

# Η έννοια του Εθνικού Κινηματογράφου<sup>1</sup>

Andrew Higson

Πανεπιστήμιο του York

**Μετάφραση: Μαρία Χάλκου**

Ο όρος «εθνικός κινηματογράφος» χρησιμοποιείται συχνά για να περιγράψει απλώς τις ταινίες που παράγονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο εθνικό κράτος. Αυτός, όμως, ούτε ο μοναδικός τρόπος είναι με τον οποίο ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί, αλλά, όπως θέλω να υποστηρίξω, δεν είναι και ο πιο κατάλληλος τρόπος χρήσης του. Το παρόν άρθρο δεν στοχεύει στη μελέτη ενός ιστορικά δοσμένου εθνικού κινηματογράφου. Απεναντίας αποσκοπεί στο να διερευνήσει μερικές από τις σημασίες της χρήσης του όρου «εθνικός» στον λόγο περί κινηματογράφου (της κινηματογραφικής βιομηχανίας, της κινηματογραφικής κουλτούρας), για να υποστηρίξει το επιχειρήμα ότι οι παράμετροι που διαμορφώνουν έναν εθνικό κινηματογράφο θα πρέπει να αναζητηθούν όχι μόνο στο πεδίο της παραγωγής, αλλά εξίσου και στο πεδίο της κατανάλωσης των ταινιών. Ένα επιχειρήμα, με άλλα λόγια, που εστιάζει στη δραστηριότητα του εθνικού κοινού και στις συνθήκες υπό τις οποίες νοηματοδοτεί και χρησιμοποιεί τις ταινίες που βλέπει. Στον βαθμό που αναφέρομαι σε συγκεκριμένους εθνικούς κινηματογράφους, τα περισσότερα από τα παραδείγματά μου αφορούν τον βρετανικό κινηματογράφο (και βεβαίως το Χόλιγουντ), αλλά ελπίζω ότι πολλά από όσα έχω να πω μπορούν να γενικευτούν και σε άλλους εθνικούς κινηματογράφους – τουλάχιστον σε αυτούς της Δυτικής Ευρώπης.<sup>2</sup>

Η έννοια του εθνικού κινηματογράφου έχει υιοθετηθεί με διαφορετικούς τρόπους για διαφορετικές αιτίες: δεν υπάρχει ένας οικουμενικά αποδεκτός λόγος για τον εθνικό κινηματογράφο. Γενικά μιλώντας, μπορούμε να συνοψίσουμε τις ποικίλες χρήσεις της έννοιας ως εξής: Πρώτον, υπάρχει το

---

<sup>1</sup> Το άρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Screen* 30: 4 (Φθινόπωρο 1989), σελ. 36-47, με τίτλο 'The Concept of National Cinema'. <http://screen.oxfordjournals.org/content/30/4/36.extract>.

<sup>2</sup> Το άρθρο βασίζεται σε ένα κεφάλαιο της διδακτορικής μου διατριβής την οποία προς το παρόν ετοιμάζω. Θα ήθελα να αναγνωρίσω ότι το έργο του Thomas Elsaesser ήταν αυτό που μου επέτρεψε να αναπτύξω μερικά από τα επιχειρήματα που προβάλλω εδώ.

ενδεχόμενο να ορίσουμε τον εθνικό κινηματογράφο με βάση οικονομικούς παράγοντες, εδραιώνοντας μια εννοιολογική συνάφεια ανάμεσα στους όρους «εθνικός κινηματογράφος» και «εγχώρια βιομηχανία ταινιών», και επομένως να τον αφορούν ερωτήματα όπως: Πού φτιάχνονται αυτές οι ταινίες και από ποιους; Ποιος κατέχει και ελέγχει τις βιομηχανικές υποδομές, τις εταιρίες παραγωγής, τα δίκτυα διανομής και προβολής; Δεύτερον, υπάρχει η δυνατότητα μιας κειμενικής προσέγγισης του εθνικού κινηματογράφου. Στην περίπτωση αυτή τα ερωτήματα που εγείρονται είναι: Ποιο είναι το περιεχόμενο των ταινιών; Μοιράζονται ένα κοινό στιλ ή μία κοινή κοσμοαντίληψη; Τι είδους προβολών του εθνικού χαρακτήρα προσφέρουν; Σε ποιο βαθμό «διερευνούν, αμφισβητούν και συγκροτούν μια ιδέα εθνικότητας μέσα στις ίδιες τις ταινίες και στη συνείδηση του θεατή;» (Susan Barrowclough 1981: 3).

Τρίτον, υπάρχει η πιθανότητα προσέγγισης του εθνικού κινηματογράφου με βάση την προβολή ή την κατανάλωση των ταινιών. Εδώ το κεντρικό ζήτημα είχε πάντοτε να κάνει με το ερώτημα ποιες ταινίες βλέπει το κοινό, και ιδιαίτερα ο αριθμός των ξένων και συνήθως των αμερικανικών ταινιών, οι οποίες μέσα σε ένα συγκεκριμένο εθνικό κράτος βρίσκουν ευρεία διανομή. Γενικά το ερώτημα αυτό διαμορφώνεται υπό το πρίσμα του φόβου για πολιτισμικό ιμπεριαλισμό. Τέταρτον, υπάρχει αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε κριτικο-κεντρική προσέγγιση, η οποία τείνει να περιορίσει τον εθνικό κινηματογράφο στα όρια του ποιοτικού κινηματογράφου τέχνης, ενός κινηματογράφου με πολιτισμική αξία, διαποτισμένου από την κληρονομιά του εκάστοτε εθνικού κράτους στους τομείς της υψηλής κουλτούρας και/ή του μοντερνισμού, και όχι ενός κινηματογράφου που ανταποκρίνεται στις επιθυμίες και το φαντασιακό του ευρύτερου κοινού.

Με άλλα λόγια, πολύ συχνά, η έννοια του εθνικού κινηματογράφου χρησιμοποιείται για να υποδείξει παρά για να περιγράψει, δηλώνοντας τι οφείλει να είναι ένας εθνικός κινηματογράφος παρά αποδίδοντας την πραγματική κινηματογραφική εμπειρία του ευρύτερου κοινού. Όπως ο Geoffrey Nowell-Smith έχει σημειώσει, δίνεται πάντοτε ένα είδος μάχης για να καταστεί εφικτό «οι δημοφιλείς μορφές να θεωρούνται αποδεκτές ως έγκυρο κομμάτι της εθνικής πολιτιστικής ζωής» (1987: 80).

Αν αυτοί είναι μερικοί από τους τρόπους με τους οποίους ο όρος εθνικός κινηματογράφος έχει χρησιμοποιηθεί, τότε ποιες είναι οι διαδικασίες μέσω των οποίων, ή ποιες είναι οι συνθήκες υπό τις οποίες, ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό μοντέλο, ή ένα συγκεκριμένο σύνολο βιομηχανικών πρακτικών, μπορεί τελικά να ονομαστεί εθνικός κινηματογράφος; Πράγματι, τι είναι αυτό που προκαλεί τον σχηματισμό της ιδέας μιας εθνικής ποιότητας, πολιτισμικής ή άλλης; Με άλλα λόγια, τι είναι αυτό που καθιστά την ιδέα της εθνικότητας ή της εθνικής ταυτότητας αποδεκτή;

Το να ορίσουμε έναν εθνικό κινηματογράφο σημαίνει πρωτίστως να προσδιορίσουμε μια συνοχή και μια ενότητα να καταδείξουμε μια μοναδική ταυτότητα και ένα σταθερό σύνολο νοημάτων. Η διαδικασία ταυτοποίησης, επομένως, είναι πάντοτε μια διαδικασία μυθοποίησης και παραγωγής ηγεμονιών, που περιλαμβάνει τόσο την παραγωγή και τη διάχυση ενός συγκεκριμένου συνόλου νοημάτων, όσο και την προσπάθεια ελέγχου ή ανάσχεσης μιας πιθανής εξάπλωσης άλλων νοημάτων. Συγχρόνως, η ιδέα ενός εθνικού κινηματογράφου έχει σχεδόν πάντοτε ενεργοποιηθεί ως μία στρατηγική πολιτισμικής (και οικονομικής) αντίστασης: ως ένα μέσο διεκδίκησης εθνικής αυτονομίας απέναντι στην παγκόσμια κυριαρχία (συνήθως) του Χόλιγουντ.

Η διαδικασία κατασκευής εθνικών μύθων δεν είναι απλώς μια υπόγεια (ή καταφανής) εργασία ιδεολογικής παραγωγής, αλλά είναι ταυτόχρονα η ένταξη ενός σώματος εικόνων και αξιών σε μια σχέση αντίθεσης με ένα άλλο, το οποίο πολύ συχνά απειλεί να επιβληθεί στο πρώτο. Η αναζήτηση μίας μοναδικής και σταθερής ταυτότητας, η διεκδίκηση μίας εθνικής ιδιαιτερότητας αποκτάει έτσι κάποιο νόημα, κάποια χρησιμότητα. Δεν είναι απλώς και μόνο ένα ιδεολογικό ταχυδακτυλουργικό τέχνασμα, παρόλο που πρέπει πάντοτε να εκλαμβάνεται και ως τέτοιο. Οι ιστορίες εθνικού κινηματογράφου, επομένως, μπορεί να γίνουν πραγματικά κατανοητές μόνο ως ιστορίες κρίσης και σύγκρουσης, αντίστασης και διαπραγμάτευσης. Αλλά επίσης, κατά έναν άλλο τρόπο, είναι ιστορίες μίας επιχειρηματικότητας που επιδιώκει να εξασφαλίσει ερείσματα στο πεδίο της αγοράς, επιτρέποντας τη μεγιστοποίηση των κερδών της, ενώ συγχρόνως ενισχύει το πολιτισμικό κύρος ενός έθνους. Σε αυτό το επίπεδο, οι πολιτικές του εθνικού κινηματογράφου μπορεί να περιοριστούν σε μια εμπορική στρατηγική, μια προσπάθεια να εμπορευματοποιηθεί το ποικίλο και το ετερογενές ως κάτι που προσφέρει μία συνεκτική και μοναδική εμπειρία. Όπως έχει προτείνει ο Thomas Elsaesser, «διεθνώς, οι εθνικοί κινηματογράφοι είχαν συνήθως μια λειτουργία ανάλογη των ειδών: για το ευρύ κοινό, μια γαλλική, ιταλική ή σουηδική ταινία ανοίγει διαφορετικούς ορίζοντες προσδοκιών – κάτι που αποτελεί προϋπόθεση της εμπορικής χρήσης» (1987: 167). Και είναι ακριβώς αυτή η προσπάθεια συγκρότησης μίας ειδολογικής αφηγηματικής εικόνας, ενός συγκεκριμένου ορίζοντα προσδοκιών, η οποία διακυβεύεται.

Εννοιολογικά, υπάρχουν ίσως δύο κεντρικοί τρόποι για να καθιερώσει κανείς τη φαντασιακή συνοχή, την ιδιαιτερότητα ενός εθνικού κινηματογράφου, και να του προσδώσει ταυτότητα. Πρώτον, υπάρχει η μέθοδος της σύγκρισης και αντιπαραβολής ενός εθνικού κινηματογράφου με έναν άλλον, δημιουργώντας έτσι ποικίλες διαβαθμίσεις ετερότητας. Δεύτερον, υπάρχει αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια πιο ενδοσκοπική διαδικασία, κατά την οποία ο κινηματογράφος ενός έθνους διερευνάται σε σχέση με άλλες προϋπάρχουσες οικονομίες και κουλτούρες του συγκεκριμένου εθνικού κράτους.

Ο πρώτος από τους παραπάνω τρόπους ορισμού προϋποθέτει το σημειωτικό αξίωμα περί παραγωγής νοήματος και ταυτότητας μέσω της διαφοράς. Το ζητούμενο είναι να προσπαθήσουμε να εδραιώσουμε την ταυτότητα ενός εθνικού κινηματογράφου μέσω της συνάφειάς του με άλλους εθνικούς κινηματογράφους, αλλά και μέσω της διαφοροποίησής του από αυτούς. Ο βρετανικός κινηματογράφος είναι αυτός που είναι εξαιτίας αυτού που δεν είναι – δηλαδή αμερικανικός ή γαλλικός ή γερμανικός κινηματογράφος, κλπ.... Elsaesser και πάλι: «Άλλες χώρες παλεύουν να διατηρήσουν τον εαυτό τους σε έναν στίβο διεκδικούμενο από τον ανταγωνισμό. Η Δυτική Γερμανία είναι ένα παράδειγμα, αλλά οι συνέπειες αφορούν όλες τις αναπτυγμένες χώρες των οποίων η αίσθηση της πολιτισμικής τους ταυτότητας εξαρτάται από την ανάγκη να διατηρηθούν δείκτες – όπως και αγορές – διαφορετικότητας σε σχέση με τα άλλα προϊόντα της διεθνούς βιομηχανίας διασκέδασης» (1989: 6-7). Επομένως, ως έναν βαθμό, η διαδικασία ορισμού ενός εθνικού κινηματογράφου, και ως εκ τούτου, εδραίωσης ενός είδους μοναδικής και αυτάρκους ταυτότητας, αποκτά νόημα στο πλαίσιο ενός εννοιολογικού παιχνιδιού ετεροτήτων και ταυτοτήτων. Και όπως έχει υποστηρίξει ο Benedict Anderson, «τα έθνη [...] δεν μπορεί να τα φανταστεί κανείς παρά μόνο εν μέσω της ανεπανόρθωτης ποικιλίας των άλλων εθνών» (1986: 659).

Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης, ο κινηματογράφος καθαυτός θεωρείται σχεδόν δεδομένος και το ζητούμενο είναι η διαφοροποίηση ανάμεσα σε μια ποικιλία εθνικών μοντέλων κινηματογραφικής πρακτικής, αλλά και αντίστοιχων φιλικών σημείων και νοημάτων. Ένα τέτοιο εγχείρημα γίνεται ολοένα και πιο προβληματικό καθώς ο κινηματογράφος αναπτύσσεται στο εσωτερικό μιας οικονομίας που στους τομείς της ιδιοκτησίας και της διακίνησης εικόνων και ήχων χαρακτηρίζεται από διεθνισμό. Είναι επομένως απαραίτητο να εξετάσουμε τον υπερκαθορισμό (over-determination) του Χόλιγουντ στη διεθνή αρένα. Με τον όρο Χόλιγουντ εννοώ τη διεθνή θεσμοθέτηση συγκεκριμένων κινηματογραφικών κανόνων και αξιών αναφορικά με τις προσδοκίες του κοινού, τις επαγγελματικές πρακτικές και ιδεολογίες, αλλά και την εδραίωση υποδομών παραγωγής, διανομής, προβολής και προώθησης προκειμένου οι παραπάνω κανόνες και αξίες να εξυπηρετηθούν, να ρυθμιστούν και να αναπαραχθούν. Παρόλο που η κλασική εποχή του Χόλιγουντ και το αντίστοιχο σύστημα των στούντιο μπορεί να έχουν εξαφανιστεί, όποιες και αν ήταν οι προβλέψεις στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80 για το τέλος του κινηματογράφου, στα τέλη της δεκαετίας του '80 ο κινηματογράφος και – το Χόλιγουντ – εξακολουθεί να είναι εξαιρετικά ζωντανός και βασική συνιστώσα της διεθνούς βιομηχανίας μαζικής διασκέδασης. Αυτή είναι η εποχή της πολυ-αίθουσας (multiplex), της συμφωνίας «πακέτο» (package deal) και του blockbuster, αλλά επίσης και η εποχή της αναβίωσης του κινηματογράφου των ειδών και των ταινιών σε συνέχειες (serial film), ακόμη

και αν ο τόπος και το σύστημα διάθεσης ταινιών δεν αφορά πλέον πρωτίστως την αίθουσα.

Το Χόλιγουντ ποτέ δεν λειτουργεί σαν ένας απλός όρος μέσα σε ένα σύστημα ισοβαρών ετεροτήτων. Δεν είναι μόνο ο πιο ισχυρός κινηματογράφος παγκοσμίως, αλλά βεβαίως για πολλά χρόνια έχει υπάρξει αναπόσπαστο και πολιτογραφημένο κομμάτι της εθνικής κουλτούρας ή του λαϊκού φαντασιακού των περισσότερων χωρών στις οποίες ο κινηματογράφος καθιερώθηκε ως μορφή διασκέδασης. Με άλλα λόγια, το Χόλιγουντ έχει γίνει μία από αυτές τις πολιτισμικές παραδόσεις οι οποίες τροφοδοτούν τους λεγόμενους εθνικούς κινηματογράφους των δυτικών, για παράδειγμα, ευρωπαϊκών χωρών. «Το Χόλιγουντ δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί [...] ως κάτι το εξ ολοκλήρου άλλο, μιας και ένα τόσο μεγάλο μέρος της κινηματογραφικής κουλτούρας οποιουδήποτε έθνους είναι αδιαμφισβήτητα “Χόλιγουντ”» (Elsaesser 1987: 166). Όντας, αφενός, ένα πολιτογραφημένο κομμάτι της εθνικής κουλτούρας, και αφετέρου, επίσης, εμφανώς διαφορετικό έως και εξωτικό (Nowell-Smith 1987: 81), το Χόλιγουντ λειτουργεί στο λαϊκό φαντασιακό με διττό τρόπο, εξ ου και η τάση να απορρίπτεται ως φυγή από την πραγματικότητα.

Ο Geoffrey Nowell-Smith έχει επιχειρήσει να κάνει έναν απολογισμό της δημοφιλίας των αμερικανικών ταινιών στη βρετανική αγορά – ο οποίος φαίνεται να έχει μερική, τουλάχιστον, εφαρμογή και σε άλλους εθνικούς κινηματογράφους – ως εξής:

Η αφανής ιστορία του κινηματογράφου στο πλαίσιο της βρετανικής κουλτούρας, και ιδιαίτερα της δημοφιλούς, είναι η ιστορία των αμερικανικών ταινιών που υπήρξαν αγαπητές στο βρετανικό κοινό. Η δύναμη του αμερικανικού κινηματογράφου δεν ήταν ποτέ μόνο οικονομική [...] Η βασική αιτία της κυριαρχίας του Χόλιγουντ ήταν καλλιτεχνική και πολιτισμική. Ο αμερικανικός κινηματογράφος αποσκοπούσε σε πρώτο επίπεδο να είναι δημοφιλής στην Αμερική όπου απευθυνόταν σε ένα εξαιρετικά ετερογενές και εν πολλοίς μεταναστευτικό κοινό. Ό,τι τον έκανε δημοφιλή εντός συνόρων τον βοήθησε να γίνει δημοφιλής και εκτός. Η ιδεολογία του αμερικανικού κινηματογράφου τείνει να είναι κατά πολύ πιο δημοκρατική από τον κινηματογράφο άλλων χωρών. Αυτό, εν μέρει, αντανακλά την πραγματική ευρυχωρία της αμερικανικής κοινωνίας, ωστόσο είναι πρωτίστως μία ρητορική στρατηγική να πειστεί το κοινό για τα πλεονεκτήματα και τις απολαύσεις τού να είναι κανείς Αμερικανός. Μεταφρασμένο στο πεδίο των εξαγωγών, αυτό σήμαινε μια προβολή της Αμερικής ως έντονα – αν και απόμακρα – ελκυστικής. Όταν συγκρίθηκαν με τις αμερικανικές ταινίες της ίδιας περιόδου, οι αντίστοιχες βρετανικές αντιμετωπίστηκαν, ως επί τω πλείστον, ως περιοριστικές και

ασφυκτικές, υποταγμένες στα μικροαστικά καλλιτεχνικά πρότυπα και στις μικροαστικές ή αστικές αξίες.<sup>3</sup> (Nowell-Smith 1985: 152)

Οι απόψεις του Nowell-Smith κάποιες στιγμές φαντάζουν υπερβολικές (Aldgate 1983 & Higson 1989). Το να ισχυρίζεσαι, λόγου χάρη, ότι «ο βρετανικός κινηματογράφος [...] δεν υπήρξε ποτέ πραγματικά δημοφιλής στη Βρετανία» (Nowell-Smith 1985: 152) είναι σαν να αγνοείς τη διαχρονική εμπορική επιτυχία των αμέτρητων σταρ, ταινιών, ειδών και κύκλων ταινιών του βρετανικού κινηματογράφου. Και το να συζητάς με όρους ενός ισοπεδωτικά γενικευτικού, μονολιθικού «βρετανικού κοινού» είναι σαν να αγνοείς ταξικές, φυλετικές, έμφυλες και τοπικές διαφορές. Ακόμα και έτσι όμως, η επαναξιολόγηση των αμερικανικών ταινιών από τον Nowell-Smith με βάση την έλξη που ασκούν οι φαινομενικά δημοκρατικές επιδιώξεις τους φαίνεται χρήσιμη. Αρχικά, αμφισβητεί την ιδέα ότι η αμερικανική εμπορική επιτυχία οφείλεται αποκλειστικά στον χειραγωγικό χαρακτήρα και στην επιθετικότητα του διαφημιστικού και του οικονομικού ελέγχου. Επιπλέον, αποκρούει τις συνήθειες επιθέσεις, εξίσου τις συντηρητικές και τις ριζοσπαστικές, εναντίον της αμερικανικής κουλτούρας με το να υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η ενσωμάτωσή της στο βρετανικό πολιτιστικό μόρφωμα διευρύνει το πολιτισμικό ρεπερτόριο που είναι διαθέσιμο για το κοινό. Όπως ο Tony Bennett έχει προτείνει, το επιχείρημα ότι η Αμερική εμπλέκεται σε μια μορφή πολιτισμικού ιμπεριαλισμού «παρόλο που δεν είναι αβάσιμο [...] παραβλέπει ένα μεγάλο μέρος της ουσιαστικής αμφισημίας που είχε ο αντίκτυπος της αμερικανικής δημοφιλούς κουλτούρας στη Βρετανία, ο οποίος, από πολλές απόψεις, έχει υπάρξει πιο θετικός, ιδιαίτερα καθιστώντας προσβάσιμο ένα ρεπερτόριο από πολιτισμικά στιλ και πηγές [...] που με διάφορους τρόπους έχουν υποσκάψει και συνειδητά κινηθεί ενάντια στην πολιτισμική ηγεμονία των παραδοσιακών ελίτ της Βρετανίας» (1982: 13).

Η ρητορική της δημοκρατίας και του λαϊκισμού οικοδομείται μέσα στην ίδια τη μορφική οργάνωση της αμερικανικής ταινίας, μέσω της ισχυρής και δυναμικής ροπής της κλασικής αφήγησης προς το ατομικό επίτευγμα – παρόλο που αυτό αποκαλύπτει συγχρόνως και τα όρια αυτής της ρητορικής, καθώς τα προβλήματα και οι λύσεις τους διατυπώνονται πάντα αποκλειστικά σε σχέση με το άτομο, μέσα σε μία ουσιαστικά αμετάβλητη καπιταλιστική πατριαρχία. Επιπλέον, το κλασικό Χόλιγουντ έχει καθιερώσει τη σύμβαση σύμφωνα με την οποία το αφηγηματικό μοτίβο του επιτεύγματος συνδέεται στενά με τη ρομαντική γοητεία που ασκεί η δημιουργία του ετερόφυλου ζευγαριού, ενώ παράλληλα τοποθετεί την αφήγηση τόσο μέσα σε μια οπτική φόρμα της οποίας

---

<sup>3</sup> Παρόμοια επιχειρήματα προωθούνται και από άλλους συγγραφείς. Δες Swann (1987), Willemen (1985), Nowell-Smith (1977), MacPherson (1990), Miles και Smith (1987), και Murphy (1983).

η *mise-en-scène* και η οργάνωση του θεάματος και της θέασης έχουν αποδειχτεί εξόχως απολαυστικά, όσο και μέσα σε ένα βιωματικό πλαίσιο θέασης των ταινιών που δίνει έμφαση στη διαδικασία της φαντασίωσης. Συνολικά, αυτό το σχήμα έχει την τάση να εμπλέκει βαθιά τον θεατή σε μια περίπλοκη σειρά από ταυτίσεις, με μία σχεδόν αδίστακτη αδιαφορία για την εθνικότητα (όπως επίσης για την τάξη και το φύλο) του θεατή, ενώ συνήθως είναι η παρουσία του σταρ που ενοποιεί αυτές τις ποικίλες στρατηγικές – μορφικές, αφηγηματικές, οπτικές και ταύτισης.

Με αυτό δεν θέλω να ισχυριστώ, για παράδειγμα, ότι πολλές βρετανικές ταινίες δεν ακολουθούν το ίδιο μορφικό σύστημα. Αλλά είναι γενικά αποδεκτό ότι οι Αμερικανοί κινηματογραφιστές ανανέωσαν, εφάρμοσαν και εκμεταλλεύτηκαν αυτό το μοντέλο κατασκευής ταινιών πολύ νωρίτερα και με μεγαλύτερη συνέπεια από ό,τι οι Βρετανοί συνάδελφοί τους, οι οποίοι εργάστηκαν με μία πολύ πιο ετερόκλητη, και, θα μπορούσε να ειπωθεί, «πρωτόγονη» ποικιλία από τρόπους αναπαράστασης, συγκριτικά με το Χόλιγουντ, όπου το συγκεκριμένο μοντέλο αναπαράστασης είχε θεσμοθετηθεί από το 1917. Είναι επίσης γενικά αποδεκτό ότι το Χόλιγουντ έχει στη διάθεσή του τους πόρους – τους οποίους οι Βρετανοί παραγωγοί έχουν στερηθεί – για να εκμεταλλευτεί τα δυνητικά θέλγητρα του εν λόγω θεσμοθετημένου τρόπου αναπαράστασης.<sup>4</sup> Έτσι, για παράδειγμα, ο βρετανικός κινηματογράφος δεν ήταν ποτέ σε θέση να συντηρήσει για μεγάλα χρονικά διαστήματα ένα σταρ σύστημα στην ίδια λαμπερή κλίμακα με το Χόλιγουντ – ειδικά όταν το Χόλιγουντ έχει την τάση να χρησιμοποιεί τους Βρετανούς σταρ στις δικές του ταινίες, αυξάνοντας έτσι τη συμμετοχή του βρετανικού κοινού σε αυτές.

Αν περιορίσουμε τη συζήτηση στο επίπεδο της παραγωγής των ταινιών, τότε έχει νόημα να μιλάμε για τους εθνικούς κινηματογράφους ως περιθωριακές και μη-τυποποιημένες δραστηριότητες. Φυσικά, μέρος του προβλήματος είναι το παράδοξο ότι για να είναι ένας κινηματογράφος δημοφιλής σε εθνικό επίπεδο θα πρέπει ταυτόχρονα να είναι διεθνής στις βλέψεις του. Αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να επιτύχει τα διεθνή (Χολιγουντιανά) στάνταρτ. Επειδή γενικά οι ταινίες που έχουν εμπορική επιτυχία σε εθνικό επίπεδο είναι αυτές των μεγάλων Αμερικανών διανομέων, οι κινηματογραφιστές που προσβλέπουν σε παρόμοια επίπεδα δημοφιλίας στο εγχώριο box office θα πρέπει να επιχειρήσουν την αναπαραγωγή του μοντέλου, κάτι που πρακτικά σημαίνει συμπαιγνία με τα Χολιγουντιανά συστήματα χρηματοδότησης και ελέγχου της παραγωγής, της διανομής και της προώθησης στην αγορά. Κάθε εναλλακτικός τρόπος επίτευξης εθνικής εμπορικής επιτυχίας, για να είναι οικονομικά βιώσιμος, θα πρέπει να

---

<sup>4</sup> Δες, για παράδειγμα, Bordwell, Staiger & Thompson (1985), Salt (1983), Thompson (1986), Barr (1986) και Armes (1978).

σχεδιαστεί σε διεθνή κλίμακα, η οποία είναι πρακτικά αδύνατη για μια εθνική κινηματογραφική βιομηχανία, εκτός και αν διαθέτει εξαιρετικά μεγάλη εγχώρια αγορά, όπως στην περίπτωση της κινηματογραφικής βιομηχανίας της Βομβάης. Η δυσκολία είναι να επιτευχθεί κάποιο είδος ισορροπίας ανάμεσα στους «φαινομενικά ασύμβατους στόχους ενός εθνικού κινηματογράφου – να είναι οικονομικά βιώσιμος, πλην όμως με πολιτισμικό κίνητρο», «να είναι “εθνικός” μέσα σε αυτό που ουσιαστικά είναι διεθνής βιομηχανία» (Elsaesser 1989: 3&39).

Ιστορικά – τουλάχιστον όσον αφορά τις δυτικοευρωπαϊκές χώρες – στο πρόβλημα αυτό έχει προταθεί μία βασική λύση, μία κεντρική στρατηγική που επιχειρεί να συμβιβάσει το ασυμβίβαστο και να διατηρήσει, αφενός, κάποια μορφή εθνικής πολιτισμικής ιδιαιτερότητας και, αφετέρου, να επιτύχει έναν σχετικό βαθμό διεθνούς διανομής και οικονομικής βιωσιμότητας: η δημιουργία ενός κινηματογράφου τέχνης, ενός κινηματογράφου ποιότητας, ο οποίος εδράζεται στον εθνικό χώρο και με διάφορους τρόπους είναι κρατικά επιδοτούμενος. Όπως έχει υποστηρίξει ο Steve Neale, ο κινηματογράφος τέχνης έχει διαδραματίσει κεντρικό ρόλο «στις απόπειρες που έγιναν από έναν αριθμό ευρωπαϊκών χωρών να αντιταχθούν στην αμερικανική κυριαρχία των δικών τους εγχώριων κινηματογραφικών αγορών και ταυτόχρονα να καλλιεργήσουν μία δική τους κινηματογραφική βιομηχανία και κουλτούρα» (1981: 11). Οι συζητήσεις περί «τέχνης», «κουλτούρας» και «ποιότητας», όπως και περί «εθνικής ταυτότητας» και «εθνικότητας», έχουν ιστορικά ενεργοποιηθεί ενάντια στη χολιγουντιανή ταινία της μαζικής διασκέδασης, και έχουν χρησιμοποιηθεί για να αιτιολογήσουν διάφορα εθνικά οικονομικά συστήματα ενίσχυσης και προστασίας. Ωστόσο, υπάρχουν δύο επιπλέον αξιοσημείωτα ζητήματα. Πρώτον, ότι αυτό αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα «του παράδοξου μίας εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής μέσα σε μία διεθνή αγορά» (Elsaesser 1989: 49), καθώς η αγορά για τον κινηματογράφο τέχνης είναι στην πραγματικότητα αδιαμφισβήτητα διεθνής, όπως διεθνές είναι και το δίκτυο των κινηματογραφικών φεστιβάλ και των πρακτικών της κινηματογραφικής κριτικής. Το ίδιο ισχύει και για τα άλλα μέσα επίτευξης κριτικής αποδοχής και ανοίγματος ενός εθνικού αλλά και ενός διεθνούς πολιτιστικού χώρου για αυτές τις ταινίες (Neale 1981: 34-35). Δεύτερον, ότι ίσως τελικά η κατάσταση να μην είναι και τόσο παράδοξη, με δεδομένη την αυξανόμενη τάση των διεθνών συμπαραγωγών (πάντοτε με την συμμετοχή του ενός ή του άλλου δικτύου εθνικής τηλεόρασης – όσων ακόμη υφίστανται) και την ανάπτυξη διακρατικών μορφών υποστήριξης και προστασίας της βιομηχανίας μέσα στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Κοινότητας.

Ωστόσο, οι διάφοροι διεθνοποιημένοι εθνικοί κινηματογράφοι πολύ σπάνια έχουν πετύχει δημοφιλία σε εθνικό επίπεδο, εν μέρει εξαιτίας των τρόπων με τους οποίους απευθύνονται στον θεατή, και εν μέρει εξαιτίας της διεθνούς ηγεμονίας του Χόλιγουντ στα πεδία της διανομής, προβολής και προώθησης



στην αγορά. Πράγματι, τουλάχιστον στην περίπτωση της βρετανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, οι τομείς της διανομής και της προβολής έχουν οργανωθεί πρωτίστως για να καλλιεργήσουν, να διευρύνουν και να παγιώσουν την κυριαρχία της αμερικανικής δημοφιλούς ταινίας στη βρετανική αγορά. Έτσι για κάποιο διάστημα, τα μεγάλα αμερικανικά στούντιο έχουν λειτουργήσει στη Βρετανία τις δικές τους εταιρίες διανομής, ενώ οι μεγάλες βρετανικές εταιρίες έχουν συνάψει στενές σχέσεις με τους Αμερικανούς παραγωγούς και διανομείς, οι οποίοι με τη σειρά τους συχνά διατηρούν σημαντικά οικονομικά συμφέροντα σε βρετανικές εταιρίες. Οι βρετανικές εταιρίες έχουν αποδεχτεί αυτό το είδος συνεργασίας ως απαραίτητο, καθώς, με καπιταλιστικούς όρους, η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία ήταν νωρίτερα πολύ καλύτερα οργανωμένη από την αντίστοιχη βρετανική, και ήταν σε θέση να ακολουθήσει αποτελεσματικά επεκτατικές πολιτικές, προσφέροντας φθηνότερες τιμές από τους εγχώριους διανομείς, καθώς απευθυνόταν στη βρετανική αγορά γνωρίζοντας εκ των προτέρων ότι το κόστος είχε ήδη αποσβεστεί από την τεράστια τοπική αμερικανική αγορά.<sup>5</sup>

Με άλλα λόγια, η επιρροή του Χόλιγουντ στις εθνικές αγορές είναι πάντοτε κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό ζήτημα ένδειας ή ελιτισμού της εκάστοτε εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Αυτό σημαίνει ότι ο εθνικός κινηματογράφος χρειάζεται να διερευνηθεί όχι μόνο σε σχέση με την παραγωγή, αλλά επίσης σε σχέση με ζητήματα διανομής και προβολής, κοινού και κατανάλωσης. Η ιδέα ότι το Χόλιγουντ – και τώρα, φυσικά, η τηλεόραση – έχει γίνει μέρος του λαϊκού φαντασιακού των θεατών του βρετανικού κινηματογράφου είναι κάτι που πρέπει να το λάβουμε σοβαρά υπόψη.

Ως εκ τούτου, καθίσταται ανεπαρκές το να ορίσουμε έναν εθνικό κινηματογράφο μόνο αντιπαραβάλλοντας τους εθνικούς κινηματογράφους μεταξύ τους. Χρειάζεται να λάβουμε επιπλέον υπόψη μας και άλλους κρίσιμους τρόπους ορισμού – αυτός που έχω προτείνει είναι μια πιο ενδοσκοπική μέθοδος, ορίζοντας έναν εθνικό κινηματογράφο όχι τόσο με όρους διαφορετικότητας από άλλους κινηματογράφους, αλλά στη βάση της σχέσης του με μία προϋπάρχουσα εθνική πολιτική, οικονομική και πολιτισμική ταυτότητα (στο βαθμό που μία μοναδική και συνεκτική ταυτότητα μπορεί να εδραιωθεί) και ενός προϋπάρχοντος συνόλου παραδόσεων. Με αυτόν τον τρόπο ο βρετανικός κινηματογράφος θα μπορούσε να οριστεί με βάση τους ήδη καθιερωμένους λόγους περί βρετανικότητας, στρεφόμενος στον εαυτό του, στη δική του ιστορία και πολιτισμική διαμόρφωση, καθώς και στις ιδεολογίες που ορίζουν την εθνική ταυτότητα και εθνικότητα, παρά αναφερόμενος σε άλλους εθνικούς

---

<sup>5</sup> Για κεφάλαια σχετικά με την κινηματογραφική βιομηχανία, δες Curran & Porter (1983), Dickinson & Street (1985), και Barr (1986).

κινηματογράφους – λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη ότι το Χόλιγουντ μπορεί να αποτελεί ένα οργανικό κομμάτι της εθνικής πολιτισμικής διαμόρφωσης.

Σε ένα επίπεδο, με όρους πολιτικής οικονομίας, ο εθνικός κινηματογράφος είναι μία συγκεκριμένη βιομηχανική δομή, ένα συγκεκριμένο μοντέλο ιδιοκτησίας και ελέγχου υλικοτεχνικών υποδομών, κτηριακών εγκαταστάσεων, ανθρώπινου δυναμικού και κεφαλαίου, καθώς και ένα σύστημα κρατικής νομοθεσίας που καθορίζει την εθνικότητα αυτής της ιδιοκτησίας – πρωτίστως σε σχέση με την παραγωγή. Η σχετική οικονομική δύναμη μιας εθνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας εξαρτάται από τον βαθμό κατά τον οποίο η παραγωγή, η διανομή και η προβολή είναι καθετοποιημένες, ρυθμισμένες, τεχνικά εξοπλισμένες και κεφαλαιοποιημένες, καθώς και από το μέγεθος της εγχώριας αγοράς και τον βαθμό διείσδυσης στις παγκόσμιες αγορές. Στο επίπεδο της παραγωγής, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τόσο τα μέσα και τους τρόπους παραγωγής που χρησιμοποιούνται (την οργάνωση της εργασίας με όρους συστημάτων διαχείρισης, καταμερισμού, επαγγελματικών οργανισμών και ιδεολογιών, πρόσβασης στην τεχνολογία, κλπ.) όσο και την πρόσβαση που έχουν οι παραγωγοί στην τοπική και στις διεθνείς αγορές. Είναι σημαντικό να αντιληφθούμε, επίσης, ότι ακόμα και μία εθνική αγορά δεν είναι ομοιογενής και ότι οι εταιρίες παραγωγής, κυρίως όταν έρχονται αντιμέτωπες με την εμπορική υπεροχή στο box office των μεγάλων υπερατλαντικών διανομέων της Αμερικής, συχνά περιορίζονται σκόπιμα σε συγκεκριμένους τομείς εκμετάλλευσης. Αυτοί οι περιορισμένοι τομείς εκμετάλλευσης, σε πολλές περιπτώσεις, θεωρούνται από το Χόλιγουντ περιθωριακοί (δηλαδή περιθωριακά κερδοφόροι), όπως οι ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού, οι B movies, οι ταινίες που φτιάχνονται πρωτίστως για την εγχώρια αγορά παρά για εξαγωγή, ο κινηματογράφος τέχνης, και ούτω καθ' εξής.

Αξίζει να υπογραμμίσουμε ξανά τον ρόλο του κράτους – και τους όρους παρέμβασής του στις πρακτικές της κινηματογραφικής βιομηχανίας, στον καθορισμό των παραμέτρων και των δυνατοτήτων ενός εθνικού κινηματογράφου (τόσο ως οικονομικά βιώσιμου όσο και ως θεσμού με πολιτισμικό κίνητρο) – τουλάχιστον από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, όταν οι κυβερνήσεις άρχισαν να συνειδητοποιούν τη δυνητική ιδεολογική δύναμη του κινηματογράφου, και ο ίδιος ο κινηματογράφος μπορούσε να εμφανίζεται ως ένα εθνικό πολιτισμικό σχήμα, ως ένας θεσμός που συμβάλλει στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας. Αλλά είναι επίσης σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι το κράτος παρεμβαίνει μόνο όταν υπάρχει αισθητός κίνδυνος πιθανής επιβολής ενός ξένου κινηματογράφου, και συγκεκριμένα, όταν τα προϊόντα – και επομένως οι ιδεολογίες και οι αξίες – ενός ξένου κινηματογράφου κυκλοφορούν ευρέως σε ένα εθνικό κράτος, και επίσης, όταν θεωρείται ότι έχουν επιζήμια αποτελέσματα στην εθνική οικονομία. Με άλλα λόγια, ενώ είναι εννοιολογικά

χρήσιμο να εξατομικεύουμε έναν εθνικό κινηματογράφο, είναι επίσης απαραίτητο να τον δούμε και σε σχέση με άλλους κινηματογράφους.

Το ίδιο βεβαίως ισχύει και όταν καλούμαστε να εξετάσουμε την πολιτισμική ταυτότητα ενός εθνικού κινηματογράφου. Οι τομείς που χρειάζεται να ερευνηθούν εδώ είναι, πρώτον, το περιεχόμενο ή η θεματολογία ενός συγκεκριμένου σώματος ταινιών – τι αναπαριστάται (και ιδιαίτερα η συγκρότηση του «εθνικού χαρακτήρα»), οι αφηγηματικοί λόγοι και τα δραματικά θέματα που κυριαρχούν, όπως και οι αφηγηματικές παραδόσεις και τα άλλα υλικά από τα οποία οι ταινίες αντλούν (και ειδικά ο βαθμός που χρησιμοποιούν αυτό που συγκροτεί την εθνική κληρονομιά, λογοτεχνική, θεατρική ή άλλη). Με άλλα λόγια, οι τρόποι με τους οποίους ο κινηματογράφος τοποθετεί τον εαυτό του δίπλα σε άλλες πολιτισμικές πρακτικές του παραγωγού έθνους, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους χρησιμοποιεί προϋπάρχουσες εθνικές πολιτισμικές ιστορίες και παραδόσεις, μεταπλάθοντάς τις με κινηματογραφικούς όρους, προσαρμόζοντάς τις έτσι ώστε να κτίσει τις δικές του ειδολογικές συμβάσεις. Δεύτερον, υπάρχει το ζήτημα της ευαισθησίας, ή της κατασκευής συναισθήματος, ή της κοσμοθεωρίας που εκφράζεται μέσα στις ταινίες. Και τρίτον, υπάρχει και ο τομέας του στυλ των ταινιών, τα μορφικά τους συστήματα αναπαράστασης (οι μορφές και τα κίνητρα της αφήγησης που χρησιμοποιούν, η οργάνωση του χώρου και η σκηνοθεσία της δράσης, οι τρόποι με τους οποίους οργανώνουν την αφήγηση και τον χρόνο, οι παραστατικοί τρόποι που επιστρατεύουν καθώς και τα είδη της οπτικής απόλαυσης, του θεάματος και της έκθεσης που χρησιμοποιούν), καθώς και οι τρόποι απεύθυνσης και συγκρότησης της υποκειμενικότητας (και ιδιαίτερα ο βαθμός στον οποίο εμπλέκονται στην οργάνωση της φαντασίας και στον έλεγχο της γνώσης του θεατή).

Μελετώντας τον κινηματογράφο υπό το πρίσμα της πολιτισμικής ταυτότητας, είναι επίσης απαραίτητο να εστιάσουμε στις διαδικασίες με τις οποίες μέσα σε κάθε εθνικό κράτος επιτυγχάνεται πολιτισμική ηγεμονία. Να εξετάσουμε τις εσωτερικές σχέσεις διαφοροποίησης και ομοιογένειας και τη δύναμη θεσμοθέτησης μιας συγκεκριμένης όψης της εκάστοτε πολυφωνικής πολιτισμικής διαμόρφωσης ως πολιτικά κυρίαρχης, και την ανάδειξή της σε κανόνα ή σε κάτι το φυσικό. Ιστορικοί απολογισμοί εθνικών κινηματογράφων έχουν πολύ συχνά αποδεχτεί ως δεδομένες απλοϊκές και αβασάνιστες έννοιες της εθνικότητας και της παραγωγής της. Η αναζήτηση μίας σταθερής και συνεκτικής εθνικής ταυτότητας μπορεί να επιτευχθεί μόνο εις βάρος καταπιεσμένων εσωτερικών διαφορών, εντάσεων και αντιθέσεων – διαφορών τάξης, φυλής, φύλου, γεωγραφικής περιοχής, κ.α. Είναι σημαντικό επίσης να προσέξουμε τις ιστορικές μεταβολές στη συγκρότηση της εθνικότητας και της εθνικής ταυτότητας: η εθνικότητα είναι πάντοτε μία εικόνα που συγκροτείται υπό συγκεκριμένες συνθήκες, και πράγματι, ο ίδιος ο εθνικισμός, ως έννοια με τη

σύγχρονη της σημασία, μπορεί να ανιχνευτεί στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Kamenka 1976: 3-20 & Nairn 1981: 329-41). «Η ιστορία», όπως το θέτει ο Benedict Anderson, «αποτελεί την απαραίτητη βάση της εθνικής αφήγησης» (1986: 659).

Όπως έχει προταθεί από τον Stephen Heath, «η εθνικότητα δεν είναι κάτι δοσμένο, αλλά πάντοτε κάτι που αποκτάται» (1978: 10) – και ο κινηματογράφος πρέπει να γίνει αντιληπτός ως ένα από τα μέσα με τα οποία η εθνικότητα «αποκτάται». Έτσι, για παράδειγμα, οι ορισμοί του Βρετανικού Κινηματογράφου οφείλουν πάντοτε να περιλαμβάνουν, από τη μία, την κατασκευή μίας φανταστικής ομοιογένειας της ταυτότητας και της κουλτούρας, μία ήδη πραγματωμένη εθνική ταυτότητα, η οποία είναι φαινομενικά κτήμα όλων των βρετανικών υποκειμένων· και από την άλλη, την απόδοση αξίας σε μία πολύ συγκεκριμένη αντίληψη περί «Βρετανικού Κινηματογράφου», η οποία προκύπτει από την παράλειψη ολόκληρων περιοχών της βρετανικής κινηματογραφικής ιστορίας. Σε κάθε περίπτωση, λαμβάνει χώρα μία ταυτόχρονη διαδικασία συμπερίληψης και αποκλεισμού, μία διαδικασία κατά την οποία κάτι τοποθετείται σε κεντρική θέση, οπωσδήποτε περιθωριοποιώντας συγχρόνως κάτι άλλο, μία διαδικασία όπου εκπροσωπούνται τα συμφέροντα μίας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας ως αυτά να αποτελούν το συλλογικό ή το εθνικό συμφέρον, παράγοντας αυτό που ο Anderson έχει αποκαλέσει «φαντασιακή κοινότητα του έθνους» (1986: 659).

Έτσι, η αναγνώριση ενός εθνικού κινηματογράφου αποτελεί, εν μέρει, μια μορφή «εσωτερικής πολιτισμικής αποικιοκρατίας»: φυσικά, είναι η λειτουργία των θεσμών – και στην περίπτωσή μας των εθνικών κινηματογράφων – που ενοποιεί διαφορετικούς και αντικρουόμενους λόγους, που (συν)αρθρώνει μία ενότητα αποτελούμενη από αντιφάσεις, που παίζει έναν ρόλο στην ηγεμονική διαδικασία της επίτευξης συναίνεσης και της ενσωμάτωσης της διαφοράς και της αντίφασης (Willemsen 1983: 296). Είναι αυτό το καθεστώς της ύπαρξης αντιθέσεων το οποίο πρέπει να έχουμε πάντοτε στο μυαλό μας σε κάθε συζήτηση περί εθνικού κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος ποτέ δεν αντανακλά ή εκφράζει απλώς μια ήδη πλήρως διαμορφωμένη ή ομοιογενή εθνική κουλτούρα και ταυτότητα ως αυτή να αποτελεί την αδιαμφισβήτητη ιδιοκτησία όλων των εθνικών υποκειμένων· σίγουρα τοποθετεί σε προνομιακή θέση μια περιορισμένη μόνο γκάμα από υποκείμενες θέσεις, οι οποίες έτσι αναδεικνύονται σε κάτι το φυσικό ή αναπαράγονται ως οι μόνες αποδεκτές θέσεις του εθνικού υποκειμένου. Ωστόσο ο κινηματογράφος χρειάζεται επίσης να ειπωθεί ως κάτι που εργάζεται ενεργά για να συγκροτήσει υποκειμενικότητα αλλά και να εκφράσει απλώς μια προϋπάρχουσα ταυτότητα.

Ο εθνικός κινηματογράφος επομένως είναι ένα σύνθετο ζήτημα, και θα υποστηρίξω ότι είναι ανεπαρκές να περιορίζουμε την μελέτη του μόνο στην εξέταση των ταινιών που παράγονται από ένα συγκεκριμένο εθνικό κράτος ή

μέσα σε αυτό. Είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη μας την κινηματογραφική κουλτούρα ως σύνολο και τον συνολικό θεσμό του κινηματογράφου, και να πραγματευτούμε τα ακόλουθα θέματα:

- Την ποικιλία των ταινιών που κυκλοφορούν σε ένα εθνικό κράτος – συμπεριλαμβανομένων των αμερικανικών και των άλλων ξένων ταινιών – και πώς οι ταινίες αυτές διατίθενται για προβολή στη σημερινή εποχή, φυσικά, οι ταινίες «κυκλοφορούν» και «προβάλλονται», ή παρουσιάζονται με ποικίλους τρόπους, και δεν έχουν απλώς φυσική παρουσία στις κινηματογραφικές αίθουσες (πολυ-αίθουσες, κεντρικούς κινηματογράφους, κινηματογράφους τέχνης, κ.α.): είναι διαθέσιμες ως ταινίες στο βίντεο και μέσω διαφόρων μορφών τηλεοπτικής και καλωδιακής μετάδοσης, αλλά είναι επίσης παρούσες και ανακυκλώνονται *διακειμενικά* στη δημοφιλή κουλτούρα, ως σύμβολα, σημεία αναφοράς, κανόνες και απομιμήσεις.
- Την γκάμα των θεατών, με συγκεκριμένα κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά, σε σχέση με διαφορετικούς τύπους ταινιών, και πώς οι εν λόγω θεατές χρησιμοποιούν αυτές τις ταινίες σε συγκεκριμένες συνθήκες προβολής. Επομένως χρειάζεται να λάβουμε υπόψη μας όχι μόνο τις ιστορικά διαμορφωμένες πρακτικές ανάγνωσης, θέασης και υποκειμενικότητας, το πνευματικό μηχανοστάσιο και τη σχετική πολιτισμική δύναμη ή τις αναγνωστικές ικανότητες διαφορετικών κατηγοριών θεατών – αλλά επίσης την εμπειρία του κινηματογράφου (ή των κινηματογράφων) με μια διευρυμένη πολιτισμική έννοια: τον ρόλο της διαφήμισης και των προσδοκιών του κοινού, τις αιτίες που συγκεκριμένες κατηγορίες θεατών πηγαίνουν στον κινηματογράφο, τα είδη της ικανοποίησης που αντλούνται από αυτήν τη δραστηριότητα, την ιδιαίτερη φύση της κοινής κοινωνικής και συλλογικής εμπειρίας της θέασης στην κινηματογραφική αίθουσα – η οποία διαφοροποιείται ανάλογα με την τάξη, τη φυλή, το φύλο, την ηλικία, κλπ. – τον ρόλο της τηλεόρασης (και του βίντεο) στην διαμεσολάβηση και μεταμόρφωση της κινηματογραφικής εμπειρίας, τις διαφορετικές εμπειρίες που αποκομίζονται από διαφορετικά είδη χώρων θεατρικής προβολής. Αξίζει να θυμόμαστε ότι, από την οπτική γωνία των οικονομικών ιστορικών, όπως ο Douglas Gomery, κινηματογραφικές βιομηχανίες οι οποίες χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό οριζόντιας και κάθετης ολοκλήρωσης μπορούν να ειπωθούν, λίγο πολύ, ως εξαιρετικά διαφοροποιημένα κινηματογραφικά κυκλώματα, όπου η παραγωγή είναι απαραίτητα μία υψηλού ρίσκου βιομηχανία υπηρεσιών, και όπου οι κινηματογραφικές αίθουσες, εκτός από χώροι για τη φαντασιακή εμπειρία της θέασης ταινιών, είναι εξίσου πολυτελείς χώροι κατανάλωσης ή διαφήμισης άλλων προϊόντων εκτός των ταινιών (Gomery 1986).

- Την γκάμα των λόγων περί ταινιών – καθώς και τη μεταξύ τους σύνδεση – οι οποίοι διακινούνται μέσα στην εκάστοτε πολιτισμική και κοινωνική διαμόρφωση, και τη σχετική πρόσβαση σε αυτούς από διαφορετικές κατηγορίες θεατών. Εν προκειμένω, κρίσιμη είναι η διάσταση ανάμεσα, από τη μια, σε εκείνους τους διανοούμενους λόγους που επιμένουν ότι ένας σωστός εθνικός κινηματογράφος οφείλει να ανέρχεται στο επίπεδο της τέχνης (και επομένως υπακούει στους τρέχοντες κυρίαρχους ορισμούς του κινηματογράφου ως μορφής τέχνης), λόγοι οι οποίοι, από μια συγκεκριμένη ταξική σκοπιά, απορρίπτουν τον δημοφιλή κινηματογράφο του Χόλιγουντ ως χαμηλής πολιτισμικής αξίας, και από την άλλη, στους πιο λαϊκίστικους λόγους, όπου η ιδέα της «καλής διασκέδασης» παρακάμπτει τα ζητήματα της «τέχνης» ή της «εθνικότητας». Σύμφωνα με τους τελευταίους, ο κινηματογράφος μπορεί να είναι εθνικός και να κερδίζει ένα εθνικό-λαϊκό κοινό μόνο όταν είναι κινηματογράφος των ειδών και μαζικής παραγωγής, ικανός να συγκροτεί, αναπαράγει και ανακυκλώνει σε ευρεία κλίμακα λαϊκούς μύθους, με ένα επεξεργασμένο, καλά κεφαλαιοποιημένο και με ικανούς πόρους σύστημα εμπορικής εκμετάλλευσης. Ξανά ο ρόλος της τηλεόρασης θα πρέπει να συνυπολογιστεί, σαν ένας από τους παράγοντες που δημιουργούν, συντηρούν και ρυθμίζουν κινηματογραφικές κουλτούρες και καθιστούν τους λόγους περί κινηματογράφου λίγο πολύ προσβάσιμους.

Η διερεύνηση ενός εθνικού κινηματογράφου με βάση τα παραπάνω σημαίνει να δοθεί πολύ μεγαλύτερη έμφαση στο ζήτημα της κατανάλωσης και στη *χρήση* των ταινιών (των ήχων, εικόνων, αφηγήσεων, φαντασιώσεων) παρά στο ζήτημα της παραγωγής. Περιλαμβάνει μία μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την ανάλυση των κινηματογραφικών κειμένων ως οχημάτων άρθρωσης εθνικού αισθήματος και διερεύνησης του υποθετικού εθνικού θεατή, σε μία ανάλυση του πώς το πραγματικό, το υπαρκτό κοινό συγκροτεί την πολιτισμική του ταυτότητα σε σχέση με τα ποικίλα προϊόντα των εγχώριων και των διεθνών κινηματογραφικών και τηλεοπτικών βιομηχανιών, καθώς και των συνθηκών υπό τις οποίες αυτό επιτυγχάνεται.

Το τρέχον καθεστώς των κινηματογραφικών σπουδών χαρακτηρίζεται από διάσταση ανάμεσα σε αυτούς που εργάζονται πάνω στις πολιτικές οικονομίες του κινηματογράφου και σε εκείνους που αναλύουν και ερευνούν την κειμενικότητα και τον υποθετικό θεατή. Χαρακτηρίζεται επίσης και από αντίστοιχη έλλειψη ικανής εργασίας γύρω από το πραγματικό κοινό, πέρα από την εξέταση των κριτικών λόγων. Οι Bordwell, Staiger και Thompson (1985) έχουν προτείνει την πιο αποδεκτή μορφή σύνδεσης ή συμβιβασμού ανάμεσα στην πολιτική οικονομία και στην κειμενικότητα, υπό το πρίσμα κάποιου είδους κοινωνιολογίας των οργανισμών και των επαγγελματικών ιδεολογιών. Προφανώς, αυτό είναι κάτι που θα μπορούσε να ερευνηθεί αποτελεσματικά σε

σχέση με άλλους εθνικούς κινηματογράφους. Προς το παρόν όμως δεν βοηθά να γεφυρωθεί το χάσμα ανάμεσα στην κειμενική ανάλυση, την ανάλυση των τυπωμένων κριτικών λόγων και το αχανές σώμα του μαζικού κοινού των ταινιών. Ωστόσο, το ζήτημα του κοινού οφείλει να είναι κομβικής σημασίας στη μελέτη των εθνικών κινηματογράφων. Γιατί τι είναι ένας εθνικός κινηματογράφος αν δεν διαθέτει ένα εθνικό κοινό;

## **BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Aldgate T. (1983), 'Comedy, Class and Containment: The British Domestic Cinema of the 1930s', in Curran J. & Porter V. (eds), *British Cinema History*, London: Weidenfeld and Nicholson.

Anderson B. (1986), 'Narrating the Nation', *Times Literary Supplement* (June 13).

Barr Ch. (ed.) (1986), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, London: BFI.

Armes R. (1978), *A Critical History of British Cinema*, London: Secker and Warburg.

Barrowclough S. (1981), 'Introduction: The Dilemmas of a National Cinema' in Barrowclough S. (ed.) *Jean Pierre-Levebre: The Quebec Question*, BFI Dossier no. 13.

Bennett T. (1982), 'Popular Culture and Hegemony in Post-War Britain', in *Politics, Ideology and Popular Culture*, Unit 18 of Open University Popular Culture course (U203).

Bordwell D., Staiger J. & Thompson K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema*, London: RKP.

Curran J. & Porter V. (eds) (1983), *British Cinema History*, London: Weidenfeld and Nicholson.

Dickinson M. & Street S. (1985), *Cinema and State*, London: BFI.

Elsaesser Th. (1987), 'Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro or Counter-Cinema', *Monthly Film Bulletin* 54: 641.

\_\_\_\_\_ (1989), *New German Cinema: A History*, London: BFI/Macmillan.

Geoffrey Nowell-Smith (1977), 'Gramsci and the National-Popular', *Screen Education* 22 (Spring).

- \_\_\_\_\_ (1985), 'But Do We Need It?', in Autry M. & Roddick N. (eds) *British Cinema Now*, London: BFI.
- \_\_\_\_\_ (Summer 1987), 'Popular culture', *New Formations* 2.
- Gomery D. (1986), *The Hollywood Studio System*, London: BFI/Macmillan.
- Heath St. (1978), 'Questions of Property: Film and nationhood', *Cine-tracts* 1: 4 (Spring/Summer).
- Higson A. (1989), 'Saturday Night or Sunday Morning? British Cinema in the Fifties', *Ideas and Production*, IX-X: 146-49.
- Kamenka E. (1976), 'Political Nationalism: The Evolution of the Idea', in Kamenka E. (ed.), *Nationalism*, London: Edward Arnold.
- MacPherson D. (1990), 'The Labour Movement and Oppositional Cinema: Introduction', in *Traditions of Independence*, London: BFI.
- Miles P. & Smith M. (1987), *Cinema, Literature, and Society: Elite and Mass Culture in Inter-War Britain*, London: Croom Helm.
- Murphy R. (1983), 'A Rival to Hollywood? The British Film Industry in the Thirties', *Screen* 24: 4-5 (July-October).
- Nairn T. (1981), *The Break-up of Britain*, London: Verso.
- Neale St. (1981), 'Art Cinema as Institution', *Screen* 22:1.
- Salt B. (1983), *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starwood.
- Swann P. (1987), *The Hollywood Feature Film in Postwar Britain*, London: Croom Helm.
- Thompson K. (1986), *Exporting Entertainment*, London: BFI.
- Willemsen P. (1985), 'In Search of an Alternative Perspective: An Interview with Armand and Michelle Mattelait', *Framework* 26-27.
- \_\_\_\_\_ (1983), 'Remarks on *Screen*: Introductory Notes for a History of Contexts', *Southern Review*, 16: 2 (July).