



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ	
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
Αριθμ. Πρωτ.:	1712
Ημερομηνία:	4 / 5 / 20

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΧΟΡΟΣ SWING ΚΑΙ Η ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ
«SWING KIDS (1993)»

Στέφανος Χαμαλίδης

Επιβλέπων: Ειρήνη Παπαδάκη

Άρτα, Μάιος, 2020

SWING DANCE AND ITS MEDIATION THROUGH THE MOVIE «SWING KIDS
(1993)»

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 15/05/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ειρήνη Παπαδάκη
Επίκουρη Καθηγήτρια

 2. Μέλος επιτροπής
Ασπασία Θεοδοσίου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

 3. Μέλος επιτροπής
Αντώνιος Βερβέρης
Ακαδημαϊκός Υπότροφος
-
- Η Πρόεδρος του Τμήματος
Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

© Στέφανος Χαμαλίδης, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Στέφανος Χαμαλίδης

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η περάτωση της παραπάνω εργασίας δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη βοήθεια και ψυχολογική υποστήριξη κάποιων αγαπημένων μου προσώπων. Πολλές είναι οι ευχαριστίες που οφείλω στη μητέρα μου καθώς και σε κάποιους συγκεκριμένους φίλους μου που με πίεσαν με καλό τρόπο να συνεχίσω την πτυχιακή και κατ'επέκταση να την πραγματοποιήσω. Επίσης σημαντική ήταν η βοήθεια που μου προσέφερε η βιβλιοθήκη του ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ και το προσωπικό του καθώς πολύ μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας το αναζήτησα και το βρήκα εκεί. Τέλος πολλές ευχαριστίες στην επόπτρια καθηγήτρια της πτυχιακής μου εργασίας, κυρία Ειρήνη Παπαδάκη καθώς, η άμεση απάντησή της και λύση σε οποιαδήποτε απορία είχα, οι συμβουλές, οι παρατηρήσεις, οι υποδείξεις και οι διορθώσεις που μου έκανε, έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην υλοποίηση της εργασίας αυτής.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο “Ο χορός swing και η διαμεσολάβησή του μέσα από την ταινία «Swing kids (1993)»” εκπονήθηκε από τον Αύγουστο του 2019 έως και τις 2 Μαΐου του 2020, στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Η ιδέα για την υλοποίηση της προέκυψε μέσα από τα μαθήματα ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ και ΜΜΕ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ κι έπειτα από συζήτηση με την καθηγήτρια Ειρήνη Παπαδάκη.

Στόχος της εργασίας μου είναι η διερεύνηση της διαμεσολάβησης του χορού μέσα από τον κινηματογράφο. Ως μελέτη περίπτωσης επιλέχθηκε ο χορός swing και η διαμεσολάβησή του μέσα από την ταινία “swing kids”.

Χρησιμοποίησα δύο μεθοδολογικούς άξονες, αυτόν της ανάλυσης περιεχομένου των σκηνών αυτής της ταινίας σχετικά με το χορό swing αλλά και αυτόν της ερμηνείας του μέσω βιβλιογραφίας, καταλήγοντας σε μια πιο συνδυαστική ερευνητική διαδικασία.

Όσον αφορά την επιλογή υλικού, η ταινία που θα χρησιμοποιηθεί σαν βασικό εργαλείο για την περάτωση της πτυχιακής, είναι η ταινία «Swing Kids (1993)» την οποία την βρήκα στο διαδίκτυο.

Τέλος η συλλογή του υλικού που χρησιμοποιήθηκε για την αξιοποίηση της βιβλιογραφικής έρευνας έγινε σε μεγάλο βαθμό από τη βιβλιοθήκη του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, και ένα πολύ μικρό μέρος από τη Βιβλιοθήκη του κρατικού ωδείου Θεσσαλονίκης και του ΑΠΘ αλλά και από την ιστοσελίδα JSTOR.

Λέξεις-κλειδιά: επικοινωνία, διαμεσολάβηση, αλληλόδραση, μουσική και χορός σουίνγκ, κινηματογράφος

ABSTRACT

The thesis entitled “Swing dance and its mediation through the movie «SWING KIDS (1993)» ” was done from August 2019 to 2 May of 2020, in the context of completing my studies at the Department of Music Studies at University of Ioannina

The idea for its complement emerged through the DANCE AND SOCIETY and MEDIA AND MUSIC lessons and after the discussion I have with my professor Irini Papadaki

The aim of my work is to investigate the mediation of dance through cinema. The swing dance was chosen as a case study in its mediation through the movie “Swing kids (1993)”.

I used two methodological axes, that of the content analysis of the scenes of this film about swing dance and also that of its interpretation through bibliography, ending up in a more combined research progress.

As for the material selection, which will be used as the main tool for completing my undergraduate thesis, that is the film «Swing kids (1993)» which I searched it on the internet.

Finally, the collection of the material that is used for the use of bibliographical research, was largely done at the library of the Tei of Epirus, and a very small part of it was done at the library of the State Conservatory of Thessaloniki and the library of the Aristotle University of Thessaloniki as well as the JSTOR website.

Keywords: communication, mass communication, mediation, interaction, swing dance/music, cinema

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<u>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....</u>	<u>i</u>
<u>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</u>	<u>..ii</u>
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>..iii</u>
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....</u>	<u>iv</u>
<u>ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</u>	<u>1</u>
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο</u>	
<u>Βασικοί ορισμοί και όροι.....</u>	<u>3</u>
<u>1.1 Ορισμός της επικοινωνίας.....</u>	<u>3</u>
<u>1.2 Μαζική επικοινωνία.....</u>	<u>4</u>
<u>1.2.1 Επικοινωνία Lasswell</u>	<u>7</u>
<u>1.3 Διαμεσολάβηση.....</u>	<u>8</u>
<u>1.3.1. Αλληλοδραση.....</u>	<u>9</u>
<u>1.4 Το μέσο είναι το μήνυμα.....</u>	<u>12</u>
<u>1.5 Μουσική και κινηματογράφος.....</u>	<u>13</u>
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο</u>	
<u>Χορός και μουσική.....</u>	<u>17</u>
<u>2.1 Θεωρητικό πλαίσιο χορού.....</u>	<u>17</u>
<u>2.2 Χορός swing (Ιστορική αναδρομή)</u>	<u>18</u>
<u>2.3 Μουσική swing.....</u>	<u>21</u>

2.4 Η Πολιτική διάσταση της μουσικής.....	22
2.4.1. Το Γ΄ Ράιχ και η εκφυλισμένη τέχνη.....	23
2.4.2. Το μουσικό πλαίσιο στη ναζιστική Γερμανία.....	26
2.4.2.α. Το μουσικό επιμελητήριο του Γ΄Ράιχ.....	29
2.4.2.β. Η περίπτωση της τζαζ.....	30
2.5. Η κλασική και λαϊκή-παραδοσιακή γερμανική μουσική.....	35
 <u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο</u>	
Ταινία: Swing kids (1993).....	37
3.1 Συνοπτική περίληψη.....	37
3.2 Ανάλυση των σκηνών της ταινίας «swing kids».....	38
 <u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο</u>	
Συμπεράσματα	49
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	53

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της πτυχιακής μου ήρθε στο μυαλό μετά το μάθημα ΜΜΕ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ και εφόσον κάναμε μία εργασία στο μάθημα ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ για το πώς μπορεί να διαμεσολαβείται ένας χορός μέσω κάποιου μέσου (τηλεόραση, ραδιόφωνο, κινηματογράφος κλπ). Οπότε αποφάσισα κάπως έτσι να ασχοληθώ με ένα τέτοιο θέμα. Ο τίτλος της πτυχιακής μου πραγματεύεται στο πώς διαμεσολαβείται/ παρουσιάζεται ένας χορός αλλά και η μουσική (καθώς αυτά τα δύο στοιχεία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους) μέσα από μια οθόνη και συγκεκριμένα στη δική μας περίπτωση μέσω του κινηματογράφου, μέσα από σκηνές της ταινία «Swing kids (1993)».

Η πτυχιακή ξεκινάει στο 1^ο Κεφάλαιο με διάφορους και βασικούς ορισμούς στο τι εστί επικοινωνία, μαζική επικοινωνία, πώς αντιμετωπίζεται το κοινό από τη σχολή της Φρανκφούρτης και Μπέρμιγχαμ αντίστοιχα, τι είναι διαμεσολάβηση και πόσα είδη αλληλόδρασης υπάρχουν. Επίσης ξεκαθαρίζει στο πώς μουσική και κινηματογράφος μπορεί να συνυπάρξουν.

Στο 2^ο κεφάλαιο υπάρχει γενικά μια συνοπτική παρουσίαση στο πώς εκλαμβάνεται ο χορός σαν χορός και στη συνέχεια μια ιστορική αναδρομή της μουσικής και του χορού σουίνγκ. Ακόμη λόγω του γεγονότος πως η ταινία αναφέρεται στην περίοδο της δικτατορίας του Χίτλερ και διαδραματίζει πως αντιμετωπίζεται ο χορός και η μουσική στη ναζιστική Γερμανία, στη συνέχεια γράφω για το μουσικό πλαίσιο στη Γερμανία την περίοδο εκείνη και την περίπτωση της τζαζ μουσικής. Τέλος γράφω λίγα πράγματα για την αντιμετώπιση της κλασικής αλλά και λαϊκής-παραδοσιακής γερμανικής μουσικής. Ο λόγος που γράφω για την κλασική μουσική την περίοδο αυτή είναι το γεγονός πως υπήρξε στην ταινία μια σκηνή κατά την οποία ακούγεται κλασική μουσική και συγκεκριμένα το Piano trio in B Flat Major (πιάνο τρίο σε σι ύφεση μείζονα) ,σύνθεση του Μπετόβεν. Οπότε θα ήταν καλό να γνωρίζουμε και λίγα πράγματα για το πώς αντιμετωπίστηκε η μουσική αυτή εκείνη την περίοδο. Για τον ίδιο λόγο αντίστοιχα θα γράψω λίγα λόγια για την λαϊκή –παραδοσιακή μουσική της Γερμανίας διότι στην ταινία υπάρχει μία σκηνή κατά την οποία τη στιγμή που μπαίνει η γκεστάπο στο μαγαζί οι μουσικοί αλλάζουν την μουσική που έπαιζαν (σουίνγκ) και ξεκινάνε να παίζουν παραδοσιακή γερμανική μουσική με αποτέλεσμα να μην υπάρχει πρόβλημα.

Στη συνέχεια στο 3^ο κεφάλαιο παρουσιάζεται η συνοπτική επισκόπηση της ταινίας «Swing kids (1993)» και η ανάλυσή της σκηνή-σκηνή αντίστοιχα. Όσον αφορά τώρα το λόγο επιλογής της ταινίας αυτής.. Την ταινία «Swing kids(1993)» την είχα παρακολουθήσει και την γνώριζα πολύ πιο πριν ασχοληθώ με την πτυχιακή. Οπότε γνώριζα πως στην ταινία αυτήν υπήρχαν διάφορες σκηνές στις οποίες παρουσιαζόταν ο χορός και η μουσική σουίνγκ καθώς κι ο τρόπος αντιμετώπισης του, από το κράτος και τον γερμανικού πληθυσμού. Επίσης μέχρι και 2 εβδομάδες πριν παραδώσω την πτυχιακή στις 4 Μαΐου, είχα και μία ακόμη ταινία, την «Hellzapoppin (1941)» Μετα από την πρώτη αποστολή της εργασίας στην επόπτριά μου κυρία Παπαδάκη και τις διορθώσεις της από τις οποίες μία πολύ σημαντική ήταν στο κεφάλαιο 3.2. να κάνω ανάλυση της ταινία σκηνή - σκηνή αντίστοιχα (κάτι το οποίο δεν το είχα κάνει με πολύ επιτυχή τρόπο), παρατήρησα πως στην ταινία «Hellzapoppin (1941)» δεν υπήρχαν πολλές σκηνές για να ανάλυση. Οπότε προτίμησα να κάνω ανάλυση σκηνών στην ταινία «Swing kids (1993)» την οποία την είχα παρακολουθήσει και πρωτύτερα και γνώριζα πως υπάρχουν πολλές σκηνές να ασχοληθώ και να αναλύσω. Όσον αφορά τα συμπεράσματα θα ήθελα να δω αν ο χορός αυτός αλλά και η μουσική σουίνγκ όντως παρουσιάζονται στην ταινία όπως αναγράφεται στη βιβλιογραφία ή κατά τη διάρκεια της διαμεσολάβησής τους, υπήρξε παραποίηση τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

ΒΑΣΙΚΟΙ ΟΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΟΡΟΙ

1.1 Ορισμός της επικοινωνίας

Ακούγοντας κανείς τη λέξη επικοινωνία, αμέσως του έρχεται στο νου εκείνη η ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία καθένας αναγνωρίζει στην καθημερινότητά του, την επαφή και συγκεκριμένα τη συνομιλία με κάποιον άλλον άνθρωπο. Είναι πολύ δύσκολο να δοθεί ένας ορισμός επειδή η επικοινωνία παρουσιάζεται με πολλές μορφές και για διαφορετικούς σκοπούς. Η έννοια και το περιεχόμενο που προσδίδονται στην επικοινωνία προσλαμβάνονται διαφορετικά σε κάθε πολιτισμό καθώς ο κάθε πολιτισμός έχει τους δικούς τους κώδικες και κανόνες ερμηνείας και αποκωδικοποίησης της επικοινωνίας.

Ο McQuail υποστηρίζει ότι ο πολιτισμός δεν θα μπορούσε να αναπτυχθεί, να επιβιώσει και να εξαπλωθεί χωρίς την ύπαρξη της επικοινωνίας. (ΜακΚουέλ, 1997: 157). Όσο για τον όρο πολιτισμό εννοούμε διάφορες σημαντικές πλευρές της κοινωνικής ζωής όπως τη συμβολική έκφραση, πρακτικές όπως κοινωνικά ήθη και έθιμα, τεχνικές, μέθοδοι για την εκτέλεση πράξεων, καθώς και προσωπικές συνήθειες. Κάθε επικοινωνία συμβάλλει στη δημιουργία ή το μετασχηματισμό κάποιου συστήματος αξιών, πεποιθήσεων και αντιλήψεων. Με άλλα λόγια αναπλάθει συμβολικά και αναπαριστά την πραγματικότητα (Σεραφετινίδου, 1987: 267). Βασική λειτουργία κάθε επικοινωνιακής διαδικασίας είναι να δώσει νόημα, να ερμηνεύσει τη ζωή σε εμπειρίες μας και να κάνει κατανοητό τον κόσμο που μας περιβάλλει. Η επικοινωνία σαν επιστήμη εμφανίζεται στα μέσα του 20ου αιώνα γύρω στο 1930.

Έχουν δοθεί διάφοροι ορισμοί αλλά δεν θα προσκολλήσουμε σε ένα συγκεκριμένο για την έννοια της επικοινωνίας. Σύμφωνα με τον McQuail (1997: 39) η επικοινωνία συνίσταται στην αποδοχή ή τη λήψη ενός νοήματος, στη διαδικασία αποστολής και πρόσληψης των μηνυμάτων, ενώ για τον Thompson «η επικοινωνία είναι μία μορφή δράσης και η ανάλυσή της θα πρέπει να βασίζεται τουλάχιστον εν μέρει στην ανάλυση της δράσης σε συνάρτηση με τον κοινωνικά πλαίσιο της χαρακτήρα» (Thompson, 1999: 32).

Ο Theodorson ορίζει την «επικοινωνία ως τη διαβίβαση πληροφοριών, ιδεών, στάσεων ή συναισθήματος από ένα πρόσωπο σε ένα άλλο ή άλλα κυρίως μέσω συμβόλων» (Βιντάλ,

Σίγνιτζερ, 1998: 32). Για τον Cooley (1989: 30) «η επικοινωνία είναι ο μηχανισμός μέσω του οποίου υπάρχουν και αναπτύσσονται οι ανθρώπινες σχέσεις, όλα τα σύμβολα του νου, μαζί με τα μέσα μεταβίβασής τους στον χώρο και της διατήρησής του στο χρόνο». Σύμφωνα με τον James Carey «επικοινωνία είναι μία συμβολική διαδικασία όπου η πραγματικότητα παράγεται, διατηρείται, ανασκευάζεται και μετασχηματίζεται» (ΜακΚουέλ, 1997: 158). Για τον Park «η επικοινωνία δεν είναι μια απλή ανταλλαγή ερεθισμάτων και αντιδράσεων με την τεχνική ψυχολογική διαδικασία, αλλά αλληλόδραση μεταξύ προσώπων με «εγώ», διαδικασία έκφρασης, ερμηνείας ερεθισμάτων και ανταπόκρισης» (Λιβιεράτος, Φραγκούλης, 1990: 157). Για τον Gerbner «η επικοινωνία σχετίζεται με την κοινωνική αλληλεπίδραση διαμέσου μηνυμάτων» (ΜακΚουέλ, 1997: 39). Ο Thompson (1999:72) επισημαίνει σχετικά με την επικοινωνία πως αυτή «χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερο είδος κοινωνικής δραστηριότητας που περιλαμβάνει την παραγωγή, μετάδοση και πρόσληψη συμβολικών μορφών». Αυτό που παρατηρούμε είναι πως δεν γίνεται να υπάρχει ένας ολοκληρωτικά αποδεκτός ορισμός για την επικοινωνία, λόγω της διαφορετικής οπτικής γωνίας του κάθε επιστήμονα και της πολύπλευρης και πολυδιάστατης σημασίας του όρου.

1.2 Μαζική επικοινωνία

Η μαζική επικοινωνία εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα με την εφεύρεση της τυπογραφίας και τη διάδοση του τύπου και του βιβλίου. Ωστόσο γίνεται αντικείμενο συστηματικής μελέτης με τις ανακαλύψεις των νέων διαφόρων μέσων (ραδιόφωνο, τηλεόραση, κινηματογράφος, βιομηχανία του δίσκου, βίντεο).

Ο Janowitz προσδιορίζει τη μαζική επικοινωνία ως εξής: «Η μαζική επικοινωνία περιλαμβάνει τους θεσμούς και τις τεχνικές με τις οποίες ορισμένες ομάδες χρησιμοποιούν τεχνολογικά μέσα (τύπο, ραδιόφωνο, ταινίες, κτλ) για να διαδώσουν συμβολικό περιεχόμενο σε μεγαλύτερα ετερογενή και διασκορπισμένα ακροατήρια» (ΜακΚουέλ, 2002:33). Σε αυτόν τον ορισμό, η λέξη «επικοινωνία» εκλαμβάνεται με την έννοια της «μετάδοσης» από τον πομπό στον δέκτη. Η μαζική επικοινωνία προϋποθέτει την ύπαρξη ενός μαζικού ακροατηρίου, ενός συγκεκριμένου πομπού και μιας συγκεκριμένης επικοινωνιακής πρακτικής με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Το φαινόμενο της μαζικής επικοινωνίας χαρακτηρίζεται από την καθολικότητα ως προς την απήχηση των μηνυμάτων στο κοινό καθώς και τον δημόσιο χαρακτήρα της.

Το φαινόμενο της μαζικής επικοινωνίας μελετήθηκε ως προς τη μετάδοση μιας μεγάλης ποσότητας πληροφοριών γρήγορα και εύκολα, σε ένα μαζικό κοινό με την ευρεία έννοια του όρου. Όμως η λέξη «μαζική» είχε αρνητική σημασία. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό έχει να κάνει με τη θέση των θεωρητικών της σχολής της Φρανκφούρτης (1933), οι οποίοι επισήμαναν τη χρήση ραδιοφώνου στη Γερμανία κάτω από την επιρροή του ναζιστικού καθεστώτος με σκοπό τον έλεγχο, την προπαγάνδα και χειραγώγηση του κοινού (Αντόρνο κ.α., 1984: 9-17).

Σύμφωνα με τον McQuail, η λέξη «μάζα» αναφερόταν στα άτομα που συνήθως θεωρούνταν πως ήταν αμόρφωτοι και αμαθείς. Όσον αφορά την σχολή Φρανκφούρτης (ή Μαρξιστική Σχολή της Εφαρμοσμένης Κοινωνικής Επιστήμης, με ιδρυτή τον Adorno και κύριους εκπροσώπους τον Max Horkheimer και Herbert Marcuse), αυτή προσπαθεί να κατανοήσει το φαινόμενο της μαζικής κοινωνίας και της μαζικής κουλτούρας. Ουσιαστικά απαρτίζεται από Γερμανούς φιλοσόφους μελετητές, μαρξιστές που αποτελούν την πνευματική ελίτ της Γερμανίας, οι οποίοι λόγω του ότι είναι μαρξιστές εξορίζονται από τους ναζί και φεύγουν να σωθούν. Πηγαίνουν στην Αμερική και αναπτύσσουν θεωρίες. Από τις αρχές του 19^{ου} αι. τα ΜΜΕ μετασχηματίζονται σε βιομηχανία/ βιοτεχνία. Απόρροια αυτού του μετασχηματισμού είναι η αύξηση της εμπορευματοποίησης και η δημιουργία μεγάλων οργανισμών μέσων, οι οποίοι παράγουν και προωθούν τα προϊόντα με τρόπο εμπορεύσιμο.

Η σχολή Φρανκφούρτης θεωρεί ότι κατά τις τελευταίες δεκαετίες ο δυτικός πολιτισμένος κόσμος χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση της μαζικής κουλτούρας. Μαζική κουλτούρα είναι αυτή που προορίζεται για τη μάζα και το πλατύ κοινό. Η μαζική κουλτούρα δεν είναι αυτή που δημιουργείται από τις μάζες αλλά αυτή που κατασκευάζεται με βιομηχανικό τρόπο για να καταναλωθεί από αυτές. Ο Adorno έκανε λόγο για βιομηχανία της κουλτούρας εννοώντας μια μαζική κουλτούρα που κατασκευάζεται για να χειραγωγεί τη μάζα μέσω μηχανισμών που ελέγχει η πολιτιστική βιομηχανία (cultural industry). Ο πολιτισμός λειτουργεί σαν προϊόν, όπως κάθε προϊόν οποιασδήποτε εταιρείας της κάθε βιομηχανίας π.χ. η μουσική παράγει είδη, εμπορεύσιμα προϊόντα προς το κοινό.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης νιώθει ανησυχία για τον πολιτισμό, καθώς πιστεύουν πως αυτός δεν θα πρέπει να διαμεσολαβείται από τα ΜΜΕ. Πραγματοποιείται απόλυτος αφορισμός προς τα ΜΜΕ, επειδή μέσω της προβολής του πολιτισμού από τα ΜΜΕ, αυτός τυποποιείται και εμπορευματοποιείται έχοντας ως συνέπεια να καταστρέφεται.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης υποστηρίζει πως την εξουσία έχουν αυτοί που διαχειρίζονται τα ΜΜΕ, με οποιοδήποτε τρόπο. Adorno και Horkheimer στιγματίζουν τη χρεοκοπία της κουλτούρας και τον υποβιβασμό της στο επίπεδο του εμπορεύματος. Η μετατροπή της πολιτιστικής πράξης σε εμπορευματική αξία καταργεί την κριτική της δύναμη και εξαφανίζει κάθε ίχνος αυθεντικής εμπειρίας. Η Σχολή της Φρανκφούρτης υποτιμά το κοινό, τη νοημοσύνη του, καθώς αυτό είναι μάζα και δεν σκέπτεται, ενεργεί άκριτα και δέχεται παθητικά τα μηνύματα των ΜΜΕ.

Από την άλλη μεριά βρίσκεται η σχολή του Μπέρμιγχαμ (Κέντρο Σύγχρονων Πολιτιστικών Σπουδών), η οποία προσανατολίζεται στις έρευνες ανάμεσα στα προϊόντα λαϊκής κουλτούρας και στο κοινό. Αυτή ιδρύεται το 1964 από τον Richard Hoggart και το 1979 τον διαδέχεται ο Stuart Hall. Αυτή η σχολή κάνει κριτική απέναντι στη σχολή της Φρανκφούρτης, καθώς η τελευταία δεν μπορεί να κρίνει όταν τα μέλη της είχαν πάντα πρόσβαση στον πολιτισμό ενώ οι φτωχοί δεν είχαν. Αναφέρει ότι η Σχολή της Φρανκφούρτης πρεσβεύει πως ο πολιτισμός είναι για τους λίγους (ελιτίστικη αντίληψη). Η σχολή του Μπέρμιγχαμ αποτελεί την αντίπερα όχθη από τη σχολή της Φρανκφούρτης. Αυτή πρεσβεύει πως όταν ο πολιτισμός διαμεσολαβείται από τα ΜΜΕ δεν εμπορευματοποιείται αλλά δημοκρατικοποιείται.

Ο πολιτισμός φτάνει σε πολύ μεγάλο σύνολο, σε ένα ευρύ κοινό, στα σπίτια των πολλών. Δεν μπορεί να υπάρχει μάζα. Δεν μπορούμε να έχουμε τυποποίηση μηνυμάτων. Έχουμε παραγωγή περιεχομένου για διάφορες ομάδες κοινού. Τα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης κακώς θεωρούν ότι το κοινό συμπεριφέρεται σαν μάζα. Βέβαια τα μέλη της Σχολής του Μπέρμιγχαμ δε λένε πως η διαμεσολάβηση του πολιτισμού από τα ΜΜΕ δεν μπορεί να έχει και συνέπειες, ουσιαστικά αρνητικές προς το κοινό, αλλά στο γενικό σύνολό του έχει πολύ περισσότερα πλεονεκτήματα. Δεν ενδιαφέρονται για μια ελιτίστικη κουλτούρα, αλλά για τη λαϊκή κουλτούρα.

Ουσιαστικά αναφέρουν πως τώρα πρέπει να μελετήσουμε και το κοινό. Ύστερα από 40 χρόνια το κοινό ξεκίνησε να εκπαιδεύεται, να μορφώνεται. Οι εξελίξεις στην τεχνολογία επιτρέπουν περισσότερο τη συμμετοχή και την αντίδραση του κοινού αναιρώντας την παθητικότητα που κρύβει η λέξη μαζικό. Θεωρούν πως εξαρτάται από το χαρακτήρα του κοινού. Το κοινό πλέον μπορεί να είναι αυτόνομο και μπορεί να δώσει τη δική του ερμηνεία σε αυτό που βλέπει, ακούει ή διαβάζει. Η ιδέα ενός κοινού «θύματος» των ΜΜΕ έχει αντικατασταθεί από την ιδέα ενός δημιουργικού και ενεργητικού θεατή που νοηματοδοτεί τα κείμενα των ΜΜΕ.

1.2.1.Επικοινωνία Lasswell

Η φόρμουλα του Lasswell παίζει ουσιαστικό ρόλο στη διαδικασία της μαζικής επικοινωνίας και εξειδικεύεται σ' αυτήν. Ένας εξυπηρετικός τρόπος να περιγράψει κανείς μια πράξη επικοινωνίας είναι να απαντήσουμε στα εξής ερωτήματα: ποιος (πομπός)- λέει τι (μήνυμα)- από ποιο μέσο (μέσο)- σε ποιον (δέκτης)- με τι αποτέλεσμα (επίδραση). (Fisk, 1992: 50)

- Ποιος: Ο πομπός είναι εκείνος που επιλέγει και συνθέτει το μήνυμα που πρόκειται να στείλει και είναι ουσιαστικά αυτός ο οποίος εκκινεί τη διαδικασία της επικοινωνίας. Η επιλογή και η αποστολή του μηνύματος εξαρτάται από το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας του οργανισμού στον οποίο υπάγεται. Πομπός στη μαζική επικοινωνία θεωρείται ο παραγωγός ή ιδιοκτήτης τηλεόρασης, ο διευθυντής Τύπου ή ο παραγωγός ενός ραδιοφωνικού σταθμού.
- Λέει τι: Το μήνυμα ή περιεχόμενο είναι η πληροφορία την οποία θα μεταβιβάσει ο πομπός στο δέκτη. Αυτή η πληροφορία μπορεί να έχει οποιαδήποτε θεματική που σχετίζεται με την καθημερινή μας δραστηριότητα. Το μήνυμα έχει σκοπό τη μετάδοση είδησης, ψυχαγωγίας, ενός δυσάρεστου ή ευχάριστου γεγονότος, εκπαίδευσης, την όξυνση της κριτικής σκέψης ή το αντίστροφο, καθώς επίσης μπορεί να χρησιμοποιηθεί για διαφημιστικούς σκοπούς.
- Από ποιο μέσο; Το μέσο ουσιαστικά είναι ο δίαυλος της επικοινωνίας. Μπορεί να είναι οποιοδήποτε φυσικό ή τεχνικό στοιχείο που χρησιμοποιείται για τη μεταβίβαση μηνύματος από τον πομπό στον δέκτη. Η φωνή, ο έντυπος λόγος, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, ο κινηματογράφος, όλα αυτά αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού.
- Σε ποιόν: Ουσιαστικά αναφέρεται στον δέκτη. Είναι αυτός που δέχεται το μήνυμα που μεταφέρει ο πομπός προς αυτόν. Συνιστά το κοινό του μηνύματος. Αυτό διαμορφώνεται ανάλογα με τις συνθήκες επικοινωνίας. Δεν υπάρχει ένα ομοιογενές κοινό, άλλα πολλά επιμέρους διάφορα κοινά. Ωστόσο κάποια κριτήρια και παράμετροι του ορισμού αυτού μπορεί να καθοριστούν με βάση την ηλικία, το βιολογικό φύλο (αρσενικό ή θηλυκό), συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, το επίπεδο μόρφωσης και άλλα.

- Με τι αποτέλεσμα: πρόκειται ουσιαστικά στο τι συνέπεια θα έχει ο τρόπος αντίδρασης του δέκτη από το μήνυμα που δέχτηκε από τον πομπό.

Συνοψίζοντας, μαζική επικοινωνία πραγματοποιείται με έμμεσο τρόπο με την παρέμβαση διαφόρων τεχνολογικών μέσων προς μια ομάδα ατόμων, το λεγόμενο κοινό, εκμηδενίζοντας σημαντικούς παραμέτρους όπως τον χώρο και τον χρόνο. Τέλος το μοντέλο του Lasswell είναι μονής κατεύθυνσης και αντιμετωπίζει την επικοινωνία ως μετάδοση μηνύματος (Fisk, 1992: 50).

1.3 Διαμεσολάβηση

Η διαδικασία μέσω της οποίας το περιεχόμενο των ΜΜΕ μεταφέρεται στο κοινό αποτελεί τη διαμεσολάβηση (mediation). Η διαμεσολάβηση, εκτός από ουδέτερη πληροφόρηση, δηλαδή μετάδοση από τα ΜΜΕ απόψεων για τα γεγονότα και καταστάσεις που εμείς δεν μπορούμε να παρατηρήσουμε άμεσα (δηλαδή ως παράθυρο στην πραγματικότητα), μπορεί να λειτουργήσει κι ως καθρέφτης της πραγματικότητας μέσα από διάφορα κριτήρια επιλογής του εκάστοτε διαμεσολαβητή ή και ακόμη μπορεί να σημαίνει έως απόπειρες χειραγώγησης και ελέγχου.

Οι διαφοροποιήσεις είναι δυνατόν να γίνουν αντιληπτές από τις ακόλουθες επικοινωνιακές εικόνες, οι οποίες εκφράζουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους τα ΜΜΕ μπορεί να μας συνδέουν με την πραγματικότητα. Παίρνοντας όλα αυτά υπόψη καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως η διαμεσολάβηση εκτός από τα παραπάνω μπορεί να παίζει το ρόλο του φίλτρου/πυλωρού, καθοδηγητή ή ερμηνευτή, πεδίου ή φόρουμ καθώς και το ρόλο του συνομιλητή ή ενημερωμένου συμμετέχοντα σε συζήτηση.

Παρακάτω συνοψίζονται οι παρακάτω αντιλήψεις για το ρόλο της διαμεσολάβησης σύμφωνα με τον McQuail:

- Παράθυρο (αναφερθήκαμε παραπάνω).
- Καθρέπτης των γεγονότων στην κοινωνία και τον κόσμο, που συνεπάγεται μια πιστή αντανάκλαση (ενδεχομένως με αντίθετη και πιθανή διαστρέβλωση της εικόνας), μολονότι η γωνία και η κατεύθυνση του κατόπτρου αποφασίζονται από άλλους, κι εμείς είμαστε λιγότερο ελεύθεροι να δούμε αυτό που θέλουμε.

- Φίλτρο η πυλωρός, που επιλέγει τμήματα της κοινής πείρας για να δοθεί ειδική προσοχή και φράζει άλλες θεάσεις και φωνές είτε σκόπιμα είτε όχι.
- Καθοδηγητής, οδηγός ή ερμηνευτής, που δείχνει το δρόμο και συνάγει νόημα από αυτό που έτσι κι αλλιώς είναι αινιγματικό ή κατακερματισμένο.
- Πεδίο ή φόρουμ, για την παρουσίαση πληροφοριών και ιδεών σε ένα κοινό, συχνά με πιθανότητα ανταπόκρισης και ανάδρασης (ανατροφοδότησης).
- Συνομιλητής η ενημερωμένος συμμετέχων σε συζήτηση, ο οποίος όχι μόνο μεταφέρει πληροφορίες αλλά και ανταποκρίνεται σε ερωτήσεις με έναν ημι-αμφίδρομο τρόπο. (Μακουέιλ, 2002: 91)

Τα ΜΜΕ μας προσφέρουν γνώση, η οποία μας καθιστά ικανούς να συγκροτήσουμε κάποιο νόημα μέσω των εμπειριών μας από το κοινωνικό περίγυρο. Σύμφωνα με τον McQuail, (2002: 88-89) οι πληροφορίες, οι εικόνες και οι ιδέες που μας παρέχουν τα ΜΜΕ είναι ίσως η κυρία πηγή για τη συνειδητοποίηση του κοινού παρελθόντος και της παρούσας κοινωνικής κατάστασης. Είναι επίσης μια «αποθήκη αναμνήσεων και χάρτης για να γνωρίζουμε πού βρισκόμαστε και ποιοι είμαστε (ταυτότητα) και επιπλέον μπορεί να εξασφαλίσει τις προϋποθέσεις για τον προσανατολισμό στο μέλλον». Ουσιαστικά τα ΜΜΕ παρεμβάλλονται ανάμεσα σε εμάς και τις εμπειρίες μας σε σχέση με την πραγματικότητα. Η θεώρηση της διαμεσολάβησης συνιστά ακριβώς αυτό, την επαφή μας με την κοινωνική πραγματικότητα μέσω των ΜΜΕ.

1.3.1.Αλληλόδραση

Κατά το μεγαλύτερο μέρος της ανθρώπινης ιστορίας η κοινωνική αλληλόδραση ήταν κυρίως πρόσωπο με πρόσωπο. Η ανάπτυξη των μέσων επικοινωνίας δημιούργησε νέες μορφές δράσης και αλληλόδρασης και νέα είδη κοινωνικών σχέσεων, μορφές που είναι τελείως διαφορετικές από την πρόσωπο με πρόσωπο αλληλόδραση. Παράλληλα φέρνει στην επιφάνεια μια σύνθετη αναδιάταξη των μοντέλων της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης στον χώρο και στον χρόνο. Απόρροια όλων αυτών είναι τα άτομα να μπορούν να αλληλεπιδρούν ακόμα κι αν δεν μοιράζονται ένα κοινό χωροχρονικό πλαίσιο.

Επομένως η χρήση των μέσων επικοινωνίας επιτρέπει την ανάπτυξη νέων μορφών αλληλόδρασης που εκτείνονται στον χώρο και τον χρόνο και οι οποίες διαθέτουν μια σειρά χαρακτηριστικών που τις διαφοροποιούν από την πρόσωπο με πρόσωπο αλληλόδραση.

Σύμφωνα με τον Thomson (1998: 144-147) υπάρχουν τρεις μορφές αλληλόδρασης:

1) η διαπροσωπική, 2) η διαμεσολαβημένη και 3) η διαμεσολαβημένη οιασδήποτε.

1) Διαπροσωπική επικοινωνία (πρόσωπο με πρόσωπο αλληλόδραση):

Αυτού του είδους η επικοινωνία λαμβάνει χώρα σε ένα πλαίσιο συμπαρουσίας. Οι συμμετέχοντες είναι παρόντες και μοιράζονται ένα κοινό σύστημα χωροχρονικής αναφοράς. Οι συμμετέχοντες στην επικοινωνία αυτή μπορούν να χρησιμοποιήσουν δεικτικές εκφράσεις αλλά και μια πολλαπλότητα συμβολικών στοιχείων (νεύματα, χειρονομίες, γκριμάτσες, χαμόγελα, αλλαγές στον τονισμό) προκειμένου να μεταφέρουν μηνύματα και να ερμηνεύσουν τα μηνύματα που μεταφέρονται από άλλους. Έχει διαλογικό χαρακτήρα, με την έννοια ότι περιλαμβάνει συνήθως μια διπλής κατεύθυνσης ροή πληροφοριών και επικοινωνίας. Οι αποδέκτες μπορούν να απαντήσουν και να πάρουν το ρόλο του πομπού κι επομένως αυτός αντίστοιχα να γίνεται δέκτης.

2) Διαμεσολαβημένη επικοινωνία

Ο Thompson (1998) υποστηρίζει ότι το πλαίσιο συμπαρουσίας που χαρακτηρίζει τη διαπροσωπική αλληλόδραση μπορεί να αντιπαρατεθεί στη διαμεσολαβημένη αλληλόδραση, που περιλαμβάνει τη χρήση κάποιου τεχνικού μέσου (χαρτί, καλώδιο, ηλεκτρομαγνητικά κύματα κλπ), η οποία επιτρέπει στην πληροφορία ή το συμβολικό περιεχόμενο να μεταδοθεί σε άτομα απομακρυσμένα στο χώρο, χρόνο ή και στα δύο.

Χαρακτηριστική αυτής της μορφής αλληλόδρασης είναι τα παρακάτω σύμφωνα πάντα με τον Thompson (1998):

- Έχει διαλογικό χαρακτήρα

- Εκτείνεται στο χώρο και στο χρόνο. Οι συμμετέχοντες μπορεί και να βρίσκονται σε διαφορετικά χωρικά ή και χρονικά πλαίσια
- Οι συμμετέχοντες δε μοιράζονται τις ίδιες χωροχρονικές αναφορές και δε μπορούν να θεωρήσουν ότι οι άλλοι θα καταλάβουν τις δεικτικές εκφράσεις που χρησιμοποιούν.
- Στερεί σε χρήση δεικτικών εκφράσεων και περιορίζει φυσικά και συμβολικά στοιχεία.

3) Διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση:

Ουσιαστικά υπάρχουν δύο βασικά σημεία στα οποία αυτή διαφέρει από τη διαπροσωπική και διαμεσολαβημένη αλληλόδραση. Στις δύο πρώτες οι συμμετέχοντες προσανατολίζουν τις σκέψεις τους προς συγκεκριμένα αλλά άτομα. Στη διαμεσολαβημένη οιονεί οι συμβολικές μορφές παράγονται για άγνωστους πιθανούς (δυνητικούς) αποδέκτες.

Σύμφωνα με τον Thompson (1998), τα χαρακτηριστικά της διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδρασης:

- Εκτείνεται στο χώρο και στο χρόνο
- Περιορισμός των συμβολικών στοιχείων
- Έχει χαρακτήρα μονολόγου (μονής κατεύθυνσης επικοινωνία)

Λόγω του ότι έχει χαρακτήρα μονολόγου και περιλαμβάνει την παραγωγή συμβολικών μορφών για απροσδιόριστους πιθανούς αποδέκτες, ο Thompson αναφέρει πως η αλληλόδραση αυτή θα πρέπει να θεωρηθεί ως οιονεί αλληλόδραση.

Διακρίνοντας αυτούς τους τύπους δε σημαίνει πως δεν είναι δυνατόν να υπάρχει κι άλλη μορφή αλληλόδρασης ή ότι υπάρχουν αυτές καθαυτές αποκλειστικά. Αντίθετα πολλές φορές στην καθημερινή ζωή μπορεί να υπάρξει μια σύνθεση αυτών, δηλαδή η αλληλόδραση να είναι υβριδικού χαρακτήρα. Για παράδειγμα τα άτομα μπορούν να συζητούν μεταξύ τους σε

ένα δωμάτιο ενώ παρακολουθούν μία ταινία, συνδυάζοντας την πρόσωπο με πρόσωπο αλληλόδραση με τη διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση κατά την ίδια περίσταση. Αντίστοιχα σε ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα μπορεί να συνδυάζεται η πρόσωπο με πρόσωπο αλληλόδραση ανάμεσα στα μέλη μιας συζήτησης και στα μέλη του ζωντανού κοινού (που βρίσκεται στο πλατό), παρόλο που η σχέση όλων αυτών με τους διασκορπισμένους λήπτες του τηλεοπτικού προγράμματος παραμένει μια διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση. Αλλά αυτό το οποίο είναι σημαντικό είναι πως και σε μια σύνθεση διαφόρων μορφών αλληλόδρασης παρατηρούμε πως μπορούμε και πάλι να τις διαχωρίσουμε μία προς μία.

1.4 Το μέσο είναι το μήνυμα

Ο Marshal McLuhan, Καναδός καθηγητής και διευθυντής του κέντρου Κουλτούρας και Τεχνολογίας του Πανεπιστημίου Τορόντο, στην προσπάθειά του να κατανοήσει τη φύση και τη λειτουργία των ΜΜΕ, στη δεκαετία του 60, παρατήρησε και επισήμανε πως το περιεχόμενο οποιουδήποτε μέσου είναι πάντα ένα άλλο μέσο και πως το μέσο είναι το μήνυμα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα θα μπορούσε να αναφερθούν τα παρακάτω:

Το περιεχόμενο της γραφής είναι η ομιλία, όπως ακριβώς ο γραπτός λόγος είναι το περιεχόμενο του έντυπου και ο έντυπος λόγος παράλληλα είναι το περιεχόμενο του τηλέγραφου. Το περιεχόμενο της ομιλίας είναι μια διαδικασία σκέψης, η οποία δεν είναι καθεαυτή λεκτική. Επομένως το περιεχόμενο ενός μέσου είναι πάντα ένα κάλυμμα του πρώτου και « οι κοινωνικές και ψυχικές συνέπειες των μέσων δεν βρίσκονται στις χρήσεις ή τα προϊόντα τους, αλλά στις αλλαγές κλίμακας, μορφής και ρυθμού που εισάγουν στα ανθρώπινα πράγματα ως προεκτάσεις του εαυτού μας, σταθερά φορτία στην οργάνωση των αισθήσεων και της εμπειρίας των λαών και βασικοί φυσικοί πόροι κάθε πολιτισμού» (Λιβιεράτος, Φραγκούλης, 1990: 23).

Ένα από τα παραδείγματά που χρησιμοποίησε ο McLuhan για να στηρίξει την άποψή του, ήταν η χρήση του ηλεκτρικού φωτός. Το ηλεκτρικό φως είναι καθαρή πληροφορία. Είναι ένα μέσο χωρίς μήνυμα, εκτός κι αν χρησιμοποιηθεί στα γράμματα μιας διαφήμισης ή ενός ονόματος (Λιβιεράτος, Φραγκούλης, 1990: 234). Δηλαδή αποκτά νόημα και σημασία, όταν το χρησιμοποιήσουμε για κάποια ανάγκη μας. Το ηλεκτρικό φως αναγνωρίζεται ως ένα δεδομένο στοιχείο, το οποίο μας επιτρέπει να έχουμε πρόσβαση σε πληροφορίες. Επομένως, όχι το περιεχόμενο αλλά το μέσο είναι το μήνυμα. Διότι το μήνυμα οποιουδήποτε μέσου ή

τεχνολογίας είναι αυτή η αλλαγή κλίμακας ή ρυθμού που εισάγει στα ανθρώπινα πράγματα. Ένας λόγος δε μπορεί να είναι ευχάριστος στον Ακροατή αν δεν είναι εύκολος για τον Ομιλητή, ούτε μπορεί να προφερθεί εύκολα εάν δεν ακούγεται με ευχαρίστηση.

Στηριζόμενοι στη σκέψη του McLuhan μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η εμφάνιση αλλά και η ανάπτυξη των ΜΜΕ έφερε αλλαγές στα ανθρώπινα πράγματα του καθημερινού τρόπου ζωής. Για παράδειγμα, στο μέσο της τηλεόρασης, σημασία δεν έχουν για τον McLuhan οι επιδράσεις της, είτε είναι θετικές ή αρνητικές, αλλά η αλλαγή που έφερε αυτή η τεχνολογία στην καινούρια μορφή ενημέρωσης και ψυχαγωγίας του κοινού. Το πεδίο της τηλεόρασης μετατράπηκε στη νέα μας πλατεία και γειτονιά. (Παπαθανασόπουλος, 1997: 63). Γιατί όπως γνωρίζουμε υπάρχει στενή σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ της τηλεόρασης και του κοινωνικού περιβάλλοντος.

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί κι ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος, επιταχύνοντας ραγδαία τον μηχανικό παράγοντα μας μετέφερε από τον κόσμο της ακολουθίας και των συνδέσεων στον κόσμο της δημιουργικής συνδιαμόρφωσης (configuration) και δομής. Το μήνυμα του κινηματογραφικού μέσου είναι η μετάβαση από γραμμικές συνδέσεις σε συνδιαμορφώσεις.

Σε μια ιδιαίτερη εγγράμματη και εκμηχανισμένη κουλτούρα, ο κινηματογράφος εμφανίστηκε σαν ένας κόσμος θριαμβευτικών ψευδαισθήσεων και ονείρων που μπορούσε να αγοράσει το χρήμα. Η επίδραση του μέσου γίνεται ισχυρή και έντονη επειδή ακριβώς ένα άλλο μέσο του προσφέρεται ως «περιεχόμενο». Το περιεχόμενο μιας ταινίας είναι ένα μυθιστόρημα ή ένα θεατρικό έργο ή μια όπερα. Η επίδραση της κινηματογραφικής μορφής δεν σχετίζεται με το περιεχόμενο του προγράμματός της (Λιβιεράτος, Φραγκούλης, 1990: 248).

1.5 Μουσική και Κινηματογράφος

Μουσική και κινηματογράφος μοιράζονται μία κοινή πορεία ήδη από την αρχή της κινηματογραφικής ιστορίας. Αν και είναι πάρα πολύ δύσκολο να ορίσουμε ακριβώς τι είναι κινηματογραφική μουσική θα μπορούσαμε σε γενικές γραμμές να προσεγγίσουμε την κινηματογραφική μουσική ως την τέχνη των (οργανωμένων) ήχων σε σχέση με τις (κινούμενες) εικόνες (Πουλάκης, 2015: 11). Ο όρος «κινηματογραφική μουσική» τόσο σε αναλυτικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο δεν διαθέτει μία κοινά αποδεκτή σημασία. Καθώς σε

διαφορετικό πλαίσιο το νόημα της κινηματογραφικής μουσικής είναι εκ των πραγμάτων διαφορετικό, η προσέγγισή της θα πρέπει να γίνεται με βάση συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Η πιο συνηθισμένη χρήση του όρου είναι αυτή που έχει καθιερωθεί στη μουσικολογία του κινηματογράφου (film musicology) και στηρίζεται στη μοντερνιστική θεωρία περί διαχωρισμού των αισθήσεων και συνεπώς των τεχνών. (Πουλάκης, 2015: 11)

Όπως αναλυτικά έχει περιγράψει ο ανθρωπολόγος William O. Beeman (1981, σελ.8), η μουσική στη δυτική παράδοση υφίσταται ως αυτόνομη και διαχωρίσιμη οντότητα μέσα στο συνολικό φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Πουλάκης, 2015: 12). Όταν συνυπάρχει με άλλες μορφές τέχνης, αποτελεί ξεχωριστό κανάλι έκφρασης. Σε τύπους παραστάσεων που συνδυάζουν διάφορες μορφές τέχνης όπως η όπερα ως συνδυασμός δράματος και μουσικής, και το μπαλέτο ως συνδυασμός μουσικής και χορού, πάντοτε μία από τις τέχνες θεωρείται επικρατέστερη: η μουσική κυριαρχεί του δράματος στην όπερα και ο χορός υπερσχύει της μουσικής στο μπαλέτο. Έτσι θα μπορούσε κανείς να αιτιολογήσει την οπτικοκεντρική (visu-centric) και τη φωνοκεντρική (voco-centric) διάσταση του κινηματογραφικού μορφώματος καθώς και των διαφόρων αναλύσεών του εις βάρος μιας μουσικοκεντρικής (muso-centric) ή ευρύτερης κεντρικής ηχοκεντρικής (sono-centric) διερεύνησης.

Κατά την κλασική προσέγγιση που πηγάζει από τη δυτική ιστορική μουσικολογία, η κινηματογραφική μουσική εξετάζεται σχεδόν αποκλειστικά στο πλαίσιο του δυτικού (αμερικανικού και ευρωπαϊκού) κινηματογράφου και δηλώνει τη συνοδευτική μουσική (background music) που δημιουργούν για τις ταινίες «ειδικοί σύνθετες», οι «κινηματογραφικοί» (film composers) (Rosar, 2002: 3). Επομένως η ρεαλιστική μουσική (source music) και τα τραγούδια των ταινιών (film songs), δεν θεωρούνται κινηματογραφική μουσική (film score) και δεν αποτελούν πεδίο συστηματικής μελέτης.

Στα περισσότερα συγγράμματα ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει το μουσικό προϊόν ως διακριτό τμήμα της ηχητικής μπάντας της ταινίας (film soundtrack). Από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας της κινηματογραφικής μουσικής η «κινηματογραφική μουσική» αποτελεί μία διευρυμένη βιωματικά, αναλυτικά και ερμηνευτικά έννοια.

Η Claudia Gorbman αναφέρεται σε τρία είδη κινηματογραφικής μουσικής ανάλογα με τη σχέση της μουσικής με την εικόνα: α) τη «διηγητική» (diegetic music), μουσική που προέρχεται από μία πηγή, η οποία αποτελεί μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης, β) τη «μη διηγητική» (non diegetic music), μουσική που περιέχεται στο ηχητικό αλλά όχι στο

οπτικό αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας και γ) τη «μετα-διηγητική» μουσική (meta-diegetic music) που αναφέρεται σε διαφορετικό από το πρωτεύον αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας. Η διηγητική μουσική ενισχύει τη ρεαλιστική διάσταση συμπληρώνοντας το αφηγηματικό σκέλος της ταινίας. Η μη-διηγητική μουσική προσθέτει στο φιλμικό κείμενο έξω-αφηγηματικούς συμβολισμούς οι οποίοι κινούνται στη σφαίρα της μυθοπλαστικής περιγραφής. Τέλος η μετα-διηγητική μουσική αναιρεί την κύρια αφηγηματική ροή της ταινίας και μεταφέρει την κινηματογραφική δράση σε ένα διϋποκειμενικό επίπεδο ερμηνείας, υπερβαίνοντας τα όρια των άλλων κατηγοριών (Πουλάκης, 2015: 13-14).

Ο Michel Chion, αναφέρεται σε τρία είδη ακρόασης: α) την «αιτιακή» (casual listening) ακρόαση με κύριο στόχο τη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με την αιτία και την ηχητική πηγή, β) τη «σημασιολογική» (semantic listening) ακρόαση που στηρίζεται σε συγκεκριμένες συνδηλώσεις και χρησιμεύει στην αποκωδικοποίηση των νοημάτων και γ) την «αφαιρετική» (reduced listening), ακρόαση κατά την οποία το ηχητικό μόρφωμα αποκόπτεται από το περιβάλλον του και αποσυνδέεται από το πλαίσιο προέλευσής του.

Με στόχο να απομακρύνει τη μουσική-κινηματογραφική ανάλυση από τα στερεοτυπικά παραδείγματα που κατά καιρούς εφαρμόζονται, η μουσικολόγος Anahid Kassabian διακρίνει στις ταινίες δύο βασικά είδη ταύτισης των θεατών με τη μουσική του κινηματογράφου: α) την «ταύτιση αφομοίωσης» (assimilating identification), κατά την οποία το κοινό συνδέεται με τη μουσική μέσω μίας αυστηρά ελεγχόμενης κατάστασης και β) την «ταύτιση σχέσης», (affiliating identification), κατά την οποία το κοινό προσλαμβάνει τη μουσική μέσω μιας ανοικτής υποκειμενικής διαδικασίας. Η ταύτιση αφομοίωσης οδηγεί στην αναπαραγωγή στατικών εκθέσεων της κυρίαρχης ηγεμονικής ιδεολογίας και κουλτούρας ενώ αντίθετα η ταύτιση σχέσης βοηθά στη δημιουργία πολύμορφων και ιδιαίτερων καταστάσεων μουσικής-κινηματογραφικής εμπειρίας. (Πουλάκης, 2015: 15).

Ο Maurice Jaubert αναφέρει: Δεν πηγαίνουμε στον κινηματογράφο για να ακούσουμε μουσική (Mundy, 1999: 18.) Σύμφωνα με την παραπάνω διατύπωση του συνθέτη αυτού, δίνεται περισσότερη έμφαση στην οπτική παρά στην ακουστική διάσταση του κινηματογραφικού φαινομένου. Σύγχρονες προσεγγίσεις του θέματος όμως, έχουν αντικρούσει τις παλαιότερες τοποθετήσεις, δείχνοντας ότι η κινηματογραφική μουσική εμπλέκει τον θεατή πνευματικά και σωματικά στην ταινία.

Μουσική και κινηματογράφος αποτελούν σημαντικά πολιτισμικά οχήματα μεταφοράς εμπειρικών, εκφραστικών και επικοινωνιακών μορφών. Από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με το θέμα της κινηματογραφικής μουσικής ήταν και οι Eisler και Adorno στις απόψεις των οποίων αντανακλώνται οι ευρύτερες θεωρητικές κατευθύνσεις της σχολής Φρανκφούρτης περί πολιτιστικής βιομηχανίας (culture industry) και μαζικής κουλτούρας (mass culture). Η κριτική τους προσανατολίζεται κυρίως στη μουσική σύνθεση και όχι στην ανάλυση και την πρόσληψη της κινηματογραφικής μουσικής, παρόλο που δηλώνουν ότι «η κινηματογραφική ταινία δεν μπορεί να εξετάζεται ως μία απομονωμένη μορφή τέχνης που υπάρχει από μόνη της. Αντίθετα θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως το πιο χαρακτηριστικό μέσο της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας που χρησιμοποιεί τις τεχνικές της μηχανικής αναπαραγωγής» (Eisler και Adorno, 1947: 11).

2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Χορός και μουσική

2.1 Θεωρητικό πλαίσιο χορού

Ο χορός ήδη από την Αρχαιότητα αποτελεί σημαντικό κομμάτι της ζωής των ανθρώπων. Στην Αρχαία Ελλάδα η σημασία της θέσης που κατείχε ο χορός στις ζωές των ατόμων είναι αδιαμφισβήτητη. Αυτός, αποτελούσε σημαντικό μέρος των θρησκευτικών τους τελετών. Για να θεωρείται κάποιος παιδευμένος πρέπει να ήξερε να μπορούσε να χορεύει. Η άποψη των Ελλήνων για το τι σήμαινε χορός ήταν ευρεία και συμπεριελάμβανε πολλές διαφορετικές μορφές όπως βηματισμούς, ρυθμικά παιχνίδια και προσπάθεια αναπαράστασης στη φύση. Συνέδεαν τον χορό των ανθρώπων με τη μουσική και την ποίηση εκλαμβάνοντας αυτά τα 3 στοιχεία ως όψεις της ίδιας της τέχνης, της τέχνης της Μουσικής, της τέχνης των Μουσών. Ο χορός γινόταν σε διάφορες δοξολογίες μετά τη συγκομιδή, σε κηδείες, στη γέννηση, στην προετοιμασία για τη μάχη (πυρρίχιο), καθώς επίσης και για διασκέδαση σε κοινωνικές εκδηλώσεις.

Η Jane Cowan (1998) θεωρεί το χορό σαν γεγονός (χορευτικό γεγονός), μια μορφή κοινωνικότητας (μη λεκτική που φέρει μηνύματα και κώδικες). Επομένως ο χορός είναι μία διαδικασία κατά την οποία βλέπουμε πως αυτός επιτελείται, με τον τρόπο με τον οποίο πιάνονται τα άτομα, το τι φοράνε κατά την διάρκεια επιτέλεσής του (ενδυμασία), όπως και το γεγονός αν είναι συλλογικός ή ατομικός.

Η γλώσσα των κινήσεων που ο χορός αποτελεί την ποιητική έκφραση συνυπάρχει σε μια σχέση διαρκούς αλληλεπίδρασης με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του πολιτισμού και ακολουθεί στενά την εξέλιξή τους διαμέσου της ιστορίας του κοινωνικού συνόλου. Μαθαίνουμε να χειρονομούμε, να γελάμε, να παίρνουμε στάσεις, να τρέχουμε να θερίζουμε μιμούμενοι αυτούς που μας περιστοιχίζουν (Ράφτης, 1992: 24). Αυτό δεν σημαίνει πως οι κινήσεις μας δεν έχουν ένα ξεχωριστό προσωπικό χαρακτήρα αλλά το κοινωνικό σύνολο μας επιβάλλει το περίγραμμα του ύφους (Ράφτης, 1992: 25).

Ο χορός αποτελεί μια διπλή έκφραση: α) έκφραση του εσωτερικού και β) του εξωτερικού κόσμου ταυτόχρονα. Η έκφραση που πηγάζει μέσα από τον χορευτή εκπροσωπεί τον ίδιο: την προσωπικότητα, το ατομικό παρελθόν, την ψυχική του κατάσταση τη στιγμή που χορεύει. Από την άλλη, η έκφραση που προέρχεται από το περιβάλλον του είναι αυτή που ο περίγυρος του επιβάλλει και που διαφαίνεται αναπόφευκτα μέσα από τον χορό του, η μουσική που ακούει, οι άνθρωποι που χορεύουν μαζί του ή τον κοιτάζουν, η ευκαιρία με την οποία χορεύει ολόκληρο το παρελθόν της κοινωνικής ομάδας που ανήκει.

Τέλος κάθε χορός μπορεί και να εκφράζει κάτι διαφορετικό όπως για παράδειγμα την ανάγκη μιας τάξης να εκφραστεί (μπαλέτο), την ανάγκη της ανάδειξης της ταυτότητας (φλαμένκο), πολεμική ανάγκη (καποέϊρα), θρησκευτική ανάγκη (σούφι), όπως και την ανάγκη διάθεσης για εκδήλωση αντίθεσης (swing). Ο χορός του οποίου πρόκειται να αναλύσω την κοινωνική του λειτουργία, όπως φέρει κι ο τίτλος της πτυχιακής μου, είναι το swing.

2.2 Χορός swing

Το Lindy Hop, αυτόν τον πληθωρικό χορό, πολλές φορές άγριο και κοινωνικό, επίσης τον γνωρίζουμε και ως jitterbug ή swing. Προέρχεται από το Harlem στα τέλη του 1920. Το Lindy Hop αναπτύχθηκε από τέσσερις προγενέστερους δημοφιλείς χορούς, το Charleston, το Collegiate, το Breakaway και σύμφωνα με τον ιστορικό χορού Marshall Stearns, το Texas Tommy (Cohen, 2004, σελ.201). Ορισμένα στοιχεία από το Lindy παρατηρούνται σε παλιές Αφρικανικές και πρώιμες Αφροαμερικανικές μορφές χορού. Χορεύεται σε ζευγάρια, με τον άνδρα παραδοσιακά να ηγείται.

Ο χορός Lindy ενσωματώνει ένα κοινό λεξιλόγιο χορευτικών βημάτων, μη τυποποιημένων, προκειμένου να λειτουργήσει ως αυτοσχεδιαστικός χορός. Ένα βασικό βήμα είναι ο κύκλος του Lindy. Γίνεται με μια τροποποιημένη θέση στην αίθουσα χορού με τα ζευγάρια να ακολουθούν μια κυκλική πορεία γύρω από έναν κεντρικό άξονα, αξιοποιώντας τη φυγόκεντρο δύναμη και την ορμή. Το χαρακτηριστικό στο swingout είναι ότι η γυναίκα καθοδηγείται από μια επιμήκη τροχιά, σχεδόν ανακάμπτοντας καθώς επιστρέφει στο παρτενέρ της.

Αυτοσχεδιαστικά μέρη, γνωστά ως break ή breakaway, μπορεί να παρεμβάλλονται μέσα στο χορό κατά τη διάρκεια μουσικών διαλλειμάτων. Το διάλλειμα μπορεί να ενσωματώνει ειδικές

Lindy παραλλαγές, jazz βήματα, ή ατομικές κινήσεις μοναδικές για τον κάθε χορευτή. Το διάλλειμα μερικές φορές, αναφέρεται ως η χορευτική ευκαιρία για να λάμψει ένα ζευγάρι, στο αν μπορεί ή δεν μπορεί να ξεχωρίσει. Τα ζευγάρια μένουν ενωμένα από το ένα μόνο χέρι, ή σπάνε τη σύνδεση τους ολοκληρωτικά, επιτρέποντας μια περισσότερο ελεύθερη δημιουργία.

Ο ρυθμός, στην αυθεντική του μορφή είναι μια οκτάρυθμη δομή με εξάρυθμες παραλλαγές, δίνοντας ζωτικότητα μέσω περίπλοκων βημάτων και συγχρονισμένων κινήσεων. Καθώς το Lindy έγινε δημοφιλές στα τέλη του 1930, οι σχολές χορού δημιούργησαν έναν απλοποιημένο Lindy, προκειμένου να εμπορευματοποιηθεί ο χορός στο κοινό. Σαν παραστατική τέχνη, ο Lindy μπορεί να περιλαμβάνει σύνολο χορών, συνηθισμένες χορογραφίες και ακροβατικά στον αέρα.

Οι περισσότερες πηγές, συμφωνούν πως το όνομα Lindy Hop επισυνάπτεται στο χορό αυτό λίγο μετά την πρώτη ατομική διατλαντική πτήση που ολοκλήρωσε ο Charles Lindbergh στις 20 Μαΐου το 1927. Ο Shorty Snowden, ένας θαυμαστός χορευτής στο χρόνο, αναγνωρίζει τον χορό με την ονομασία Lindy Hop, όταν λίγο μετά από ένα βαρυσήμαντο γεγονός, αυτό του χορευτικού Μαραθώνα Manhattan Casino ρωτήθηκε από τους ρεπόρτερ στο, τι χορό έκανε.

Το όρθιο στυλ χορού του Snowden, το οποίο έδινε έμφαση στην περίπλοκη- πολύπλοκη δουλειά στα πόδια, σύντομα επισκιάστηκε από ένα νεότερο, περισσότερο ακροβατικό στυλ του χορού Lindy, ο οποίος προέρχεται από τον Franky Manning, έναν νεότερο χορευτή ο οποίος είχε σαν είδωλο τον Snowden. Περίπου στα τέλη του 1935, ο Manning δημιούργησε τον πρώτο βηματισμό στον αέρα στο χορό Lindy και δημιούργησε καθημερινά σύνολα Lindy. Νωρίτερα είχε αναπτύξει ένα στυλ χορού πιο οριζόντια στο πάτωμα προκειμένου να δημιουργήσει μια αγριότερη και περισσότερο ζωντανή αίσθηση στο χορό αυτό.

Σύμφωνα με τον ιστορικό της Jazz Ernie Smith, η πιο Swing Jazz της εποχής των μεγάλων σχημάτων (1935- 1945) επηρέασαν τους Lindy Hoppers προς ένα ομαλότερο, πιο επίμηκες στυλ χορού απ' ότι το αρχικά περισσότερο όρθιο (bouncier) πηδηχτό στυλ το οποίο επινοήθηκε από την πρώιμη Jazz. Το φημισμένο Savoy Ballroom στο Harlem ήταν το κέντρο του σύμπαντος για τους Lindy Hoppers. Ο Manning και μια νέα γενιά ενθουσιασμένων νέων χορευτών συνέχισαν να επεκτείνουν το λεξιλόγιο των βημάτων χορού στο πάτωμα (floor steps) καθώς επίσης και τα βήματα στον αέρα (air steps) (Cohen, 2004: 201).

Αυτή η πυρετωδώς δημιουργική περίοδος συχνά αντιπροσωπεύεται από έναν φιλικό συναγωνισμό ανάμεσα στους χορευτές, στους οποίους απονέμονταν βραβεία σε εβδομαδιαίους διαγωνισμούς χορού, που διοργανώνονταν στο Savoy, στο Apollo Theatre και στον ετήσιο διαγωνισμό Harvest Moon Ball στο Madison Square Garden, το οποίο ξεκίνησε το 1935. Στα μέσα του 1930, καθώς η μουσική swing του Count Basie, Benny Goodman, Duke Ellington, Jimmie Lunceford και άλλων, αγκαλιάστηκε από το έθνος, το Lindy Hop έγινε η «οργή» για τη νεολαία (η νεολαία εξέφραζε την οργή της μέσω του Lindy Hop). Από τα τέλη του 1930 ως αρχές του 1940, το Lindy Hop ήταν κοινώς γνωστό ως Jitterbug.

Αυτός ο τεράστια δημοφιλής κοινωνικός χορός, καθώς εξασκούσαν από τις μάξες, ίσως είχε στερηθεί την ακροβατική παράσταση Lindy με βήματα στον αέρα (air steps), αλλά όχι τον ενθουσιασμό και την ενέργειά του. Πιστοποιώντας την τεράστια δημοτικότητά του, το 1943 το «LIFE» παρουσίασε μια κρυφή ιστορία πάνω στο Lindy Hop, προκηρύσσοντάς το, σαν «Εθνικός χορός» της Αμερικής και μητρική- αυθεντική μορφή χορού αυτής της χώρας (Αμερικής) μαζί με τις κλακέτες (tap dance: είδος χορού με ρυθμικούς χτύπους των ποδιών). Πολλές εφημερίδες και άρθρα περιοδικών επιβεβαιώνουν την πολιτιστική του ισχύ .

Ο συνδυασμός της δημοτικότητας της swing μουσικής, οι ευχάριστες προς το κοινό καινοτομίες του Manning και το ταλέντο της ελίτ στη σχολή χορού Savoy, συντέλεσαν στο να μεταφέρουν το Lindy από τις αίθουσες χορού (ballroom) στην σκηνή και τις οθόνες. Ο Whitey ξεκίνησε να οργανώνει επαγγελματικούς χορευτικούς θιάσους το 1936. Συχνά έκλεινε αρκετές παραστάσεις ανά καιρό. Εμφανιζόμενος με διάφορα ονόματα αλλά πιο συχνά ως Whitey's Lindy Hoppers, αυτός με τα γκρουπ του έκαναν περιοδείες σε όλον τον κόσμο, μέχρι τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Έκαναν παραστάσεις σε νυχτερινά κλαμπ, σε θέατρα, στο Broadway (Hot Mikado, 1939: Swing'in the Dream, 1939) και το 1939 στο World's Fair Hall of Music όπου ακουγόταν κυρίως, η μουσική της ορχήστρας του Duke Ellington. Επίσης χόρεψαν και σε αρκετές ταινίες. Δύο από αυτές είναι οι «A day at the Races» (1937) και «Hellzapoppin» (1941). Αυτοί οι εξαιρετικά ταλαντούχοι χορευτές ήταν γνωστοί για τις εξωφρενικές φιγούρες, τα μοναδικά εκφραστικά 'solo' τους, και τα συναρπαστικά τολμηρά βήματα στον αέρα (air steps).

Ο Manning ο οποίος προσλαμβάνόταν από τον Whitey ως χορευτής, σύντομα έγινε χορογράφος καθώς τα χορευτικά και ηγετικά χαρίσματα του νέου αυτού άνδρα έγιναν φανερά. Κάποιοι από τους αξιοσημείωτους χορευτές ήταν οι Norma Miller, William Ricker, Leon James και Al Minns.

Ο όρος «swing dance» άρχιζε να συσχετίζεται με το Lindy hop όταν η μουσική swing θεωρούνταν πως εισερχόταν στη μόδα. Μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, ο χορός swing παροδικά μειωνόταν, έχανε τη δημοτικότητά του, καθώς άλλοι κοινωνικοί χοροί, συγκεκριμένα τα «non touch» είδη χορού άρχισαν να αρέσουν. Επίσης ένας άλλος λόγος ήταν το γεγονός πως οι μεγάλες μπάντες που έπαιζαν αυτό το είδος μουσικής ήταν πολύ ακριβές για να τις προσλάβει κάποιος. Μια αναβίωση του χορού Swing ξανά έλαβε μέρος στα μέσα του 1980 καθώς ο χορός με άγγιγμα (touch dancing) ξαναμπήκε στο στύλ και η αναβίωση έχει ξεκινήσει.

Στα 1990 ο Manning είχε πολύ ζήτηση σαν δάσκαλος, χορογράφος, “performer” και λέκτορας. Επίσης πολύ γνωστή ήταν και η Norma Miller η οποία αναζητήθηκε από πολλούς για να μεταλαμπαδεύσει την γνώση της πάνω στο χορό Swing. Παραπάνω από 350 προσεχείς οργανώσεις δημιουργήθηκαν στις Η.Π.Α και Ευρώπη για να συντηρήσουν, διατηρήσουν και προωθήσουν το χορό Swing. Αυτοί οι οργανισμοί χορηγούσαν, χρηματοδοτούσαν χορούς και μαθήματα, workshops, φεστιβάλ, χορευτικά “camps”, διαγωνισμούς και εφημερίδες όλα σχετικά με το Swing. Όλα αυτά τα οποία διευθύνονταν είτε από επαγγελματίες ή μη, ο κόσμος του χορού Swing ποικίλει όσον αφορά την ηλικία, τη φυλή και την εθνικότητα.

2.3 Μουσική swing

Από μουσικής πλευράς το swing άρχισε να αποτελεί ένα είδος της jazz μουσικής. Χαρακτηρίζεται από μεγάλη έμφαση σε σόλο αυτοσχεδιασμούς, μεγαλύτερα μουσικά σύνολα, ρεπερτόριο βασισμένο κυρίως σε τραγούδια του Tin Pan Alley και πάνω απ’ όλα το περισσότερο βάρος δίνεται στους 4 χτύπους του μέτρου (επομένως ο όρος “four beat Jazz” συνήθως αναφέρεται σε αυτό το είδος).

Αυτή η σημαντική αλλαγή στο ρυθμό Jazz ξεκίνησε να συμβαίνει κυρίως ανάμεσα στο 1930 και 1935. Επίσης την περίοδο αυτή υπάρχουν και αλλαγές στο οργανολόγιο. Η τούμπα αντικαθίστανται από το κοντραμπάσο και το «banjo» από τη «rhythm guitar» και ο βασικός παλμός μεταφέρθηκε από το «snare drum» στο «hi-hat» ή στο «ride cymbal». Ο αρμονικός ρυθμός στο Swing ήταν γενικά πολύ γρηγορότερος από ότι στη Jazz της Νέας Ορλεάνης.

Υπήρχε αξιοσημείωτη άνοδος στον οργανικό αυτοσχεδιασμό ανάμεσα σε σολίστες αυτής της περιόδου, με εξέχοντες τους: Henry “Red” Allen, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Chu

Berry, Benny Goodman, Johnny Hodges, Lester Young. Τον ίδιο καιρό, άρχισαν να δημιουργούνται και να δίνονται κανόνες για αυτοσχεδιασμούς σε όργανα που προηγουμένως θεωρούνταν ακατάλληλα για σόλο περιλαμβάνοντας τα ντραμς (Gene Krupa, Chick Webb), το κοντραμπάσο (Jimmy Blanton), το βιμπράφωνο (Lionel Hampton, Red Norvo) και την κιθάρα (Django Reinhardt, Charlie Christian).

Η ανάπτυξη του Swing συνέπεσε με την εμφάνιση από το 1932 της 13μελούς ορχήστρας (3 trumpets, 2 trombones, 4 reed (καλάμι) instruments, piano, guitar, double bass και drum set). Η μουσική επομένως πολύ συχνά παιζόταν από μεγάλες μπάντες όπως αυτές που διευθύνθηκαν από τον Duke Ellington, Fletcher Henderson, Count Basie, Jimmie Lunceford, Benny Goodman, Artie Shaw και Earl Hines.

Ωστόσο οι μουσικοί συχνά προτιμούσαν να δουλεύουν σε μικρότερα μουσικά σχήματα τα οποία επέτρεπαν περισσότερη έκταση στο σόλο αυτοσχεδιασμό και επέκτειναν το ρεπερτόριο τους πέρα από τα όρια της χορευτικής μουσικής.

Το ρυθμικό μοτίβο της swing έγινε ένα σημαντικό στοιχείο rhythm-and-blues και επομένως στο πρώιμο Rock and Roll και επίσης χρησιμοποιήθηκε από κάποια παραδοσιακά Jazz group από τις αρχές του 1940. Ένα απλό χαλαρό στυλ από Swing παιγμένο κυρίως από μικρά group, αναπτύχθηκε στα τέλη του 1930 και έγινε γνωστό ως Jump (early rhythm-and-blues).

Αν και στα τέλη του 1940 το Swing έπαυσε να είναι κυρίαρχο στοιχείο στη Jazz συνέχισε να ελκύει κάποιους παίκτες όπως τους Rudy Braff, Rolf Kuhn, Claude Bulling και Scott Hamilton και παρέμεινε διαφημιστικά βιώσιμο. Γύρω το 1989 μια φημισμένη Swing αναγέννηση εξελίσσονταν στο San Francisco και σταδιακά απλώνονταν εθνικώς. Είχε αρχίσει να ανθίζει πριν το 1996, όταν η ταινία *Swingers* βγήκε στην κυκλοφορία και έγινε διεθνές φαινόμενο. Η φύση της αναβίωσης έχει περισσότερο να κάνει με την περίοδο της Swing Fashion (όπως με τα zoot suits και στενές γραβάτες) και τον χώρο των swing χορών παρά με την κλασική μουσική των μεγάλων μπαντών της εποχής εκείνης.

2.4 Πολιτική διάσταση της μουσικής

Είναι ευρέως αποδεκτό πως η μουσική, όπως και οι τέχνες στο σύνολό τους υπήρξαν ανέκαθεν άρρηκτα συνδεδεμένες με την άσκηση πολιτικής εξουσίας. «Χωρίς μουσική,

κανένα κράτος δεν θα μπορούσε να επιβιώσει», αναφέρει ο Μολιέρος στον «Αρχοντοχωριάτη», (Attali, 1985: 49) και πράγματι η ιστορική πραγματικότητα έχει αποδείξει ότι η τέχνη της μουσικής είχε πάντα πολιτικές διαστάσεις, οι οποίες όπως θα δούμε στη συνέχεια, κάτω από ορισμένες συνθήκες ξεπερνούσαν ακόμη και τα όρια κατάχρησης από τους εκάστοτε κυβερνώντες.

Η μουσική, ακόμα και στην πιο απλή μορφή της, δεν αποτελεί ουδέτερο τρόπο ψυχαγωγίας καθώς, όπως τονίζει ο Street: «οι μουσικές μορφές και η κοινωνική δράση έχουν στενή συμβιωτική σχέση» (2003: 116).

Από αυτό άλλωστε, διάφορα καθεστώτα ανά τον κόσμο, έχουν χρησιμοποιήσει τη μουσική προκειμένου να οδηγήσουν τις μάζες προς μια επιθυμητή κατεύθυνση. Ειδικότερα πέρα από τη χρήση της ως μέσο διοχέτευσης συγκεκριμένων πολιτιστικών ιδεών, μετά την ανάληψη της εξουσίας, η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτικής ζωής, σε κάθε της έκφανση.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω ο χορός και αναπόφευκτα η μουσική η οποία εστιάζεται στην εργασία αυτή είναι το swing. Ακόμη λόγω του γεγονότος πως η ταινία «swing kids» αναφέρεται στη ναζιστική Γερμανία, ας δούμε λίγο τι επικρατεί και τι συμβαίνει μουσικά και γενικότερα όσον αφορά τις τέχνες την περίοδο εκείνη στην Γερμανία.

2.4.1 Το Γ' Ράιχ και η «εκφυλισμένη τέχνη»

Όπως αναφερθήκαμε παραπάνω, η μουσική είναι άρρηκτα συνυφασμένη με κάθε μορφής άσκησης εξουσίας και πολιτικής δράσης. Ωστόσο στην περίπτωση των απολυταρχικών καθεστώτων συναντούμε τη μουσική ως ένα βασικό εργαλείο άσκησης πολιτικής και προπαγάνδας, σε βαθμό ο οποίος ξεπερνά κατά πολύ εκείνον που συναντάται σε άλλες περιπτώσεις. Όλα τα απολυταρχικά καθεστώτα στο σύνολό τους, επιδιώκουν την άσκηση ελέγχου σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνίας, στις οποίες περιλαμβάνεται και η τέχνη (Sachs, 1988: 9)

Η τέχνη σε όλα τα απολυταρχικά καθεστώτα με τη μορφή προπαγάνδας έχει ως στόχο τη χειραγωγή των λαϊκών μαζών προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Όσον αφορά τη λογοκρισία, στη Γερμανία απορρίπτεται κάθε έργο το οποίο εντάσσεται στο κίνημα του

μοντερνισμού, ενώ εκθειάζονται και προωθούνται κλασικοί καλλιτέχνες και έργα τα οποία σύμφωνα με το καθεστώς αναδεικνύουν το γερμανικό μεγαλείο.

Όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, στη ναζιστική Γερμανία, το 1933 ο Joseph Goebbels, ο οποίος είχε αναλάβει καθήκοντα Υπουργού Προπαγάνδας, ιδρύει το Πολιτιστικό Επιμελητήριο του Ράιχ (Reichs Kulturkammer), μέσω του οποίου θα κρίνονταν όλα τα πολιτιστικά προϊόντα τόσο τα υπάρχοντα όσο και αυτά που παράγονταν, και θα αποφαιζόταν ποια από αυτά θα επιτρεπόταν να διοχετευθούν στο λαό και να γίνουν γνωστά. Κριτήριο βεβαίως ήταν το κατά πόσο ένα έργο θα οδηγούσε στην πρόοδο του γερμανικού λαού, βάσει της λογικής της ανωτερότητας που το τρίτο Ράιχ προπαγάνδιζε.

Όσον αφορά την εκπαίδευση στα σχολεία, η θέση της παιδείας στο πλαίσιο που όριζε το δίπολο προπαγάνδα-μουσική ήταν ιδιαίτερα σημαντική για τα απολυταρχικά καθεστώτα καθώς, όπως είναι λογικό, η χειραγωγή της εκάστοτε νεολαίας θα οδηγούσε σε πολίτες ενταγμένους στην υπηρεσία του καθεστώτος με μεγαλύτερη ευκολία.

Τα δύο βασικά στοιχεία που καθόρισαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η τέχνη και κατ'επέκταση η μουσική κατά το τρίτο Ράιχ, ήταν αφενός ο αποκλεισμός κάθε στοιχείου μοντερνισμού, και αφετέρου η υιοθέτηση και προβολή καλλιτεχνικών δημιουργημάτων τα οποία εξύψωναν τα ιδανικά της φυλετικής καθαρότητας της «Άριας φυλής», καθώς και της υποταγής στην εξουσία.

Κάθε μορφή σύγχρονης τέχνης θεωρείται πράξη βίας από την πλευρά των Εβραίων κατά του γερμανικού πνεύματος (Grosshans, 1983: 86). Αντιθέτως, ευπρόσδεκτες ήταν τέχνες όπως η αρχαία ελληνική ή η ρωμαϊκή, οι οποίες δεν είχαν μολυνθεί από εβραϊκές επιρροές. Επομένως το τρίτο Ράιχ εναντιώθηκε και απαγόρευσε οποιαδήποτε μορφή μοντέρνας τέχνης, χρησιμοποιώντας μάλιστα τον όρο «εκφυλισμένη Τέχνη», για να περιγράψει όλα τα έργα που ανήκαν στη συγκεκριμένη «σχολή», και τα οποία σύμφωνα με το καθεστώς είχαν εβραϊκή προέλευση. Προσδόθηκε με αυτόν τον τρόπο η ετικέτα της εβραϊκότητας σε έργα τα οποία ήταν ακατανόητα ή μη ρεαλιστικά, χαρακτηριστικά τα οποία οφείλονταν σύμφωνα με τους Ναζί στο γεγονός ότι τα συγκεκριμένα έργα είχαν δημιουργηθεί από φυλετικά κατώτερο λαό.

Βασιζόμενο σ' αυτό, το ναζιστικό καθεστώς κατάφερε αφενός την απρόσκοπτη συνέχιση της αντισημιτικής δράσης του και αφετέρου την επιθυμία του να έχει υπό πλήρη έλεγχο την τέχνη (Barron 1991: 83).

Την περίοδο εκείνη υπάρχει συστηματική προσπάθεια να επικοινωνήσουν στο λαό ότι πράγματι η μοντέρνα τέχνη έχει στοιχεία εκφυλισμού και εναντιώνεται στο γερμανικό πνεύμα. Η «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης», η οποία διοργανώθηκε από το ναζιστικό κόμμα τον Ιούλιο του 1937 έως και το Νοέμβριο του ίδιου έτους, είχε ως στόχο να δημιουργήσει στο κοινό μεγαλύτερη αποστροφή απέναντι στο «διεστραμμένο εβραϊκό πνεύμα», που είχε διεισδύσει στη γερμανική κουλτούρα, όπως είχε αναφέρει ο Goebbels (Read, 2003, σελ. 48). Για το σκοπό αυτό ο Goebbels όρισε επιτροπή, αποστολή της οποίας ήταν να κατασχέσει από τα μουσεία αλλά κι από όλες τις συλλογές τέχνης οποιοδήποτε έργο έφερε χαρακτηριστικά «μοντερνισμού» - «εκφυλισμού» (Adam 1992: 123). Έτσι η «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης» αποτέλεσε ένα μέρος στο οποίο οι Ναζί γελοιοποιούσαν και καταδίκαιζαν έργα καλλιτεχνών οι οποίοι θεωρούνταν εχθροί του κράτους (Read, 2003: 1).

Τα περισσότερα έργα ήταν Εβραίων καλλιτεχνών αλλά επίσης υπήρχαν και έργα τα οποία σύμφωνα με το καθεστώς προσέβαλαν τη θρησκεία ή ακόμη και τις γυναίκες και τους αγρότες. Η παραπάνω έκθεση αποτελεί ενδεικτικό στοιχείο της στρατηγικής της «εκκαθάρισης» που το ναζιστικό καθεστώς ακολούθησε στον τομέα της τέχνης με κίνητρα τα οποία βεβαίως δεν ήταν τουλάχιστον στο μεγαλύτερό τους μέρος, καθαρά καλλιτεχνικά.

Μπορεί μεν στο στόχαστρο να βρέθηκαν συγκεκριμένα καλλιτεχνικά κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο σουρεαλισμός, ο κυβισμός και ο ιμπρεσιονισμός, ωστόσο περισσότερα «απαγορευμένοι» από τα ίδια τα έργα θεωρήθηκαν οι καλλιτέχνες- εκφραστές της μοντέρνας τέχνης. Γι' αυτό άλλωστε οι «εκφυλισμένοι» καλλιτέχνες όπως χαρακτηρίστηκαν, υπέστησαν διώξεις και βρέθηκαν αντιμέτωποι με την επιβολή ποινών.

Εκτός, ωστόσο, από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, καλλιτεχνικοί υπεύθυνοι διαφόρων οργανισμών, οι οποίοι έδειχναν κάποια προτίμηση στη μοντέρνα τέχνη, εκδιώχθηκαν από τις θέσεις τους και αντικαταστάθηκαν από υποστηρικτές του ναζιστικού καθεστώτος (Adam 1992: 52).

Οι δράσεις των απαγορεύσεων και των διώξεων που περιγράφηκαν παραπάνω πέραν από τις δημόσιες εκδηλώσεις «επίδειξης», έλαβαν χώρα με απόλυτα οργανωμένο τρόπο, με τη βασική λειτουργία της λογοκρισίας να ασκείται από το πολιτιστικό Επιμελητήριο του Ράιχ, το οποίο ιδρύθηκε το 1933 από τον Goebbels, στο οποίο υπάγονταν επιμέρους επιμελητήρια όπως για παράδειγμα, το θεατρικό, το λογοτεχνικό και φυσικά το μουσικό επιμελητήριο.

Κάθε καλλιτέχνης προκειμένου να μπορέσει να εκθέσει τα έργα του, θα έπρεπε να είναι μέλος του αντίστοιχου επιμελητηρίου στο οποίο υπαγόταν η τέχνη του.

Η εισαγωγή, ωστόσο στα επιμελητήρια εξασφαλιζόταν μόνο εφόσον το «προφίλ» (πολιτικό, φυλετικό,) του καλλιτέχνη ήταν αρεστό στο καθεστώς. Η συμμετοχή θα επιτρέπεται μόνο σε εκείνους που πληρούν τις προϋποθέσεις και με αυτόν τον τρόπο θα αποκλειστούν όλα τα «καταστρεπτικά στοιχεία». (Adam 1992: 53)

2.4.2 Το μουσικό πλαίσιο στη ναζιστική Γερμανία

Στην περίπτωση της μουσικής, τα φαινόμενα λογοκρισίας ήταν ακόμη πιο έντονα δεδομένης της ευρείας λήψης της συγκεκριμένης μορφής τέχνης. Παρακάτω δίνεται μια σαφής εικόνα της μουσικής οργάνωσης κατά την περίοδο της ναζιστικής κυριαρχίας η οποία βασίστηκε στους νόμους της λογοκρισίας με βασικό «σχήμα» το Μουσικό Επιμελητήριο του Γ' Ράιχ, από την κρίση του οποίου έπρεπε να περάσει κάθε μουσικός προκειμένου να μπορέσει να διαθέσει ελεύθερα τις δημιουργίες του.

Το μουσικό πλαίσιο στη ναζιστική Γερμανία είχε δύο βασικές συνιστώσες: την εκκαθάριση από την ανεπιθύμητη μουσική και την προβολή εκείνης της μουσικής, η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε βαθμό μάλιστα κατάχρησης, για τους προπαγανδιστικούς σκοπούς του καθεστώτος.

Όσον αφορά την πρώτη συνιστώσα, αυτή δηλαδή του αποκλεισμού συγκεκριμένων μουσικών ειδών και καλλιτεχνών, αυτή συνδέεται άμεσα με τη γενικότερη προπαγάνδα του Γ' Ράιχ, καθώς τα κριτήρια στα οποία βασίστηκε δεν ήταν σε καμία περίπτωση αμιγώς μουσικά αλλά σε μεγάλο βαθμό είχαν να κάνουν με το πολιτικό και φυλετικό υπόβαθρο των καλλιτεχνών. Γενικά οποιαδήποτε μουσική η οποία αντιμετωπιζόταν αρνητικά χαρακτηριζόταν από το ναζιστικό καθεστώς ως εκφυλισμένη. Ως εκφυλισμένη χαρακτηρίστηκε δηλαδή κάθε μουσική που είχε μοντερνίστηκες επιρροές ή ερχόταν σε αντίθεση με το καθεστώς, είτε λόγω του περιεχομένου της είτε λόγω των πολιτικών πεποιθήσεων ή της φυλετικής προέλευσης των συνθετών.

Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός αφορούσε κυρίως τρεις συγκεκριμένες κατηγορίες μουσικής: τη μοντέρνα- ατονική μουσική, τη τζαζ και κάθε δημιουργήμα Εβραίου σύνθετη.

Αυτό που διαπιστώνεται μελετώντας τους αποκλεισμένους καλλιτέχνες είναι πως πολλές φορές απαγορεύονταν έργα λόγω κριτηρίων άσχετων με τη μουσική όπως είναι οι πολιτικές πεποιθήσεις και η φυλετική προέλευση. Εμείς θα ασχοληθούμε μόνο με τη τζαζ μουσική καθώς η ταινία που είναι αντικείμενο έρευνας της πτυχιακής μου είναι το «swing kids» ταινία στην οποία διαμεσολαβείται η jazz μουσική και χορός εκείνη την περίοδο. Όπως και στην περίπτωση τεχνών όπως η γλυπτική, ζωγραφική, λογοτεχνία και άλλες, παραδείγματα εκφυλισμένης μουσικής εμφανίζονται στο κοινό σε δημόσιες εκθέσεις με την αρχή της συγκεκριμένης πρακτικής να λαμβάνει χώρα το 1938.

Βέβαια η λογοκρισία στη μουσική είχε ξεκινήσει κάποια χρόνια πριν με το μουσικό επιμελητήριο του Γ' Ράιχ. Ωστόσο το 1938 είναι η χρονιά όπου η λεγόμενη εκφυλισμένη μουσική παρουσιάζοταν στο κοινό, με τον Goebbels μάλιστα να παρουσιάζει τις βασικές εντολές για τη μουσική (Potter, 2007: 91).

Επίσης διοργανώνεται από τον Goebbels η Έκθεση εκφυλισμού, στόχος της οποίας να διδάξει στους Γερμανούς πως να αναγνωρίζουν τις καταστροφικές μουσικές επιρροές. Στο επίκεντρο της έκθεσης βρέθηκε η τζαζ, ο μοντερνισμός και η υποτιθέμενη κυριαρχία της μουσικής των μολοσεβίκων και των Εβραίων που είχε επιβληθεί κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Παρόλο που η διάρκειά του ήταν σύντομη, το συγκεκριμένο φεστιβάλ κατάφερε να διοχετεύσει πολλά ισχυρά μηνύματα στο γερμανικό κοινό (Shirakawa, 1992: 272).

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι παρόλο που ο στόχος της έκθεσης ήταν να καθοδηγήσει το λαό για το πώς να αναγνωρίζει την εκφυλισμένη μουσική, η αδυναμία εκ μέρους των διοργανωτών να προσδιορίσουν τα χαρακτηριστικά εκείνα που καθιστούν απαγορευμένη μια μουσική σύνθεση, ήταν και η αιτία που η εν λόγω έκθεση βασίσθηκε ως επί το πλείστον σε οπτικά ερεθίσματα (Potter, 2007: 92). Ήταν σαφής δηλαδή η προσπάθεια οπτικοποίησης της απαγορευμένης μουσικής προκειμένου να ξυπνήσει πιο έντονα συναισθήματα στους επισκέπτες. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του εξωφύλλου της έκθεσης, το οποίο απεικόνιζε έναν μαύρο σαξοφωνίστα ο οποίος έφερε ένα εβραϊκό αστέρι στο δεξί μέρος της μπλούζας του (Εικόνα 1.)

Πρόκειται για μια εικόνα η οποία είχε ως στόχο να υποκινήσει την άμεση αποστροφή προς τη φυλετική ετερότητα. Από τη δεκαετία του 1920, κιόλας το σαξόφωνο συμβόλιζε ανησυχίες σχετικά με την εισβολή της αμερικανικής κουλτούρας και το εβραϊκό αστέρι αποκάλυπτε τη δύναμη που κρυβόταν πίσω από την υποτιθέμενη αμερικανική συνομοσία για τον ευτελισμό

της γερμανικής κουλτούρας (Potter, 2007: .92). Βέβαια και η λέξη «entartete» στα γερμανικά είναι ακριβώς αυτή η σημασία της που αναφέρομαι παραπάνω, εκφυλισμένη μουσική.



Εικόνα 1

Πηγή φωτογραφίας: Wipplinger, J. (2017). *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press. Σελ 234

2.4.2.α. ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ ΤΟΥ Γ ΡΑΙΧ

Στη ναζιστική Γερμανία, υπάρχει μια αυστηρά γραφειοκρατική οργάνωση της μουσικής ζωής, προκειμένου να τεθεί υπό πλήρη έλεγχο κάθε πτυχή της μουσικής παραγωγής. Η «καθοδήγηση του κοινού για το ποια είδη είναι μη αποδεκτά, ήταν σαφώς ανεπαρκής και γι' αυτό το σκοπό άλλωστε έχει ιδρυθεί από τις 22 Σεπτέμβρη του 1933, το Μουσικό επιμελητήριο του Ράιχ, (Meyer, 1991: 91) το οποίο λειτούργησε μέχρι την πτώση του καθεστώτος το 1945, επιτρέποντας την ελεύθερη διάδοση μόνο των έργων, τα οποία πληρούσαν τα κριτήρια που είχαν τεθεί από το καθεστώς.

Σε αυτό το πλαίσιο το Επιμελητήριο προωθούσε μόνο τη λεγόμενη «καλή γερμανική μουσική», ενώ άφηνε στο περιθώριο την «εκφυλισμένη» μουσική. Όσον αφορά για τον τρόπο λειτουργίας του Επιμελητηρίου, ψηφίστηκε νόμος στις 7 Απριλίου του 1933 ο οποίος προέβλεπε τον διωγμό από τις δημόσιες θέσεις όλων των μουσικών που ήταν διορισμένοι ως τότε και την αντικατάστασή τους με μουσικούς, οι οποίοι θεωρούνταν αποδεκτοί από το καθεστώς (Levi, 1994: 14). Επίσης με νόμο που πέρασε τον Νοέμβριο του 1933, προβλεπόταν ότι κάθε ένας ο οποίος ασχολείται με την παραγωγή πολιτισμού ήταν υποχρεωμένος να γίνει μέλος του επιμελητηρίου (Levi, 1994: 22).

Ωστόσο, σύμφωνα με τον συγκεκριμένο νόμο, το Μουσικό Επιμελητήριο δεν ήταν υποχρεωμένο να αποδέχεται ως μέλος κάθε καλλιτέχνη-μουσικό που υπέβαλλε αίτηση. Όλα τα πιθανά μέλη ήταν υποχρεωμένα να απαντήσουν σε ερωτηματολόγια που αφορούσαν το εθνικό, το πολιτικό αλλά και οικογενειακό τους υπόβαθρο. Όσοι τηρούσαν τις πολιτικές προϋποθέσεις, ήταν ελεύθεροι να γίνουν μέλη. Αντιθέτως απορρίπτονταν όλοι όσοι δεν ήταν σύμφωνοι με τα ιδεώδη των Ναζί, κυρίως οι μη Άριοι και άλλοι ανεπιθύμητοι (Meyer, 1991: 100).

Στους ανεπιθύμητους βέβαια περιλαμβάνονταν όσοι καλλιτέχνες δεν ήταν «φυλετικά αγνοί», και όσοι δεν συμμορφώνονταν με τις επιταγές ναζιστικού κόμματος. Επίσης κάθε εκδήλωση προκειμένου να πραγματοποιηθεί, θα έπρεπε να πάρει άδεια από το Επιμελητήριο (Meyer, 1991: 99). Ακόμη όσον αφορά την ονοματολογία των καλλιτεχνών τα μέλη αυτά θα έπρεπε

να έχουν γερμανικό ή άριο ήχο στο όνομα τους. Μάλιστα οι μουσικοί ήταν υποχρεωμένοι να ενημερώνουν το επιμελητήριο για οποιαδήποτε αλλαγή στο όνομά τους. (Meyer, 1991: 104).

Οι πολίτες που περιγράφονται παραπάνω συνθέτουν το σκηνικό για ολόκληρη την οργάνωση του Γ΄ Ράιχ όσον αφορά τις τέχνες και τον πολιτισμό: μόνο όσοι έχουν το κατάλληλο προφίλ το οποίο ταίριαζε σε αυτό του ναζιστικού καθεστώτος έπαιρναν το εισιτήριο για να ασκήσουν την τέχνη τους.

Αυτό που είναι σκόπιμο να αποσαφηνιστεί, είναι το γεγονός ότι το μεγαλύτερο βάρος κατά την περίοδο της ναζιστικής Γερμανίας, δόθηκε στην κλασική μουσική δεδομένου ότι εκεί βρέθηκε ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για προπαγανδιστικές δράσεις, είτε με τη μορφή αποκλεισμού των ανεπιθύμητων είτε μέσω της προώθησης των μουσικών εκείνων που εξυπηρετούσαν τη θεωρία περί γερμανικής ανωτερότητας. Ωστόσο αξίζει να παρουσιασθεί και η αντιμετώπιση του καθεστώτος απέναντι σε μουσικές «ευρείας λήψης», όπως για παράδειγμα η τζαζ η οποία ναι μεν χαρακτηρίστηκε εκφυλισμένη εξαιτίας της σύνδεσης της με την αφροαμερικανική κουλτούρα, ωστόσο στη συνέχεια, το πλαίσιο που διαμορφώθηκε δεν ήταν ιδιαίτερα αυστηρό.

2. 4.2.β. Η περίπτωση της τζαζ

Σε όλη την διάρκεια του χιτλερικού καθεστώτος, η μουσική γραφειοκρατία του ναζιστικού κόμματος αγωνίστηκε να επιτύχει μια εξισορρόπηση μεταξύ της έντεχνης μουσικής, βασικό σύμβολο της οποίας ήταν ο Wagner και της λαϊκής απαίτησης για ψυχαγωγία, μέσω μουσικής όπως η τζαζ (Cathcart, 2006: 1). Πρόκειται για μια ισχυρή λαϊκή απαίτηση από την πλευρά του γερμανικού λαού, η οποία ενδυνάμωσε κυρίως από την έναρξη του Β΄ παγκόσμιου πολέμου κι έπειτα.

Αυτός ήταν κι ο λόγος για τον οποίο παρά το γεγονός ότι η τζαζ δέχθηκε σκληρές επιθέσεις τόσο από εκπροσώπους του Ράιχ, όσο και από ανθρώπους εντός του χώρου της μουσικής και η ερμηνεία της επισήμως απαγορεύθηκε (Meyer, 1975: 654, Wipplinger, 2017: 226) δεν κατάφερε εν τέλει να μείνει εκτός της γερμανικής μουσικής σκηνής. Στην αρχή τουλάχιστον, το ναζιστικό καθεστώς απέρριψε κατηγορηματικά τη τζαζ, προσδιορίζοντας την ως ένα μείζον αλλοδαπό στοιχείο της γερμανικής κουλτούρας ενώ η επίθεση των εκπροσώπων του Ράιχ απέναντι στο συγκεκριμένο είδος μουσικής

επικεντρώθηκε κυρίως στις αφρικανικές και αμερικανικές καταβολές του (Cathcart, 2006: 13).

Και σε αυτήν την περίπτωση, δηλαδή ήταν σαφής η παρουσία του φυλετικού διαχωρισμού, η οποία εκτός από την εβραϊκότητα, είχε επεκταθεί και σε κάθε μη γερμανική προέλευση, όπως στην προκειμένη περίπτωση η αφροαμερικανική.

Από τη δεκαετία του 1920, πριν δηλαδή την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, η τζαζ συμβόλιζε τη διαφθορά των μη γερμανικών χωρών στο μυαλό των συντηρητικών κριτικών μουσικής, ενώ κατά την διάρκεια της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης του 1929, παρόμοιες θέσεις είχαν υιοθετήσει και οι Γερμανοί μουσικοί οι οποίοι φοβούνταν τον ανταγωνισμό από τους ξένους μουσικούς της τζαζ (Kater, 1992: 26-28). Από τη δεκαετία του 1920 κιόλας η αμερικανική μουσική σκηνή γενικότερα είχε εξαπλωθεί σε αρκετά μεγάλο βαθμό στη Γερμανία, με το μεγαλύτερο ποσοστό αυτής της εξάπλωσης να αφορά τη τζαζ (Cathcart, 2006: 13).

Επομένως υπήρξε ήδη ένα πρόσφορο έδαφος για το καθεστώς όσον αφορά το συγκεκριμένο είδος μουσικής, στο οποίο συνέβαλε το γεγονός ότι η ναζιστική «εκστρατεία» αποπομπής της τζαζ, υποστηριζόταν σθεναρά από ανθρώπους του χώρου της μουσικής, όπως συνθέτες και μουσικολόγοι.

Όσον αφορά τα επιχειρήματα για τη συγκεκριμένη αποστροφή προς τη τζαζ, ενδεικτικά αναφέρεται η θέση που είχε προβάλλει ο μουσικολόγος Richard Litterscheid σε άρθρο του στην Εθνική εφημερίδα του Ράιχ, σύμφωνα με την οποία αναφέρει: «δεν υπήρξε η ανάγκη για τζαζ καθώς οι Γερμανοί είμαστε ικανοί να εκφραζόμαστε αρκετά ικανοποιητικά στο δικό μας μουσικό ιδίωμα». (Meyer, 1957: .655)

Το καθεστώς προσπάθησε να κατευθύνει τους Γερμανούς και ιδιαίτερα τους νέους, μακριά από τις εκφυλιστικές αυτές επιδράσεις. Είναι χαρακτηριστική μια από τις οδηγίες του Goebbels προς το υπουργείο προπαγάνδας που παραθέτει ο Cathcart (2006: 13) και η οποία αναφέρει: «οι δημοσιεύσεις πρέπει να παράγονται σε δημοφιλές ύφος με στόχευση τις μάζες και ειδικότερα τους νέους και θα πρέπει να αποδεικνύουν ότι η άκριτη υιοθέτηση ορισμένων αμερικανικών δραστηριοτήτων, όπως η τζαζ μουσική δείχνει έλλειψη πολιτισμού». (Cathcart, 2006: 13).

Επισήμως η απαγόρευση της τζαζ ξεκίνησε σχεδόν 2 χρόνια μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία και συγκεκριμένα τον Οκτώβρη του 1935 οπότε ο Goebbels, απαγόρευσε τη μετάδοση της από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς. Ωστόσο από την αρχή κιόλας του εγχειρήματος εμφανίστηκαν αντικειμενικές δυσκολίες οι οποίες είχαν να κάνουν κυρίως με τον ορισμό της συγκεκριμένης μουσικής.

Για την επίλυση του προβλήματος, δημιουργήθηκε μια επιτροπή ειδικών, στην οποία θα μπορούσαν να απευθυνθούν οι γερμανικοί σταθμοί, όταν υπάρχει κάποια αμφιβολία σχετικά με το εάν κάποιο κομμάτι εντασσόταν στην κατηγορία της τζαζ, και άρα έπρεπε να απαγορευθεί ή όχι (Kater, 1988: 16).

Βέβαια από την άλλη μεριά στη βιβλιογραφία βρήκα πως υπάρχει και μία άλλη όψη, όσον αφορά την αντιμετώπιση της τζαζ από τη ναζιστική Γερμανία.

Κατά τη δεκαετία του 1930 οι Γερμανοί άρχισαν να έλκονται σε μεγάλο βαθμό από τη τζαζ και κυρίως τη σουίνγκ. Η κορύφωση αυτής της «έλξης» έρχεται κατά την διάρκεια του Β' Παγκόσμιου πολέμου, με τους στρατιώτες να απαιτούν την ύπαρξη της τζαζ ως μέρος της ψυχαγωγίας τους και το γερμανικό κοινό να απειλεί ότι θα συντονιστεί σε ξένους ραδιοφωνικούς σταθμούς σε περίπτωση που το γερμανικό ραδιόφωνο συνέχιζε να μη μεταδίδει την εν λόγω μουσική. Το μαζικό αυτό κίνημα του λαού και η απειλή περί στροφής σε ξένους σταθμούς, ήταν αρκετά προκειμένου οι αρχές να αναγκαστούν να άρουν την αρχική απαγόρευση που είχαν επιβάλλει στους γερμανικούς σταθμούς. (Potter, 2007, σελ.95).

Κατά τη διάρκεια της περιόδου (1932-1939) τα νυχτερινά κέντρα που έπαιζαν αυτού του τύπου τη μουσική παρέμεναν ανοικτά με τους μουσικούς ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις να χρησιμοποιούν ψεύτικα ονόματα, ώστε να μην τίθεται σε κίνδυνο η επαγγελματική τους καριέρα κατά την διάρκεια της μέρας (Snowball, 2002: 164).

Μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρχε ένα είδος σιωπηρής υποστήριξης της τζαζ από το καθεστώς δεδομένου ότι πολλά από τα νυχτερινά κέντρα στα οποία η συγκεκριμένη μουσική ευδοκίμησε ιδιαίτερα, ήταν στέκια Αξιωματικών των SS, οι οποίοι ήταν φανατικοί οπαδοί του συγκεκριμένου είδους μουσικής (Kater, 1992: 64, 101).

Είναι χαρακτηριστικό ότι και ο ίδιος ο Goebbels επισκεπτόταν συχνά τα λεγόμενα jazz clubs, (Snowball, 2002: 164) ενώ υπάρχει καταγραφή δημοσιευμάτων σύμφωνα με το οποίο ο Goebbels και ο Hermann Wilhelm Göring (ηγετικό μέλος του ναζιστικού κόμματος) είχαν

θεαθεί σε επίσημη μάλιστα εκδήλωση του Ράιχ το (1937) να χορεύουν με τις στρατιωτικές τους στολές υπό τη τζαζ μουσική του Jack Hylton και της ορχήστρας του (Willet, 1989: 157). Κι ο Χίτλερ ο ίδιος είχε εγκρίνει τη λειτουργία κάποιων εκ των τζαζ νυχτερινών κέντρων με την αιτιολογία ότι είναι κέντρα τα οποία προορίζονται για τους ξένους (Snowball, 2002: 164).

Βέβαια ας μην ξεχνάμε ότι το Βερολίνο ήταν μια πολιτιστική πρωτεύουσα παγκοσμίως και επομένως το γεγονός να αποδιώξουν οι ναζί τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και να αφαιρέσουν ένα από τα βασικά θεάματα όπως τη ζωντανή εκτέλεση της τζαζ μουσικής, ήταν ριψοκίνδυνο. Καθοριστική για την στροφή αυτή ήταν η έναρξη του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου.

Ωστόσο λόγω του γεγονότος πως δεν μπορούσαν να την αποτρέψουν, οι εκπρόσωποι του καθεστώτος βρήκαν τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να την χρησιμοποιήσουν ως μέρος της «μηχανής προπαγάνδας» που είχαν στήσει, με βασικό μέσο το ραδιόφωνο. (Willet, 1989: 157). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η δημιουργία του swing συγκροτήματος "Charlie and his Orchestra" το 1940 από το καθεστώς για τη σύσταση του οποίου είχαν προσληφθεί οι καλύτεροι μουσικοί της jazz της Ευρώπης, τόσο από Γερμανία όσο και από άλλες χώρες. Επικεφαλής του συγκροτήματος ήταν ο σαξοφωνίστας Lutz Templin.

Η μάλιστα αυτή απαρτιζόταν από άλλα έξι άτομα. Αυτά ήταν:

1. Charles "Charlie" Schwedler στη φωνή
2. Nino Impallomeni στην τρομπέτα (Ιταλία)
3. Primo Angeli στο πιάνο (Βέλγιο)
4. Benny de Weille Josse Breys στο κλαρίνο και τρομπόνι
5. Meg Tevelian στην κιθάρα (Γερμανία)
6. Fritz Brocksieger στα ντραμς

Αρμοδιότητα της μάλιστα, η οποία ήταν υπό τον πλήρη έλεγχο του Υπουργείου Προπαγάνδας, ήταν η παραγωγή διασκευών κομματιών swing με αγγλικούς στίχους σατιρικού περιεχομένου (Crook, 1998: 188). Μέσω της συγκεκριμένης μάλιστα, το καθεστώς προωθούσε τραγούδια jazz τα οποία περιείχαν στίχους – παρωδίες οι οποίοι γελοιοποιούσαν, μεταξύ άλλων, προσωπικότητες «εχθρικές», όπως ο Churchill και ο Roosevelt (Willet, 1989: 157).

Πέραν πάντως από τη χρήση της jazz ως μέσο προπαγάνδας από το καθεστώς, η συγκεκριμένη μουσική είχε λάβει πολιτική διάσταση και από τον ίδιο τον λαό. Ειδικότερα στις τάξεις της νεολαίας, η jazz μουσική και κυρίως η swing είχε αρχίσει από τη δεκαετία 30' κιόλας να συμβολίζει μια αντίσταση προς τις αρχές και μια άρνηση συνεργασίας με το Τρίτο Ράιχ. (Willet, 1989: 157)

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται το κίνημα των Swing Kids (γνωστό και ως Swing Youth) το οποίο έδρασε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, κυρίως στο Αμβούργο και Βερολίνο με βασικές εστίες τα γερμανικά καμπαρέ και clubs.

Τα μέλη του συγκεκριμένου κινήματος, δήλωναν λάτρεις του βρετανικού και αμερικανικού τρόπου ζωής (υιοθετώντας ανάλογο ντύσιμο) και της swing music. Όσον αφορά την ενδυμασία αν και δεν υπάρχουν αρκετές αναφορές, γνωρίζουμε πως τα αγόρια φορούν κουστούμι, τιράντες, ριγέ μπλουζάκια και γραβάτες και τα κορίτσια αέρινα φορέματα και χαμηλά παπούτσια.

Πρόκειται για ένα κίνημα πολιτιστικής αντίστασης και λιγότερο πολιτικής, το οποίο ερχόταν σε πλήρη αντίσταση με όσο πρέσβευε το αντίπαλο δέος που ήταν η νεολαία του Hitler. Η δράση των Swing Kids κατάφερε να συνεχιστεί για κάποιο διάστημα και κατά τη δεκαετία του '40, ωστόσο μέχρι το τέλος του πολέμου αρκετά από τα μέλη του κινήματος βρέθηκαν σε ναζιστικές φυλακές και στρατόπεδα.

Η jazz λόγω της καθαρά ψυχαγωγικής της φύσης, χαρακτηριζόταν από έντονα στοιχεία μαζικότητας και είχε ενταχθεί στη καθημερινή ζωή του γερμανικού λαού ήδη από τη δεκαετία του 1920, παρά το γεγονός πως από την πλευρά των μουσικολόγων αλλά και γενικότερα των εκπροσώπων της μουσικής ζωής, υπήρξε έντονη επικριτικότητα.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι παρά την κάμψη των αντιστάσεων και την αποδοχή της jazz, το καθεστώς δεν ξέφυγε από τη σταθερή προπαγανδιστική τακτική του, αξιοποιώντας τη δημοτικότητα της συγκεκριμένης μουσικής προς όφελος του (σατυρικά τραγούδια κλπ.).

2.5. Η κλασική και λαϊκή-παραδοσιακή μουσική

Όπως έγραψα και παραπάνω το μουσικό πλαίσιο στη ναζιστική Γερμανία είχε δύο βασικές συνιστώσες: την εκκαθάριση από την ανεπιθύμητη μουσική και την προβολή εκείνης της μουσικής, η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε βαθμό μάλιστα κατάχρησης, για τους προπαγανδιστικούς σκοπούς του καθεστώτος. Όσον αφορά την πρώτη συνιστώσα, αυτή την ανέλυσα στο κεφάλαιο 2.4.2..

Σχετικά με τη δεύτερη συνιστώσα, μία από τις βασικότερες επιδιώξεις τους τρίτου Ράιχ, ήταν η ανάδειξη της ανωτερότητας της γερμανικής φυλής. Η μουσική μπορούσε να αποτελεί μεγάλο μέρος της επίτευξης του σκοπού αυτού. Στο παραπάνω πλαίσιο, η κλασική μουσική, θεωρήθηκε ως η πλέον κατάλληλη, συγκριτικά με τα υπόλοιπα είδη, για την εξυπηρέτηση του συγκεκριμένου σκοπού, κάτι το οποίο εκτός όλων των άλλων έχει να κάνει με το γεγονός ότι πράγματι στον τομέα της κλασικής μουσικής, κατά το παρελθόν, είχαν παραχθεί από Γερμανούς συνθέτες αριστουργηματικά έργα. Αυτή η βάση που ήδη υπήρχε αποτέλεσε ένα μέσο προπαγάνδας υπέρ του μύθου της ανωτερότητας των Γερμανών συνθετών, της γερμανικής μουσικής και εν τέλει του γερμανικού έθνους. Υπήρξε ουσιαστικά μία κατήλευση της κλασικής μουσικής, προκειμένου αυτή να χρησιμοποιηθεί ως ένα επιχείρημα της ύψιστης εθνικής ταυτότητας που το καθεστώς προωθούσε (Currid, 2006: 130).

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, σε αντίθεση με άλλα είδης όπως η μοντέρνα μουσική, η τζαζ κ.λπ., η κλασική μουσική να έχει μία ιδιαίτερη σημαντική παρουσία. κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κυριαρχίας στη Γερμανία. Η παραπάνω, κατά κάποιον τρόπο «άνθιση της κλασικής μουσικής έγινε κατά βάση μέσω της εκ νέου «ανακάλυψης» κλασικών συνθετών και μουσικών (Sington & Weidenfeld, 1943: 248). Ενδεικτικά αναφέρονται οι κλασικές δημιουργίες των Beethoven, Mozart και Schumann, οι οποίες αντιμετωπίζονταν σα μία επιπλέον απόδειξη της γερμανικής πολιτιστικής ανωτερότητας. Γι αυτό άλλωστε ειδικά σε επίσημες τελετές και εκδηλώσεις, κυρίαρχο ρόλο είχαν έργα όπως η 3^η Ηρωική συμφωνία, η 5^η συμφωνία, οι εισαγωγές Κοριολανός και Έγκμοντ του Beethoven.

Ειδικά στην περίπτωση του Beethoven είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τον εορτασμό της 165^{ης} επετείου της γέννησής του, οι ραδιοφωνικές εκπομπές τον είχαν τιμήσει δεόντως, προσφέροντας σε αφθονία μεταδόσεις των έργων του.

Γενικότερα, το καθεστώς έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην προώθηση της κλασικής μουσικής, στηρίζοντας συναυλίες, όπερες και μουσικούς, ενώ τα στελέχη του ναζιστικού κόμματος

ένιωθαν ιδιαίτερα κολακευμένα λειτουργώντας ως προστάτες της πλούσιας καλλιτεχνικής κληρονομιάς της χώρας, στο επίκεντρο της οποίας είχε τοποθετηθεί η κλασική μουσική.

Σε αντίθεση με τη τζαζ, η λαϊκή-παραδοσιακή μουσική, η οποία επίσης διαθέτει στοιχεία μαζικότητας, αξιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τους εκπροσώπους του ναζισμού. Κι αυτό διότι αποτελούσε ένα από τα πλέον κατάλληλα πεδία ανάδειξης της γερμανικής παράδοσης, η οποία σύμφωνα με το καθεστώς, συνιστούσε ένα ακόμη στοιχείο τεκμηρίωσης της γερμανικής ανωτερότητας.

Στην κατηγορία της παραδοσιακής-λαϊκής μουσικής, περιλαμβάνονταν σε μεγάλο βαθμό οι στρατιωτικοί σκοποί. Στην πραγματικότητα, τα λεγόμενα «στρατιωτικά τραγούδια» ήταν παλαιότεροι λαϊκοί σκοποί, οι οποίοι ξαναεμφανίζονται με νέους στίχους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Meyer (1991: 65), το πολιτικό τραγούδι μάχης έγινε το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι της Γερμανίας.

Τα κομμάτια αυτού του είδους εστίαζαν στην ανάδειξη ένδοξων επιτευγμάτων αλλά και της αγάπης για την πατρίδα, με στόχο βεβαίως να «ξυπνήσουν» τα πατριωτικά αισθήματα του λαού. Είναι ενδεικτικοί οι στίχοι που παραθέτει ο Meyer (1991: 68), από κάποιο τραγούδι εντασσόμενο στο υπό μελέτη είδος, οι οποίοι μεταξύ άλλων καλούσαν το λαό να πολεμήσει μαζί με τον Εθνικοσοσιαλισμό για ελευθερία, εργασία και ψωμί, καλλιεργώντας ταυτόχρονα το αίσθημα, ότι ο εθνικοσοσιαλισμός είναι η λύση για την απομάκρυνση της δυστυχίας.

Παράλληλα, ο στόχος ήταν να μεταδοθούν στο λαό αισθήματα φόβου και αβεβαιότητας με απώτερο σκοπό, ο γερμανικός πληθυσμός να στραφεί προς το Χίτλερ και το Ράιχ για ασφάλεια και καθοδήγηση. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι παρόλο που η λαϊκή μουσική αυτού του είδους απευθύνθηκε μαζικά σε όλο τον πληθυσμό, υπήρχαν συγκεκριμένες ομάδες στις οποίες επικεντρώθηκε. Πρόκειται για το μέρος του γερμανικού λαού το οποίο είχε πολύ λίγο ή και ποτέ εκτεθεί στη σοβαρή μουσική (Meyer, 1991: 282)

Παρόλο που αρχικά η συγκεκριμένη μουσική δε φαινόταν να είναι αυτό που πραγματικά ο γερμανικός λαός αναζητούσε, σε αντιδιαστολή με τη τζαζ μουσική, το καθεστώς γνώριζε ότι ακριβώς αυτά τα ακούσματα ήταν αυτά που χρειαζόνταν. Με τον καιρό, αυτή η μουσική, η οποία περιελάμβανε παραδοσιακά κομμάτια και χορούς από τη γερμανική κληρονομιά, έγινε ενθουσιωδώς αποδεκτή από το λαό της Γερμανίας αντικαθιστώντας σε ένα βαθμό τις σύγχρονες μουσικές τάσεις.

3^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ταινία Swing Kids (1993)

Σκηνοθέτης: Thomas Carter

Ο λόγος που επέλεξα τη συγκεκριμένη ταινία όπως ανέφερα και στην εισαγωγή είναι το γεγονός πως την είχα παρακολουθήσει πολύ νωρίτερα, πριν καν να σκεφτώ πως η ταινία αυτή θα σχετιζόταν ποτέ με το θέμα της πτυχιακής μου. Οπότε γνώριζα πως στην ταινία αυτή υπάρχει αναφορά και στον χορό και στη μουσική σουίνγκ. Επίσης γνώριζα πως η ταινία αναπαριστά σε πολύ καλό βαθμό το ιστορικό πλαίσιο της εποχής εκείνης και τον τρόπο αντιμετώπισης των «swing kids» από τη γκεστάπο και τη χιτλερική νεολαία. Βέβαια δεν θυμόμουν και δεν περίμενα, πως αναλύοντας την ταινία, θα μπορούσα να παρατηρήσω τόσα πράγματα.

3.1 Συνοπτική παρουσίαση

Για να δούμε πώς διαμεσολαβείται ο χορός μέσα από την ταινία που επέλεξα, θα πρέπει ο αναγνώστης να γνωρίζει τουλάχιστον την περίληψη της πλοκής της ταινίας αυτής.

Η ταινία μιλάει για μια κλειστού τύπου ομάδα από νέα παιδιά στο Αμβούργο, στη ναζιστική Γερμανία οι οποίοι αγαπούν την αμερικανική σουίνγκ μουσική (η οποία είναι απαγορευμένη από το ναζιστικό καθεστώς της Γερμανίας, καθώς πιστεύεται πως η μουσική αυτή είναι δημιούργημα είτε από Αφροαμερικάνους είτε από Εβραίους), δε συμμορφώνονται σύμφωνα με τις επιταγές αυτού του καθεστώτος, και πηγαίνουνε το βράδυ σε κλαμπ για να χορέψουν τη μουσική αυτή. Αυτοί αποκαλούνταν «swing kids». Ο Peter Muller και ο Thomas Berger, οι πρωταγωνιστές αυτής της ταινίας, είναι δύο νέοι, των οποίων η επανάσταση τους ενάντια στην συμμόρφωση της Ναζιστικής Γερμανίας, παίρνει τη μορφή αγάπης της σουίνγκ μουσικής, μέσα από την οποία μπορούν να εκτονωθούν χορεύοντάς τη. Όταν όμως, μια αθώα φάρσα αναγκάζει τον Peter να μπει στη Χιτλερική Νεολαία κάνοντας τον Thomas να τον ακολουθήσει χωρίς να είναι αναγκασμένος για να τον υποστηρίξει, φέρνει τη φιλία τους αντιμέτωπη με την εξουσία του Ναζισμού.

3.2. Ανάλυση των σκηνών της ταινίας «swing kids»

- Σκηνή 1^η

Η ταινία «swing kids» ξεκινάει ουσιαστικά με μια αφήγηση στην οποία μας αναφέρει στο τι συμβαίνει στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Ένα νέο κίνημα εμφανίζεται ανάμεσα στους εφήβους του Αμβούργου στη Γερμανία. Οι οπαδοί του αρνούνται να καταταχτούν στη ναζιστική οργάνωση νέων, τη χιτλερική νεολαία. Άφηναν τα μαλλιά τους μακριά και ήταν παθιασμένοι με τις αμερικανικές ταινίες, τη βρετανική μόδα και το swing. Αποκαλούνταν «swing kids».

- Σκηνή 2^η

Από τα πρώτα 42 δευτερόλεπτα η ταινία ξεκινάει με τη μουσική αυτή (“ life goes to a party” του Harry James και Benny Goodman) και μας παρουσιάζει ένα χώρο όπου χορεύουν όλοι σουίνγκ. Από την πρώτη στιγμή κιόλας επίσης στο πρώτο λεπτό είναι εμφανής η «big band orchestra», χαρακτηριστικό της σουίνγκ μουσικής καθώς και ο χορός σε ζευγάρια. Ακόμη στο πρώτο λεπτό ακριβώς, ο χαιρετισμός του πορτιέρη στον Peter (swing heil,) δείχνει πόσο ψηλά την έχουν τη σουίνγκ καθώς με αυτόν τον τρόπο χαιρετιόντουσαν μεταξύ τους οι οπαδοί του Χίτλερ αντίστοιχα (Heil Hitler).¹ Από το πρώτο λεπτό έως το τρίτο λεπτό παρουσιάζεται ο χορός όπου με την υπόκρουση της μουσικής, οι χορευτές κάνουν διάφορες φιγούρες αλλά και θεαματικές κυβιστήσεις. Στο δεύτερο λεπτό δίνεται οκτάμετρο σόλο στο κλαρινέτο όπου ο αυτοσχεδιασμός είναι στο πλαίσιο της μουσικής αυτής.

¹ Ο ναζιστικός χαιρετισμός στη ναζιστική Γερμανία συνοδευόταν από τις λέξεις Heil Hitler (Ζήτω ο Χίτλερ) ή Sieg Heil (Ζήτω η νίκη). Και κάπως έτσι όλοι όσοι αγαπούσαν τη swing, αντί για Sieg φώναζαν Swing Heil.

- Σκηνή 3^η
Στο 5^ο λεπτό βλέπουμε τη γκεστάπο να κυνηγάει έναν άνδρα ο οποίος προσπαθεί να ξεφύγει, και να κρυφτεί στις σιδηροδρομικές γραμμές και πίσω από τα τρένα, αλλά τον βρίσκουν και η μόνη διέξοδός του είναι πλέον να πηδήξει από τη γέφυρα στο ποτάμι όπου και ξεκινάνε οι άνθρωποι της γκεστάπο να τον πυροβολούν και κατ'επέκταση να τον σκοτώνουν κάτι το οποίο συμβαίνει μπροστά στον Peter και την παρέα του.
- Σκηνή 4^η
Όσον αφορά τον τρόπο ζωής των «swing kids», εκτός από το χορό νιώθουν πως όλοι αυτοί ανήκουν σε κάτι παραπάνω από μία οργάνωση, νιώθουν πως είναι μία οικογένεια. Έτσι στα οχτώ λεπτά και 26 δευτερόλεπτα, ο Willie, ο μικρός αδερφός του Peter, όταν αναφέρει στον Peter και στους φίλους του πως η χιτλερική νεολαία περικύκλωσε ένα «swing boy» σε ένα στενό σοκάκι (αλλά στην πραγματικότητα ήταν Εβραίος, κάτι που δεν το γνώριζε ο Willie), αμέσως ο Peter και η παρέα του έτρεξαν να τον υπερασπιστούν, κι ο Thomas πάει και παλεύει με έναν από τη χιτλερική νεολαία παρόλο που ο δεύτερος είχε και σουγιά, προκειμένου να σώσει το παιδί που βαρούσαν.
- Σκηνή 5^η
Επίσης στα 11 λεπτά και 27 δευτερόλεπτα, αυτή η παρέα φίλων ακόμη και τον τρόπο που πάνε να προσεγγίσουν και να φλερτάρουν τις τρεις κοπέλες είναι τραγουδώντας ένα σουίνγκ τραγούδι, το «you go to my head» της τραγουδίστριας Billie Holiday.
- Σκηνή 6^η
Στα 12 λεπτά και 16 δευτερόλεπτα, ένα στέλεχος της ναζιστικής οργάνωσης, λέει στη μητέρα του Peter, πως ο τελευταίος χρειάζεται κούρεμα διότι το μακρύ μαλλί είναι χαρακτηριστικό των «swing kids», κάτι το οποίο έρχεται αντίθετα/ ενάντια στα πιστεύω και στους κανόνες των Ναζί. Και λίγο πιο κάτω το ίδιο στέλεχος αναφέρει πως άτομα σαν τον Peter θα πρέπει να βρίσκονται σε στρατόπεδα συγκέντρωσης.

- Σκηνή 7^η

Στο 19^ο λεπτό και μετά ακούγεται κλασική μουσική και συγκεκριμένα το Piano trio in B Flat Major (πιάνο τρίο σε σι ύφεση μείζονα), σύνθεση του Μπετόβεν.

- Σκηνή 8^η

Στο 21^ο λεπτό, στο δισκοπωλείο μας ο σκηνοθέτης μας δείχνει πως επειδή ήταν απαγορευμένη η μουσική του Benny Goodman, έβαζαν τη μουσική σε δίσκο βινυλίου με την ετικετοποίηση άλλων μουσικών που επιτρεπόταν να ακουστούν, με αποτέλεσμα να μπορεί και να κυκλοφορεί ο δίσκος. Στην προκειμένη περίπτωση στην ταινία αναφέρεται για τον ντράμερ Gene Krupa. Ακόμη βλέπουμε στη σκηνή αυτή πως δεν έχουν απαγορεύσει τη μουσική του Εβραίου Arshawsky (ως Artie Shaw) καθώς και τη μουσική του Count Basie, ο οποίος είναι νέγρος όπως αναφέρεται στην ταινία.

- Σκηνή 9^η

Στο 22^ο λεπτό ο Peter προσπαθεί να μάθει στην κοπέλα Evey κάποια στοιχεία σουίνγκ τόσο στο χορό όσο και στη μουσική και τον συνεπαίρνει τόσο που ο ίδιος λέει πως δεν μπορεί να ακούσει τη μουσική αυτή (εκείνη τη στιγμή ακούγεται το “Bugle Call Rag”) και να μη χορέψει (“you can’t listen to this and not dance”). Οπότε η ορμή και η έκρηξη συναισθήματος για τη σουίνγκ τον κάνει να χορεύει μέσα στο δισκοπωλείο προσπαθώντας να δείξει κάποιες κινήσεις του jitterbug στην κοπέλα (ενώ ταυτόχρονα ακούγεται η μουσική, και συγκεκριμένα τη στιγμή εκείνη υπάρχει εναλλαγή δεκαεξάμετρου σόλο μεταξύ, τρομπέτας, τρομπονιού και κλαρίνου) αδιαφορώντας για τους ανθρώπους που βρίσκονται γύρω του ενώ ταυτόχρονα

- Σκηνή 10^η

Τώρα μία άλλη σκηνή ξεκινάει στο 24^ο λεπτό με ένα οχτάμετρο σόλο κιθάρα από τον Arvid (πρωταγωνιστής της ταινίας), και στη συνέχεια να παίζουν όλοι οι μουσικοί το “Shout And Feel It” του Count Basie και παράλληλα οι άνθρωποι να ξεκινάνε να χορεύουν. Εννοείται πως οι χορευτές φοράνε και την ανάλογη ενδυμασία (τα αγόρια φοράνε παντελόνι, πουκάμισο, γιλέκο και γραβάτα και οι γυναίκες αέρινα φορέματα πιο κάτω από το γόνατο και σχετικά ψηλές κάλτσες που φτάνουν πιο πάνω από τον αστράγαλο). Οι χορευτές πάλι κάνουν διάφορες κινήσεις swing και στο 30^ο δευτερόλεπτο του 26^{ου} λεπτού βλέπουμε την ένταση και την κατάσταση που φτάνει ο Otto χορεύοντας swing. Σε αυτή τη σκηνή επίσης βλέπουμε και στα 2 ζευγάρια πώς τα

αγόρια πετάνε τις κοπέλες στον αέρα και τις προσγειώνουν ομαλά. Ακόμη στο 47^ο δευτερόλεπτο του ίδιου λεπτού ο Arvid κάνει ένα αυτοσχεδιαστικό σόλο με την κιθάρα του τώρα μέσα στο κομμάτι ενώ την ίδια στιγμή ο Peter κι ο Thomas σαν να κάνουν κι αυτοί έναν αυτοσχεδιαστικό χορό με ίδιες κινήσεις που φαίνεται πως το έχουν δουλέψει μεταξύ τους. Και στο 25^ο λεπτό γίνεται νόημα από το θυρωρό στον αρχιμουσικό να σταματήσουν και να παίξουν παραδοσιακή γερμανική μουσική, μια μουσική η οποία επιτρεπόταν να ακούγεται και να παίζεται σε μαγαζιά και γενικά παντού σύμφωνα με τους νόμους και τα ιδεώδη των Ναζί.

- Σκηνή 11^η

Βέβαια μέσα από την πλάκα που πήγαν να κάνουν ο Peter κι ο Thomas, να κλέψουν ένα ραδιόφωνο, αυτό είχε ως αποτέλεσμα να πιάσουν τον Peter και να έπρεπε να ενταχτεί υποχρεωτικά στη χιτλερική νεολαία οπού κι έγινε. Βεβαία ο Thomas για να τον υποστηρίξει και να μην τον αφήσει μόνο του, εντάχθηκε κι ο ίδιος οικειοθελώς κι όπως του λέει στο 39^ο λεπτό, είναι η καλύτερη αμφίεση, το πρωί χιτλερική νεολαία το βράδυ swing.

- Σκηνή 12^η

Στο 39^ο λεπτό και 51^ο δευτερόλεπτο ο Arvid, ενώ περπατάει στο πεζοδρόμιο, όντας κουτσός προσπαθεί να χορέψει και να κάνει κινήσεις σουίνγκ. Βέβαια η χιτλερική νεολαία δείχνει την απέχθεια που έχουν απέναντι στο «swing boy» και ξεκινάνε να τον χτυπάνε αλύπητα, φτάνοντας στο αποκορύφωμα, ο ένας από αυτούς ο Emil να του πατήσει κλωτσιά και να του σπάσει τα δάχτυλα λέγοντάς του: να δούμε πως μπορείς να παίζεις αυτή τη νέγκρικη μουσική τώρα (“Let’s hear you play that nigger kike music now”).

- Σκηνή 13^η

Και στο 43^ο λεπτό ο Arvid που βρίσκεται στο νοσοκομείο, δείχνει πόσο θέληση έχει και πόσο αγαπάει αυτή τη μουσική, όπου ξετυλίγει τις γάζες από το χέρι του λέγοντας πως κι ο Django Reinhardt έπαιζε με δύο δάχτυλα. Με άλλα λόγια όλα αυτά που έγιναν δεν τον απέτρεψαν και τον έκαναν να φοβηθεί να ξαναπαίξει με την κιθάρα του αυτή τη μουσική, αλλά τον έκαναν πιο σκληρό «swing boy».

- Σκηνή 14^η

Επίσης από το 44^ο μέχρι και το 46^ο λεπτό ο Thomas ο οποίος είναι φίλος του Arvid, προθυμοποιείται να ανέβει στο ρινγκ παρά το γεγονός πως δεν ξέρει μποξ για να παλέψει με τον έμπειρο στο άθλημα αυτό Emil προς τιμήν του Arvid για το ξύλο που του έδωσαν ο Emil και οι υπόλοιποι νέοι της Χιτλερικής νεολαίας προηγουμένως. Ακόμη κι εδώ μες τα αίματα ο Thomas αφού τελικά χτυπήθηκε καλά από τον Emil, ξεκινάει να τραγουδάει το «it don't mean a thing» μπας και του θυμίσει τίποτα. (καθώς ο Emil ήταν κάποτε «swing boy»), αλλά πλέον είναι αργά.

- Σκηνή 15^η

Τώρα στο 51^ο λεπτό και 15^ο δευτερόλεπτο η σκηνή ξεκινάει με ένα οκτάμετρο σόλο από τα ντραμς και ύστερα μπαίνει όλη η μπάντα (παίζοντας το “sing sing sing” του Benny Goodman) με αποτέλεσμα όλος ο κόσμος να χορεύει στα λεγόμενα ballrooms. Επίσης στο 42^ο δευτερόλεπτο του ίδιου λεπτού η προσφώνηση swing heil αναφέρεται ξανά όπου και δείχνει για μια ακόμη φορά πόσο ψηλά την έχουν την σουίνγκ. Στο 52^ο λεπτό και 23^ο δευτερόλεπτο ο ένας από τους χορευτές φωνάζει “swing line” στο οποίο ουσιαστικά όλοι οι χορευτές πρέπει να κάνουν χώρο και να χορεύει ένα ζευγάρι. Με άλλα λόγια είναι η στιγμή όπου «σολάρει» το κάθε ζευγάρι χορευτικά ενώ όλοι οι άλλοι που έχουν κάνει κύκλο, δίνουν τον παλμό χτυπώντας παλαμάκια στο έκαστο ζευγάρι που μπαίνει μέσα στον κύκλο και πρόκειται να αυτοσχεδιάσει. Κι στο 54^ο λεπτό υπάρχει δεκαεξάμετρο σόλο στα κρουστά. Ακριβώς εκείνη τη στιγμή ο Peter ξεκινάει έναν αυτοσχεδιαστικό χορό με την παρτενέρ του Evey, κάνοντας διάφορες φιγούρες, με το που τελειώσουν το χορό αυτό μαζί με τους μουσικούς, επεμβαίνει η γκεστάπο στο μαγαζί όπου και τους λέει να φύγουν αμέσως. Και στην έξοδο τους να δίνει ο καθένας το όνομά του. Ακόμη τα πράγματα είναι σχετικά ήρεμα καθώς φαίνεται πως δεν ξεκινάνε τα παιδιά της χιτλερικής νεολαίας να βαράνε όλα τα άτομα όπως θα συμβεί παρακάτω με εξαίρεση τη στιγμή που ο Miller, ο Peter και η Evey προσπαθούν να βγουν έξω από τη πίσω μεριά του μαγαζιού ένα παιδί της χιτλερικής νεολαίας βαράει με το γκλοπ ένα «swingkid». Σχετικά με τη σκηνή αυτή, και συγκεκριμένα το μέρος που ο Peter ξεκινά τον αυτοσχεδιαστικό χορό με την παρτενέρ του Evey, βρήκα μία φωτογραφία από το βιβλίο Swing Dancing των Tamara και Erin Stevens, στη σελίδα 172, η οποία μας δείχνει τη στιγμή που είναι πιασμένοι με το ένα χέρι τους (hand to hand Charleston kick όπως αναφέρει) ενώ το άλλο τους χέρι είναι ελεύθερο.

(Εικόνα 2) Το σχόλιο το οποίο υφίσταται στο βιβλίο κιάλας για τη εικόνα αυτή είναι πως η ταινία “Swing Kids (1993)”, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην αναβίωση της σουίνγκ και ενέπνευσε πλήθος ατόμων να ξεκινήσουν μαθήματα χορού σουίνγκ.



Εικόνα 2

Πηγή φωτογραφίας: Φωτογραφία από τον Frank Connor η οποία βρίσκεται στο βιβλίο Swing Dancing των Tamara και Erin Stevens, στη σελίδα 172

- Σκηνή 16^η

Τώρα στο 56^ο λεπτό στην αρχή δείχνει τη γκεστάπο να κάνει αφισοκόλληση την εικόνα που πρόσθεσα κι εγώ στη σελίδα 34, η οποία απεικονίζει έναν μαύρο σαξοφωνίστα που τον κάνει να μοιάζει με πίθηκο στο πρόσωπο, και να έχει το εβραϊκό αστέρι στο πέτο του. Ακόμη πάνω σε αυτήν την αφίσα να έχουν κολλήσει τη φράση “verboten neger kike music” το οποίο ουσιαστικά σημαίνει πως απαγορεύεται η νέγκρικη μουσική. (εικόνα 3).



Εικόνα 3.

Πηγή φωτογραφίας: Στιγμιότυπο από την ταινία swing kids

- Σκηνή 17η

Από το 56^ο λεπτό και για 2 λεπτά μας δείχνει πώς γίνεται η προπαγάνδα περί κατωτερότητας των εβραίων και των άλλων λαών και περί ανωτερότητας αυτών, της αρίας φυλής μέσα από την εκπαίδευση των παιδιών, που ανήκουν στη χιτλερική νεολαία. Ακόμη μέσα από όλες τις ασκήσεις που περνάνε τα παιδιά μέσα από την εκπαίδευση αυτή, όλο αυτό έχει ως αποτέλεσμα να επικρατεί ομαδικότητα και αλληλεγγύη μεταξύ αυτών αλλά και να μυηθούν στο τέλος σε αυτόν τον τρόπο σκέψης. Απόρροια όλων αυτών είναι σιγά σιγά πιο εύκολα ο Thomas αλλά και πιο δύσκολα ο Peter να αρχίσουν να μπερδεύονται και να μην ξέρουν τι είναι σωστό και τι όχι.

- Σκηνή 18^η

Στη 1 ώρα και το 10^ο λεπτό η αγάπη του Arvid για τη μουσική αυτή τον έκανε να πειστώσει και να μπορέσει να ξαναπαίξει με τη 4μελή μπάντα του (βιολί, κοντραμπάσο, κιθάρα, ντραμς) μουσική μόνο με τα δύο του δάχτυλα. Εδώ φαίνεται πως υπάρχουν και στελέχη της γερμανικής αεροπορίας τους οποίους τους αρέσει κι η swing μουσική. Βέβαια το γεγονός πως ζητούν σε μια στιγμή από τον Arvid να παίξει ένα καλό γερμανικό τραγούδι, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να τον κάνει να νευριάσει και να ωρύεται καθώς όπως αναφέρει δεν υπάρχει γερμανικό τραγούδι πλέον αλλά μόνο ναζιστικό τραγούδι και συνεχίζει να λέει πως δολοφονούν τους Αυστριακούς, μετά θα είναι οι Τσέχοι και οι Πολωνοί, και μην αναφέρει στο τι κάνουν στους εβραίους και τους τσιγγάνους. Επομένως δεν θα παίξει κανένα τέτοιο γερμανικό τραγούδι για να ανεβάσει το ηθικό τους έχοντας ως συνέπεια να φύγει από το μαγαζί θεωρώντας πως και με αυτόν τον τρόπο γίνεται συνένοχος στις πράξεις των Ναζί.

- Σκηνή 19^η

Στη 1 ώρα και 15 λεπτά μέσα από τη συζήτηση-διένεξη που έχουν ο Peter με τον Thomas, φαίνεται πως τελικά ο Thomas ξεκινάει σχεδόν απόλυτα να συμπεριφέρεται και να σκέφτεται σαν παιδί των Ναζί. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα μέσα από τη στιχομυθία:

-Peter: *You don't really believe all that propaganda, don't you?*

-Thomas: *Peter, he's the one who's got his head full of propaganda. Did you hear him? He was actually defending the Jews*

-Peter: *But... but Benny is Jewish.*

-Thomas: *Yeah. And see what that music's done to Arvid? It's perverted his brain. Look at him.*

-Peter: *What? I can't believe this... You're turning into a fucking Nazi!*

-Thomas: *Oh, so what if I am? Oh, that's right. I'm sorry, I forgot. Your father was a Jew lover too, wasn't he?*

Και στο τέλος λέγοντας ο Thomas στον Peter πως κι ο πατέρας του ήταν φιλοεβραίος και για αυτό το λόγο υποστηρίζει τον Arvid έχει σαν συνέπεια να ξεκινάνε να παλεύουν μεταξύ τους. Τόσο πολύ πλύση εγκεφάλου μπόρεσε κι έκανε η εκπαίδευση στον Thomas.

- Σκηνή 20^η

Στη 1 ώρα και 17^ο λεπτό μας παρουσιάζεται η αυτοκτονία του Arvid στη μπανιέρα, ο οποίος προτίμησε να πεθάνει «swing boy» παρά στο τέλος να τον κάνουν να αλλάξει τις πεποιθήσεις και τα πιστεύω του.

- Σκηνή 21^η

Φτάνοντας προς το τέλος, η σκηνή στη 1 ώρα και 38^ο λεπτό και 30 δεύτερα μας δείχνει την ετοιμασία του Peter όσον αφορά στο τι θα φορέσει για να πάει στο κλαμπ να χορέψει. Η ενδυμασία αυτή αποτελείται από το μακρύ παντελόνι, το πουκάμισο τις τιράντες, τη γραβάτα, το καπέλο και την ομπρέλα-μπαστούνι.

- Σκηνή 22^η

Κι έτσι φτάνοντας στο κλαμπ 2 λεπτά αργότερα η σκηνή ξεκινάει με την τραγουδίστρια να τραγουδάει το «bei mir bist du schon» αργά και σταδιακά να ανεβάζει ρυθμό με αποτέλεσμα να κάνει τους χορευτές να ξεκινάνε να χορεύουν κι

αυτοί όλο και πιο γρήγορα και ζωντανά. Τα ζευγάρια κάνουν τις χαρακτηριστικές τούμπες στον αέρα ενώ πάλι μουσικά είναι διακριτή η εναλλαγή των οκτάμετρο σόλο μεταξύ κλαρινέτου, σαξοφώνου, κλαρινέτου και τρομπέτας και η μουσική να σταματάει με την είσοδο της χιτλερικής νεολαίας αλλά και στελεχών και να μας δείχνει πως τα πράγματα έχουν γίνει πολύ περισσότερο αυστηρά και βάρβαρα καθώς πλέον τους βαράνε ασταμάτητα κι όχι όπως την προηγούμενη σκηνή που απλώς τους προειδοποιούσαν να βγουν έξω αμέσως και κατά την έξοδό τους να δηλώνει ο καθένας το όνομά του. Επίσης φαίνεται πόσο καλή πλύση εγκεφάλου έχει γίνει στον Thomas ώστε να ξεκινάει να βαράει με το γκλοπ χωρίς έλεος τον καλύτερό του φίλο Peter.

- Σκηνή 23^η

Λίγο αργότερα την στιγμή που τον συλλαμβάνουν και τον ανεβάζουν στην κλούβα, είναι τόσο δυνατό το σουίνγκ σαν ιδέα για αυτόν, όπου τραγουδάει το «it don't mean a thing», αφυπνίζοντας αν και αργά και τον Thomas ο οποίος ντυμένος με τη στολή της χιτλερικής νεολαίας, απευθυνόμενος στον Peter του φωνάζει μπροστά σε όλους "swing heil".

- Σκηνή 24^η

Και τέλος η κορυφαία σκηνή που μας παρουσιάζει ο σκηνοθέτης είναι με τον Willie, το μικρό αδερφό του Peter, να τον προσφωνεί. Βρίσκει την ομπρέλα του Peter, τη μαζεύει και τη σηκώνει ψηλά φωνάζοντας με όλη του τη δύναμη με δάκρυα στα μάτια του "swing heil", αφήνοντας το υπονοούμενο πως μια ακόμη νέα γενιά swing kids αναδύεται.

- Σκηνή 25^η

Και κάπως έτσι τελειώνει η ταινία με μία αφήγηση, όπου αναφέρει πολλοί από τους «swing kids» κατέληξαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης αλλά το κίνημα συνεχίστηκε να μεγαλώνει και μία καινούρια γενιά swing kids έζησε για να δει την ήττα των Ναζί.

Τέλος, σαν τελικό σχολιασμό ο σκηνοθέτης της ταινίας swing kids , αν και φωτίζει και κάποιες διαφορετικές φάσεις του swing, χρησιμοποιούν την περίπτωση του καθρέπτη, σύμφωνα με την θεωρία της διαμεσολάβησης. Δηλαδή ο διαμεσολαβητής, αν και έχει σίγουρα παρέμβει σε αυτόν, μας τον παρουσιάζει στην πιστή του μορφή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

Συμπεράσματα

Βλέποντας παραπάνω στην ανάλυση των σκηνών της ταινίας «swing kids», παρατηρούμε πως ο χορός σε όλες τις σκηνές που εμφανίζεται, παρουσιάζεται όπως ακριβώς αναγράφεται στη βιβλιογραφία. Δηλαδή βλέπουμε πως στις σκηνές επιβεβαιώνεται ο όρος breakaway με τη στιγμή που αρχίζει ο αυτοσχεδιασμός και για τους μουσικούς αλλά και τους χορευτές, που ανά δύο μπαίνουν στο κέντρο της πίστας με στόχο να ξεχωρίσουν, και τους υπόλοιπους γύρω-γύρω να δημιουργούν ένα ρυθμικό κύκλο με τα χειροκροτήματά τους, το “swing line” όπως το αναφέρει ένας από τους χορευτές στη 13^η σκηνή. Επίσης όπως γράφω παραπάνω στο κεφάλαιο 2.2. από τη βιβλιογραφία, τα ζευγάρια μένουν ενωμένα από το ένα μόνο χέρι, ή σπάνε τη σύνδεση τους ολοκληρωτικά, επιτρέποντας μια περισσότερο ελεύθερη δημιουργία κάτι το οποίο το βλέπουμε να διαμεσολαβείται με αυτόν τον τρόπο και στην ταινία σε διάφορες σκηνές που παρουσιάζεται ο χορός (Σκηνές 2^η, 10^η, 13^η και 20^η). Επίσης, ακόμη και το πιο απλό πράγμα που αναγράφεται για το χορό αυτό, είναι το γεγονός πως χορεύεται με ζευγάρια, καθώς θα μπορούσε να διαμεσολαβηθεί και να παρουσιαστεί διαφορετικά.

Επιπλέον όπως γράφω και στο κεφάλαιο 2.3., κατά την άνθιση της περιόδου σουίνγκ, υπήρξε αξιομνημόνευτη άνοδος στον οργανικό αυτοσχεδιασμό ανάμεσα σε σολίστες αυτής της περιόδου, με εξέχοντες τους Benny Goodman, Johnny Hodges και άλλους, όπως και τον ίδιο καιρό, άρχισαν να δημιουργούνται και να δίνονται κανόνες για αυτοσχεδιασμούς σε όργανα που προηγουμένως θεωρούνταν ακατάλληλα για σόλο περιλαμβάνοντας τα ντραμς (Gene Krupa, Chick Webb), το κοντραμπάσο (Jimmy Blanton), το βιμπράφωνο (Lionel Hampton, Red Norvo) και την κιθάρα (Django Reinhardt, Charlie Christian). Επίσης με την εμφάνιση από το 1932 και μετά της 13μελούς ορχήστρας, η μουσική πολύ συχνά παιζόταν από μεγάλες μπάντες όπως αυτές που διευθύνθηκαν από τον Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Artie Shaw και πολλούς άλλους.

Αυτό το ξαναγράφω για να τονίσω πως και στην ταινία γίνεται αναφορά τόσο για τον Benny Goodman, όσο και για τους Gene Krupa, Django Reinhardt (το είδωλο του Arvid), τον Count Basie, Artie Shaw αλλά και άλλους μουσικούς, πράγμα που δηλώνει πως ο σκηνοθέτης θέλει να σταθεί σε αληθινά γεγονότα και προσωπικότητες. Ακόμη μέσα από αυτό βλέπουμε πως

και μουσικά η ταινία αναπαρίσταται ό,τι αναγράφεται στην βιβλιογραφία και γενικά στη θεωρία της swing μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να είναι το σόλο ντραμς στα μουσικά μέρη της ορχήστρας (σκηνή 13^η), καθώς και τόσο το οκτάμετρο σόλο (χαρακτηριστικό στοιχείο της σουίνγκ) του Arvid (συμπρωταγωνιστής της ταινίας) στην κιθάρα (σκηνή 10^η), όσο και της εναλλαγής των σόλο μεταξύ κλαρινέτου, σαξοφώνου, κλαρινέτου και τρομπέτας, (σκηνή 20^η) όπως και η ύπαρξη της “big band orchestra”.

Επιπλέον στη βιβλιογραφία αναφέρεται πως οι μουσικοί συχνά προτιμούσαν να δουλεύουν σε μικρότερα μουσικά σχήματα τα οποία επέτρεπαν περισσότερη έκταση στο σόλο αυτοσχεδιασμό και επέκτειναν το ρεπερτόριο τους πέρα από τα όρια της χορευτικής μουσικής κάτι το οποίο βλέπουμε να διαμεσολαβείται και στην ταινία στην 16^η σκηνή με την τετραμελή μπάντα του Arvid (βιολί, κοντραμπάσο, κιθάρα, ντραμς).

Και τέλος βλέπουμε πως η μουσική και ο χορός εκτός από εκτόνωση, εκφράζουν στην ταινία «swing kids» την αντίσταση και την οργή των νέων απέναντι στο απολυταρχικό αυτό καθεστώς. Διότι όπως αναγράφεται και στη βιβλιογραφία η σουίνγκ μουσική είχε λάβει πολιτική διάσταση και από τον ίδιο τον λαό.²

Όσον αφορά την ενδυμασία παρατηρούμε πως στην ταινία είναι χαρακτηριστικό το ντύσιμο των swing kids» το οποίο συγκεκριμένα στην 19^η σκηνή ο σκηνοθέτης θέλει ακριβώς να μας παρουσιάσει την ακριβή ενδυμασία τουλάχιστον του «swing boy». Η ενδυμασία αυτή αποτελείται από το μακρύ παντελόνι, το πουκάμισο τις τιράντες, τη γραβάτα, το καπέλο και την ομπρέλα-μπαστούνι όπως ακριβώς αναγράφω και στη βιβλιογραφία. Όσον αφορά τις γυναίκες, αυτές φορούσαν αέρινα φορέματα και χαμηλά παπούτσια. Επομένως, έτσι δινόταν η ευκαιρία στον κόσμο του swing, να εκφραστεί και να έρθει αντιμέτωπος με τα πρότυπα της εποχής, εκκινώντας την αντίσταση του αυτή από την εξωτερική τους εμφάνιση όπως και το γεγονός ότι χορευτές άφηναν μακριά μαλλιά και αρνούσαν να συμμετάσχουν στη νεολαία του Χίτλερ. Παράλληλα με το παραπάνω, στην 6^η σκηνή ένα στέλεχος της ναζιστικής οργάνωσης λέει στη μητέρα του Peter πως ο τελευταίος χρειάζεται κούρεμα, πως άτομα σαν τον Peter θα πρέπει να βρίσκονται σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, πράγμα το οποίο συνέβαινε και στην πραγματικότητα. Επομένως η ταινία σε όλο το μέρος της υπόθεσής της αναφέρεται σε πραγματικά δεδομένα.

² Ειδικότερα στις τάξεις της νεολαίας, η τζαζ και κυρίως η σουίνγκ είχε αρχίσει από τη δεκαετία του 30' να συμβολίζει μια αντίσταση προς τις αρχές και μια άρνηση συνεργασίας με το τρίτο Ράιχ (Willet, 1989: 157). Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και το κίνημα των swing kids γνωστό και ως youth swing

Ένα πράγμα το οποίο το είχα στην υπόθεση της εργασίας μου και φαίνεται από την ταινία «swing kids» είναι η απαξίωση, καθώς και ο διωγμός τόσο της μουσικής σουίνγκ όσο και αυτών που χόρευαν, από τους Ναζί. Βέβαια αυτό που δεν περίμενα να συναντήσω και δεν διαμεσολαβείται στην ταινία αλλά το βρήκα στην βιβλιογραφία και το γράφω παραπάνω στο 2^ο κεφάλαιο, είναι το γεγονός πως υπήρχαν στιγμές που η σουίνγκ αγκαλιάστηκε από μεγάλο μέρος ανθρώπων που υπηρετούσαν τα ιδεώδη του ναζισμού.

Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Goebbels επισκεπτόταν τα λεγόμενα jazz clubs (Snowball, 2002: 164), ενώ υπάρχει καταγραφή δημοσιευμάτων σύμφωνα με τα οποία ο Goebbels και Hermann Wilhelm Goring (ηγετικό μέλος του ναζιστικού κόμματος) είχαν θεαθεί σε επίσημη μάλιστα εκδήλωση του Ράιχ το (1937) να χορεύουν με τις στρατιωτικές τους στολές υπό τη τζαζ μουσική του Jack Hylton και της ορχήστρας του (Willet, 1989: 157).

Μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρχε ένα είδος σιωπηρής υποστήριξης της τζαζ από το καθεστώς δεδομένου ότι πολλά από τα νυχτερινά κέντρα στα οποία η συγκεκριμένη μουσική ευδοκίμησε ιδιαίτερα, ήταν στέκια Αξιωματικών των SS, οι οποίοι ήταν φανατικοί οπαδοί του συγκεκριμένου είδους μουσικής (Kalter, 1992: 64, 101).

Κι ο Χίτλερ ο ίδιος είχε εγκρίνει τη λειτουργία κάποιων εκ των τζαζ νυχτερινών κέντρων με την αιτιολογία ότι είναι κέντρα τα οποία προορίζονται για τους ξένους (Snowball, 2002: 164).

Επομένως, εδώ βλέπουμε μία αντίθεση ανάμεσα στην ταινία και τη βιβλιογραφία, καθώς στην ταινία παρουσιάζεται μόνο η απαξίωση του χορού και μουσικής σουίνγκ (και εννοείται των ανθρώπων που την υποστήριζαν), από τους Ναζί.

Βέβαια ας μην ξεχνάμε ότι το και το Αμβούργο άλλα κυρίως το Βερολίνο ήταν μια πολιτιστική πρωτεύουσα παγκοσμίως και επομένως το γεγονός να αποδιώξουν οι ναζί τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και να αφαιρέσουν ένα από τα βασικά θεάματα όπως τη ζωντανή εκτέλεση της τζαζ μουσικής, ήταν ριψοκίνδυνο.

Καθοριστική για την στροφή αυτή ήταν η έναρξη του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου. Ωστόσο λόγω του γεγονότος πως δεν μπορούσαν να την αποτρέψουν, οι εκπρόσωποι του καθεστώτος βρήκαν τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να την χρησιμοποιήσουν ως μέρος της «μηχανής προπαγάνδας» που είχαν στήσει, με βασικό μέσο το ραδιόφωνο (Willet, 1989: 157).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα η δημιουργία του swing συγκροτήματος "Charlie and his Orchestra" το 1940 από το καθεστώς για τη σύσταση του οποίου είχαν προσληφθεί οι καλύτεροι μουσικοί της jazz της Ευρώπης, τόσο από Γερμανία όσο και από άλλες χώρες. Επικεφαλής του συγκροτήματος ήταν ο σαξοφωνίστας Lutz Templin.

Μέσω της συγκεκριμένης μπάντας, το καθεστώς προωθούσε τραγούδια jazz τα οποία περιείχαν στίχους – παρωδίες οι οποίοι γελοιοποιούσαν, μεταξύ άλλων, προσωπικότητες «εχθρικές», όπως ο Churchill και ο Roosevelt. (Willet, 1989: 157).

Τέλος όπως αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο η διαμεσολάβηση εκτός από ουδέτερη πληροφόρηση, δηλαδή μετάδοση από τα MME απόψεων για τα γεγονότα και καταστάσεις που εμείς δεν μπορούμε να παρατηρήσουμε άμεσα (δηλαδή ως παράθυρο στην πραγματικότητα), μπορεί να λειτουργήσει κι ως καθρέφτης της πραγματικότητας μέσα από διάφορα κριτήρια επιλογής του εκάστοτε διαμεσολαβητή ή και ακόμη μπορεί να σημαίνει έως απόπειρες χειραγώγησης και ελέγχου.

Παίρνοντας όλα αυτά υπόψη καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο σκηνοθέτης σαν διαμεσολαβητής χρησιμοποιεί την περίπτωση του καθρέπτη, διότι αν και σίγουρα ίσως έχει παρέμβει σε αυτόν ο χορός, η μουσική αλλά και το ιστορικό πλαίσιο αναπαρίστανται όπως ακριβώς αναγράφεται στη βιβλιογραφία.

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

- 1) Βιντάλ, Σ. & Σίγνιτζερ, Μ., 1998. *Εφαρμοσμένη Επικοινωνία: Μια εισαγωγή στον επικοινωνιακό σχεδιασμό*, Αθήνα: Καστανιώτης
- 2) Λιβιεράτος, Κ. & Φραγκούλης, Τ., 1990. *ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ: Η έκρηξη της μαζικής επικοινωνίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- 3) ΜακΚουέιλ, Ν., 1997. *Εισαγωγή στη θεωρία της μαζικής επικοινωνίας*, Αθήνα: Καστανιώτης
- 4) ΜακΚουέιλ, Ν., 2002. *Η θεωρία της Μαζικής Επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*, Αθήνα: Καστανιώτης
- 5) Μαρκούζε, Χ., Αντόρνο, Β.Τ., Χορκάϊμερ, Μ., & Λοουένταλ, Λ., 1984. *τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα: Καστανιώτης
- 6) Παπαθανασόπουλος, Σ., 1997. *Η δύναμη της τηλεόρασης: Η λογική του μέσου και η αγορά*, Αθήνα: Καστανιώτης
- 7) ΠΟΥΛΑΚΗΣ, Ν., 2015. *μουσικολογία & κινηματογράφος, ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ*, Αθήνα: Μουσικός Οίκος. Π. ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ| edition Orpheus
- 8) Ράφτης, Α., 1992. *ΧΟΡΟΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ*, Αθήνα: ΘΕΑΤΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ «ΔΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ»
- 9) Σεραφετινίδου, Μελίνα, 1987. *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης*, Αθήνα: εκδόσεις Βιβλιοθήκη Κοινωνικής Επιστήμης και Κοινωνικής Πολιτικής – Gutenberg.
- 10) Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, σελ.407, τόμος 54

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

- 1) Adam, P., 1992. *Art of the Third Reich*, New York: Harry N. Abrams.
- 2) Attali, J., 1985. *Noise: an essay on the political economy of music. Theory & History of Literature*, Vol.16. Minesotta, London, University of Minnesota

- 3) Barron, S., 1991. *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York: Harry N. Abrams
- 4) Beeman, W.O., 1981. «*The Use of Music in Popular Film: East and West*». *Society for Visual Anthropology Newsletter* 4(2): 8-13
- 5) Cathcart, A., 2006. *Music and Politics in Hitler's Germany*. Madison Historical Review, Vol. 3, Article 1
Available at: <https://commons.lib.jmu.edu/mhr/vol3/iss1/1>
(Τελευταία επίσκεψη: 20/3 2020)
- 6) Currid, B., 2006. *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press
- 7) Cohen. S.J., 2004. *INTERNATION ENCYCLOPEDIA OF DANCE*, New York and Oxford: Oxford University Press, σελ. 201-203, Volume 4
- 8) COWAN, J.K., 1990. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. PRINCETON, NEW JERSEY: Princeton University Press. Από την ιστοσελίδα <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1dxg8mf> τελευταία επίσκεψη: 4/3/2020
- 9) COWAN, J.K., 1998. *Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ, ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΒΟΡΕΙΑ ΕΛΛΑΔΑ*, Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ
- 10) Crook, T., 1998. *International Radio Journalism: History, Theory, and Practice*. London: Routledge
- 11) Eisler, Hanns & Theodor W. Adorno., 1997. *Composing for the Films*, Oxford: Oxford University Press
- 12) Fiske, J., 1992. *ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ*, Αθήνα: Επικοινωνία και κουλτούρα
- 13) Grosshans, H., 1983. *Hitler and the Artists*, New York: Holmes & Meyer
- 14) Janowitz, M., 1968. «*The study of mass communication*» in *International Encyclopedia of the social studies*, Vol 3, New York: Macmillan and Free Press. Σελ 41-53
- 15) Kater, M., 1992. *Different drummers: Jazz in the culture of Nazi Germany*, Oxford: Oxford University Press

- 16) Kernfeld, B., 2002. *The New Grove Dictionary of Jazz*, London: Macmillan, Vol 3, σελ.697
- 17) Levi, E., 1994 *Music in the Third Reich*. New York: St. Martin's Press.
- 18) Meyer, M., 1975. The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History*, Vol 10, No. 4, σελ. 649–665. Sage Publications.
- 19) Meyer, M., 1991. *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang Publishing.
- 20) Mundy, J. 1999 *Popular Music on Screen: From Hollywood Musical to Music Video*, Manchester & New York: Manchester University Press
- 21) Potter, P. 2007. *Music in the Third Reich: The Complex Task of 'Germanization'.* *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, US: Berghahn Books
- 22) Read L.,M., 2003. *Art and Propaganda: The Degenerate Art Exhibition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- 23) Sachs, H., 1987. *Music in Fascist Italy*, London-New York: W.W. Norton & Company
- 24) Sadie, S., 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, Vol. 24 σελ.784
- 25) Sington, D & Weidenfeld., 1943. *The Goebbels Experiment*. New Haven: Yale University Press
- 26) Shirakawa, S., 1992. *The Devil's Music Master*, New York: Oxford University Press
- 27) Snowball, D., 2002. *Controlling Degenerate Music: Jazz in the Third Reich*, σελ. 149-166 στο *Jazz and the Germans* ed. Michael J, Budds, Hillsdale, NY: Pendragon Press
- 28) Stevens, T. and Stevens, E., 2011. *Swing Dancing*, Santa Barbara, and Denver: Greenwood
- 29) Street, J., 2003. 'Fight the Power': *The Politics of Music and the Music of Politics. Government and Opposition* Vol. 38 (Issue 1): σελ. 113 – 130.
- 30) Thompson, J., 1999. *Νεωτερικότητα και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, Αθήνα: Παπαζήση

31) Willet, R., 1989. *Hot Swing and the Dissolute Life: Youth, Style and Popular Music in Europe. 1939-49*, Popular Music, Vol 8, No 2, σελ. 157-163, Cambridge: Cambridge University Press

32) Wipplinger, J., 2017. *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press. doi:10.2307/j.ctt1qv5n7m (τελευταία επίσκεψη: 10/3/2020)

