας χρονικής περιόδου.

Πάρτε για παράδειγμα το βασικό μας ερώτημα: Πώς έχει αλλάξει ή έχει τυποποιηθεί η χρήση του κινηματογραφικού μέσου στο πέρασμα του χρόνου; Αν και είναι ένα ερώτημα αισθητικής φύσεως, άπτεται επίσης και ζητημάτων που αφορούν την τεχνολογία. Για παράδειγμα, οι αντιλήψεις για έναν «ρεαλιστικό» κινηματογράφο άλλαξαν με την εμφάνιση ελαφριών μηχανών λήψεων και φορητού ηχητικού εξοπλισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Ομοίως και το δεύτερο ερώτημά μας – πώς οι συνθήκες της κινηματογραφικής βιομηχανίας επηρέασαν τις χρήσεις του μέσου; – είναι ταυτόχρονα οικονομικό, τεχνολογικό και αισθητικό. Τέλος, το ερώτημα για το πώς οι διεθνείς τάσεις επηρέασαν τη χρήση του κινηματογράφου και τη λειτουργία της κινηματογραφικής αγοράς, έχει να κάνει τόσο με οικονομικούς όσο και με κοινωνικούς/πολιτισμικούς/πολιτικούς παράγοντες. Στην πρώιμη εποχή του κινηματογράφου, δεν υπήρχαν περιορισμοί στην κυκλοφορία των ταινιών και το κοινό συχνά δε γνώριζε την προέλευση της ταινίας που παρακολουθούσε. Στη δεκαετία του 1910, όμως, ο πόλεμος και η εθνικιστική ιδεολογία εμπόδισαν την ελεύθερη κυκλοφορία ορισμένων ταινιών. Την ίδια περίοδο, η ανάπτυξη συγκεκριμένων κινηματογραφικών βιομηχανιών και ιδιαίτερα αυτής του Χόλλυγουντ βασίστηκε στη διείσδυση σε άλλες αγορές. Έτσι ο βαθμός της ελεύθερης κυκλοφορίας των ταινιών ενθάρρυνε την κινηματογραφική παραγωγή ορισμένων κρατών και εμπόδισε την παραγωγή κάποιων άλλων. Επιπλέον, η κυκλοφορία αμερικανικών ταινιών στο εξωτερικό εξυπηρέτησε την εξάπλωση της αμερικανικής κουλτούρας και των αμερικανικών αξιών, που με τη σειρά τους προκάλεσαν θαυμασμό αλλά και εχθρότητες.

Με λίγα λόγια, οδηγηθήκαμε, όπως πιστεύουμε ότι συμβαίνει και με τους περισσότερους ιστορικούς, από ερωτήσεις έρευνας παρά από δογματικές αντιλήψεις για το «είδος» της ιστορίας που γράφουμε. Τελικά, η απάντηση σε ένα δεδομένο ερώτημα σχετίζεται με την πειστικότητα των αποδείξεων και των επιχειρημάτων που μπορούμε να διατυπώσουμε – και όχι με κάποια προκαταβολική δέσμευση για τη συγγραφή ενός συγκεκριμένου είδους ιστορίας.

Η ιστορία ως αφήγηση

Οι απαντήσεις μας στα ερωτήματα που αφορούν την ιστορία του κινηματογράφου δεν είναι διατυπωμένες με τη μορφή ενός καταλόγου ή μιας περιλήψης. Όπως και τα περισσότερα ιστορικά επιχειρήματα, έτσι και το δικό μας υιοθετεί μια αφηγηματική μορφή.

Οι ιστορικοί χρησιμοποιούν τη γλώσσα για να μεταφέρουν τα επιχειρήματά τους και τις αποδείξεις τους στους άλλους. Μια περιγραφική έρευνα μπορεί να χρησιμοποιήσει απλώς μια περιλήψη των ευρημάτων: αυτή η ταινία είναι η *Diana l'affascinatrice* που γυρίστηκε στην Ιταλία από τη Caesar-Film το 1915, σε σκηνοθεσία του Gustavo Serena, και ούτω καθεξής. Οι ιστορικές ερμηνείες όμως απαιτούν μια πιο σύνθετη κατασκευή.

Μερικές φορές οι ιστορικοί διατυπώνουν τις ερμηνείες τους με τη μορφή ενός πειστικού επιχειρήματος. Για να πάρουμε ένα παράδειγμα που ήδη έχουμε χρησιμοποιήσει, ο ιστορικός που ερευνά τη συμβολή της Warner Bros. στην εξέλιξη του ομιλούντος κινηματογράφου ίσως ξεκινήσει λαμβάνοντας υπόψη τις διάφορες ερμηνείες που έχουν δοθεί κατά καιρούς, προτείνοντας στη συνέχεια τους λόγους οι οποίοι τον οδήγησαν σε μια διαφορετική ερμηνεία. Αυτή είναι μια γνώριμη μορφή ρητορικού επιχειρήματος που απορρίπτει πρώτα τις μη ικανοποιητικές ερμη-

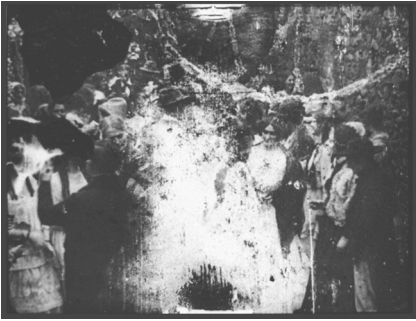
νείες, για να καταλήξει στη συνέχεια σε μια πιο πειστική εξήγηση.

Πιο συχνά, οι ερμηνείες των ιστορικών παίρνουν τη μορφή ιστοριών. Η *αφηγηματική ιστορία του κινηματογράφου*, όπως μπορούμε να την ονομάσουμε, προσπαθεί να απαντήσει στα πώς και τα γιατί ανιχνεύοντας τις σχετικές συνθήκες και περιπτώσεις όπως αυτές εμφανίζονται στο πέρασμα του χρόνου. Παρουσιάζει μια αλυσίδα από αιτίες και αποτελέσματα ή αποκαλύπτει τον τρόπο λειτουργίας μιας διαδικασίας λέγοντας μια ιστορία. Αν για παράδειγμα προσπαθούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα «Πώς το Hays Office διαπραγματευόταν με τις εταιρείες για να φτάσει σε μια συμφωνία μαζί τους για το είδος των ταινιών που θα μπορούσαν να θεωρηθούν αποδεκτές», μπορούμε να χτίσουμε μια ιστορία που θα αφηγείται βήμα προς βήμα τη λειτουργία του μηχανισμού λογοκρισίας. Αντίστοιχα, αν προσπαθούμε να εξηγήσουμε τι ήταν αυτό που οδήγησε στη δημιουργία του Hays Office, ίσως παραθέσουμε τις αιτίες με τη μορφή μιας ιστορίας. Όπως φανερώνουν αυτά τα παραδείγματα, οι «πρωταγωνιστές» της ιστορίας μπορεί να είναι άτομα ή ομάδες, οργανισμοί ή ακόμα και ταινίες. Η «πλοκή» της ιστορίας αποτελείται από τις καταστάσεις στις οποίες συμμετέχουν οι πρωταγωνιστές και τις αλλαγές που προκαλούν, αλλά και αυτές στις οποίες υπόκεινται οι ίδιοι.

Οι ιστορίες είναι ένας από τους βασικούς τρόπους με τον οποίο οι άνθρωποι κατανοούν τον κόσμο. Δεν πρέπει λοιπόν να μας ξαφνιάζει το γεγονός ότι οι ιστορικοί χρησιμοποιούν ιστορίες για να κάνουν κατανοητά τα γεγονότα του παρελθόντος. Έχουμε σχεδιάσει αυτό το βιβλίο σαν μια αφήγηση μεγάλης κλίμακας, η οποία περιλαμβάνει αρκετές ιστορίες στο εσωτερικό της. Αυτό έγινε εν μέρει επειδή η μέθοδος αυτή συνηθίζεται αρκετά. Σχεδόν όλα τα εισαγωγικά ιστορικά έργα ακολουθούν αυτή την τακτική και οι αναγνώστες νιώθουν άνετα μαζί της. Πιστεύουμε όμως ότι υπάρχουν και πολλά πλεονεκτήματα όταν δουλεύεις σε έναν μεγάλο καμβά. Όταν προσπαθούμε να αντιληφθούμε την ιστορία ως μια δυναμική, εξελισσόμενη διαδικασία, νέα σχήματα πληροφοριών μπορεί να κινήσουν την περιέργειά μας και καινούριοι συσχετισμοί δεδομένων να εμφανιστούν.

Χωρίζουμε την ιστορία του κινηματογράφου σε πέντε μεγάλες περιόδους – τον πρώιμο κινηματογράφο (μέχρι το 1919 περίπου), την ύστερη περίοδο του βωβού κινηματογράφου (1919-1929), την εξέλιξη του ομιλούντος (1926-1945), την περίοδο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο (1946-1960) και τον σύγχρονο κινηματογράφο (1960 ως σήμερα). Αυτός ο διαχωρισμός αντανακλά τις εξελίξεις 1) στην κινηματογραφική μορφή και ύφος, 2) στους τομείς της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και προβολής και 3) στις σημαντικές διεθνείς τάσεις. Οι εξελίξεις αυτές δεν μπορούν να είναι ταυτόχρονες και στις τρεις παραπάνω κατηγορίες. Ωστόσο, ο συγκεκριμένος διαχωρισμός θέτει κάποια κατά προσέγγιση χρονικά όρια σε σχέση με τις αλλαγές που προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε.

Στην απόπειρά μας να απαντήσουμε συστηματικά στις τρεις βασικές ερωτήσεις που διατυπώθηκαν νωρίτερα, βασιστήκαμε σε δευτερεύουσες πηγές, κυρίως κείμενα άλλων ιστορικών πάνω στα ζητήματα που ερευνούμε. Χρησιμοποιήσαμε επίσης πρωτογενείς πηγές: κινηματογραφικά περιοδικά και εφημερίδες, κείμενα των ίδιων των κινηματογραφιστών και ταινίες. Καθώς οι ταινίες αποτελούν τη σημαντικότερη από τις κύριες πηγές μας, πρέπει να μιλήσουμε λίγο περισσότερο για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν ως αποδεικτικά στοιχεία στη συγγραφή μιας ιστορίας του κινηματογράφου.



Ένα καρέ από την ταινία *Knocknagow* (Film Company of Ireland, 1918).

Παρά το γεγονός ότι ο κινηματογράφος είναι ένα σχετικά νέο μέσο που εφευρέθηκε μόλις πριν από έναν αιώνα σχεδόν, πολλές ταινίες έχουν ήδη χαθεί ή καταστραφεί. Για δεκαετίες, οι ταινίες θεωρούνταν προϊόντα με προσωρινή εμπορική αξία και οι εταιρείες δεν ενδιαφέρονταν και πολύ να εξασφαλίσουν τη συντήρησή τους. Ακόμα κι όταν ιδρύθηκαν τα κινηματογραφικά αρχεία, στη δεκαετία του 1930, έπρεπε να αντιμετωπιστούν οι δυσκολίες της συγκέντρωσης και διαφύλαξης χιλιάδων ταινιών που είχαν ήδη γυριστεί. Επιπλέον, η βάση νιτρικής κυτταρίνης (nitrate), πάνω στην οποία γυρίστηκαν και τυπώθηκαν οι περισσότερες ταινίες έως τις αρχές του 1950, ήταν πολύ εύφλεκτη και καταστρεφόταν με την πάροδο του χρόνου.* Η σκόπιμη καταστροφή ταινιών, οι πυρκαγιές σε αρχεία και αποθήκες και η σταδιακή αποσύνθεση των φιλμ που φυλάσσονταν σε πολύ κακές συνθήκες έχουν οδηγήσει στην απώλεια πολλών ταινιών. (Στην εικόνα επάνω, η έντονη φθορά έχει προκαλέσει την εξάλειψη των μορφών.) Σύμφωνα με πρόχειρες εκτιμήσεις, μόνο γύρω στο είκοσι τοις εκατό των ταινιών της συνολικής παραγωγής του βωβού κινηματογράφου έχουν διασωθεί. Πολλές από αυτές τις ταινίες είναι ακόμη αποθηκευμένες σε θυρίδες, χωρίς να έχουν ταυτοποιηθεί ή χωρίς να έχει εξασφαλιστεί η συντήρησή τους, εξαιτίας έλλειψης κονδυλίων.

Ακόμα και πιο πρόσφατες ταινίες μπορεί να μην είναι εύκολο να βρεθούν. Ταινίες που γυρίζονται σε ορισμένες μικρές χώρες, κυρίως σε κράτη του Τρίτου Κόσμου, δεν κυκλοφορούν ευρέως. Μικρά κινηματογραφικά αρχεία ίσως δε διαθέτουν τις κατάλληλες εγκαταστάσεις για τη συντήρηση ταινιών ή την προβολή τους στους ερευνητές. Σε κάποιες περιπτώσεις, ένα πολιτικό καθεστώς μπορεί να επιλέξει την απαγόρευση συγκεκριμένων ταινιών και την προώθηση κάποιων άλλων. Προσπαθήσαμε να εξετάσουμε μια μεγάλη ποικιλία ταινιών του παγκόσμιου κινηματογράφου. Αναπόφευκτα, δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε κάθε ταινία που ελπίζαμε να δούμε και ορισμένες φορές ήταν αδύνατο να συμπεριλάβουμε φωτογραφίες από τις ταινίες που είδαμε.

Παρ' όλα αυτά, εξετάσαμε έναν μεγάλο αριθμό ταινιών και είμαστε σε θέση να προσφέρουμε αυτό το βιβλίο, που αποτελεί μια γενική περιγραφή της ιστορίας του κινηματογράφου αλλά και μια απόπειρα να αντιμετωπιστεί αυτή μέσα από ένα καινούριο πρίσμα. Η ιστορία του κινηματογράφου για εμάς είναι λιγότερο ένα ανενεργό σώμα γνώσης και περισσότερο μια δραστηριότητα που αφορά την

έρευνα. Όταν ένας ερευνητής διατυπώνει ένα σοβαρό επιχείρημα στην προσπάθειά του να απαντήσει σε ένα ερώτημα, η «ιστορία του κινηματογράφου» παύει να είναι ακριβώς αυτό που ήταν πριν. Ο αναγνώστης αποκτά όχι μόνο νέες πληροφορίες, αλλά και μια νέα άποψη. Προκύπτουν νέες προσεγγίσεις, που μπορούν να κάνουν ακόμα και τα πιο γνωστά γεγονότα να αποκτήσουν μια νέα σημασία.

Αν η ιστορία του κινηματογράφου είναι μια γενεσιουργός αυτοανανεωτική δραστηριότητα, τότε δεν μπορούμε απλώς να προσφέρουμε μια συμπύκνωση όλης της προηγούμενης γνώσης. Κατά κάποιον τρόπο, κατευθύνουμε αυτό που βρίσκουμε σε μια νέα μορφή. Μετά από αρκετά χρόνια έρευνας και συγγραφής, πιστεύουμε ότι το βιβλίο προσφέρει μια αρκετά πρωτότυπη εκδοχή της ιστορίας του κινηματογράφου, τόσο στο γενικό της περίγραμμα όσο και σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες. Έχουμε βασιστεί στην έρευνα πολλών μελετητών για να συλλέξουμε τις πληροφορίες και τα επιχειρήματα που παρουσιάζουμε, αλλά είμαστε οι κύριοι υπεύθυνοι για τη συγκεκριμένη ιστορία που αφηγούμαστε.

Αναγνωρίζοντας ότι υπάρχουν πολλές ιστορίες ακόμα να ειπωθούν για τον κινηματογράφο, έχουμε προσαρτήσει σε κάθε κεφάλαιο ένα τμήμα που έχει τίτλο «Σημειώσεις και Επεξηγήσεις». Σε αυτό παραθέτουμε παράπλευρα ζητήματα, ερευνούμε πρόσφατες ανακαλύψεις και εντοπίζουμε ορισμένα πιο εξειδικευμένα ιστοριογραφικά ζητήματα.

Η δεύτερη έκδοση της *Εισαγωγής στην ιστορία του Κινηματογράφου* μας έδωσε την ευκαιρία να αναβαθμίσουμε τα περιεχόμενά της, λαμβάνοντας υπόψη το έργο των ιστορικών που δημοσιεύτηκε μετά την πρώτη έκδοση του 1994. Ευχαριστούμε τους μελετητές που η έρευνά τους μας έδωσε τη δυνατότητα να ξανασκεφτούμε την ιστορία του μέσου που αγαπάμε, όσο και εκείνους που συνέβαλαν σε αυτή την επανέκδοση αλλά και εκείνους ακόμη που θα συνεχίσουν να μας προκαλούν, ώστε να τελειοποιήσουμε τις ιδέες που προσφέρουμε εδώ.

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Για μια μελέτη της αισθητικής του κινηματογράφου, βλ. David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 6η έκδοση (Νέα Υόρκη: Mc Graw-Hill, 2001). [Στα ελληνικά: *Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου*, μτφ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2004.]
2. Η έρευνα αυτή περιγράφεται στο: Henry Jenkins, *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1992).
3. Βλ. Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film*, 1991, επανέκδοση (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1997).
4. Βλ. για παράδειγμα Yuri Tsivian κ.ά., *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*, Giornate del Cinema Muto, Πορτοκάλι, 1989· Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1991)· Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Ουρμπάνα: University of Illinois Press, 1991) και Ben Brewster & Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Οξφόρδη: Oxford University Press, 1997).
5. Douglas Gomery, «The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry», στο Tino Balio (επιμ.), *The American Film Industry*, επανέκδοση (Μάντισον: University of Wisconsin Press, 1985), σελ. 229-51 (βλ. «Σημειώσεις και Επεξηγήσεις», Κεφάλαιο 9).

* Το υλικό του φιλμ αποτελείται σε γενικές γραμμές από μια βάση ή υπόστρωμα, που καλύπτεται με μια επιστρώση φωτοευαίσθητου γαλακτώματος (εμουλσιόν). Η βάση αυτή, που αποτελείται από την πολύ εύφλεκτη νιτρική κυτταρίνη (nitrocellulose ή nitrate), αντικαταστάθηκε αργότερα από την τριοξιδική κυτταρίνη ή ακετυλοκελουλόζη (acetate) (Σ.τ.Μ.).

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο κινηματογράφος εφευρέθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1890, σε μια περίοδο κατά την οποία οι Ηνωμένες Πολιτείες είχαν αρχίσει να μετατρέπονται σε μια από τις σημαντικότερες παγκόσμιες αποικιοκρατικές δυνάμεις. Μετά τον Ισπανοαμερικανικό πόλεμο του 1898, το Πουέρτο Ρίκο, οι Φιλιππίνες, το Γκουάμ, η Χαβάη και ένα μέρος της Σαμόα πέρασαν στον έλεγχο των Ηνωμένων Πολιτειών. Η χώρα βρισκόταν ακόμη σε μια διαδικασία σχηματισμού. Το Άιταχο, η Μοντάνα και η Βόρεια και Νότια Ντακότα έγιναν Πολιτείες το 1889, ενώ η Αριζόνα και το Νέο Μεξικό εισήχθησαν στην Ένωση μόλις το 1912. Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο σιδηρόδρομος, η πετρελαιοβιομηχανία, η καπνοβιομηχανία και άλλοι βιομηχανικοί κλάδοι επεκτείνονταν με ταχύτατο ρυθμό, αναγκάζοντας την κυβέρνηση να ψηφίσει το 1890 τον νόμο περί τραστ (Sherman Antitrust Act) σε μια προσπάθεια να περιορίσει την ανάπτυξη των μονοπωλίων.

Οι οικονομικές δυσκολίες στη Νότια και Ανατολική Ευρώπη οδήγησαν σε ένα νέο μεταναστευτικό κύμα, που έφτασε στις ακτές της χώρας μετά το 1890. Οι οικονομικοί αυτοί μετανάστες, που δε μιλούσαν αγγλικά, σχημάτισαν κοινότητες σε πολλές μεγάλες πόλεις και αποτέλεσαν ένα διόλου ευκαταφρόνητο κοινό για τον βωβό κινηματογράφο.

Η πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα χαρακτηρίστηκε από μια προοδευτική στροφή, κάτω από τη διακυβέρνηση του Theodore Roosevelt. Έγιναν κινήσεις να δοθεί δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες, να απαγορευτεί η παιδική εργασία, να επιβληθούν νόμοι κατά των μεγάλων τραστ και να θεσμοθετηθούν κανόνες που θα προστάτευαν τους καταναλωτές. Η περίοδος αυτή ήταν επίσης μια εποχή έντονου ρατσισμού, που σηματοδεύτηκε από την εξόντωση πολλών Αφροαμερικανών. Οι προοδευτικοί Αφροαμερικανοί σχημάτισαν την Εθνική Ένωση για την Πρόοδο του Έγχρωμου Πληθυσμού (National Association for the Advancement of Colored People) το 1909.

Η αμερικανική επέκταση συνέπεσε με την προσπάθεια εγκαθίδρυσης τεράστιων αυτοκρατοριών από την πλευρά των ευρωπαϊκών δυνάμεων και τον ανταγωνισμό τους για τον έλεγχο ασταθών περιοχών, όπως τα κράτη της Βαλκανικής χερσονήσου και η υπό διάλυση Οθωμανική αυτοκρατορία. Η ένταση που συνόδευε αυτούς τους πολιτικούς διπλωματικούς χειρισμούς αλλά και το αμοιβαίο κλίμα καχυποψίας, ιδιαί-

τερα μεταξύ Γαλλίας και Γερμανίας, οδήγησε στον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο το 1914. Στη σύρραξη αυτή ενεπλάκησαν σταδιακά κράτη από όλο τον κόσμο. Αν και πολλοί Αμερικανοί πολίτες ήταν αντίθετοι στην ανάμειξη των Ηνωμένων Πολιτειών, η χώρα εισήλθε στον πόλεμο το 1917 δίνοντας τέλος στο αδιέξοδο που είχε δημιουργηθεί, και η Γερμανία οδηγήθηκε τελικά σε συνθηκολόγηση το 1918.

Η διεθνής ισορροπία δυνάμεων είχε μετατοπιστεί πια. Η Γερμανία έχασε τις περισσότερες από τις αποικίες της και οι Ηνωμένες Πολιτείες μετατράπηκαν σε μια ηγετική παγκόσμια οικονομική δύναμη. Ο Πρόεδρος Woodrow Wilson προσπάθησε να επεκτείνει τις προοδευτικές πολιτικές αρχές σε διεθνή κλίμακα, προτείνοντας την ίδρυση της Κοινωνίας των Εθνών που θα είχε στόχο την προώθηση της παγκόσμιας ενότητας. Ο διεθνής αυτός οργανισμός, που ιδρύθηκε το 1919, βοήθησε στην οικοδόμηση διεθνούς κλίματος συνεργασίας τη δεκαετία του 1920 αλλά αποδείχτηκε τελικά πολύ αδύναμος για να αποτρέψει τις εντάσεις οι οποίες διατηρήθηκαν και οδήγησαν τελικά σε μια δεύτερη παγκόσμια σύρραξη.

Στο διάστημα των τριών δεκαετιών που μεσολάβησαν μεταξύ της εφεύρεσης του κινηματογράφου και του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, ο κινηματογράφος εξελίχθηκε από μικρή ψυχαγωγική επιχείρηση σε διεθνή βιομηχανία. Οι ταινίες αποτελούνταν αρχικά από σύντομες κινούμενες εικόνες που παρουσιάζονταν ως μια τολμηρή καινοτομία. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1910, η μεγαλύτερης διάρκειας ταινία μυθοπλασίας έγινε η βάση του προγράμματος των κινηματογραφικών αιθουσών.

Η εφεύρεση του κινηματογράφου ήταν μια μακροχρόνια διαδικασία στην οποία ενεπλάκησαν πολλοί μηχανικοί και επιχειρηματίες σε αρκετές χώρες. Οι αντιδικίες μεταξύ των ιδιοκτητών των δικαιωμάτων ευρεσιτεχνίας επιβράδυναν την ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας στις Ηνωμένες Πολιτείες, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στις γαλλικές εταιρείες να κυριαρχήσουν στην παγκόσμια αγορά (Κεφάλαιο 1).

Από το 1905 και μετά, μια ταχύτατη αύξηση της ζήτησης ταινιών στις Ηνωμένες Πολιτείες οδήγησε στην εξάπλωση των αιθουσών που ονομάστηκαν *nickelodeons*. Η ζήτηση αυτή τροφοδοτούνταν εν μέρει από την αύξηση του πληθυσμού των μετανα-

στών, αλλά και από τη μείωση των εργάσιμων ημερών την οποία είχε κατακτήσει το όλο και πιο μαχητικό κίνημα των εργατικών συνδικάτων. Πολύ γρήγορα η Αμερική θα γινόταν η μεγαλύτερη κινηματογραφική αγορά παγκοσμίως – μια κατάσταση που θα τη βοηθούσε να αυξήσει και τη διαπραγματευτική της δύναμη στο εξωτερικό.

Στη διάρκεια της περιόδου της άνθησης των *nickelodeons*, η ταινία μυθοπλασίας έγινε το κύριο προϊόν που προσέφεραν οι κινηματογραφικές αίθουσες. Ταινίες που είχαν γυριστεί στη Γαλλία, την Ιταλία, τη Δανία, τη Μεγάλη Βρετανία και στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά και αλλού, κυκλοφορούσαν ελεύθερα σε όλο τον κόσμο. Αφηγηματικά χαρακτηριστικά και νέα στυλ και τεχνικές άλλαζαν γρήγορα καθώς οι κινηματογραφικές βιομηχανίες επηρέαζαν η μια την άλλη. Η διάρκεια των ταινιών μεγάλωσε, το μοντάζ έγινε πιο σύνθετο, ενώ προστέθηκαν επεξηγηματικοί μεσότιτλοι και χρησιμοποιήθηκε μεγαλύτερη ποικιλία από μεγέθη πλάνων. Διασκευές λογοτεχνικών έργων και πλούσια ιστορικά θεάματα προσέθεσαν μεγαλύτερο κύρος στη νέα αυτή μορφή τέχνης (Κεφάλαιο 2).

Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος είχε τεράστια επίδραση στον κινηματογράφο. Η έναρξη των εχθροπραξιών προκάλεσε πολύ σοβαρή μείωση της παραγωγής στη Γαλλία και η χώρα έχασε την ηγετική της θέση στην παγκόσμια αγορά, ενώ και η Ιταλία αντιμετώπισε πολύ σύντομα παρόμοια προβλήματα. Η συνεχώς αναπτυσσόμενη κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλλυγουντ έσπευσε να καλύψει το κενό στη ζήτηση ταινιών, επεκτείνοντας το σύστημα διανομής των ταινιών της στο εξωτερικό. Μέχρι το τέλος του πολέμου, οι αμερικανικές ταινίες είχαν αποκτήσει μια διεθνή δύναμη την οποία οι υπόλοιπες χώρες θα προσπαθούσαν να μειώσουν, με μικρή συνήθως επιτυχία.

Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι κινηματογραφιστές σε πολλές χώρες άρχισαν να πειραματίζονται με την κινηματογραφική μορφή. Το μοντάζ άρχισε να τελειοποιείται, ενώ το υποκριτικό ύφος άρχισε να παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία. Οι σκηνοθέτες άρχισαν να χρησιμοποιούν μονοπλάνα, ρεαλιστικά ντεκόρ και πολύπλοκες κινήσεις της μηχανής λήψης, και μέχρι τα τέλη του Α΄ Παγκοσμίου πολλές από τις σημερινές κινηματογραφικές συμβάσεις είχαν ήδη καθιερωθεί (Κεφάλαιο 3).



Η ΕΦΕΥΡΕΣΗ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, 1880-1904



Ο 19ος αιώνας χαρακτηρίστηκε από μια τεράστια άνθηση των οπτικών μορφών αποτύπωσης της λαϊκής κουλτούρας. Η βιομηχανική εποχή προσέφερε τη δυνατότητα της μαζικής παραγωγής προβαλλόμενων διαφανειών, λευκωμάτων με φωτογραφίες και βιβλίων με εικονογραφημένες ιστορίες. Το λαϊκό κοινό σε πολλές χώρες είχε την ευκαιρία να δει περίτεχνα θεάματα όπως τα *διοράματα*, ζωγραφισμένα θεατρικά σκηνικά με τρισδιάστατες φιγούρες, τα οποία αναπαριστούσαν σπουδαία ιστορικά γεγονότα. Το τσίρκο, τα θεάματα με πρωταγωνιστές διάφορα «τέρατα της φύσης», το λούνα παρκ και το μιούζικ χολ συμπλήρωναν αυτή τη φτηνή μορφή διασκέδασης. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, πολυάριθμοι θίασοι περιόδευσαν σε όλη τη χώρα δίνοντας παραστάσεις σε θέατρα και λυρικές σκηνές που υπήρχαν ακόμα και στις μικρές πόλεις.

Παρ' όλα αυτά, η μεταφορά μιας ολόκληρης θεατρικής παραγωγής από τη μια πόλη στην άλλη ήταν πολύ δαπανηρή επιχείρηση. Ο περισσότερος κόσμος έπρεπε επίσης να διανύσει μεγάλες αποστάσεις για να επισκεφτεί τα μεγάλα λούνα παρκ και τα διοράματα. Σε μια εποχή που τα αεροπορικά ταξίδια δεν είχαν γίνει ακόμα πραγματικότητα, λίγοι κατάφερναν να δουν από κοντά τα εξωτικά μέρη που υπήρχαν στα λευκώματα με ταξιδιωτικές φωτογραφίες ή στα *στερεοσκόπιά* τους. Τα στερεοσκόπια ήταν μικρές χειροκίνητες συσκευές όπου στενόμακρες κάρτες με δύο φωτογραφίες, τυπωμένες η μια δίπλα στην άλλη, δημιουργούσαν την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου.

Ο κινηματογράφος θα αποτελούσε έναν φθηνότερο και απλούστερο τρόπο μαζικής διασκέδασης. Οι κινηματογραφιστές μπορούσαν να καταγράψουν την ερμηνεία των ηθοποιών σε φιλμ και να το προβάλλουν στη συνέχεια σε όλο τον κόσμο. Οι ταξιδιωτικές ταινίες (*travelogues*) μπορούσαν μέσα από τις κινούμενες εικόνες τους να μεταφέρουν τα αξιοθέατα μακρινών περιοχών κατευθείαν στον τόπο διαμονής των θεατών. Ο κινηματογράφος θα γινόταν η πιο δημοφιλής μορφή τέχνης στα τέλη της Βικτωριανής εποχής.

Ο κινηματογράφος εφευρέθηκε τη δεκαετία του 1890. Έκανε την εμφάνισή του στην αυγή της βιομηχανικής επανάστασης, όπως και το τηλέφωνο (που εφευρέθηκε το 1876), το γραμμόφωνο (που εφευρέθηκε το 1877) και το αυτοκίνητο (που εφευρέθηκε και εξελίχθηκε στις δεκαετίες του 1880 και 1890). Όπως κι αυτές οι τεχνολογικές εφευρέσεις, ο κινηματογράφος αποτέλεσε τη βάση μιας τεράστιας βιομηχανίας. Έγινε ταυτόχρονα μια νέα μορφή διασκέδασης αλλά και νέο καλλιτεχνικό μέσο. Κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας, οι εφευρέτες εργάστηκαν για να βελτιώσουν τις μηχανές που κατέγραφαν και πρόβαλλαν κινούμενες εικόνες. Οι κινηματογραφιστές έπρεπε να σκεφτούν τι είδους εικόνες θα κατέγραφαν και οι διοργανωτές των προβολών πώς θα παρουσίαζαν αυτές τις εικόνες στο κοινό.

Η ΕΦΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ο κινηματογράφος είναι ένα τεχνολογικά πολύπλοκο μέσο και η εφευρέσή του απαιτούσε την επίλυση αρκετών τεχνικών θεμάτων.

Απαραίτητες προϋποθέσεις για τη δημιουργία ταινιών

Πρώτα από όλα, οι επιστήμονες έπρεπε να συνειδητοποιήσουν ότι το ανθρώπινο μάτι μπορεί να εκλάβει μια σειρά από ελάχιστα διαφορετικές μεταξύ τους στατικές εικόνες που διαδέχονται πολύ γρήγορα η μία την άλλη –οριακά γύρω στις δεκαέξι το δευτερόλεπτο– ως μία κινούμενη εικόνα. Αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης όρασης απασχόλησε αρκετά τους επιστήμονες στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Πολλά οπτικά παιχνίδια που κυκλοφόρησαν στην αγορά χρησιμοποιούσαν έναν μικρό αριθμό ελαφρώς διαφοροποιημένων σχεδίων για να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση της κίνησης. Το 1832, ο Βέλγος φυσικός Joseph Plateau και ο Αυστριακός καθηγητής γεωμετρίας Simon Stampfer, εργαζόμενοι ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο, δημιούργησαν την οπτική συσκευή που ονομάστηκε *φενακιστοσκόπιο* (1.1). Το *ζωοτρόπιο*, που επινοήθηκε το 1833, ήταν στην ουσία ένα περιστρεφόμενο τύμπανο που περιείχε στο εσωτερικό του μια σειρά σχεδίων ζωγραφισμένων πάνω σε μια στενή ταινία από χαρτί (1.2). Το ζωοτρόπιο κυκλοφόρησε ευρέως στην αγορά μετά το 1867, μαζί με άλλα οπτικά παιχνίδια. Παρόμοιες αρχές εφαρμόστηκαν αργότερα και στον κινηματογράφο, με τη διαφορά ότι εκεί δεν επαναλαμβάνονταν συνέχεια η ίδια δράση όπως στα οπτικά παιχνίδια.

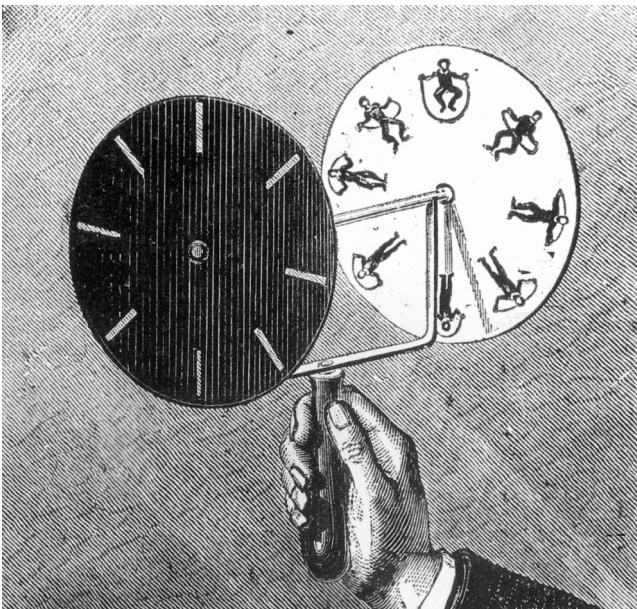
Μια δεύτερη τεχνολογική προϋπόθεση για την εφεύρεση του κινηματογράφου αφορούσε τη δυνατότητα να προβληθεί μια γρήγορη σειρά εικόνων πάνω σε μια επιφάνεια. Από τον 17ο αιώνα ήδη, οι «μαγικοί φανοί»* που μπορούσαν να προβάλλουν εικόνες ζωγραφισμένες σε γυάλινες επιφάνειες χρησιμοποιούνταν για ψυχαγωγικούς αλλά και εκπαιδευτικούς σκοπούς. Παρ' όλα αυτά, δεν υπήρχε

ακόμα η δυνατότητα προβολής ενός μεγάλου αριθμού εικόνων με τέτοια ταχύτητα, ώστε να δημιουργείται η ψευδαίσθηση της κίνησης.

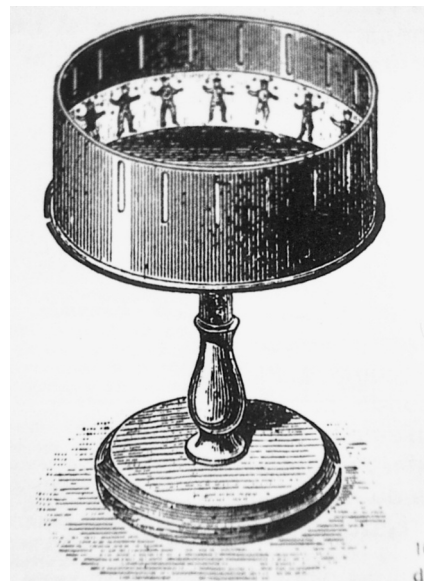
Ένα τρίτο προαπαιτούμενο για την εφεύρεση του κινηματογράφου σχετιζόταν με τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί η φωτογραφία για να αποτυπωθούν διαδοχικές εικόνες σε μια καθαρή επιφάνεια. Τα δεκαέξι ή περισσότερα καρέ που έπρεπε να τραβηχτούν σε ένα μόνο δευτερόλεπτο απαιτούσαν μικρό χρόνο έκθεσης, που άργησε αρκετά να επιτευχθεί. Η πρώτη φωτογραφία αποτυπώθηκε σε μια γυάλινη πλάκα το 1826 από τον Claude Niépce και απαιτούσε χρόνο έκθεσης οκτώ ωρών. Για αρκετά χρόνια, οι φωτογραφίες αποτυπώνονταν σε γυάλινες ή μεταλλικές πλάκες χωρίς τη χρήση αρνητικών. Δεν υπήρχε έτσι η δυνατότητα παραγωγής αντιγράφων, ενώ η έκθεση για την κάθε φωτογραφία διαρκούσε αρκετά λεπτά. Το 1839 ο Henry Fox Talbot εφηύρε το αρνητικό από χαρτί. Περίπου την ίδια εποχή, οι φωτογραφικές εικόνες άρχισαν να τυπώνονται σε γυάλινες διαφάνειες που μπορούσαν να προβληθούν με τη βοήθεια μαγικών φανών. Ωστόσο μόνο μετά το 1878 επιτεύχθηκε ένας χρόνος έκθεσης που αντιστοιχούσε σε δέκατα του δευτερολέπτου.

Μια τέταρτη προϋπόθεση ήταν ότι οι φωτογραφίες έπρεπε να αποτυπωθούν πάνω σε ένα αρκετά εύκαμπτο υλικό, που θα μπορούσε να περνά με ταχύτητα μέσα σε μια κάμερα. Παρ' ότι μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν γυάλινες πλάκες, μόνο μια μικρή σειρά από εικόνες μπορούσε να καταγραφεί πάνω τους. Το 1888 ο George Eastman επινόησε μια φωτογραφική μηχανή που αποτύπωνε τις φωτογραφίες σε ένα ρολό ευαίσθητου χαρτιού. Αυτή η μηχανή, που ο Eastman της έδωσε την ονομασία Kodak, απλοποίησε τη φωτογραφία και την έκανε προσιτή ακόμα και στους ερασι-

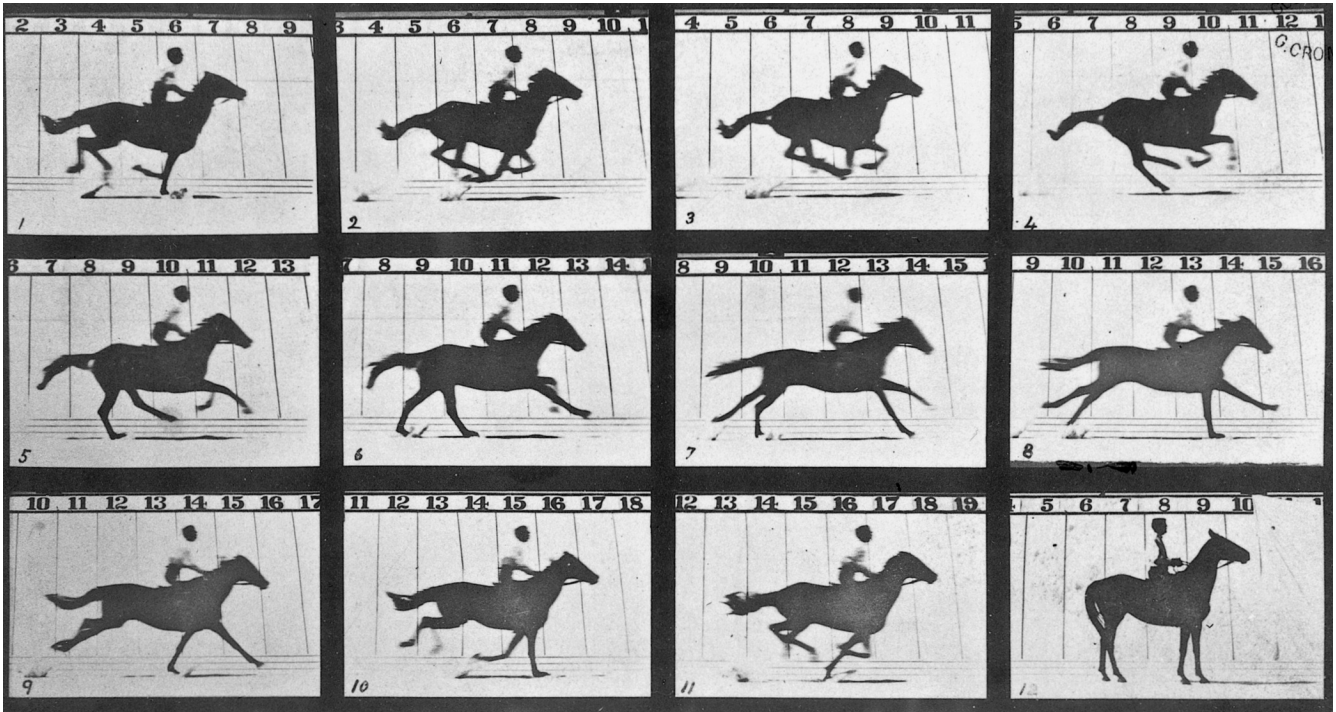
* Ο μαγικός φανός (lanterna magica) ήταν ο πρόγονος του σημερινού projector. Με τη βοήθεια ενός φακού και μιας λάμπας λαδιού, εικόνες ζωγραφισμένες σε γυαλί αρχικά, και αργότερα διαφάνειες, μπορούσαν να προβληθούν σε μια κατάλληλη οθόνη (Σ.τ.Μ.).



1.1 Ο περιστρεφόμενος δίσκος του φενακιστοσκοπίου δημιουργεί την ψευδαίσθηση της κίνησης στον θεατή που παρατηρεί τις φιγούρες μέσα από τις σχισμές του στατικού δίσκου.



1.2 Κοιτάζοντας μέσα από τις σχισμές ενός περιστρεφόμενου ζωοτρόπιου, ο θεατής αποκτά την εντύπωση μιας πραγματικής κίνησης.



1.3 Μια από τις πρώτες σπουδές του Muybridge πάνω στην κίνηση. Μια σειρά φωτογραφιών τραβηγμένων στις 19 Ιουνίου του 1878.

τέχνες. Τον επόμενο χρόνο ο Eastman εισήγαγε το ρολό φιλμ από διάφανο σελλινόιτ, κάνοντας έτσι ένα αποφασιστικό βήμα προς την ανακάλυψη του κινηματογράφου. Το φιλμ αυτό προοριζόταν για τις φωτογραφικές μηχανές, αλλά οι εφευρέτες μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν το ίδιο εύκαμπτο υλικό και για μηχανές που κατέγραφαν και πρόβαλλαν κινούμενες εικόνες (αν και χρειάστηκε να περάσει περίπου ένας χρόνος προτού το υλικό αυτό βελτιωθεί αρκετά για να μπορεί να χρησιμοποιηθεί).

Πέμπτη και τελευταία προϋπόθεση ήταν ότι έπρεπε να βρεθεί ένας κατάλληλος μηχανισμός που θα επέτρεπε τη διακεκομμένη κίνηση του φιλμ μέσα στις μηχανές λήψης και προβολής. Το φιλμ μέσα στην κάμερα έπρεπε να σταματάει στιγμιαία, καθώς κάθε καρέ του εκτίθετο στο φως που περνούσε μέσα από τον φακό. Ένας φωτοφράκτης κάλυπτε μετά το φιλμ καθώς το επόμενο καρέ έπαιρνε τη θέση του προηγούμενου. Η κινηματογραφική μηχανή προβολής λειτουργούσε με έναν παρόμοιο μηχανισμό. Κάθε καρέ σταματούσε στιγμιαία στην πόρτα της μηχανής, ενώ μια δέσμη φωτός το πρόβαλλε στην οθόνη. Ένας φωτοφράκτης περνούσε κι εδώ πίσω από τον φακό όσο το φιλμ βρισκόταν σε κίνηση. Τουλάχιστον δεκαέξι καρέ έπρεπε να γλιστρήσουν στη θέση τους, να σταματήσουν και να απομακρυνθούν μέσα σ' ένα δευτερόλεπτο. (Μια συνεχόμενη κίνηση του φιλμ μπροστά από την πόρτα της μηχανής προβολής θα είχε ως αποτέλεσμα μια θαμπή εικόνα, εκτός κι αν η πηγή του φωτός ήταν αρκετά ασθενής.) Ευτυχώς, κι άλλες εφευρέσεις του 19ου αιώνα χρειάζονταν τέτοιους μηχανισμούς διακεκομμένης κίνησης για να σταματούν και να ξεκινούν γρήγορα. Για παράδειγμα, ο μηχανισμός της ραπτομηχανής (που είχε εφευρεθεί το 1846) επέτρεπε σε μια λωρίδα υφάσματος να προωθείται αρκετές φορές μέσα σε ένα δευτερόλεπτο ενώ μια βελόνα την τρυπούσε. Αυτοί οι μηχανισμοί αποτελούνταν συνήθως από ένα ταμπούρο με μικρές εγκοπές τοποθετημένες στις άκρες του.

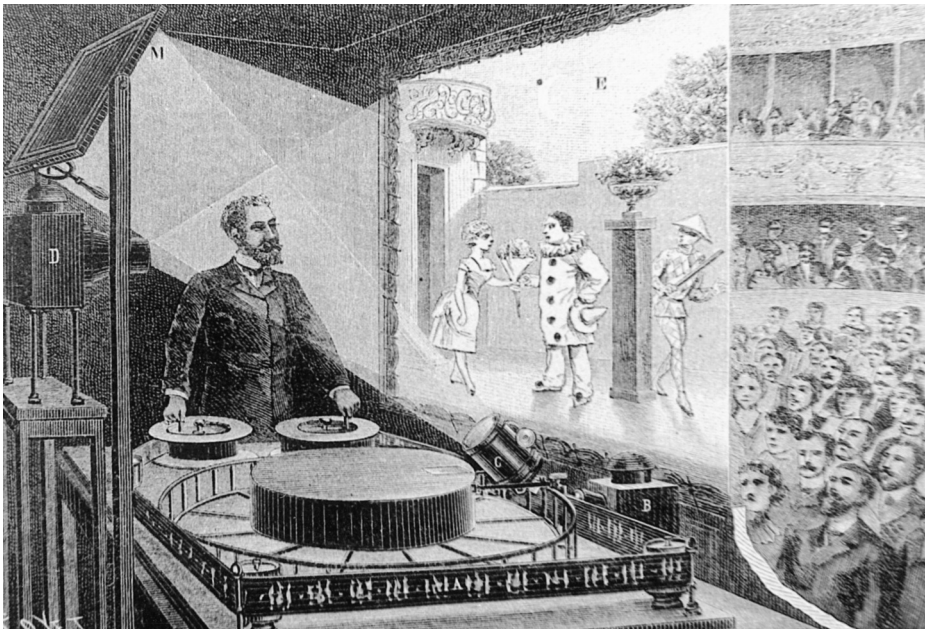
Μέχρι τη δεκαετία του 1890 υπήρχαν όλες οι απαραίτητες τε-

χνικές συνθήκες για τον κινηματογράφο. Το θέμα ήταν να συνδέσει κάποιος όλα αυτά τα στοιχεία μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο, ώστε ο κινηματογράφος να γίνει μια εμπορικά αποδοτική ανακάλυψη.

Οι σπουδαιότεροι πρόδρομοι των κινηματογραφικών ταινιών

Μερικοί εφευρέτες είχαν σημαντική συνεισφορά χωρίς να δημιουργήσουν κινούμενες εικόνες. Αρκετοί ενδιαφέρονταν απλώς να αναλύσουν την κίνηση. Το 1878 ο πρώην κυβερνήτης της Καλιφόρνια Leland Stanford ζήτησε από τον φωτογράφο Eadweard Muybridge να βρει έναν τρόπο να φωτογραφήσει άλογα εν κινήσει, για να βοηθήσει τη μελέτη για τον τριποδισμό τους. Ο Muybridge έστισε μια σειρά από δώδεκα κάμερες, καθεμιά από τις οποίες είχε ταχύτητα έκθεσης ένα χιλιοστό του δευτερολέπτου, και οι φωτογραφίες που τράβηξε κατέγραφαν την κίνηση των αλόγων ανά διαστήματα των πενήντα εκατοστών του δευτερολέπτου (1.3). Ο Muybridge αργότερα έφτιαξε έναν φανό για να προβάλλει τις κινούμενες εικόνες των αλόγων. Αυτές οι εικόνες όμως ήταν σχέδια που είχε αντιγράψει από τις φωτογραφίες πάνω σε έναν περιστρεφόμενο δίσκο. Ο Muybridge δεν προχώρησε στην ανακάλυψη του κινηματογράφου, αλλά οι εκατοντάδες μελέτες του για την κίνηση, που βασίστηκαν στο σύστημα των πολλαπλών φωτογραφίσεων, είχαν σημαντική συμβολή στον κλάδο της ανατομίας.

Το 1882, ο Γάλλος φυσιολόγος Étienne Jules Marey, εμπνευσμένος από τη δουλειά του Muybridge, μελέτησε την πτήση των πουλιών και άλλες γρήγορες κινήσεις των ζώων με τη βοήθεια ενός φωτογραφικού τουφεκιού. Η μηχανή αυτή είχε το σχήμα καρραμπίνας και μπορούσε να αποτυπώσει δώδεκα στιγμιότυπα πάνω σε έναν γυάλινο κυκλικό δίσκο που έκανε μια απλή περιστροφή μέσα σε ένα δευτερόλεπτο. Το 1888 ο Marey κατασκεύασε μια κάμερα σε σχήμα κουτιού, που χρησιμοποιούσε έναν μηχανισμό διακεκομμένης κίνησης για να αποτυπώσει μια σειρά από φωτο-



1.4 Το πραξινοσκόπιο του Reynaud χρησιμοποιούσε μεγάλες σε μήκος και εύκαμπτες ταινίες που αποτελούνταν από σχέδια ζωγραφισμένα στο χέρι. Οι ταινίες αυτές προβάλλονταν σε μια οθόνη πάνω στην οποία είχε ζωγραφιστεί το σκηνικό.

γραφίες πάνω σε μια λωρίδα από χάρτινο φιλμ με ταχύτητες που έφταναν τα 120 καρέ το δευτερόλεπτο. Ο Marey ήταν ο πρώτος που συνδύασε το φιλμ από εύκαμπτο υλικό με έναν διακοπτόμενο μηχανισμό για να μπορέσει να αποτυπώσει την κίνηση. Αν και ο ίδιος ενδιαφερόταν περισσότερο για την ανάλυση της κίνησης παρά για τη δυνατότητα αναπαραγωγής της στην οθόνη, η δουλειά του ενέπνευσε άλλους εφευρέτες. Την ίδια εποχή, πολλοί ακόμα επιστήμονες χρησιμοποιούσαν διάφορες συσκευές για να καταγράψουν και να αναλύσουν την κίνηση.

Ο Γάλλος Émile Reynaud ήταν μια γοητευτική και μοναχική φιγούρα στην ιστορία της εφεύρεσης του κινηματογράφου. Το 1877 ο Reynaud κατασκεύασε ένα οπτικό παιχνίδι, το *πραξινοσκόπιο*. Το πραξινοσκόπιο αποτελούνταν από ένα περιστρεφόμενο τύμπανο που έμοιαζε με αυτό του ζωοτροπίου, με τη διαφορά ότι οι θεατές έβλεπαν τις κινούμενες εικόνες σε μια σειρά από καθρέφτες και όχι μέσα από σχισμές. Γύρω στο 1882 ο Reynaud βρήκε έναν τρόπο να συνδυάσει τους καθρέφτες με έναν φανό για να προβάλλει μια γρήγορη σειρά από σχέδια πάνω σε μια οθόνη. Το 1889 παρουσίασε μια αρκετά μεγαλύτερη εκδοχή του πραξινοσκοπίου, και από το 1892 έδινε τακτικά δημόσιες παραστάσεις χρησιμοποιώντας μακριές πλατιές λωρίδες από καρέ ζωγραφισμένα στο χέρι (1.4). Αυτές ήταν οι πρώτες δημόσιες προβολές κινούμενων εικόνων, αν και η κίνηση στην οθόνη ήταν αργή και η εικόνα τρεμόπαιζε. Η εργασία που απαιτούνταν για την κατασκευή των λωρίδων αυτών έκανε πολύ δύσκολη την αναπαραγωγή των ταινιών του Reynaud. Οι λωρίδες με φωτογραφίες ήταν πιο πρακτικές, και το 1895 ο Reynaud άρχισε να χρησιμοποιεί μια φωτογραφική κάμερα για να δημιουργεί τις ταινίες του πραξινοσκοπίου του. Η εμφάνιση όμως απλούστερων συστημάτων προβολής κινούμενων εικόνων τον οδήγησε το 1900 στην ανεργία. Σε μια στιγμή απόγνωσης, ο Reynaud κατάστρεψε όλα τα μηχανήματά του. Ωστόσο έχουν ανακατασκευαστεί αντίγραφα τους.

Ένας άλλος Γάλλος πλησίασε στην εφεύρεση του κινηματογράφου μόλις το 1888 – έξι χρόνια πριν από τις πρώτες εμπορικές προβολές κινούμενων εικόνων. Ο Augustin Le Prince που δούλευε στην Αγγλία κατάφερε να φτιάξει εκείνη τη χρονιά μερικές σύντο-

μες ταινίες, τραβηγμένες με περίπου δεκαέξι καρέ το δευτερόλεπτο, χρησιμοποιώντας το νεοεισαχθέν χάρτινο ρολό φιλμ της Kodak. Για να μπορέσουν να προβληθούν όμως αυτές οι φωτογραφίες έπρεπε να τυπωθούν πρώτα σε ένα διάφανο φιλμ. Χωρίς το εύκαμπτο σελλινόιντ, ο Le Prince δεν μπορούσε φυσικά να κατασκευάσει μια λειτουργική μηχανή προβολής. Το 1890, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στη Γαλλία, ο Le Prince εξαφανίστηκε μαζί με τη βαλίτσα με τις πατέντες του, δημιουργώντας ένα μυστήριο που δε διαλευκάνθηκε ποτέ. Η κάμερά του δεν έγινε ποτέ αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης και δεν είχε στην ουσία καμία επίδραση στη μεταγενέστερη εφεύρεση του κινηματογράφου.

Μια διεθνής διαδικασία επινοήσεων

Είναι δύσκολο να αποδώσουμε την εφεύρεση του κινηματογράφου σε μία και μόνο πηγή. Δεν υπήρξε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή στην οποία εμφανίστηκε ο κινηματογράφος. Αντίθετα, η τεχνολογία της κινούμενης εικόνας επινοήθηκε μέσα από πληθώρα συνεισφορών που προήλθαν κατά κύριο λόγο από τις Ηνωμένες Πολιτείες, τη Γερμανία, την Αγγλία και τη Γαλλία.

Ο Edison, ο Dickson και το κινητοσκόπιο Το 1888, ο Thomas Edison, που είχε ήδη ανακαλύψει το γραμμόφωνο και τον ηλεκτρικό λαμπτήρα, αποφάσισε να κατασκευάσει μηχανές λήψης και προβολής κινούμενων φωτογραφικών εικόνων. Ένα μεγάλο μέρος αυτής της δουλειάς έγινε από τον βοηθό του, τον W. K. L. Dickson. Οι δυο τους βασίστηκαν στο σύστημα εγγραφής του ήχου σε κυλίνδρους που χρησιμοποίησε ο Edison για το γραμμόφωνο. Δεν κατάφεραν όμως να φτιάξουν ένα μηχανήμα που θα χρησιμοποιούσε παρόμοιους κυλίνδρους για να αποτυπώσει μια σειρά από μικροσκοπικές φωτογραφίες. Το 1889 ο Edison ταξίδεψε στο Παρίσι και είδε την κάμερα του Marey, η οποία χρησιμοποιούσε μια λωρίδα εύκαμπτου φιλμ. Ο Dickson κατάφερε να αποκτήσει μια ποσότητα παρθένου φιλμ Eastman Kodak και ξεκίνησε να δουλεύει πάνω σε έναν νέο τύπο μηχανής. Το 1891, η μηχανή λήψης *κινητογράφος* και το *κινητοσκόπιο*, η αντίστοιχη μηχανή προ-

βολής (1.5), ήταν έτοιμα να κατοχυρωθούν και να διατεθούν στην αγορά. Ο Dickson έκοψε το φιλμ του Eastman σε λωρίδες πλάτους μιας ίντσας (35 χιλιοστά περίπου) τις οποίες ένωσε σε ένα μεγαλύτερο φιλμ. Στη συνέχεια έκανε τέσσερις οπές και στις δύο πλευρές κάθε καρέ, έτσι ώστε ένας οδοντωτός μηχανισμός να μπορεί να τραβήξει το φιλμ μέσα στη μηχανή λήψης και το κινητοσκόπιο. Οι



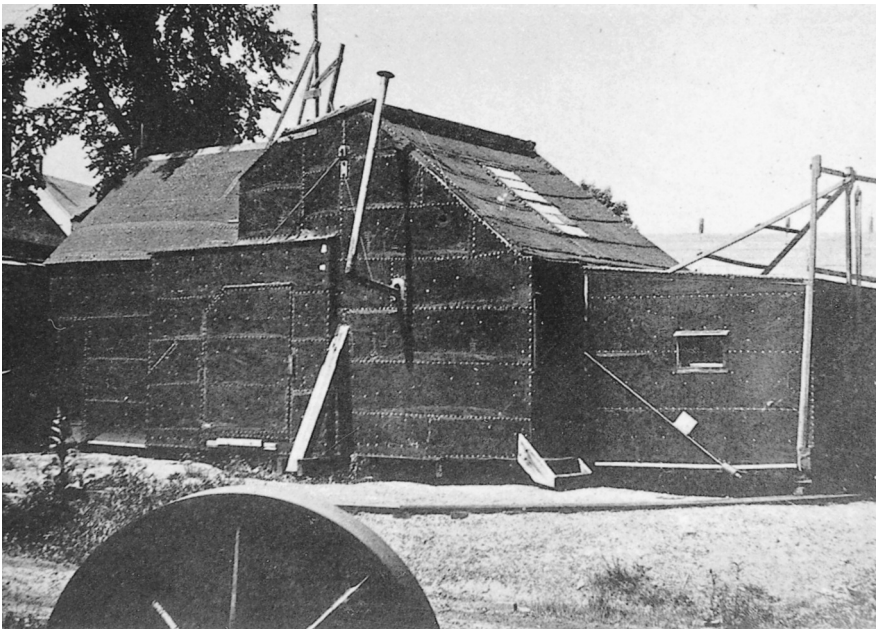
1.5 Το κινητοσκόπιο ήταν μια συσκευή ιδιωτικής προβολής, στην οποία το φιλμ κινείται γύρω από μια σειρά από καρούλια. Οι θεατές το έβλεπαν σε λειτουργία ρίχνοντας ένα νόμισμα σε μια σχισμή.

πρώτες αποφάσεις του Dickson επηρέασαν ολόκληρη την ιστορία του κινηματογράφου. Το φιλμ των 35 χιλιοστών με τη διάτρηση των 4 οπών σε κάθε καρέ (περφορασιόν) έχει παραμείνει μέχρι σήμερα το κυρίαρχο είδος φιλμ. (Το εντυπωσιακό είναι ότι ένα πρωτότυπο φιλμ κινητοσκοπίου μπορεί να προβληθεί σε μια σύγχρονη μηχανή προβολής.) Παρ' όλα αυτά, ο χρόνος έκθεσης του φιλμ του Dickson ήταν αρχικά γύρω στα 46 καρέ το δευτερόλεπτο, ένας χρόνος πολύ πιο γρήγορος από τη μέση ταχύτητα που υιοθετήθηκε αργότερα στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου.

Ο Edison και ο Dickson έπρεπε να παραγάγουν ταινίες για τα μηχανήματά τους προτού μπορέσουν να τα εκμεταλλευθούν εμπορικά. Κατασκεύασαν έτσι ένα μικρό στούντιο στα εργαστήρια του Edison στο Νιου Τζέρσεϋ, που το ονόμασαν Black Maria, και τον Ιανουάριο του 1893 ήταν έτοιμοι για την παραγωγή ταινιών (1.6). Οι ταινίες διαρκούσαν γύρω στα είκοσι δευτερόλεπτα μόνο, αφού το κινητοσκόπιο δεν μπορούσε να προβάλλει ταινίες μεγαλύτερης διάρκειας. Οι περισσότερες ταινίες φιλοξενούσαν γνωστά πρόσωπα από τον χώρο του αθλητισμού ή περιείχαν χορευτικά και ακροβατικά νούμερα καθώς και νούμερα του βοντβίλ (1.7). Η Annie Oakley* επιδείκνυε την ικανότητά της στη σκοποβολή και ένας μπόντι μπάλντερ έδειχνε στο κοινό τα μωδά μπράτσα του. Κάποιες από τις μικρές αυτές ταινίες του κινητοσκοπίου ήταν χοντροκομμένα κωμικά σκετς, πρόδρομοι των ταινιών με ιστορία.

Ο Edison είχε εκμεταλλευθεί εμπορικά το γραμμόφωνο νοικιάζοντάς το σε ειδικές αίθουσες, όπου το κοινό πλήρωνε ένα νίκελ (5 σεντς) για να ακούσει δίσκους με τη βοήθεια ακουστικών. (Το γραμμόφωνο άρχισε να πουλιέται σε ιδιώτες μόλις το 1895.) Ο Edison ακολούθησε την ίδια τακτική με το κινητοσκόπιο, και η πρώτη αίθουσα με κινητοσκόπια έκανε την εμφάνισή της στη Νέα

* Annie Oakley (1860-1926), διάσημη επαγγελματίας σκοπευτής της εποχής και πρωταγωνίστρια στο περίφημο Buffalo Bill's Wild West Show (Σ.τ.Μ.).



1.6 Το στούντιο του Edison πήρε το όνομά του από τις αστυνομικές κλούβες (Black Marias) λόγω του σχημάτός του. Το κεκλιμένο μέρος της οροφής άνοιγε, επιτρέποντας την είσοδο του ηλιακού φωτός για την κινηματογράφιση, και όλο το κτίριο περιστρεφόταν πάνω σε ράγες για να έχει κάθε φορά τις ιδανικές συνθήκες φωτισμού.



1.7 Η Amy Muller χόρευε στο στούντιο Black Maria στις 24 Μαρτίου του 1896. Το μαύρο σκηνικό και η δέσμη του ηλιακού φωτός που έμπαινε από το άνοιγμα της οροφής ήταν τυπικά χαρακτηριστικά των ταινιών του κινητοσκοπίου.



1.8 Μια τυπική αίθουσα διασκέδασης με γραμμόφωνα (προσέξτε τα ακουστικά που κρέμονται) στα αριστερά και στο κέντρο της φωτογραφίας και μια σειρά από κινητοσκόπια στα δεξιά.

Υόρκη, στις 14 Απριλίου του 1894. Σύντομα και άλλες αίθουσες τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες όσο και στο εξωτερικό αποτέλεσαν χώρους έκθεσης των μηχανημάτων αυτών (1.8). Για δύο χρόνια περίπου το κινητοσκόπιο ήταν εξαιρετικά προσοδοφόρο. Επισκιάστηκε όμως από νέες συσκευές άλλων εφευρετών οι οποίοι, στηριζόμενοι στην ανακάλυψη του Edison, είχαν βρει τρόπους να προβάλλουν τις ταινίες σε οθόνη.

Ευρωπαϊκή συνεισφορά Ένα άλλο πρώιμο σύστημα λήψης και προβολής ταινιών επινοήθηκε από τους Γερμανούς Max και Emil Skladanowsky. Το *βιοσκόπιο*, η μηχανή που είχαν κατασκευάσει, λειτουργούσε με δύο φιλμ πλάτους τρεισήμισι ιντσών το καθένα που κινούνταν παράλληλα, και πρόβαλλε εναλλάξ καρέ και από τα δύο. Οι αδελφοί Skladanowsky πρόβαλαν ένα δεκαπεντάλεπτο πρόγραμμα σε ένα μεγάλο θέατρο βοντβίλ στο Βερολίνο την 1η Νοεμβρίου του 1895 – δύο μήνες σχεδόν πριν από την περιφημη προβολή των Lumière στο Grand Café. Όμως το βιοσκόπιο ήταν πολύ δύσχρηστο, και οι Skladanowsky υιοθετήσαν τελικά το τυποποιημένο φιλμ των 35 χιλιοστών που χρησιμοποιούσαν οι περισσότεροι σημαντικοί κατασκευαστές. Τα δύο αδέλφια περιόδευαν σε όλη την Ευρώπη μέχρι το 1897, αλλά δεν ίδρυσαν ποτέ μια σταθερή εταιρεία παραγωγής.

Οι αδελφοί Louis και Auguste Lumière επινόησαν ένα σύστημα προβολής που βοήθησε τον κινηματογράφο να γίνει διεθνώς μια εμπορικά βιώσιμη επιχείρηση. Η οικογενειακή τους επιχείρηση, η Lumière Frères με έδρα τη Λυόν, ήταν η μεγαλύτερη κατασκευάστρια φωτογραφικών πλακών στην Ευρώπη. Το 1894 ένας τοπικός διανομέας κινητοσκοπιών τους ζήτησε να παράγουν μικρές ταινίες οι οποίες θα στοίχιζαν φθηνότερα από τις ταινίες που πουλούσε ο Edison. Πολύ γρήγορα οι Lumière κατασκεύασαν μια κομψή μικρή κάμερα, τον *κινηματογράφο*, που χρησιμοποιούσε φιλμ 35 χιλιοστών και έναν μηχανισμό διακεκομμένης κίνησης ο οποίος βασιζόταν στον αντίστοιχο μηχανισμό της ραπτομηχανής (1.9). Η κάμερα αυτή μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ως τυπωτική μηχανή για τις κόπιες των ταινιών. Στη συνέχεια, τοποθετημένη μπροστά από έναν μαγικό φα-

νό, αποτελούσε επίσης μέρος της μηχανής προβολής. Οι αδελφοί Lumière πήραν τη σημαντική απόφαση να γυρίσουν τις ταινίες τους με δεκαέξι καρέ το δευτερόλεπτο (αντί για τα σαράντα έξι καρέ που χρησιμοποιούσε ο Edison). Αυτή η αντιστοιχία αποτέλεσε την καθιερωμένη ταχύτητα διεθνώς για είκοσι πέντε χρόνια περίπου. Η πρώτη ταινία με αυτό το σύστημα είχε τον τίτλο *La Sortie des usines Lumière* (*Έξοδος από το εργοστάσιο*) που γυρίστηκε όπως φαίνεται τον Μάρτιο του 1895 (1.10). Η ταινία προβλήθηκε δημόσια σε μια συνάντηση του Συλλόγου για την Προώθηση της Εθνικής Βιομηχανίας (Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale) στο Παρίσι στις 22 Μαρτίου. Ακολούθησαν έξι επιπλέον προβολές σε επιστημονικούς και εμπορικούς συλλόγους, οι οποίες συμπεριλάμβαναν και επιπλέον ταινίες γυρισμένες από τον Louis.



1.9 Αντίθετα με πολλές άλλες κάμερες της πρώτης περιόδου του κινηματογράφου, ο κινηματογράφος των αδελφών Lumière ήταν ένα μικρό φορητό μηχανήμα. Ο Francis Doublier, ένας από τους αντιπροσώπους της εταιρείας που γύρισε τον κόσμο προβάλλοντας και γυρίζοντας ταινίες τη δεκαετία του 1890, ποζάρει με τη μηχανή των Lumière σ' αυτή τη φωτογραφία του 1930.