

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ: ΧΩΡΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ

Ειρήνη Σηφάκη*

Εισαγωγή

Ιστορικά, ο κινηματογράφος συμμετέχει στον καθορισμό μιας κοινωνικής και πολιτισμικής γεωγραφίας της πόλης, άρρηκτα συνδεδεμένος με τη νεωτερική πόλη και τον αστικό πολιτισμό. Η κινηματογραφική αίθουσα, διασπαρμένη στον αστικό ιστό, στο κέντρο ή στις παρυφές των πόλεων, αναδεικνύει μια πλειάδα σχέσεων, αλληλεπιδράσεων και μεταβολών που ορίζουν τη σχέση του θεατή με τον κινηματογράφο αλλά και τη διαπλοκή του κινηματογράφου με τον αστικό χώρο. Ορισμένες σύγχρονες συζητήσεις σχετικά με την κοινωνική εμπειρία του κινηματογράφου¹, μας επιτρέπουν να επανεξετάσουμε διάφορες θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις που αφορούν στην κοινωνική λειτουργία των αιθουσών αναδεικνύοντας τις διαφορετικές συνθήκες και εμπειρίες που μπορεί να έχει η κινηματογραφική θέαση σε διάφορα χωροχρονικά και πολιτισμικά πλαίσια. Στόχος μιας τέτοιας διασταύρωσης θεωρητικών και μεθοδολογικών προτάσεων είναι να αναδειχθούν μορφές νοηματοδότησης και αναπαράστασης των κινηματογραφικών πρακτικών όπου ξεδιπλώνονται ποικίλες μορφές δράσεων, εμπειριών, κοινωνικών σχέσεων και πολιτισμικών χαρακτηριστικών.

Οι αναλύσεις σχετικά με τη διανομή και την πρόσληψη των ταινιών² από την άλλη υποδεικνύουν ότι οι κινηματογραφικές πρακτικές είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις ιδιοσυγκρασιακές τοπικές ιστορίες και πρακτικές καθώς και με τις προδιαθέσεις των μελών κάθε κοινωνίας (όπως έχει αποδοθεί με την έννοια της «έξης» από τον Pierre Bourdieu) γεγονός που καθιστά τη μελέτη τους καταλυτική για την κατανόηση των σύγχρονων αστικών πολιτισμών.

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, το αρχείο του University of South Alabama και την Αφροδίτη Νικολαΐδου για την ευγενική παραχώρηση των δικαιωμάτων των φωτογραφιών που περιλαμβάνονται στο κείμενο αυτό.

Η μελέτη του κοινού είναι κεντρική σε πολλές έρευνες που σχετίζονται με την κατασκευή μιας εναλλακτικής δημόσιας σφαίρας. Η θεώρηση του κινηματογράφου ως εναλλακτική δημόσια σφαίρα σχετίζεται κυρίως με τους θεατές του πρώιμου κινηματογράφου. Οι Hansen (1991), Rosenzweig (1983), Peiss (1986) και Mayne (1988) επικεντρώνονται στις συνθήκες που επέτρεψαν μια εναλλακτική (αυτορρυθμιζόμενη, εστιασμένη τοπικά και κοινωνικά) οργάνωση της κινηματογραφικής εμπειρίας. Οι μελέτες αυτές διερευνούν μεταξύ άλλων τη σπουδαιότητα του κινηματογράφου για κοινωνικές ομάδες, των οποίων η εμπειρία είχε κατασταλεί, διασπαστεί, αλλοτριωθεί συστηματικά – όπως η πρόσφατα αστικοποιημένη εργατική τάξη, οι νέοι μετανάστες και οι γυναίκες. Οι συζητήσεις αυτές σχετικά με τις κινηματογραφικές αίθουσες είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη χαρτογράφηση του κοινού δεδομένου ότι αποτέλεσαν αφορμή για να προσδιοριστεί το μέσο αστικό κοινό και να γίνουν ορισμένες κανονιστικές διατυπώσεις σχετικά με τη φύση της κινηματογραφικής εμπειρίας αφ' ενός και τη φύση και τη λειτουργία του δημόσιου χώρου που διανοίχτηκε από τον κινηματογράφο αφ' ετέρου. Στο πλαίσιο αυτό, έννοιες όπως η τάξη, η εθνικότητα και το φύλο αποτελούν μέρος της κατασκευής του ακροατηρίου από τους επιχειρηματίες των αιθουσών και άλλων παραγόντων της κινηματογραφικής βιομηχανίας, τα ιδιαίτερα δημογραφικά χαρακτηριστικά της περιοχής, την κοινωνική γεωγραφία των τόπων αναφοράς αλλά ταυτόχρονα ανταναικλούν τις ευρύτερες πολιτισμικές δομές των εκάστοτε κοινωνιών.

Στο κεφάλαιο αυτό, θα προβούμε σε μια θεωρητική διερεύνηση της σχέσης του κινηματογραφικού κοινού και της αίθουσας, οι οποίες ανιχνεύουν τόσο το ρόλο της αίθουσας στον αστικό χώρο όσο και την κατασκευή διαφορετικών μορφών οργάνωσης της εμπειρίας, αναδεικνύοντας τις πολυπλοκότητες και της ιδιομορφίες που χαρακτηρίζουν την κοινωνική εμπειρία της κινηματογραφικής αίθουσας σε διαφορετικά χωροχρονικά πλαίσια.

Χώρος, πόλεις και αστικοί πολιτισμοί

Η πόλη αποτελούσε πάντα ένα σημαντικό πεδίο έρευνας για κοινωνικά ζητήματα που προκλήθηκε αρχικά από συζητήσεις σχετικές με τη νεωτερικότητα. Οι ιδιαίτερες διαστάσεις των αστικών, κοινωνικών και χωρικών μορφών συνιστούν αντικείμενο θεωρητικοποίησης για ερευνητές από τον ευρύτερο χώρο των κοινωνικών επιστημών. Βασικά ζητήματα που εγείρονται μέσα από την μελέτη του χώρου και της πόλης είναι οι κοινωνικές, πολιτισμικές, οικονομικές, τεχνολογικές και χωρικές αλλαγές που στην πραγματικότητα αναπλάθουν και μεταλλάσσουν την πόλη αλλά και οι ιδιοποιήσεις των χώρων αυτών από τα υποκείμενα.

Το έργο του Walter Benjamin εξακολουθεί να ασκεί σημαντική επίδραση στη μελέτη του χώρου, καθώς διερευνά με ποιον τρόπο το έργο των καλλιτεχνών μαζί με τις εμπειρίες και τις περιπλανήσεις του αστού πλάνητα διαμόρφωσαν ένα σχεδόν ρη-

τορικό τρόπο κατανόησης της πόλης. Η σκέψη του Benjamin τροφοδοτήθηκε από την πολεοδομική παρέμβαση (στα μέσα του 19ου αιώνα στο Παρίσι) και την κοινωνία της επιδεικτικής κατανάλωσης όπου τα πολυκαταστήματα, ο συνωστισμός στα εμπορικά καταστήματα, η κίνηση που όλο αυξάνει, τα διαφημιστικά μηνύματα κυριεύουν τον οπτικό ορίζοντα των κατοίκων, ενώ οι ανάγκες μετακίνησης αλλάζουν. Όλα αυτά γέννησαν μια εμπειρία της πόλης πολύ διαφορετική από εκείνη που κυριαρχούσε ως τότε (Σταυρίδης, 2002: 18). Όπως ο Georg Simmel (1993 [1903]) έτσι και ο Benjamin (2002 [c1927-1940]) είδε την πόλη και την αστική αρχιτεκτονική ως κεντρικά συστατικά στοιχεία της νεωτερικότητας. Ο Benjamin θέλησε να εξετάσει τα αστικά περιβάλλοντα ως δεξαμενές συλλογικής μνήμης και εμπειρίας (Hansen, 1987).

Από τη δεκαετία του 1970 και μετά, οι νέες μορφές και λειτουργίες των πόλεων που αναδύθηκαν ως επακόλουθο των κοινωνικών, τεχνολογικών και πολιτισμικών μεταβολών, ανέδειξαν την αναγκαιότητα μιας νέας ρητορικής του χώρου στο πλαίσιο των σύγχρονων μετανεωτερικών κοινωνιών. Πολλοί σημαντικοί στοχαστές άρχισαν να χρησιμοποιούν την έννοια του χώρου ως οργανωτική κατηγορία αλλά και ως ερμηνευτικό πλαίσιο για να προσεγγίσουν ζητήματα που σχετίζονται με τη διαμεσολάβηση της εμπειρίας και τη δράση των υποκειμένων στο πλαίσιο του παγκόσμιου καπιταλισμού και των νέων πολιτισμικών μορφωμάτων. Ο Mark Shiel (2001:6) αναφέρει ως τους πιο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους αυτής της «στροφής στη μελέτη του χώρου» τον Henri Lefebvre (*The production of Space*, 1991 [1974]) τον Michel Foucault (*Επιτήρηση και τιμωρία*, 1989 [1977]), και τον Ernest Mandel (*Late Capitalism*, 1975) τις δεκαετίες του 1960 και 1970 και τους Marshall Berman (*All that is solid melts into air*, 1982), David Harvey (*Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας*, 2009 [1989]), Fredric Jameson (*Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, 1999), Edward Soja (*Postmodern Geographies*, 1989), και Mike Davis (*City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, 1990) τη δεκαετία του 1980 και 1990.

Κατά τους Paul Knox και Steven Pinch (2009: 96), η αύξηση του ενδιαφέροντος για ζητήματα κουλτούρας και πολιτισμού είναι χωρίς αμφιβολία η πιο σημαντική εξέλιξη στις σπουδές για την πόλη. Όπως καταδεικνύει η οπτική της κοινωνιοχωρικής διαλεκτικής, η σχέση ανάμεσα στην πόλη και την κουλτούρα παρουσιάζει συχνά αμφίδρομες και αλληλεξαρτώμενες λειτουργίες. Η σύνδεση του χώρου και της κουλτούρας επέδρασε καταλυτικά στη μελέτη για τις διαφορετικές κουλτούρες πόλεων, επηρεάζοντας τόσο τα αντικείμενα της μελέτης όσο και τους τρόπους με τους οποίους μελετώνται οι πόλεις.

Η λεγόμενη «στροφή» στη μελέτη του χώρου και του πολιτισμού ανέδειξε μεταξύ άλλων ότι η εξουσία και η κυριαρχία είναι χωρικά εγγεγραμμένες σε πολιτισμικά κείμενα και στην χωρική οργάνωση της πολιτισμικής παραγωγής (Shiel, 2001: 6), αλλά και το γεγονός ότι οι ανθρωπογεωγραφίες είναι άμεσα συνυφασμένες με την πολιτική και την ιδεολογία (Soja, 1989: 6).

Αυτό το αυξανόμενο ενδιαφέρον που έχει δοθεί στο χώρο ως αναλυτική κατηγορία για τη μελέτη των πολιτισμικών και κοινωνικών μορφών, άσκησε σημαντικές

επιδράσεις και διάνοιξε το πεδίο της μελέτης του κινηματογράφου καθώς ο κινηματογράφος αποτελεί την κατεξοχήν πολιτισμική φόρμα που κατανοείται και εξετάζεται βάσει της χωροχρονικής του οργάνωσης. Μάλιστα, τα τελευταία χρόνια, πέρα από το χώρο των κινηματογραφικών σπουδών, πολλοί ερευνητές από το χώρο των κοινωνικών επιστημών (Davies, 1990· Jameson, 1999: 56-57, 73, 78· Harvey, 2007: 404-424· Knox & Pinch, 2009: 517-525· Soja, 2000: 248-249· Stevenson, 2007: 177-198) αναφέρονται στον κινηματογράφο ως μέρος της ανάλυσής τους σε μια προσπάθεια συσχέτισης της πόλης με την αστική και κοινωνική γεωγραφία και τις παραγωγές του οπτικού πολιτισμού. Πώς εξηγείται όμως αυτό το αυξανόμενο ενδιαφέρον όχι μόνο των κινηματογραφικών σπουδών αλλά και της αρχιτεκτονικής, των κοινωνικών επιστημών (και ιδιαίτερα των πολιτισμικών σπουδών) για την πόλη και τον κινηματογράφο; Μήπως το ερευνητικό φαντασιακό έχει διαμορφωθεί από την εικονογραφία του κινηματογράφου που προβάλλει σαν είδωλο τις αναζητήσεις νέων κοινωνικών και αστικών μορφωμάτων – αναπαραστάσεων – στους κόλπους της πόλης; Για παράδειγμα η προβληματική των λεγόμενων παραδειγματικών πόλεων όπως το Λος Άντζελες (βλ. θεωρητική σχολή της Καλιφόρνιας³) συνδιαλέγεται και αλληλοτροφοδοτείται από την απεικόνιση της αναδυόμενης μεταμοντέρνας πόλης στην κινηματογραφική εκδοχή της. Το κοινωνιολογικό φαντασιακό – το οποίο τροφοδοτείται από φιλολογικές και εικονοκλαστικές παραγωγές, (όπως έννοιες του αστικού μύθου) τη λειτουργία της μνήμης και της νοσταλγίας μέσα στην πόλη και τους περιβάλλοντες χώρους της – ανασχηματίζεται μέσα από την μεταβαλλόμενη σφαίρα των νέων χρήσεων, πρακτικών, εμπειριών και μορφών επικοινωνίας στους χώρους της πόλης.

Όπως προαναφέραμε, η έννοια του χώρου είναι πολύ σημαντική για την μελέτη του κινηματογράφου στο σύνολό του καθώς ο κινηματογράφος λειτουργεί και κατανοείται σε σχέση με την οργάνωση του χώρου (και του χρόνου). Διακρίνονται δύο κύριες διαστάσεις: αφ' ενός η λειτουργία του χώρου στον κινηματογράφο (όπως ο χώρος των γυρισμάτων, η σκηνογραφία και η αρχιτεκτονική του χώρου, η γεωγραφική σχέση διαφόρων σκηνικών στην ακολουθία των πλάνων, η ιδιοποίηση και χρήση του χώρου από τους πρωταγωνιστές, η αναπαράσταση του κοινωνικού χώρου) και η λειτουργία του κινηματογράφου στο χώρο δηλαδή η διαμόρφωση των έμφυτων αστικών χώρων από τον κινηματογράφο ως πολιτιστική πρακτική, η χωρική οργάνωση της βιομηχανίας σε όλα τα επίπεδα της παραγωγής, της διανομής και της προβολής, η κυριαρχία και ο έλεγχος του χώρου μέσα στο πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας και ο ρόλος του κινηματογράφου στην παγκοσμιοποίηση (Shiel, 2001: 5). Οι δυο αυτοί χώροι σχηματίζουν από κοινού μία συνολική εικόνα της πόλης και του κινηματογράφου που, με τη σειρά της, κατακερματίζεται σε παράλληλες αλλά και ανεξάντλητες προσλήψεις και ερμηνείες.

Κατά τη Deborah Stevenson μια πρώτη διάκριση η οποία είναι θεμελιώδης, είναι αυτή της σχέσης ανάμεσα στην πραγματική πόλη της βιωμένης εμπειρίας και της φαντασιακής πόλης της αναπαράστασης (Stevenson, 2007: 177). Η πρώτη είναι η πόλη της καθημερινότητας, όπου η εμπειρία διαμεσολαβείται μέσω της δράσης των

υποκειμένων στο δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο. Οι δρόμοι της πόλης, τα οικοδομήματα, η αρχιτεκτονική και η ρυμοτομία της πόλης, αποτελούν το σκηνικό μέσα στο οποίο δρουν τα υποκείμενα και αναπτύσσονται οι διαπροσωπικές και οι κοινωνικές σχέσεις. Η πόλη αποτελεί το σκηνικό για την επιτέλεση διαφόρων κοινωνικών πράξεων που θα μπορούσαν να μελετηθούν σύμφωνα με τον Erving Goffman (1959) κάνοντας χρήση μια περίπλοκης δραματουργικής μεταφοράς. Η δεύτερη μορφή της, είναι ο χώρος της φαντασιακής αποτύπωσης της πόλης, των ιστοριών, της μνήμης ή και της ουτοπίας. Ας αναλογιστούμε πόσες φορές έχουμε μεταβεί νοητά σε μια πόλη την οποία έχουμε επισκεφθεί στο παρελθόν ή που έχουμε μεταφερθεί μέσω άλλων εμπειριών, γνώσεων ή αποτυπώσεων ανακαλώντας τις αισθήσεις (ακόμα και τις μυρωδιές) του συγκεκριμένου χώρου. Όπως αναφέρει η Stevenson, ενώ η πραγματική πόλη φαίνεται να είναι γερά τοποθετημένη και κατασκευασμένη μέσα στην προσωπική βιογραφία και τον φυσικό χώρο, η φαντασιακή πόλη μοιάζει να αψηφά κάπως το χρόνο, το χώρο και την ταυτότητα (Stevenson, 2007: 178).

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα κατεξοχήν αναπαραστατικό σύστημα, μέσω του οποίου μπορούμε να έρθουμε σε επαφή με πόλεις ή συγκεκριμένες περιοχές και χώρους του παρελθόντος, του παρόντος αλλά και του μέλλοντος, που δεν επισκεφτήκαμε ποτέ, όπως και άλλους χώρους που νομίζουμε ότι γνωρίζουμε καλά. Η συμβολή των καλλιτεχνών και συγγραφέων για τους οποίους η πόλη υπήρξε μια ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης και γοητείας, είναι καταλυτική. Μέσα από το έργο τους, μπορούμε να δούμε εικόνες που ξυπνούν μνήμες για χώρους στους οποίους ακόμα κι αν δεν έχουμε ζήσει οι ίδιοι, τους έχουμε βιώσει ή αισθανθεί ως μεταφορά από αφηγήσεις, φωτογραφίες ή αντικείμενα του παρελθόντος⁴. Πέρα όμως από τη νοητική κατασκευή του κινηματογραφημένου χώρου και της συμβολικής δομής της πόλης στον κινηματογράφο, η ιδιοποίηση και η εμπειρία του υλικού χώρου μέσα από την πράξη της κινηματογραφικής πρακτικής παράγει ένα νέο υλικό αλλά και φαντασιακό χώρο, που και ο ίδιος σχετίζεται με την μνήμη και την εμπειρία.

Η κινηματογραφική αίθουσα στον αστικό ιστό

Τα τελευταία 15-20 χρόνια η αναγνώριση της διεπιστημονικότητας του κινηματογράφου οδήγησε την έρευνα σε εναλλακτικούς τύπους συγκρότησης του αντικειμένου (πέρα από την φιλική / κειμενική ανάλυση) συμπεριλαμβάνοντας τις οικονομικές και πολιτισμικές δομές, τη σχέση του κινηματογράφου με άλλες μορφές ψυχαγωγίας, την τεχνολογία, την οργάνωση της εργασίας, τις επιδράσεις του στα πρότυπα αστικοποίησης κλπ.. Αυτό που αναφέρεται από πολλούς θεωρητικούς ως η ιστορική στροφή στις κινηματογραφικές σπουδές (Allen, 2006: 49, 53: Corrigan 1983: 25· Higashi, 2004: 94· Hansen, 1991: 90-91) συνοδεύεται από μια μετατόπιση του θεωρητικού και μεθοδολογικού ενδιαφέροντος έξω από τη σφαίρα των κινη-

ματογραφικών σπουδών και την ευθυγράμμισή του με προσεγγίσεις των πολιτισμικών σπουδών, αλλά και της πολιτισμικής και κοινωνικής ιστορίας.

Έτσι, πολλοί ερευνητές τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά και αλλού συμπεριέλαβαν την κινηματογραφική αίθουσα στην ατζέντα της ιστορίας του κινηματογράφου, αναδεικνύοντας μεταξύ άλλων πόσο σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η ιστορική και χωρική συγκυρία στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τα κυριότερα στοιχεία που ανέτρεψαν τα μέχρι τότε δεδομένα στην ιστορία της κινηματογραφικής αίθουσας σχετίζονται με διαφορές στις πρακτικές θέασης, μεταξύ των μητροπόλεων και άλλων αστικών ή περιφερειακών κέντρων, το πιθανό κοινό για τους διαφορετικούς τύπους κινηματογράφου σε διάφορα χωρικά και χρονικά πλαίσια ανά την υφήλιο και την πολυπλοκότητα της σχέσης μεταξύ της κινηματογραφικής πρακτικής και άλλων κοινωνικών πρακτικών (Allen, 1990: 348).

Πολλές μελέτες επικεντρώνονται στην κινηματογραφική αίθουσα κατά την πρώτη εποχή του κινηματογράφου (1900-1910) εξαιτίας της πληθώρας και ποικιλομορφίας των πρακτικών που παρατηρούνται σε διαφορετικούς τόπους και χρονικές στιγμές της ιστορίας. Από τις ιδιαιτερότητες των παραστάσεων vaudeville όπου το κινηματογραφικό θέαμα εναρμονίζεται σ' ένα σύνολο εξω-φιλμικών παραστάσεων (νούμερα βαριετέ, χορός, θεατρικά σκέτς, μουσικά δρώμενα), την ευρεία απήχηση



Εικόνα 1.

“Monroe Park, Mobile, Alabama, ca. 1918”.

Από τη συλλογή του Erik Overbey Collection, University of South Alabama Archives.

του κινηματογράφου στις εργατικές τάξεις και τους μετανάστες λόγω της εξαιρετικής εξάπλωσης των nickelodeon5, στα μεγαλοπρεπή παλάτια του κινηματογράφου και τις μεγάλες κεντρικές αίθουσες των αστικών κέντρων, τους κινηματογράφους επικαίρων, έως τους κινητούς κινηματογράφους που έφερναν σε επαφή το απομακρυσμένο κοινό της περιφέρειας σε αυτοσχέδιες παραστάσεις (Fuller, 2001) και τα τρένα της επανάστασης στη Σοβιετική Ένωση όπου ο κινηματογράφος γίνεται εργαλείο προπαγάνδας, οι κοινωνικές και γεωγραφικές διαστάσεις των κινηματογραφικών πρακτικών αποδεικνύονται απεριόριστες.

Παρόλο, λοιπόν, που ο κινηματογράφος ως μορφή ψυχαγωγίας εγκαταστάθηκε αρχικά στις πόλεις και συνεχίζει μέχρι σήμερα να θεωρείται ένα είδος αστικής ψυχαγωγίας, δεν αποτελεί ωστόσο απαραίτητα μια μητροπολιτική εμπειρία αλλά παρουσιάζει πολύ διαφορετικές διαστάσεις ανάλογα με τον τύπο υποδομής των αιθουσών, την εμπειρία της μοντερνικότητας και της αστικοποίησης και τις εκάστοτε πολιτισμικές και κοινωνικές δομές. Για παράδειγμα ο Robert Allen (2006) στη μελέτη του σχετικά με την ιστορία της κοινωνικής εμπειρίας του κινηματογράφου στον Νότο των Ηνωμένων Πολιτειών τη δεκαετία του 1910 καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όσον αφορά στις ΗΠΑ ο κινηματογράφος αποτελούσε τελικά περισσότερο μια αγροτική παρά μια μητροπολιτική εμπειρία αφού οι περισσότεροι Αμερικανοί την περίοδο εκείνη ζούσαν σε αγροτικά και όχι αστικά περιβάλλοντα ενώ οι συνθήκες θέασης ήταν πολυδιάστατες και δεν περιορίζονταν μόνο στις αίθουσες nickelodeon. Άλλες μελέτες που επικεντρώνονται στον κινηματογράφο σε τοπικό επίπεδο αναδεικνύουν την πολυπλοκότητα της ιστορίας του κινηματογραφικού θεσμού και τις διαφορετικές λειτουργίες της κινηματογραφικής αίθουσας στο δημόσιο χώρο. Οι Hugget & Bowles (2004) αναφέρουν ότι στην περιοχή Illawarra, κοντά στην πόλη του Γούλανγκονγκ στη Νέα Νότια Ουαλία της Αυστραλίας ο κινηματογράφος διαδραμάτισε έναν κεντρικό ρόλο στην ενίσχυση των δεσμών της κοινότητας τη δεκαετία του 1930 ενώ αντίθετα ο Srinivas (2000) στη μελέτη του για τις κινηματογραφικές αίθουσες και το κοινό τη δεκαετία του 1940 και του 1950 στις κοινότητες των Ταμίλ στην Ινδία, παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική εκδοχή της κινηματογραφικής εμπειρίας όπου η πρόσβαση και η χωρική τοποθέτηση του κοινού στην αίθουσα βασιζόταν σε κοινωνικούς, ταξικούς, φυλετικούς και θρησκευτικούς διαχωρισμούς.

Στην Ελλάδα, οι μαρτυρίες και τα στοιχεία που έχουμε για τις κινηματογραφικές αίθουσες και τις συνθήκες προβολής των ταινιών είναι σχετικά περιορισμένες⁶. Μέχρι τη δεκαετία του 1970, υπήρχε ένας σαφής διαχωρισμός των αιθουσών με βάση την κοινωνική/ταξική διαφοροποίηση του κοινού και τη γεωγραφική κατανομή των αιθουσών στον ιστό της πόλης: κινηματογράφοι πρώτης προβολής (μεγάλες πολυτελείς αίθουσες του κέντρου όπως το Παλλάς και το Αττικόν), δεύτερης προβολής (που πρόβαλαν παλιότερες ταινίες τόσο στο κέντρο όσο και στα προάστια), λαϊκοί κινηματογράφοι, θερινά σινεμά, κινηματογράφοι επικαίρων (βλ. Sifaki, 2005). Παρόλο που έχουν γίνει κάποιες ερευνητικές προσπάθειες οι οποίες επικεντρώνονται

κυρίως στην ιστορία και την αρχιτεκτονική των κινηματογραφικών αίθουσών και της κινηματογραφικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, η αποσπασματικότητα των αρχείων και η ελλιπής επιστημονική τεκμηρίωση δεν έχει οδηγήσει στη συγκρότηση ολοκληρωμένων μελετών όσον αφορά τη χαρτογράφηση του κοινού και των ιδιαίτερων συνθηκών προβολής και πρόσληψης των ταινιών.

Πέρα από τις κοινωνιοχωρικές διαιρέσεις της κινηματογραφικής αίθουσας, είναι σαφές ότι το να παρακολουθήσει κανείς μια ταινία σε ένα μεγάλο κεντρικό κινηματογράφο της πόλης δεν είναι το ίδιο με το να δει την ίδια ταινία σε μια λαϊκή αίθουσα μιας κωμόπολης ή σ' ένα θερινό σινεμά. Όπως επισημαίνουν πολλοί μελετητές (Allen, 1990· Hansen, 1991: 93) στο παρελθόν η παρακολούθηση μιας ταινίας δεν αποτελούσε απαραίτητα το κύριο έναυσμα για να πάει κανείς στον κινηματογράφο.



Εικόνα 2.
 Προβολή της ταινίας «Αριζόνα» στον κινηματογράφο Ιντεάλ, Αθήνα 4 Απριλίου 1947.
 Δημήτρης Χαρισιάδης © Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Οι θεατές έλκονταν περισσότερο από την ίδια την κινηματογραφική αίθουσα, με τους εκκεντρικούς πολλές φορές διακοσμητικούς υπαινιγμούς σε εξωτικές κουλτούρες (όπως για παράδειγμα ο κινηματογράφος Grand Rex στο Παρίσι) ή την αυστηρότητα των νεοκλασικών κινηματοθεάτρων, τους ευρύχωρους δημόσιους χώρους, τον κλιματισμό το καλοκαίρι ή αντίστοιχα την καλοκαιρινή ατμόσφαιρα των θερινών κινηματογράφων και την ίδια την αίθουσα (auditorium) που μπορεί να είχε διακοσμηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζει με το εξωτερικό ενός Μαυριτανικού παλατιού τη νύχτα σε συνδυασμό με ένα ουράνιο θόλο και αστέρια που λαμπυρίζουν (Allen, 1990: 352-353). Κατά τους Robert Allen και Douglas Gomery (1993: 182), παλιότερα όταν πήγαινε ο κόσμος στον κινηματογράφο, η αρχιτεκτονική και η εσωτερική διακόσμηση της αίθουσας είχε την ίδια βαρύτητα με το τελετουργικό της



Εικόνα 3.

Διάλεξη και προβολή σκηνών από ταινίες του James Dean στο Παλλάς. Αθήνα 27 Ιανουαρίου 1957. Δημήτρης Χαρισιάδης © Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

προβολής, που αποτελούνταν από θεάματα, επίκαιρα, ταινίες μικρού μήκους και την ταινία μεγάλου μήκους.

Ο François Béguin, στο άρθρο του « Comment le cinéma a su habiter la ville », (Πώς ο κινηματογράφος έδωσε ζωή στην πόλη) υποστηρίζει την ιδέα μιας σχέσης

όπου «ο κινηματογράφος ενσωματώνεται στη ζωή ενός χωριού ή μιας πόλης, και προσαρμόζεται σε μια εξαιρετική ποικιλία χωρικών, κοινωνικών και τεχνικών καταστάσεων» (Beguín, 2001: 43).

«Οι κινηματογραφικές αίθουσες κατανοούνται σαν ένα τμήμα της διάρθρωσης του αστικού συνόλου, τόσο στο επίπεδο της συνοικίας όσο και στο επίπεδο της πόλης στο σύνολό της. Ο κινηματογράφος ήταν πάντα συνδεδεμένος με το κέντρο της πόλης, ενταγμένος στα πιο νευραλγικά πολυσύχναστα σημεία της ενώ οι κινηματογραφικές αίθουσες συμμετέχουν στον προσδιορισμό μιας γεωγραφίας: [...] αναγνωρίζει κανείς γειτονικά μέρη εξαιτίας των αιθουσών που βρίσκονται εκεί και θυμόμαστε συνοικίες ή περιοχές διαμέσου των διαφόρων αιθουσών και του ονόματος που έφεραν» (Beguín, 2001: 44).

Σε προηγούμενες δεκαετίες, οι ανακοινώσεις του τίτλου των ταινιών με μεγάλα γράμματα στην πρόσοψη των κινηματοθεάτρων, οι μεγάλες γιγαντοαφίσες μπροστά από τις κινηματογραφικές αίθουσες που χρησιμοποιούνταν για να προσελκύσουν τους



Εικόνα 4.
 Προβολή της ταινίας «Κόμπρα» στον κινηματογράφο Ορφέα, Αθήνα 24 Φεβρουαρίου 1947.
 Δημήτρης Χαρισιάδης © Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

περαστικούς, τα ραντεβού που δίνονταν μπροστά από τα σινεμά συνέβαλαν σημαντικά στο σημασιολογικό σύμπαν του κινηματογράφου στην πόλη. Όπως επισημαίνει ο Jean-Michel Guy (2001: 84), η αίθουσα παραμένει ένα εργοστάσιο αναμνήσεων και μια πρακτική έντονης κοινωνικότητας⁷. Οι κινηματογραφικές αίθουσες συμβάλλουν έτσι στη διαφύλαξη μιας συλλογικής μνήμης και στη συγκρότηση κοινών αναφορών σηματοδοτώντας την αστική ζωή.

Δημοσιεύματα στον τύπο, προσωπικές μαρτυρίες και αποσπάσματα από λογοτεχνικά κείμενα που αναφέρονται στην κινηματογραφική εμπειρία, αποτελούν εξαιρετικά πολύτιμο υλικό καθώς μας προσφέρουν θραύσματα εικόνων και αισθήσεων από άλλες εποχές σηματοδοτώντας τη σχέση της αίθουσας του κοινού και της πόλης. Για παράδειγμα ένα μονόστιχο άρθρο γραμμένο στη γαλλική γλώσσα με τίτλο «Badauds», (Περαστικοί) που δημοσιεύτηκε στο κινηματογραφικό περιοδικό Κινηματογραφικός Αστέρας⁸ το 1924, με σαφείς υφολογικές αναφορές στον αστό πλάνητα και τον περαστικό του Benjamin, αναφέρεται στα διάφορα είδη κοινού που συχνάζουν έξω και μέσα από τους κινηματογράφους την περίοδο εκείνη με χιουμοριστικό τρόπο⁹.

Ο κινηματογράφος και οι σημασιοδοτικές πρακτικές που συνδέονται με αυτόν, αποτελεί τμήμα μιας αέναης κίνησης στην πόλη, μέρος της καθημερινής ρουτίνας για πολλούς ανθρώπους που έχουν συνδέσει θραύσματα χρόνου της ζωής τους με τους φαντασιακούς και πραγματικούς χώρους της. Σύμφωνα με τον Ley «η κοινωνική πραγματικότητα της πόλης δεν είναι απλώς δεδομένη. Είναι επίσης κατασκευασμένη και διυποκειμενικά διατηρούμενη σε έναν ημίκλειστο κόσμο επικοινωνίας και κοινών συμβολισμών» (Ley, 1983: 203 στο Knox & Pinch, 2009: 350). Στην περίπτωση των κινηματογραφικών πρακτικών, η υλική μορφή του οργανωμένου περιβάλλοντος και οι ιδιαιτερότητες της καθημερινής ζωής μέσα στο πλαίσιο της οργάνωσης του ελεύθερου χρόνου ενσωματώνονται σ' ένα σύνολο γνωστικών, συμβολικών και εμπειρικών πεδίων που αναφέρονται στο δομημένο περιβάλλον, στα πρότυπα συμπεριφοράς, στους ενδυματολογικούς κώδικες, και τα δημόσια ήθη τα οποία εξαρτώνται από τις πρακτικές του χώρου και την ίδια την υλική υπόσταση της κινηματογραφικής αίθουσας.

Το κινηματογραφικό κοινό, οι ψυχαναλυτικές θεωρίες και η κριτική τους

Όπως προαναφέραμε, η μελέτη του κινηματογραφικού κοινού, ο καθορισμός των συνθηκών προβολής και η κοινωνική εμπειρία της κινηματογραφικής θέασης έχουν κατακτήσει τη θέση τους στην ιστορία και θεωρία του κινηματογράφου. Στις μελέτες που θα αναφερθούμε στην ενότητα αυτή διακρίνεται μια μετατόπιση από την κειμενική ανάλυση – δηλαδή τους τρόπους με τους οποίους ιδιοποιούνται και χρησιμοποιούνται τα κείμενα από τα ιστορικά κοινά ή τους μεμονωμένους θεατές – στις σημαίνουσες πρακτικές μέσω των οποίων οι υλικές, φυσικές και κοινωνικές συνθήκες

υπό τις οποίες οι «κανονιστικοί» εμπειρικοί θεατές εικάζεται ότι βίωσαν τις αφηγηματικές μυθοπλαστικές ταινίες (Hansen, 1991: 4· Doane, 1991: 143 στο Mayne, 1993: 33). Οι αναλύσεις αυτές μας είναι χρήσιμες όσον αφορά στη θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση των συνθηκών υπό τις οποίες οι θεατές παρακολούθησαν τις ταινίες και το ρόλο της κινηματογραφικής αίθουσας στην κινηματογραφική εμπειρία.

Παρόλο που η ψυχαναλυτική θεωρία έχει δεχτεί σφοδρές κριτικές και θεωρείται ξεπερασμένη στις μέρες μας, η βασική της ερμηνεία αναφορικά με την ψυχολογική, κοινωνική και ιδεολογική λειτουργία του κλασικού ρεαλιστικού Χολιγουντιανού αφηγηματικού κινηματογράφου, χρησιμοποιήθηκε ως μεταγενέστερη αφετηρία για την ανάπτυξη σημαντικών μελετών για την κοινωνική ιστορία της κινηματογραφικής πρακτικής.

Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεώρηση η κινηματογραφική θέαση αποτελεί μια εμπειρία που τη βιώνουμε συναισθηματικά (βουλιάζουμε στο σκοτάδι, βυθιζόμαστε στον ύπνο και παραδινόμαστε στον κόσμο απόλαυσης που αυτή γεννά μέσα στη συλλογική μοναξιά της κινηματογραφικής αίθουσας) και είναι φορτισμένη πολιτιστικά. Ο Δημήτρης Ελευθεριώτης στην επισκόπηση που κάνει σχετικά με τις ψυχαναλυτικές και σημειολογικές θεωρίες της δεκαετίας του 1970/10 που αφορούσαν στο κοινό και την κινηματογραφική εμπειρία, αναφέρει ότι παρουσίαζαν την κινηματογραφική αίθουσα ως ένα σκοτεινό, σιωπηλό και απόμακρο περιβάλλον το οποίο έχει νόημα μόνο ως χώρος που μπορεί κάποιος ν' αποτραβηχτεί, ένας χώρος μη-ύπαρξης (Eleftheriotis, 2001: 181). Στις προσεγγίσεις αυτές δεν αναγνωρίζεται η χωρικότητα, η φυσικότητα και η κοινωνικότητα της κινηματογραφικής εμπειρίας. Η αρνητικότητα και η παθητικότητα του θεατή είναι ο κοινός παρανομαστής αυτών των προσεγγίσεων οι οποίες έχουν αμφισβητηθεί από πιο σύγχρονες θεωρίες καθώς προσέφεραν μονολιθικές θεωρήσεις της κινηματογραφικής εμπειρίας που αγνοούσε την κοινωνική δομή του κοινού και αφορούσε ένα συγκεκριμένο τύπο πρακτικών που θεωρούνταν ως καθολικός και δεδομένος (Eleftheriotis, 2001: 180).

Ο Jean Louis Baudry (1985: 538) για παράδειγμα αναφέρεται στη σκοτεινή αίθουσα (όπου η οθόνη πλαισιωμένη με μαύρο θυμίζει γράμμα συλλυπητηρίων), ως χώρο όπου δεν υπάρχει καμία ανταλλαγή, κυκλοφορία ή επικοινωνία με καθετί εξωτερικό. «Η προβολή και οι σκέψεις (συλλογισμοί) λαμβάνουν χώρα σ' ένα κλειστό χώρο και όσοι παραμένουν εκεί, είτε το γνωρίζουν είτε όχι, βρίσκονται αλυσοδομένοι, αιχμαλωτισμένοι ή σαγηνευμένοι» (Baudry, 1985: 539).

Ο Christian Metz (2007 [1977]) από τη μεριά του στο βιβλίο *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος* το οποίο δημοσιεύτηκε αρχικά το 1977 στη Γαλλία και αποτέλεσε στην εποχή του ένα κλασικό και σημαντικό εγχειρίδιο για τη σημειολογική και ψυχαναλυτική θεώρηση του κινηματογράφου, προσέφερε νέες προοπτικές στη μελέτη του κινηματογραφικού θεσμού. Ο Metz αναζητά τη συμβολή της φρουϊδικής ψυχανάλυσης στη μελέτη του κινηματογραφικού σημαίνοντος εξετάζοντας τις σχέσεις μεταξύ της φιλμικής και της ονειρικής κατάστασης καθώς έχουν ως κοινό παρανομαστή την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Συλλαμβάνει τον κινηματογράφο ως

ένα περικλειστο χώρο, αποκομμένο από την κοινωνική ζωή, ενώ το να πάει κανείς στον κινηματογράφο παρόλο που θεωρείται μια θεμιτή και αποδεκτή πράξη που έχει τη θέση της στην χρήση του χρόνου της ημέρας ή της εβδομάδας, συνιστά μια «τρύπα» στην κοινωνική υφή (Metz, 2007 [1977]: 90).

Ο Metz προτείνει μια τυπολογία της συμπεριφοράς του κοινού, η οποία σηματοδοτεί διαφορετικές συνθήκες σχετικά με την αντιληπτική μεταβίβαση και τη συνείδηση της φιλικής κατάστασης. Αντιλαμβάνεται το μέσο θεατή ως ένα υποκειμένο ο οποίος είναι ακίνητος και βωβός «όπως τον ορίζει η κουλτούρα μας» – αναφέρει χαρακτηριστικά – που δεν έχει πλήρη γνώση ότι βρίσκεται στον κινηματογράφο, όπως ο ονειρευόμενος ο οποίος ξέρει σ' ένα σημείο ότι ονειρεύεται στις ενδιάμεσες καταστάσεις μεταξύ ύπνου και ξύπνιου. Μάλιστα δε διστάζει να τον παρομοιάσει με τον ηδονοβλεψία που βρίσκεται στ' αλήθεια μόνος (ή μαζί με άλλους ηδονοβλεψίες, πράγμα που είναι χειρότερο) στη σκοτεινή αίθουσα (Metz, 2007 [1977]: 88).

Πέρα από τις αξιολογικές κατηγοριοποιήσεις και τα κανονιστικά πλαίσια του εγγράμματος κινηματογραφικά και πολιτισμικά αστικού κοινού και του ενθουσιώδους αλλά ουσιαστικά απαίδευτου πολιτισμικά και κινητικού κοινού των μικρών πόλεων I 1, ο Metz εκθέτοντας ορισμένες ιδιαιτερότητες στην ανίχνευση της συμπεριφοράς του κοινού, προβαίνει και σε μια δεύτερη γεωγραφική αυτή τη φορά διαφοροποίηση του δυτικού κοινού και του Άλλου. Αναγνωρίζοντας τους περιορισμούς της προσέγγισής του I 2 αναφέρει ότι η μελέτη του αφορά μόνο ορισμένες γεωγραφικές όψεις του ίδιου του θεσμού, εκείνες που συναντά κανείς στις δυτικές χώρες.

«Συνολικά ο κινηματογράφος ως κοινωνικό γεγονός, άρα και η ψυχολογική κατάσταση του συνηθισμένου θεατή, μπορούν να αποκτήσουν μορφές πολύ διαφορετικές από εκείνες στις οποίες είμαστε συνηθισμένοι. Υπάρχουν κοινωνίες όπου ο κινηματογράφος είναι σχεδόν ανύπαρκτος, όπως σε ορισμένες περιοχές της Μαύρης Αφρικής, έξω από τις πόλεις. Υπάρχουν επίσης πολιτισμοί που είναι, όπως ο δικός μας, μεγάλοι παραγωγοί και καταναλωτές ταινιών μυθοπλασίας (Αίγυπτος, Ινδία, Ιαπωνία κτλ.), που όμως το κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς βρίσκεται σε τέτοια απόσταση από το δικό μας, που δεν μας επιτρέπει, εφόσον δεν υπάρχει ειδική μελέτη, να εξαγάγουμε αυθαίρετα συμπεράσματα σχετικά με τη σημασία που μπορεί να αποκτήσει η ίδια η πράξη πάω σινεμά» (Metz, 2007 [1977]: 155-156).

Η διεκδίκηση της οικουμενικότητας, είναι ένα από τα πρώτα πράγματα που αμφισβητήθηκε στα μετέπειτα θεωρητικά κείμενα και ιδιαίτερα η άφυλη και κοινωνικά αδιαίρετη φύση των θεατών. Μια νέα προοπτική δόθηκε από την Laura Mulvey το 1975 στο άρθρο της και ομώνυμο βιβλίο «Οπτικές απολαύσεις και αφηγηματικός κινηματογράφος» (2005) το οποίο προκάλεσε μια νέα επιστημονική τάση. Η μελέτη της ανιχνεύει τους τρόπους με τους οποίους η ψυχαναλυτική θεωρία μπορεί να βελτιωθεί, να επικαιροποιηθεί ή ακόμα και να παρερμηνευθεί ώστε να εξομαλύνει τις διαφορές που σχετίζονται με το φύλο, τη σεξουαλικότητα και τη φυλή.

Πρόσφατες μελέτες σχετικά με τη διανομή και τις κινηματογραφικές πρακτικές σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα και χώρους υποδεικνύουν ότι οι πολιτισμικές πρακτικές είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις ιδιοσυγκρασιακές εθνικές ιστορίες αλλά και με το ταμπεραμέντο των ανθρώπων γεγονός που καθιστά τη μελέτη του καταλυτική για την κατανόηση της θέσης του κινηματογράφου στο χώρο (Sifaki, 2003: 244).

Η κινηματογραφική αίθουσα ως χώρος της βιωμένης εμπειρίας

Ένα άλλο ερευνητικό πεδίο που αφορά στις κινηματογραφικές αίθουσες εστιάζει στις πολιτισμικές πρακτικές του κοινού και τις συνθήκες πρόσληψης οι οποίες σχετίζονται με τις εκάστοτε πολιτισμικές δομές. Σ' αυτό το σημείο οι εθνογραφικές προσεγγίσεις, εξετάζουν αφενός τον τρόπο συγκρότησης της εμπειρίας μέσα στο χώρο (κινηματογραφική αίθουσα) και αφετέρου την πολιτισμική και κοινωνική μνήμη που απορρέει από αυτή.

Στο βιβλίο *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*, η Annette Kuhn (2002) προτείνει μια εθνο-ιστορική προσέγγιση της κινηματογραφικής πρόσληψης. Η μελέτη της αποτελεί μια καταγραφή της ιστορίας της κινηματογραφικής πρόσληψης μέσα από τις ιστορίες και τις αφηγήσεις των ίδιων των θεατών. Ταυτόχρονα μελετά και αναλύει το λόγο των διαφημίσεων, αρχείων παραγωγής και διανομής, εκθέσεων και περιγραφών στο δημοφιλή τύπο σε συνδυασμό με αναλυτικές αναγνώσεις επιλεγμένων ταινιών. Στην περίπτωση αυτή, η μελέτη της Kuhn (2002) επικεντρώνεται στην κινηματογραφική εμπειρία στη Βρετανία του 1930, την οποία εξάγει από 78 εκτενείς βιογραφικές αφηγηματικές συνεντεύξεις και πάνω από 200 ερωτηματολόγια που συμπληρώθηκαν από άτομα που ήταν θεατές τη δεκαετία του 1930-13.

Η Kuhn ανακάλυψε ότι πολλοί από τους συνεντευξιζόμενους της θυμόντουσαν τους κοινωνικούς χώρους των κινηματογράφων από την παιδική τους ηλικία με αξιοσημείωτη ακρίβεια. Ορισμένοι από αυτούς μπορούσαν μάλιστα να αναπαράγουν αναλυτικούς νοητικούς χάρτες των κινηματογράφων του 1930 σε συγκεκριμένες γειτονιές, τόσο ολοκληρωμένους με τις διαφορές στην τιμή των εισιτηρίων, τις κοινωνικές ιδιαιτερότητες, τη διακόσμηση, τους ήχους και τις μυρωδιές ακόμη και τα μαγαζιά που τα περιέβαλαν, παρά το γεγονός ότι όλοι αυτοί οι κινηματογράφοι είχαν από καιρό κατεδαφιστεί ή είχαν αλλάξει χρήση. Για την πλειοψηφία από αυτούς η κινηματογραφική εμπειρία ανακαλείται στη μνήμη σαν κάτι που έχει λιγότερο να κάνει με τις ίδιες τις ταινίες και τους κινηματογραφικούς αστέρες παρά με τις καθημερινές και εβδομαδιαίες ρουτίνες, τα «πήγαινελα» στη γειτονιά και την οργάνωση του ελεύθερου χρόνου. Αλλά ακόμη κι αν όλοι έχουν κάτι να πουν σχετικά με το πώς μεγάλωσαν με τον κινηματογράφο, ο καθένας έχει διαφορετικές ιστορίες να αφηγηθεί. Ενώ η μνήμη της πρόσληψης συγκεκριμένων ταινιών αποσυντίθεται σε ένα κομμάτι δια λόγου, ή μια εντυπωσιακή και αξιομνημόνευτη εικόνα, ο κινηματογρα-

φικός χώρος είναι εξαιρετικά διαυγής στις μνήμες αυτών που πήγαιναν στον κινηματογράφο το 1930 (Kuhn, 2002).

Όπως υποστηρίζει εξάλλου και η Janet Staiger η ιστορική μελέτη της κινηματογραφικής πρόσληψης θα πρέπει να ακολουθεί δημιουργικά μια διαλεκτική προσέγγιση ενός ευρύτερου πλαισίου. Δε θα ερμηνεύει δηλαδή απλά κείμενα αλλά θα προσπαθεί να ερμηνεύσει ιστορικά το αποτέλεσμα της ερμηνείας των κειμένων (Staiger, 1992: 81). Στο βιβλίο της *Perverse Spectators* (2000), αναφέρει ότι χρειάζεται μια διεύρυνση των εννοιολογικών ορίων της φιλικής πρόσληψης πέρα από τις ίδιες τις ταινίες, τα συγκεκριμένα τους, τους τρόπους προσαγόρευσης και τον κριτικό και διαφημιστικό λόγο που τους συνοδεύει, αλλά και τις διανοητικές διαδικασίες της σημείωσης (*semiosis*) ώστε να συμπεριλάβουν και άλλα πράγματα όπως τις αντιδράσεις των θεατών κατά τη διάρκεια των προβολών. Η συνομιλία των θεατών κατά τη διάρκεια της προβολής για παράδειγμα (που αποτελεί ένα δομικό χαρακτηριστικό των Ελλήνων θεατών όπως θα δούμε παρακάτω) δεν είναι μόνο ένα χαρακτηριστικό των εμπειριών των γυναικών μεταναστριών στο Μανχάταν ή της μη αστικής πρακτικής του αфро-αμερικανικού κοινού στα «μαύρα θέατρα». Αντίθετα αναφέρει πολλά παραδείγματα διαφορετικών κοινωνικών ταυτοτήτων σε διάφορες ιστορικές περιόδους του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου σε πολλά διαφορετικά είδη ταινιών (Staiger, 2000: 50).

Οι παραπάνω παρατηρήσεις υποδηλώνουν ότι δε θα πρέπει μόνο να επεκτείνουμε τα συγχρονικά όρια της εμπειρίας της πρόσληψης ώστε να συμπεριληφθεί καλύτερα η κοινωνικότητα της κινηματογραφικής διαδικασίας, αλλά και να αναγνωρίσουμε επίσης ότι η διαδικασία της πρόσληψης αναπτύσσεται διαχρονικά πέρα από την ώρα της προβολής. Οι συζητήσεις των θεατών μετά την προβολή των ταινιών αποτελούν επίσης μέρος της ερμηνευτικής εμπειρίας. Οι μελέτες για την πρόσληψη, δε θα πρέπει να διερευνούν μόνο την ίδια την πράξη του «πηγαίνω στον κινηματογράφο» αλλά και τη συνεχή διαμόρφωση και τη μεταβολή των ερμηνειών και των συναισθηματικών σημασιών μέσα από τις ζωές των υποκειμένων.

Ζητήματα σχετικά με τη λαϊκή και πολιτιστική μνήμη συνδέονται άμεσα μ' αυτό το είδος λόγου. Η Staiger (2000: 44-55) προτείνει ένα προκαταρκτικό διάγραμμα των δραστηριοτήτων πρόσληψης που εκτείνεται από το να χρησιμοποιεί κανείς γνωστές φράσεις από ταινίες και να επισκέπτεται τόπους όπου έχουν γυριστεί ταινίες, έως το να δίνει κανείς ονόματα κινηματογραφικών χαρακτήρων στα κατοικίδια ή ακόμα και στα παιδιά του. Τα παραπάνω υποδεικνύουν την πολυπλοκότητα ορισμένων κοινωνικών πρακτικών που ξεπερνούν τη εννοιολογική σφαίρα της πρόσληψης των ταινιών.

Η Miriam Hansen στο βιβλίο της *Babel and Babylon* (1991) επιχειρεί μια σημαντική και σημαίνουσα προσπάθεια να ιστοριοποιήσει τη σύνθεση του κοινού, να διαπραγματευτεί τη σχέση μεταξύ κειμενικότητας και πρόσληψης λαμβάνοντας υπ' όψιν τις εμπειρίες των θεατών χωρίς όμως να απορρίπτει πλήρως τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις. Η Hansen «ανοίγει» τον εννοιολογικά «κλειστό χώρο» της κινηματο-



Εικόνα 5.

Booker T. Theater, Mobile, Alabama, 1959, από τη συλλογή του Wilber F. Palmer Collection, University of South Alabama Archives.

γραφικής αίθουσας και εστιάζει στη θεώρηση της κινηματογραφικής πρακτικής ως μια κοινωνική και εμπειρική πρακτική, τουλάχιστον όσον αφορά τις νέες γυναίκες μετανάστριες από την Ανατολική και Νότια Ευρώπη που ζούσαν στο κάτω Ανατολικό Μανχάταν της Νέας Υόρκης από το 1907 έως το 1910.

Η φύση του κοινού σ' αυτή την περίπτωση εξαρτάται από το φύλο αλλά και από την τάξη, την εθνικότητα, τη συμπεριφορά, την ηλικία, τη γλώσσα, τη φυλή, τη γεωγραφική μετατόπιση και τη σχέση με το κράτος (αναφέρεται κυρίως στη διαφοροποίηση ανάμεσα στους «λευκούς μετανάστες δεύτερης γενιάς και σ' αυτούς που έχουν απογραφεί ως μετανάστες από την Ευρώπη). Το κοινωνικό σκηνικό λοιπόν της κινηματογραφικής θέασης έχει επιμελώς τοποθετηθεί σε ένα ιδιαίτερο γεωγραφικό, πολιτισμικό, εμπορικό και ιστορικό πλαίσιο.

Αξίζει να σταθούμε λίγο περισσότερο σε ορισμένα από τα ζητήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω τα οποία έχουν σημαντικές επιδράσεις στην πρόσληψη των ταινιών. Πρόκειται για τη διανομή και προβολή ξένων ταινιών σε χώρες του «τρίτου κόσμου» όπως έχουν οριστεί από τον Hamid Naficy (1996: 3-26) ή σε διασπορικούς πληθυσμούς που βιώνουν ούτως ή άλλως την εμπειρία της μετατόπισης μέσω

της εξορίας, της μετανάστευσης ή της διασποράς στα μεγάλα μητροπολιτικά κέντρα του κόσμου.

Ιδιαίτερα όσον αφορά τον κινηματογράφο του Χόλλυγουντ, πολλές αμερικανικές ταινίες, καταναλώνονται σε τοπικά ιδιαίτερα και πολιτισμικά ανάμοια πλαίσια και συνθήκες που μεσολαβούν πολύ διαφορετικές εμπειρίες της ερμηνευτικής διαδικασίας αλλά και της διαδικασίας της πρόσληψης. Η Hansen, στη μελέτη της για τη διεθνή κυκλοφορία του κλασικού Χόλλυγουντιανού κινηματογράφου από 1920 έως το 1950, θεωρεί ότι οι ταινίες αυτές όχι μόνο είχαν ένα ισοπεδωτικό αντίκτυπο στις αυτόχθονες κουλτούρες αλλά επίσης προκαλούσαν τις επικρατούσες κοινωνικές και σεξουαλικές διευθετήσεις προάγοντας νέες προοπτικές κοινωνικής ταυτότητας αλλά και πολιτισμικών συμπεριφορών (Hansen, 1999: 68). Πολλές ταινίες μεταλλάσσονταν άρδην κατά τη διαδικασία διανομής, μεταγλώττισης ή υποτιτλισμού ώστε να καταστούν κατάλληλες για συγκεκριμένες αγορές¹⁴.

Πάνω στο θέμα αυτό, η μελέτη του Ahmet Gürata εστιάζει στις διαδικασίες πολιτισμικής διασκευής μέσω των οποίων οι ταινίες του Χόλλυγουντ υπέστησαν μεταβολές και μεταφράστηκαν στην τοπική «γλώσσα» την περίοδο 1930 με 1970 στην Τουρκία. Πιο συγκεκριμένα ο Gürata μελετά το ρόλο του μάρκετινγκ, του προγραμματισμού και των πρακτικών προβολής καθώς και τις πρακτικές μεταγλώττισης και το ρόλο των επιτροπών λογοκρισίας, ως στρατηγικές «μετάφρασης» και τον τρόπο που επενέργησαν στην διαπολιτισμική πρόσληψη του Χόλλυγουντιανού κινηματογράφου. Ορισμένες συνήθειες τακτικές που οι τοπικοί διανομείς και αιθουσάρχες χρησιμοποιούσαν στο παρελθόν (ιδιαίτερα την περίοδο 1910-1950) για να διασκευάσουν τις αμερικανικές ταινίες, ήταν οι προσθήκες μεσότιτλων, η αλλοίωση των διαλόγων κατά τη διάρκεια της μεταγλώττισης, η διαγραφή ολόκληρων σκηνών ή ακόμα και η ένθετη προσθήκη στην πρωτότυπη ταινία μουσικών σκηνών ή χορογραφιών από ντόπιους τραγουδιστές και χορευτές ώστε να δίνουν την αίσθηση ότι επρόκειτο για εγχώρια προϊόντα¹⁵. Αυτή η «τουρκοποίηση» της ταινίας όπως τη χαρακτηρίζει ο Gürata (2007: 337) έδινε την εντύπωση ότι οι ταινίες ήταν γυρισμένες στην Τουρκία, ενώ το τελικό αποτέλεσμα προσέφερε την ποικιλία του προγράμματος που ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στο Τουρκικό κοινό κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου, διευκολύνοντας συνάμα την πρόσληψή τους.

Αντίστοιχες περιγραφές μας παρέχει ο Hamid Naficy (1996: 3-26) στη θεώρησή του για το κοινό του «τρίτου κόσμου», η οποία στηρίζεται σε πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία (χρησιμοποιώντας την αυτοβιογραφική αφηγηματική μέθοδο) από τις εμπειρίες του στον κινηματογράφο κατά την παιδική και εφηβική του ηλικία στο Ιράν¹⁶. Ο συγγραφέας αναφέρεται στις σημασιοδοτικές πρακτικές και διαδικασίες που αλλοιώνουν την παραγωγή νοήματος μιας ταινίας δίνοντας έμφαση στη διαπραγμάτευση του κινηματογραφικού σημαίνοντος – περιγράφοντας ορισμένα ενδιαφέροντα εξω-φιλμικά στοιχεία που παραλλάσσουν τον κόσμο της διήγησης – και τη μετατροπή τους σε Ιρανικά-Δυτικά υβρίδια. Οι πρακτικές της μετάφρασης, της διακοπής και της μεταβολής του περιεχομένου των ταινιών είναι πολύ σημαντικές και σ'

αυτή την περίπτωση. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι την εποχή του βωβού κινηματογράφου καθώς οι μεσότιτλοι δεν μεταφράζονταν στα Περσικά, αναπτύχθηκε μια κατηγορία επαγγελματιών, οι λεγόμενοι διερμηνείς (*dilmaj*) οι οποίοι έκαναν αυτόματη μετάφραση των μεσότιτλων. Πολλές φορές στεκόντουσαν δίπλα στην οθόνη και σημάδευαν μ' ένα μακρύ ραβδί τα πρόσωπα προειδοποιώντας συχνά τους θεατές για την επερχόμενη δράση. Αργότερα οι τοπικοί διανομείς προσθέσανε επεξηγηματικούς μεσότιτλους στα Περσικά διακόπτοντας την ταινία κάθε δέκα λεπτά με μια λεζάντα που περιέγραφε την πλοκή. Αυτή η πρακτική, δεν βοήθησε ιδιαίτερα στην κατανόηση της ταινίας καθώς οι περισσότεροι θεατές ήταν αγράμματοι. Για το λόγο αυτό, οι φοιτητές λειτουργούσαν ως διαμεσολαβητές του νοήματος διαβάζοντας τους μεσότιτλους σε θεατές που ζητούσαν τις υπηρεσίες τους με αντάλλαγμα ένα δωρεάν εισιτήριο. Αυτή η μεσολάβηση των διερμηνέων και των φοιτητών-μεταφραστών στην πρόσληψη της ταινίας υπονόμει την πραγματική πρόθεση των σκηνοθετών, καθώς συχνά κατέφευγαν σε ζωντανές περιγραφές και εκφράσεις για να ευχαριστήσουν τους θεατές, ιθαγενοποιώντας και εμπλουτίζοντας την κινηματογραφική εμπειρία (Naficy, 1996: 12). Μετά την Ισλαμική επανάσταση, η μεταγλώττιση έγινε πολιτικό και θρησκευτικό όργανο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε συνειδητά και ανοικτά για να εξαλείψει ή να τροποποιήσει τις ανεπιθύμητες δυτικές επιρροές (ενδυματολογικές, ανθρωπίνων σχέσεων, γλωσσικές, και δράσης) (Naficy, 1996: 25).

Είναι προφανές ότι οι παραπάνω διαδικασίες ιθαγενοποίησης μια ταινίας, επηρεάζουν ιδιαίτερα το τοπικό πλαίσιο της πρόσληψης και είναι άμεσα συνυφασμένες με την εμπειρία της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού. Η Miriam Hansen (1999: 60), περιγράφει αυτόν το ετερογενή συγχρωτισμό και τη δυνατότητα μετάφρασης του κινηματογράφου ως μια μορφή ιδιωματικού μοντερνισμού (*vernacular modernism*) θεωρώντας ότι οι αμερικάνικες ταινίες της κλασικής περιόδου έπαιξαν ένα θεμελιώδη ρόλο στη μεσολάβηση ανταγωνιζόμενων λόγων σχετικά με τη νεωτερικότητα και το μοντερνισμό.

Η γλώσσα στη σωσσυριανή εκδοχή της (δηλαδή ως ένα ολόκληρο σύστημα σημείων που υποστηρίζει την ομιλία) αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνέργιας και συναιτιότητας μεταξύ της ταινίας και του κοινού. Η γλώσσα ως σημαίνον συστατικό στην παραγωγή νοήματος δεν αφορά μόνο τη φιλική γλώσσα (δηλαδή τα αισθητικά και αφηγηματικά χαρακτηριστικά μιας ταινίας), αλλά και τη γλώσσα ανάμεσα στα μέλη του κοινού και στα πρόσωπα (διαλόγους) της ταινίας. Όπως αναφέρει και ο Deb Verhoeven (2007: 282) στη μελέτη του για τις ελληνικές εταιρίες διανομής και τις κινηματογραφικές αίθουσες που πρόβαλαν ελληνικές ταινίες (αλλά και ξενόγλωσσες) στην Αυστραλία, από το 1949 έως το 1956, τόσο η ακοή όσο και η ομιλία είναι σημαντικότεροι παράμετροι για να κατανοήσει κανείς τις διασπορικές κινηματογραφικές πρακτικές. Η σχέση της κινηματογραφικής αίθουσας και της εμπειρίας της θέασης, βρίσκεται τοποθετημένη και μετατοπίζεται συχνά ανάμεσα σε δύο ή και περισσότερες κουλτούρες, πολιτιστικούς μηχανισμούς γνώσεων και εμπειριών και τους αισθητηριακούς σχηματισμούς που συνδέονται με αυτές. Τα παραπάνω

αποτελούν απόδειξη της σημασιολογικής ευπλασίας των ταινιών από τη μία και αφετέρου τις πολυπλοκότητες και τις δυναμικές της ερμηνευτικής διαδικασίας και τη διαπλοκή τους με τοπικά νοήματα, πρακτικές, κοινωνικές τελετουργίες, κ.ά.

Η ιστορία των θερινών κινηματογράφων στην Ελλάδα αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα για τις διαφορετικές «αποχρώσεις» που μπορεί να έχει η κινηματογραφική πρακτική σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα, η οποία σχετίζεται μεταξύ άλλων με την ιδιοσυγκρασία και τις ιδιαιτερότητες του κοινού αναδεικνύοντας τις ανθρωπολογικές διαστάσεις της κινηματογραφικής εμπειρίας που σχετίζεται με τη μνήμη το χρόνο και το χώρο.

Η ιστορία τους εγγράφεται σε ιδιαίτερα χωρικά και πολιτισμικά πλαίσια της παράδοσης των υπαίθριων θεάτρων και επιτέλεσης των θεαμάτων σε ανοιχτούς χώρους καθώς οι κλιματικές συνθήκες επιτρέπουν τη λειτουργία τους για περίπου τέσσερις με πέντε μήνες το χρόνο. Οι θερινοί κινηματογράφοι ενέχουν αδιαμφισβήτητα μια νοσταλγική και ρομαντική διάσταση, η οποία δεν συνδέεται μόνο με τις πρακτικές θέασης αλλά και με το παρελθόν και τη μνήμη των αισθήσεων. Το να βλέπει κανείς μια ταινία κάτω από τον καλοκαιρινό έναστρο ουρανό σε συνδυασμό με τους χαρακτηριστικούς ήχους του χώρου αυτού (που μπορεί να εκτείνονται από τα νιαουρίσματα της γάτας της γειτονιάς και τον ήχο των τζιτζικιών / τριζονιών το καλοκαίρι, αλλά συχνά και τις παρεμβολές και θορύβους από τα γειτονικά σπίτια) και το άρωμα των λουλουδιών που περιβάλουν το χώρο τη νύχτα (ιδιαίτερα του γιασεμιού το καλοκαίρι), δελεάζει του θεατές να εισέλθουν σε ένα ιδιαίτερο χώρο, και δημιουργεί μια διαφορετική εμπειρία από αυτή των κλειστών κινηματογραφικών αιθουσών (Sifaki, 2003: 248).

Κατά τη διάρκεια της χρυσής εποχής του Ελληνικού κινηματογράφου τη δεκαετία του 1960, οι θερινοί κινηματογράφοι λειτουργούσαν στα προάστια, τις γειτονιές των μεγάλων πόλεων και της επαρχίας ακόμη και σε μικρά χωριά καθώς το κόστος της εγκατάστασής τους ήταν αρκετά χαμηλό σε σύγκριση με τους «κλειστούς» χειμερινούς κινηματογράφους. Για να μπορέσουμε να διατυπώσουμε κάποιες υποθέσεις για τη φύση της κινηματογραφικής εμπειρίας στους θερινούς κινηματογράφους ως διακριτικό χαρακτηριστικό της ελληνικής κινηματογραφικής κουλτούρας, έχει ενδιαφέρον να αναφερθούμε σε ορισμένα δομικά χωρο-χρονικά χαρακτηριστικά αυτών των χώρων.

Ο Δημήτρης Ελευθεριώτης (2001: 184-192) αναφερόμενος στους θερινούς κινηματογράφους της δεκαετίας του 1960 συγκροτεί την έννοια της παρεμβολής η οποία θεωρεί ότι χαρακτηρίζει την κινηματογραφική εμπειρία στους θερινούς κινηματογράφους στην ολότητά της. Από τις ιδιαιτερότητες στον προγραμματισμό και την έναρξη των διαλλειμάτων (οι οποίες αναγράφονταν στο πρόγραμμα και προκαλούσαν αναδιάρθρωση στα καθίσματα αλλά και στη διαδικασία πρόσληψης των ταινιών εφόσον πολλοί θεατές επέλεγαν να δουν την ταινία από διάλειμμα σε διάλειμμα), την τοποθεσία των θερινών κινηματογράφων ανάμεσα σε γειτονικά κτήρια και πολυκατοικίες, τον πολύ σημαντικό χώρο του μπαρ / καντίνας, την αναπάντεχη βροχή που

μπορούσε να προκαλέσει διακοπές ή ακύρωση της παράστασης. Οι παρεμβολές από το κοινό, εντοπίζονται τόσο στις καθυστερημένες αφίξεις και την αναδιοργάνωση των καθισμάτων και στις λογομαχίες από ενοχλημένους θεατές αλλά κυρίως στις αντιδράσεις που τροφοδοτούσε η ίδια η ταινία – γέλια, κλάματα, επιφωνήματα, σφυρίγματα, χειροκροτήματα ή και ροχαλητά – αλλά και άλλες μορφές συμμετοχής όπως η απαγγελία γνωστών διαλόγων από την ταινία, και υποβολή ή απάντηση σε ερωτήσεις εκ μέρους των χαρακτήρων. Άλλες μορφές διαλόγου που κατέληγαν συχνά σε θορυβώδεις διαφωνίες μεταξύ των θεατών σχετιζόνταν με την ποιότητα της ταινίας και πιο συγκεκριμένα με τις πράξεις, την εμφάνιση, την ευφυΐα, τα κίνητρα ή την ηθικότητα των χαρακτήρων (Eleftheriotis, 2001: 189-190).

Παρόλο που αυτά τα χαρακτηριστικά μπορεί να ακούγονται χαοτικά και δεν ανταποκρίνονται πλήρως στην σημερινή πραγματικότητα, υπάρχει εντούτοις μια συνέχεια αυτών των πρακτικών που σχετίζεται με την ίδια τη φύση και το ταπεραμέντο των Ελλήνων, τις προδιαθέσεις, την έξη και τη νοοτροπία τους. Η κινητική προδιάθεση και η ομιλία κατά τη διάρκεια της προβολής αποτελεί ένα δομικό συμπεριφορικό χαρακτηριστικό που ενισχύεται από τις ιδιαίτερες ροές που διατρέχουν το χώρο και την ιδιοσυστασία του. Το φαινόμενο των θερινών κινηματογράφων συνδέεται άμεσα με την συγχροτική ζωή στη γειτονιά, η οποία βρίσκεται σε δραματική ύφεση στις σύγχρονες πόλεις, καθώς και με την αίσθηση της κοινότητας στην μεταπολεμική Ελλάδα. Στην πραγματικότητα συχνά το κοινό έλκεται από τη ευρύτερη καλοκαιρινή ατμόσφαιρα και τη δροσιά που προσφέρουν οι χώροι αυτοί ιδιαίτερα τα ζεστά καλοκαιρινά βράδια και ενδεχομένως από την αίσθηση ελευθερίας και επικοινωνίας που χαρακτηρίζει τα θερινά σινεμά, παρά από τις ίδιες τις ταινίες που προβάλλονται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι στις μέρες μας οι περισσότεροι θερινοί κινηματογράφοι έχουν τοποθετήσει μικρά τραπέζια ανάμεσα στα καθίσματα προκειμένου να μπορούν οι θεατές να ακουμπήσουν τα σνάκ, τα ποτά και τα τσιγάρα τους, αλλά και επικλινή καθίσματα στοιχεία που προσιδιάζουν μοντέλα παρακολούθησης των ταινιών στον οικιακό χώρο, τα οποία σηματοδοτούν και την συμπεριφορά στο χώρο.

Τα τελευταία χρόνια υπάρχει θεαματική μείωση των θερινών κινηματογράφων λόγω διαφόρων παραγόντων όπως τα μούλτιπλεξ17. Τα νέα μοντέλα θέασης που προωθούνται μέσω των νέων αυτών κινηματογραφικών χώρων ενισχύονται από την κατανάλωση και μια «μοντέρνα» αρχιτεκτονική που πανομοιότυπα δείγματά της βρίσκουμε σε όλες τις μητροπόλεις του κόσμου. Η αισθητική των χώρων αυτών αλλά και η γενικότερη κουλτούρα που προωθούν αρχίζει και μεταβάλλει την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, την ιδιοποίηση, τη χρήση και την υλική χωρική υπόσταση των θερινών κινηματογράφων.

Στην πιο σύγχρονη εκδοχή τους, ορισμένοι θερινοί κινηματογράφοι που έχουν δημιουργήσει ή εκμεταλλεύονται πολυεθνικές εταιρίες όπως η Village, σε διάφορες περιοχές της Αθήνας έχουν διαμορφώσει νέα συστήματα χωρικής οργάνωσης που συνάδουν με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προωθούν οι επιχειρήσεις αυτές ως

μέρος της ταυτότητάς τους. Ο διαφημιστικός λόγος των εταιριών αυτών είναι συμπτωματικός ενός ιδιότυπου πολιτισμικού λόγου της σύγχρονης καταναλωτικής και lifestyle κουλτούρας. Ο χαρακτηρισμός των αιθουσών αυτών (Village Cool) που σημειολογικά παραπέμπουν στη δροσιά αλλά και στον στυλιστικά άνετο τύπο θεατή (όπως προωθείται από τις σύγχρονες επιταγές του lifestyle), τα άνετα καθίσματα τύπου σεζλόγκ (θέσεις relax και relax loveseats), χαρακτηριστικά συνθέτουν ένα διαφορετικό σκηνικό, δημιουργώντας ένα ιδιότυπο συνονθύλευμα αυτού που προωθούν ως συνδυασμός παράδοσης και μοντερνικότητας στην πιο «φτηνή» και σύμφωνα τραγελαφική διαφημιστική εκδοχή της 18.



Εικόνα 6.
Το μούλτιπλεξ Cinestar Imax στην Potsdamer Platz στο Βερολίνο,
Φωτογραφία της Αφροδίτης Νικολαΐδου, Μάιος 2010.

Επίλογος

Είναι πλέον αδιαμφισβήτητο ότι οι πόλεις παίζουν κεντρικό ρόλο στην κατασκευή και στη βίωση του πολιτισμού της καθημερινότητας και ότι στους χώρους τους δομούνται και αποδομούνται συλλογικά ή ατομικά νοήματα και διαμορφώνονται ταυτότητες. Η κινηματογραφική αίθουσα ως χώρος της ανθρώπινης καθημερινής εμπειρίας

και δράσης, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συγκρότηση της ατομικής και συλλογικής μνήμης αλλά και κοινών αναφορών που σηματοδοτούν την αστική ζωή. Μέσω της κινηματογραφικής πρακτικής και της βιωμένης εμπειρίας στους χώρους της κινηματογραφικής αίθουσας, οι άνθρωποι ανακαλούν ισχυρές εντυπώσεις από τη φυσική και συμβολική τους μορφή, τις οποίες έχουν συνδέσει με θραύσματα χρόνου και χώρου, εικόνων και αισθήσεων της προσωπικής τους βιογραφίας. Όπως αναφέρει και ο Bachelard (1964 στο Harvey 2007: 292) «νομίζουμε ότι γνωρίζουμε τον εαυτό μας στο χρόνο, όταν το μόνο που γνωρίζουμε είναι μια διαδοχή καθηλώσεων στους χώρους της σταθερότητας του είναι. Οι αναμνήσεις είναι ακίνητες και όσο πιο καθηλωμένες είναι με ασφάλεια στο χώρο τόσο πιο στέρεες είναι».

Στην περίπτωση των κινηματογράφου, οι ιδιαίτερες πρακτικές του χώρου, δηλαδή τόσο στο τελετουργικό της παράστασης και της πράξης «πηγαίνω στον κινηματογράφο» όσο και οι αναπαραστάσεις του χώρου στη μνήμη και τη φαντασία του κοινού – έχουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα όσον αφορά στη διαμόρφωση του συλλογικού φαντασιακού αλλά και στον τρόπο που βιώνουν την καθημερινότητά τους οι άνθρωποι. Όσον αφορά στη διαδικασία της πρόσληψης των ταινιών και της ερμηνευτικής εμπειρίας, στο πλαίσιο που διαμορφώνονται από τις ιδιαίτερες πρακτικές του χώρου – τόσο του υλικού όσο και του γεωγραφικού – αλλά και των τοπικών νοημάτων που προσδίδονται μέσα από τη διαπραγμάτευση, την αλλοίωση ή την ιθαγενοποίηση των ταινιών, είναι όπως είδαμε άμεσα συνυφασμένες με τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτισμικές δομές των κοινωνιών, τη μετατόπιση που βιώνουν τα υποκείμενα, τις αισθητηριακές τους ικανότητες και την εμπειρία της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού.

Η κινηματογραφική αίθουσα αποτελεί έναν τόπο όπου συντελείται η διασταύρωση ατόμων στο χρόνο και στο χώρο με κοινό άξονα την απόκτηση μιας κοινής εμπειρίας η οποία αν και παρουσιάζει διαφορετικές όψεις στον καθένα, μέσω αυτής πραγματοποιείται μια κοινωνική συναλλαγή. Μέσω των ιδιαίτερων κινηματογραφικών πρακτικών θεμελιώνεται η συλλογική μνήμη όλων εκείνων των εκδηλώσεων της νοσταλγίας που δένεται με τον τόπο και επηρεάζει τις απόψεις μας για την χώρα, την πόλη, την περιοχή, το περιβάλλον, τη γειτονιά και την κοινότητα. Και αν όπως αναφέρει ο Harvey (2007: 293) «απομνημονεύουμε τον χρόνο όχι ως ροή αλλά ως αναμνήσεις βιωμένων τόπων και χώρων», τότε πράγματι ο κινηματογράφος ως πολιτισμική πρακτική μπορεί να μελετηθεί με όρους χώρου και να αποτελέσει μια θεμελιώδη συνιστώσα των κοινωνικών εκφράσεων, αποκαθιστώντας τη δράση των απλών ανθρώπων (ιστορία από τα κάτω) και αποκαλύπτοντας αθέατες πτυχές της μικροϊστορίας της μετανάστευσης, της τάξης, του φύλου, της ηλικίας, της σεξουαλικότητας και των ετεροτήτων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η αγγλοσαξονική και αμερικανική βιβλιογραφία, βρίθει τα τελευταία χρόνια από παραδείγματα που μελετούν τις κινηματογραφικές πρακτικές σε συνάρτηση με τη χαρτογράφηση του κοινού και την κοινωνική εμπειρία των αισθουσών σε συγκεκριμένα ιστορικά και χωροχρονικά πλαίσια. Ενδεικτικά βλ. Robert Allen, «Relocating American Film History: The “problem” of the empirical», *Cultural Studies*, 20 (1): 48-88, 2006. Miriam Hansen, «Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology», *New German Critique* 40, Special Issue on Weimar Film Theory, σ. 179-224, 1987. Phil Hubbard, «A good night out? Multiplex cinemas as sites of embodied leisure», *Leisure Studies* 22: 255-272, 2003. Nancy Huggett και Kate Bowles, «Cowboys, Jaffas, and Pies: Researching Cinema-Going in the Illawarra», στο Melvyn Stokes και Richard Maltby, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Relations*, Λονδίνο: British Film Institute, σ. 81-98, 2004. Phillipe Meers, «It's the Language of Film: Young film audiences on Hollywood and Europe», στο Melvyn Stokes και Richard Maltby, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Relations*, Λονδίνο: British Film Institute, σ. 158-175, 2004. Kathy Peiss, *Cheap amusements: working women and leisure in turn-of-the century New York*, Φιλαδέλφεια: Temple University Press, 1986. Judith Thissen, «Next Year at the Moving Pictures: Cinema and Social Change in the Jewish Immigrant Community», στο Richard Maltby, Melvyn Stokes and Robert C Allen (επιμ.) *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Έξετερ: University of Exeter Press, σ. 113-129, 2007.

2. Οι μελέτες που εστιάζουν στην ιστορία της πρόσληψης και το κοινό του κινηματογράφου εγκαινιάζουν μια προσπάθεια να διανοιχτεί το πεδίο της ιστορίας του κινηματογράφου που παραδοσιακά έδινε έμφαση στην κεντρικότητα των ταινιών, προς μια κοινωνική και πολιτισμική λογική, προκειμένου να διαφανεί η σχέση του κινηματογράφου με άλλους κοινωνικούς χώρους. Η πρωταρχική σχέση του κινηματογράφου εντοπίζεται όχι μόνο σε σχέση με τις ταινίες ως κείμενα, αλλά αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης κοινωνικής εμπειρίας της πράξης «πηγαίνω στον κινηματογράφο» και αναλύεται με βάση τα γούστα, τις συμπεριφορές και τις πρακτικές οι οποίες παρουσιάζουν μια εξαιρετική ποικιλία από χώρα σε χώρα, από περιοχή σε περιοχή, ανάμεσα στις μικρές ή μεγάλες πόλεις, συνθέτοντας ένα πολύπλοκο κοινωνικό παζλ αποτελούμενο από, εθνοτικά, έμφυλα, ταξικά, και ευρύτερα πολιτικά και πολιτισμικά ζητήματα. Ενδεικτικά βλ. Robert Allen, «From exhibition to reception: reflections on the audience in film history», *Screen*, 31 (4): 347-356, 1990. Ahmet Gurata, «Hollywood in Vernacular: Translation and Cross-Cultural Reception of American Films in Turkey», στο Richard Maltby, Melvyn Stokes και Robert C. Allen (επιμ.), *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Έξετερ, University of Exeter Press, 2007, σ. 333-347. Barbara Klinger, «Cinema's Shadow: Reconsidering Non-Theatrical Exhibition», στο Richard Maltby, Melvyn Stokes και Robert C. Allen (επιμ.), *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Έξετερ, University of Exeter Press, 2007, σ. 273-290. Richard Maltby, «Sticks, Hicks, and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of Its Audiences», στο Melvyn Stokes, Richard Maltby, *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, Λονδίνο: BFI, 1999, σ. 23-41. Hamid Naficy, «Theorizing “Third-World” Film Spectatorship», *Wide Angle*, 18(4), 1996: 3-26. Eirini Sifaki, «Global strategies and local practices in film consumption», *Journal for Cultural research*, 7 (3), 2003: 243-257. Janet Staiger, *Interpreting Films: studies in the historical reception of American Cinema*, Πρίνστον, Νέα Υόρκη: Princeton University Press, 1992. Janet Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, Νέα Υόρκη: New York University Press, 2000.

3. Οι Κνοχ και Pinch σε μια σύντομη παρουσίαση της Σχολής του Λος Άντζελες (2009: 509-517), αναφέρουν ως τους σημαντικότερους εκπροσώπους αυτού του ρεύματος τους: Allen Scott, *Metropolis: from the division of labour to urban form*, Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1988. Edward Soja, *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*, Λονδίνο: Verso, 1989. Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real and imagined*

spaces, Οξφόρδη: Blackwell, 1996. Mike Savage, Alan Warde, *Αστική κοινωνιολογία, καπιταλισμός και νεωτερικότητα*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2005. David Reiff, *Los Angeles: capital of the third world*, Λονδίνο: Phoenix, 1993. Mike Davis, *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*, Λονδίνο: Verso, 1990. Ιδιαίτερα για τις διαδικασίες της συσσώρευσης της εργασίας, των εταιριών παραγωγής και της κινηματογραφικής βιομηχανίας στο Λος Άντζελες, και τις επιδράσεις τους στα πρότυπα αστικοποίησης, βλ. Susan Christopherson, Michael Storper, «The city as studio: the world as back lot: the impact of vertical disintegration on the location of the motion picture industry», *Environment and Planning D: Society and space*, 4 (3): 305-320.

4. Σε μια πρόσφατη μελέτη που αφορούσε μεταξύ άλλων και την προβολή των δημοφιλών ελληνικών ταινιών της δεκαετίας του 50-60 στην τηλεόραση, (με ημιδομημένες συνεντεύξεις) αρκετοί επαγγελματίες του οπτικοαουστικού χώρου είχαν αναφερθεί στη σχέση της πόλης της Αθήνας και της ζωής σ' αυτήν ως βασική παράμετρο της επιτυχίας των ταινιών αυτών ακόμα στις μέρες μας. Μέσα από τις ταινίες αυτές αναδύεται μια ζωή ρετρό, ανέμελη που αρέσει στους παλιότερους να τη θυμούνται και στους νεότερους να τη βλέπουν, όπως η απεικόνιση μιας Αθήνας που δεν υπάρχει πια. Σύμφωνα με ορισμένες απόψεις, οι ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου δημιούργησαν ηθοποιούς –σύμβολα που ενσαρκώνανε κομμάτια του πληθυσμού ιδιαίτερα αγαπητά στο κοινό καθώς απεικόνιζαν μια κοινωνία που άλλαζε. Η νοσταλγία και ο αυθορμητισμός είναι τα στοιχεία που κάνουν τις ταινίες αυτές ιδιαίτερα αγαπητές καθώς ο κόσμος θέλει να θυμάται την Ελλάδα και την κοινωνία εκείνης της εποχής. Η παλιά Αθήνα για παράδειγμα είναι κάτι το οποίο είναι πολύ ισχυρό και ζητούμενο. Αυτό το στοιχείο υπάρχει ακόμη πολύ ζωντανό στη χώρα μας ακόμα και στα νέα παιδιά σαν μεταφορά από την οικογένειά τους (Σηφάκη, 2010: 563).

5. Τα nickelodion ήταν οι πρώτες αίθουσες στις ΗΠΑ που παρουσίαζαν μόνο ταινίες και έδωσαν φοβερή ώθηση στον κινηματογράφο καθώς απευθύνονταν σε διάφορες κοινωνικές ομάδες που αποκλείονταν μέχρι τότε από τις κυρίαρχες μορφές διασκέδασης. Πρόκειται για προχειροστημένες αίθουσες προβολής (πρώην καπνοπωλεία, ενεχυροδανειστήρια, εστιατόρια, καταστήματα, ή αποθήκες) που μπορούσαν να φιλοξενήσουν από 50-300 θεατές. Με μοναδικό εξοπλισμό ξύλινες καρέκλες και μια οθόνη προσαρμοσμένη στον τοίχο, πρόβαλαν ταινίες έναντι ενός νίκελ. Η χαμηλή τιμή προσέλκυε τις ασθενέστερες οικονομικές τάξεις του πληθυσμού. Οι «κράττες» στην είσοδο και οι μεγάλες αφίσες ζωγραφισμένες στο χέρι, ανήγγειλαν τις ταινίες της ημέρας ενώ σε κάποιες καλύτερες εγκαταστάσεις υπήρχε συνοδεία πιάνου ή άλλων μουσικών οργάνων.

6. Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο κινηματογράφος», στο Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, *Οι απαρχές*, τ. Α2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 1999, σ. 388-399· Νίκου Θεοδοσίου, *Στα Παλιά τα Σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Finatex, 2000· Δανιήλ Ορφανουδάκης, *Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα. Ένας αιώνας αρχιτεκτονική του κινηματογράφου*, Αθήνα: Σταμούλης, 1998· Κώστας Τομανάς, *Οι κινηματογράφοι της Παλιάς Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, 1993.

7. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δουλειά του Νίκου Θεοδοσίου ο οποίος τόσο στα βιβλία του όσο και στην ιστοσελίδα του (<http://www.cinefilip.gr/>) εκθέτει ένα σπάνιο φωτογραφικό υλικό από παλιές κινηματογραφικές αίθουσες στην Ελλάδα, καθώς και κείμενα (δημοσιεύματα από εφημερίδες, εμπειρίες θεατών, προσωπικές μαρτυρίες) που ανασκαλεύουν τη μνήμη των χώρων αυτών. Βλέπε επίσης Νίκος Θεοδοσίου, *Στα Παλιά τα Σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Finatex. 2000.

8. Το κινηματογραφικό περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ* άρχισε να εκδίδεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1924 αρχικά ως ελληνογαλλική κινηματογραφική επιθεώρηση. Πρόκειται το μακροβιότερο κινηματογραφικό περιοδικό στη χώρα μας το οποίο κατάφερε να έχει μια συνεχόμενη κυκλοφορία μέχρι το 1969. Αν και κάλυπτε ένα πολύ μεγάλο φάσμα κινηματογραφικών θεμάτων (κριτικές ταινιών, αφιερώματα, ανταποκρίσεις από το εξωτερικό), απευθυνόταν κυρίως στους επαγγελματίες του κινηματογράφου (εταιρίες διανομής, αιθουσάρχες, τεχνικούς, επιχειρηματίες, κι-

νηματογραφιστές) δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα οικονομικά στοιχεία των ταινιών καθώς και στην ανταπόκριση του κοινού σε αυτές.

9. «Παρατηρώντας το πλήθος των περαστικών που μαζεύονται γύρω από μια κινηματογραφική αίθουσα μια Κυριακή απόγευμα, αναγνωρίζει διαφορετικές κατηγορίες που συγκροτούν ένα ιδιόμορφο κοινό. Που δεν μπαίνει μέσα στην αίθουσα, που δε φεύγει όμως κιάλας, παραμένει εκεί, καρφωμένο, χωρίς ζωή, εκστασιασμένο από την ομορφιά (ίσως της στιγμής). Από ποιον να ξεκινήσει κανείς; Σίγουρα όχι για να κάνουμε στατιστική, κατηγοριοποιώντας το πλήθος, διαχωρίζοντας αυτούς που μπαίνουν στην αίθουσα, αυτούς που πρόκειται να μπου, αυτούς που θα ήθελαν να μπου, αυτούς που δεν μπαίνουν και αυτούς που δε θα μπου. [...] Να λοιπόν ένας περαστικός. Φαίνεται πολυάσχολος και διασχίζει το πεζοδρόμιο σχεδόν τρέχοντας. Ο δρόμος δεν είναι βέβαια ελεύθερος, μεγάλα χρωματιστά πανό προσφέρονται δωρεάν σε όσους θέλουν να τα θαυμάσουν. Αναγκαστικά ο περαστικός θα σταματήσει για ένα δευτερόλεπτο, το δευτερόλεπτο θα γίνει λεπτό, μπορεί και πέντε. Και δεν είναι ο μόνος, όλος ο κόσμος περνάει στο πεζοδρόμιο και σταματάει για μερικά λεπτά. Είναι οι λεγόμενοι «εξ επιβολής» περαστικοί. Δίπλα τους, υπάρχουν και άλλοι: οι συστηματικοί περαστικοί, αυτοί που πάνε για να «καζέψουν», αυτοί που είτε λόγω (έλλειψης) χρημάτων είτε από τσιγκουνιά γνωρίζουν καλά ότι δε θα παρακολουθήσουν την παράσταση. Παρολ' αυτά θα περάσουν λίγο χρόνο μπροστά από τις έγχρωμες αφίσες. Μερικές φορές μπορεί να παραμείνουν εκεί για ώρες, χωρίς να το καταλάβουν. Ας πάρουμε τώρα την κατηγορία των σοβαρών πελατών. Ο εργένης, ο πατέρας της οικογένειας που συνοδεύει τα παιδιά του, ο κομψευόμενος (gandin) ο οποίος πριν μπει και αγοράσει τα εισιτήρια, σταματά μια στιγμή για να ρεμβάσει μπροστά από τις αφίσες και τις φωτογραφίες, με το συναίσθημα του ανθρώπου που βρίσκεται μπροστά από ένα πιάτο που ξέρει ότι θα γευτεί, αλλά προτιμά να βουτηξει μικρές μπουκιές από το ψωμί στη σάλτσα πριν αρπάξει το πιρούνι του. [...] Προσθέστε σ' αυτά, το πλήθος των ραντεβού που δίνονται στην είσοδο των κινηματογράφων, μην ξεχάσετε τον δανδή, που δεν μπαίνει χωρίς να αποτυπώσει (καρφώσει) το αντικείμενο του πόθου του που θα κάθεται δίπλα του στη σκοτεινή αίθουσα, και τέλος τον μόνο, το μοναδικό που μπαίνει κατευθείαν στην αίθουσα με ύφος καρδινάλιου, και χωρίς να καταδεχτεί να σταματήσει μπροστά από καμία φωτογραφία, το μοναδικό «τζαμπατζή» - τον κλασικό τύπο που μπαίνει στο σινεμά χωρίς να πληρώσει, τον θρυλικό τύπο που πάει στον κινηματογράφο δωρεάν». Α.Α. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 7 Δεκέμβρη 1924, σ. 29-30.

10. Βλ. Jean Louis Baudry, «Ideological effects of the basic cinematographic apparatus», στο Leo Baudry και Marshall Cohen (επιμ.), *Film theory and criticism: introductory readings*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1999, σ. 352-53· Christian Metz, «Story/discourse: notes on two kinds of voyeurism», στο Bill Nichols, *Movies and methods*, τόμ. II, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο: University of California Press, σ. 548· Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen* 16 (3), 1984· John Ellis, *Visible Fictions*, Λονδίνο: Routledge, 1992, σ. 40.

11. Ο Metz διευκρινίζει βέβαια εξ αρχής, ότι δεν αναφέρεται τόσο σε εκείνες τις κινηματογραφικές προβολές (υπάρχουν ακόμη τέτοιες - όπως χαρακτηριστικά αναφέρει) για παράδειγμα στα χωριά ή τις μικρές πόλεις χωρών όπως η Γαλλία ή η Ιταλία) όπου μπορεί κανείς να δει τους θεατές, κυρίως παιδιά, ενίοτε και ενήλικες, να σηκώνονται από τη θέση τους, να χειρονομούν, να ενθαρρύνουν με τις φωνές το θετικό ήρωα της ιστορίας, να βρίζουν τον «κακό»: εκδηλώσεις, οι οποίες είναι γενικά λιγότερο έκρυθμες από όσο φαίνονται: ο ίδιος ο κινηματογραφικός θεσμός, σε ορισμένες από τις κοινωνιολογικές παραλλαγές του (παιδικό κοινό, αγροτικό κοινό ή κοινό που έχει πάει ελάχιστα στο σχολείο, κοινό που ανήκει στην ίδια κοινότητα, όπου όλοι γνωρίζονται μεταξύ τους μέσα στην αίθουσα), τις προβλέπει, τις επιτρέπει και τις ενσωματώνει. «Πρέπει να σταθμίσομε, αν θέλουμε να τις κατανοήσομε, το ενσυνείδητο παιγνίδι και τις ομαδικές συμπεριφορές, την ενθάρρυνση προς το θέαμα μέσω του παιχνιδιού της κινητικής δραστηριότητας» (Metz, 2007: 117).

12. Ο Metz αναγνωρίζει βέβαια ότι το μόνο που επιχειρήσε είναι μια εθνογραφία της φιλικής κατάστασης, ανάμεσα σε άλλες που απομένει να γίνουν (και για τις οποίες οι φρουδικές έννοιες θα

προσέφεραν ίσως μικρότερη βοήθεια, και ασφαλώς η χρήση θα ήταν λιγότερο άμεση, επειδή αυτές οι έννοιες εγκαθιδρύθηκαν, παρά την αξίωση τους για καθολικότητα, σε ένα πεδίο παρατήρησης που έχει τα πολιτισμικά του όρια (Metz, 2007: 155).

13. Οι ταινίες που επιλέχθηκαν για ανάλυση δημιουργήθηκαν με δύο τρόπους. Η πρώτη κατηγορία αναπτύχθηκε με βάση μια λίστα από 20 τίτλους ταινιών βάσει του συνολικού box-office, του πολιτιστικού απόχου (κριτικές, βραβεία, δημοσιογραφική κάλυψη) και των δημοσκοπήσεων για τους δημοφιλούς αστέρες. Η δεύτερη λίστα δημιουργήθηκε από αποκρίσεις στην ερώτηση «Θυμάστε καθόλου ταινίες που σας έκαναν μια ιδιαίτερη εντύπωση»; που τέθηκαν στις (βιογραφικές) συνεντεύξεις προφορικής ιστορίας και στα ερωτηματολόγια. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτές οι δύο λίστες δεν είχαν σχεδόν καμία επικάλυψη.

14. Για παράδειγμα η Hansen αναφέρει τη μετατροπή του αμερικάνικου happy end, με τα τραγικά φινάλε για τη ρωσική κυκλοφορία τους, βλ. Yuri Tsivian «Some Preparatory Remarks on Russian Cinema», *Silent Witnesses* 24: Mary Ann Doane, «Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema», *Cinefocus* 2 (1) (Φθινόπωρο 1991): 13-26.

15. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιγραφές του Ahmet Gürata για τις στρατηγικές που ακολουθούσαν οι εταιρίες διανομής στην Τουρκία για να προσαρμοστούν σε τοπικό επίπεδο και να ικανοποιήσουν τις πολιτιστικές προτιμήσεις του κοινού. Οι μεταβολές αυτές αφορούσαν τόσο την προώθηση των ταινιών όπως αλλαγές στους τίτλους αλλά και στο περιεχόμενο των ταινιών ώστε να μην προσβάλλουν τα ήθη και την τοπική κουλτούρα. Οι κωμωδίες αποτελούσαν το πιο δημοφιλές είδος όπως οι ταινίες των Laurel και Hardy. Οι χαρακτήρες αυτοί στην τουρκική εκδοχή, μιλούσαν σπαστά τουρκικά με αμερικάνικη προφορά, ενώ ο ηθοποιός που έκανε τη μεταγλώττιση (και των δύο ηρώων) προσέθετε συχνά δικούς τους αυτοσχεδιασμούς ξεφεύγοντας εντελώς από το κείμενο. Οι αδερφοί Μάρξ από την άλλη (που πήραν το όνομα Üç Ahbar anu lar / οι Τρεις φίλοι) είχαν τουρκικά ονόματα και ζούσαν στην Κωνσταντινούπολη. Μάλιστα όπως αναφέρει ο Gürata (2007: 339-341) ο χαρακτήρας του Groucho Marx, που μετονομάστηκε σε Ar ak Palab y kyan, ένας Αρμένιος από την Κωνσταντινούπολη, ήταν τόσο αγαπητός που πολλοί άνθρωποι ισχυρίζονταν ότι ήταν συγγενείς του.

16. Ο Hamid Naficy δεν χρησιμοποιεί σαφή χρονικά όρια στην ανάλυσή του για τις συνθήκες θέασης και προβολής των ταινιών. Η χρήση της βιογραφικής μεθόδου τον οδηγεί στο να αναφέρει σκόρπια περιστατικά (από την εποχή του βωβού κινηματογράφου, τη δεκαετία του 1950 που ήταν μαθητής στο δημοτικό, τη μετάβασή του στην Αγγλία για να φοιτήσει στο πανεπιστήμιο το 1963 και την επανάσταση του 1979) τα οποία συνδέει με την προσωπική του ιστορία και τις εμπειρίες του.

17. Προηγούμενες μελέτες μου (Sifaki, 2003) σχετικά με τις κινηματογραφικές πρακτικές τοποθετούν την προβληματική σχετικά με την κοινωνική λειτουργία των θερινών κινηματογράφων σε σχέση με την έλευση σύγχρονων κινηματογραφικών χώρων όπως τα μούλτιπλεξ, με βάση τη διαλεκτική μεταξύ παγκόσμιων και τοπικών πολιτισμικών πρακτικών και στρατηγικών.

18. VILLAGE COOL - ΑΓ. Ι. ΠΕΝΤΗΣ. «Σ' ένα χώρο που προσφέρει πολλαπλές δυνατότητες διασκέδασης για όλη την οικογένεια, δημιουργήθηκε το πρώτο VILLAGE COOL, για να αλλάξει τα δεδομένα στον θερινό κινηματογράφο. Με 388 καθίσματα, τραπεζάκια, θέσεις relax και relax love seats, γιγαντοοθόνη και σύστημα ήχου Dolby Digital που εφαρμόζεται για πρώτη φορά σε θερινό κινηματογράφο, ήρθε για να αλλάξει τις καλοκαιρινές σας νύχτες. Η πρωτοποριακή τεχνολογία και η μοναδική αισθητική, συνδυάζονται τέλεια με την ξεχωριστή αίσθηση του παραδοσιακού θερινού κινηματογράφου, που συμπληρώνεται από το άρωμα των απαραίτητων καλοκαιρινών λουλουδιών. Στο διάλειμμα μην ξεχάσετε να επισκεφθείτε το candy bar για το αγαπημένο σας pop corn, ένα hot dog και μια παγωμένη μπίρα, ή ακόμα ένα φρεσκοψημμένο σουβλάκι!» (από την ιστοσελίδα της Village, <http://www.villagecinemas.gr>).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- A.A (1924), «Propos d'Entracte. Badauds», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 7 Δεκέμβρη 1924, σ. 29-30.
- Allen, Robert, Gomery, Douglas (1993), *Faire l'histoire du cinéma: les modèles américains*, Παρίσι: Nathan.
- Allen, Robert (1990), «From exhibition to reception: reflections on the audience in film history», *Screen* 31(4): 347-356.
- Allen, Robert (2006), «Relocating American Film History: The "problem" of the empirical», *Cultural Studies* 20(1): 48-88.
- Baudry, Jean-Louis (1985), «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», στο Bill Nichols (επιμ.), *Movies and Methods*, τόμ. II, California Press: University of Berkeley, σ. 531-542.
- Béguin, François (2001), «Comment le cinéma a su habiter la ville», στο Gérard Cladel, Kristian Feigelson, Jean Michel Gévaudan, Christian Landais και Daniel Sauvaget (επιμ.), *Le cinéma dans la cité*, Παρίσι: Editions du Félin, σ. 43-50.
- Benjamin, Walter (2002 [c1927-1940]), *The arcades project*, Κάιμπριτζ, Μασαχουσέτη, Λονδίνο, Αγγλία: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berman, Marsell (1982), *All that is solid melts into air. The experience of Modernity*, Νέα Υόρκη: Penguin Books.
- Corrigan, Philip (1983), «Film entertainment as ideology and pleasure: a preliminary approach to a history of audiences», στο James Curran, Vincent Porter (επιμ.), *British Cinema History*, Λονδίνο: British Film Institute, σ. 24-35.
- Davis, Mike (1990), *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Λονδίνο: Verso.
- Doarie, Marie Ann (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Eleftheriotis, Dimitris (2001), *Popular cinemas of Europe. Studies of texts, contexts and frameworks*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Continuum.
- Foucault, Michel (1984), «Des Espaces Autres», *Architecture / Mouvement/ Continuite* 5, Οκτώβριος. διαθέσιμο σε μετάφραση στο http://www.thessalonikiennale.gr/biennale1/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf (12/04/10)
- Foucault, Michel (1989 [1977]), *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής*. Αθήνα: Πάππας.
- Fuller, Kathryn (2001), *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Σαρλότσεβιλ και Λονδίνο: University Press of Virginia.
- Goffman, Erving (1959), *The presentation of self in everyday life*, Νέα Υόρκη: Doubleday.
- Gürata, Ahmet (2007), «Hollywood in Vernacular: Translation and Cross-Cultural Reception of American Films in Turkey», στο Richard Maltby, Melvyn Stokes και Robert C. Allen (επιμ.) (2007) *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Έξετερ, University of Exeter Press, σ. 333-347.
- Guy, Jean-Michel (2001), «Pluralité des publics, singularité du cinéma», στο Cladel Gérard, Feigelson Kristian, Gévaudan Jean-Michel, Landais Christian, Sauvaget Daniel (επιμ.) *Le cinéma dans la cité*. Παρίσι: Editions du Félin, σ: 83-88.
- Hansen, Miriam (1987), «Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology», *New German Critique* 40, Special Issue on Weimar Film Theory: 179-224.
- Hansen, Miriam (1991), *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Κάιμπριτζ: Harvard University Press.

- Hansen, Miriam (1999), «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism», *Modernism / Modernity* 6(2): 59-77.
- Harvey, David (2007), *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διευρεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, Αθήνα: Μεταίχιμο.
- Higashi, Sumiko (2004), «In Focus: film history or a Baedeker guide to the historical turn», *Cinema Journal* 44 (1): 94-100.
- Huggett, Nancy και Bowles, Kate (2004), «Cowboys, Jaffas, and Pies: Researching Cinema-Going in the Illawarra», στο Melvyn Stokes και Richard Maltby, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Relations*, Λονδίνο: British Film Institute, σ. 81-98.
- Jameson, Fredric (1999), *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Jones, Janna (2003), *The Southern Movie Palace: Rise, Fall and Resurrection*, Γκέινσβιλ: University Press of Florida.
- Ley, David (1983), *A social geography of the city*, Νέα Υόρκη: Harper and Row.
- Κnox, Paul και Pinch, Steven (2009), *Κοινωνική γεωγραφία των πόλεων*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Kuhn, Annette (2002), *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*, Νέα Υόρκη: New York University Press.
- Lefebvre, Henri (1991 [1974]), *The production of space*, Οξφόρδη Ηνωμένο Βασίλειο, Κάιμπριτζ Μασαχουσέτη: Blackwell.
- Madsen Peter, Plunz Richard (επιμ.) (2001), *The urban lifeworld. Formation, perception, representation*, Λονδίνο: Spon Press.
- Mandel, Ernest (1975), *Late capitalism*, Λονδίνο: Verso.
- Marcus Alan, Neumann Dietrich (2008) (επιμ.), *Vizualising the City*, Ηνωμένο Βασίλειο: Routledge.
- Mayne, Judith (1988), *Private novels, public films*, Άθηνς: University of Georgia Press.
- Mayne, Judith (1993), *Cinema and Spectatorship*, Λονδίνο: Routledge.
- Metz, Christian (2007 [1977]), *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το Φανταστικό Σημείον*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Mulvey, Laura (2005), *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Naficy, Hamid (1996), «Theorizing “Third-World” Film Spectatorship», *Wide Angle*, 18(4): 3-26.
- Peiss, Kathy (1986), *Cheap amusements: working women and leisure in turn-of-the century New York*, Φιλαδέλφεια: Temple University Press.
- Rosenzweig, Roy (1983), *Eight hours for what we will: workers and leisure in an industrial city, 1870-1920*, Κάιμπριτζ και Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.
- Shiel, Mark (2001), «Cinema and the city in history and theory», στο Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (επιμ.) (2001) *Cinema and the city, Film and Urban Societies in a Global Context*, Οξφόρδη: Blackwell, σ. 1-18.
- Sifaki, Eirini (2003), «Global strategies and local practices in film consumption», *Journal for Cultural research*, 7 (3): 243-257.
- Sifaki, Eirini (2005), «Le commerce international des films en Grèce (1939-1954): Relations commerciales et modèles de fréquentation», *Questions de communication* 8, Presses Universitaires de Nancy: 389-406.
- Σηφάκη, Ειρήνη (2010), «Τηλεόραση και κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτισμικές πρακτικές» στο Ιωάννα Βώβου (επιμ.) *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Αθήνα: Ηρόδοτος, 2010, σ. 537-579.
- Simmel, Georg (1993 [1903]), *Πόλη και ψυχή*, Αθήνα: Έρασμος.

- Soja, Edward W. (2000), *Postmetropolis. critical Studies of cities and regions*, Οξφόρδη και Μα-
σαχουσέτη: Blackwell.
- Soja, Edward W. (1996), *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined
places*, Καίμπριτζ: Blackwell.
- Soja, Edward W. (1989), *Postmodern geographies. The Reassertion of Space in Critical Social
Theory*, Λονδίνο: Verso Press.
- Srinivas, S.V. (2000), «Is There a Public in the Cinema Hall?» *Framework* 42 (volume published
exclusively online (<http://www.frameworkonline.com/Issue42/42index.html>))
- Staiger, Janet (1992), *Interpreting Films: studies in the historical reception of American Cinema*,
Πρίνστον, Νέα Υόρκη: Princeton University Press.
- Staiger, Janet (2000), *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, Νέα Υόρκη: New
York University Press.
- Σταυρίδης, Σταύρος (2002), *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμ-
ματα.
- Stevenson, Deborah (2007), *Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί*, Αθήνα: Κριτική.
- Verhoeven, Deb (2007), «Twice born: Dionysos Films and the establishment of a Greek film
circuit in Australia», *Studies in Australasian Cinema*, 1(3): 275–298.