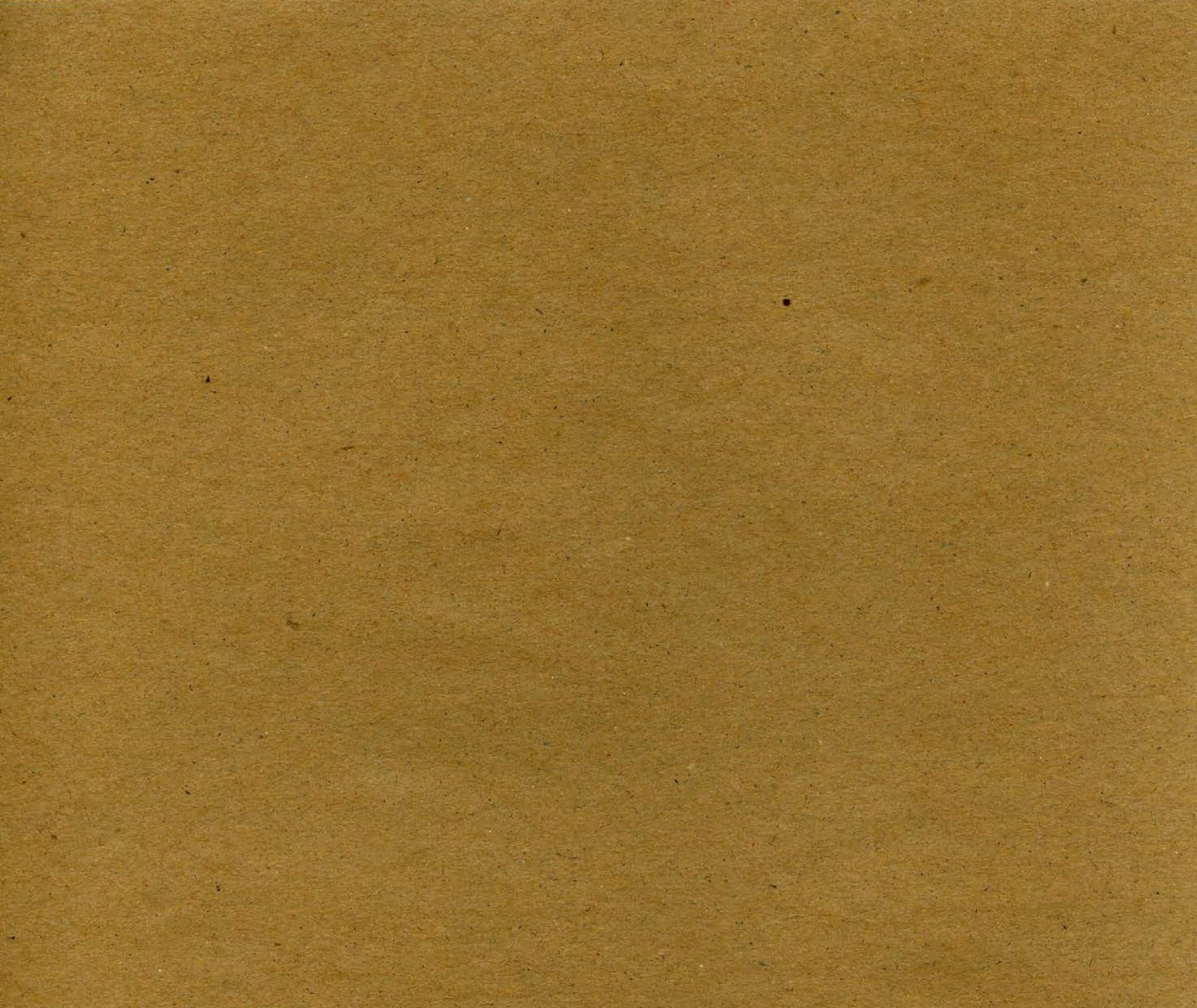
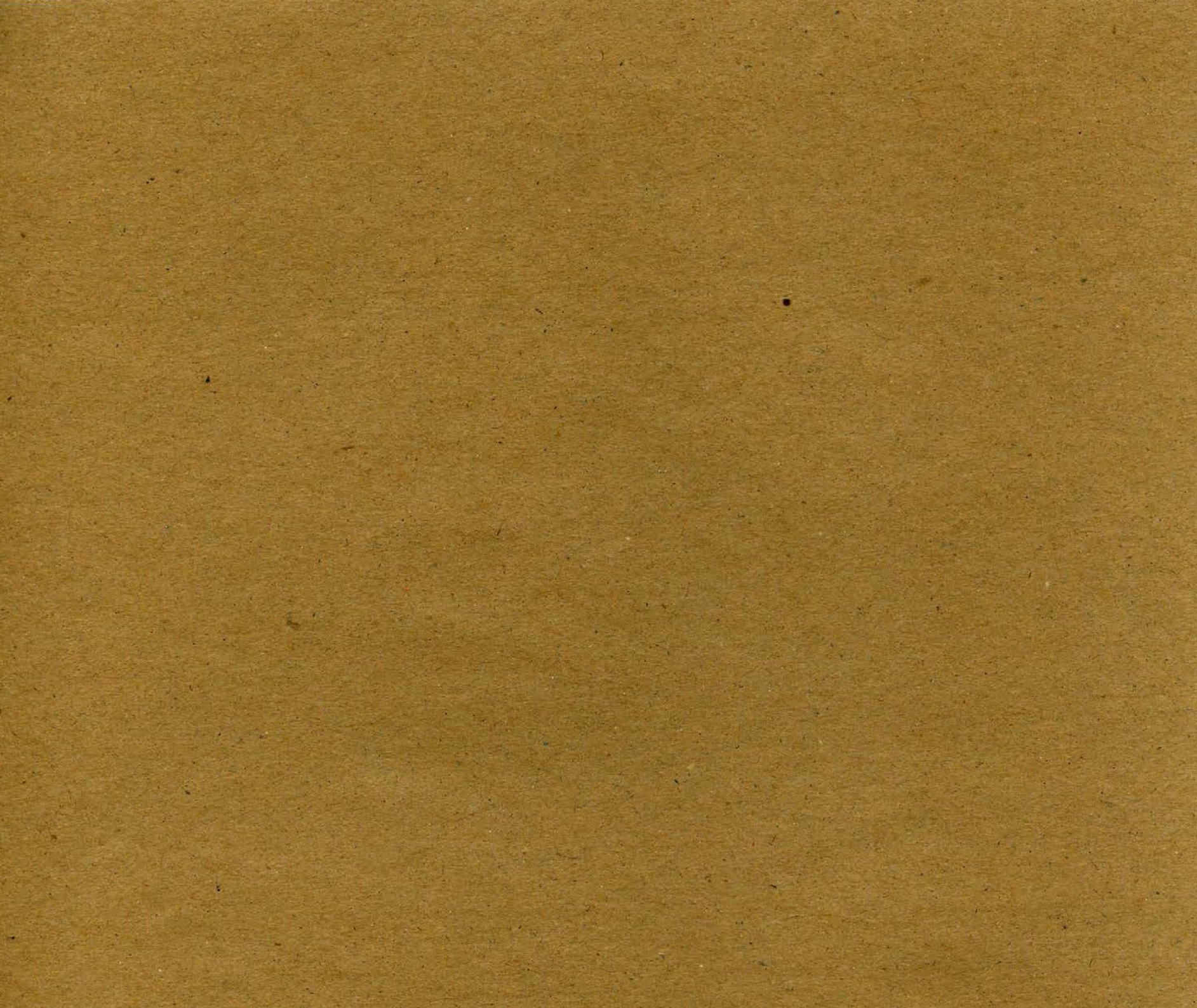


5

Τουριστικές ιστορίες

από τον κινηματογράφο της δεκαετίας του '50 και του '60





Περίληψη :

Ο κινηματογράφος υπήρξε ένα μέσο που έχει επηρεάσει κατά καιρούς τον τουρισμό. Μέσω τεχνικών κατορθώνει να δημιουργεί κοινωνικά πρότυπα, προβάλλοντας νέους αστέρες, αλλά και τουριστικές τάσεις αναδεικνύοντας διάφορους προορισμούς. Η μελέτη του κινηματογραφικού τουρισμού συνδέεται με την έννοια της φιλικής εικόνας και με την πραγματικότητα που αυτή δημιουργεί καθώς έχει την ικανότητα να κατευθύνει το θεατή μέσω της διαδικασίας της ταύτισης και επομένως να επηρεάζει τις καταναλωτικές του προτιμήσεις για την επιλογή του τουριστικού τύπου. Ο κινηματογράφος δημιουργεί ένα εικονικό παρόν συνδυασμένο με μια αίσθηση αμεσότητας, μια εντύπωση της πραγματικότητας. Σύγχρονος

και αρχαϊκός ταυτόχρονα ως αρχείο των ψυχών, μας επιτρέπει να φωτογραφίσουμε τις κινήσεις, τις συμπεριφορές και τις επιθυμίες μας. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία κατευθυνόμενων μοτίβων συμπεριφοράς που συνδέεται με την έννοια του πώς να είσαι ο τουρίστας αλλά και με την κατασκευή τόπων που να ανταποκρίνονται στα όνειρα και τις μνήμες του τουρίστα. Για τον λόγο αυτό, ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε από την Ελλάδα ως ένα από τα εργαλεία προώθησης του ελληνικού τουρισμού. Ο ελληνικός κινηματογράφος λειτουργώντας επιχειρηματικά υπέρ του τουρισμού, συμβάλει στη διάδοση της τουριστικής φυσιογνωμίας της χώρας. Το εργαλείο του μοντάζ είναι από τα χαρακτηριστικά στοιχεία που κατευθύνουν το θεατή καθώς επιτρέπει την καθιέρωση ενός διαφορετικού χώρου

και χρόνου από την πραγματικότητα που ζούμε. Το μοντάζ μέσω της ικανότητας αυτής μας επιτρέπει να περιπλανηθούμε στο χώρο και να συγκροτήσουμε μια οπτική.

Στην παρούσα εργασία μέσα από βιβλιογραφικές πηγές και αρθρογραφία, προσπαθούμε να κατανοήσουμε ποιο είναι το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας στις δεκαετίες του 50 και του 60, μέσα από τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις. Εστιάζοντας σε πέντε ενδεικτικά παραδείγματα εξετάζουμε μέσω του μοντάζ τον τρόπο περιπλάνησης που προτείνουν οι ταινίες και κατ'επέκταση την εικόνα που διαμορφώνουν για το χώρο. Μέσα από την ανάλυση αυτή παρουσιάζουμε τις εικόνες που προβάλλονται και συμπεραίνουμε για τις τάσεις που εμφανίστηκαν στον τουρισμό εκείνης της περιόδου όπως για

παράδειγμα η βρετανική περιηγητική παράδοση του 18^{ου} αιώνα, η μεταπολεμική περιήγηση και η στροφή στο φυσικό τοπίο, η προβολή μιας διονυσιακής Ελλάδας, το αίτημα εξυγχρονισμού μέσα από το Αμερικανικό σχέδιο Μάρσαλ, το στοιχείο της ελληνικότητας μέσω βλεμμάτων.

Abstract :

Cinema has often influenced tourism. Through its techniques it manages to create social standards, promoting new stars and tourist trends featuring different destinations. The study of cinematic tourism is connected with the idea of the filmic image and the reality that it creates, since it has the ability to direct the viewer through the process of identification and therefore to affect consumer's preferences regarding the choice of touristic destination. Cinema creates a virtual present connected with a sense of immediacy, an impression of the reality. Being, at the same time, a modern and archaic record of souls, it allows us to capture our movements, our behaviors and our wishes. As a re-

sult, guided behavioral motifs are created and connected with the idea of what it is like to be a tourist and with the creation of spaces that will respond to the dreams and the memories of a tourist. For that reason, cinema was used by Greece as one of its methods of promoting Greek tourism. Greek cinema acting in favor of tourism, contributes to the promotion of touristic identity of the country. Montage is one of the most characteristic elements that guide the viewer, since it allows the establishment of a different space and time than the one we live in. Through this ability, montage allows us to wander around a space and create a new point of view.

In this paper, we try to understand which is the touristic profile of Greece during the 50s and the 60s, as it was

promoted through cinematic representations, using bibliographic resources and articles. Focusing on five indicative examples, we examine the way of roaming that they propose and consequently the image of space they create with the use of montage. Through this analysis, we present the images that are promoted and we assume the trends that existed at tourism during that period, for example the British roaming tradition of the 18th century, post-war roaming and the turn to natural landscape, the projection of a bacchanalian Greece, the request of modernization through the American Marshall plan, the element of Greek identity through intersected gazes.

Προοίμιο :

Η παρούσα ερευνητική εργασία έχει τίτλο " 5 τουριστικές ιστορίες – από τον κινηματογράφο της δεκαετίας του '50 και του '60 ". Αφορμή για την εκπόνηση της εν λόγω εργασίας ήταν το ενδιαφέρον μου για τον κλάδο του τουρισμού καθώς θεωρώ ότι αποτέλεσε ανέκαθεν ένα από τους σημαντικότερους τομείς για τη χώρα . Η εστίαση στον κινηματο-

γράφο ως εργαλείο έγινε επειδή ακριβώς αποτελεί ένα μέσο που ασκεί Μεγάλη επιρροή στο θεατή και επηρεάζει τις καταναλωτικές του απόψεις . Σκοπός της εν λόγω εργασίας είναι η προσπάθεια να κατανοήσουμε ποιο είναι το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας μέσα από τον κινηματογράφο .

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας.

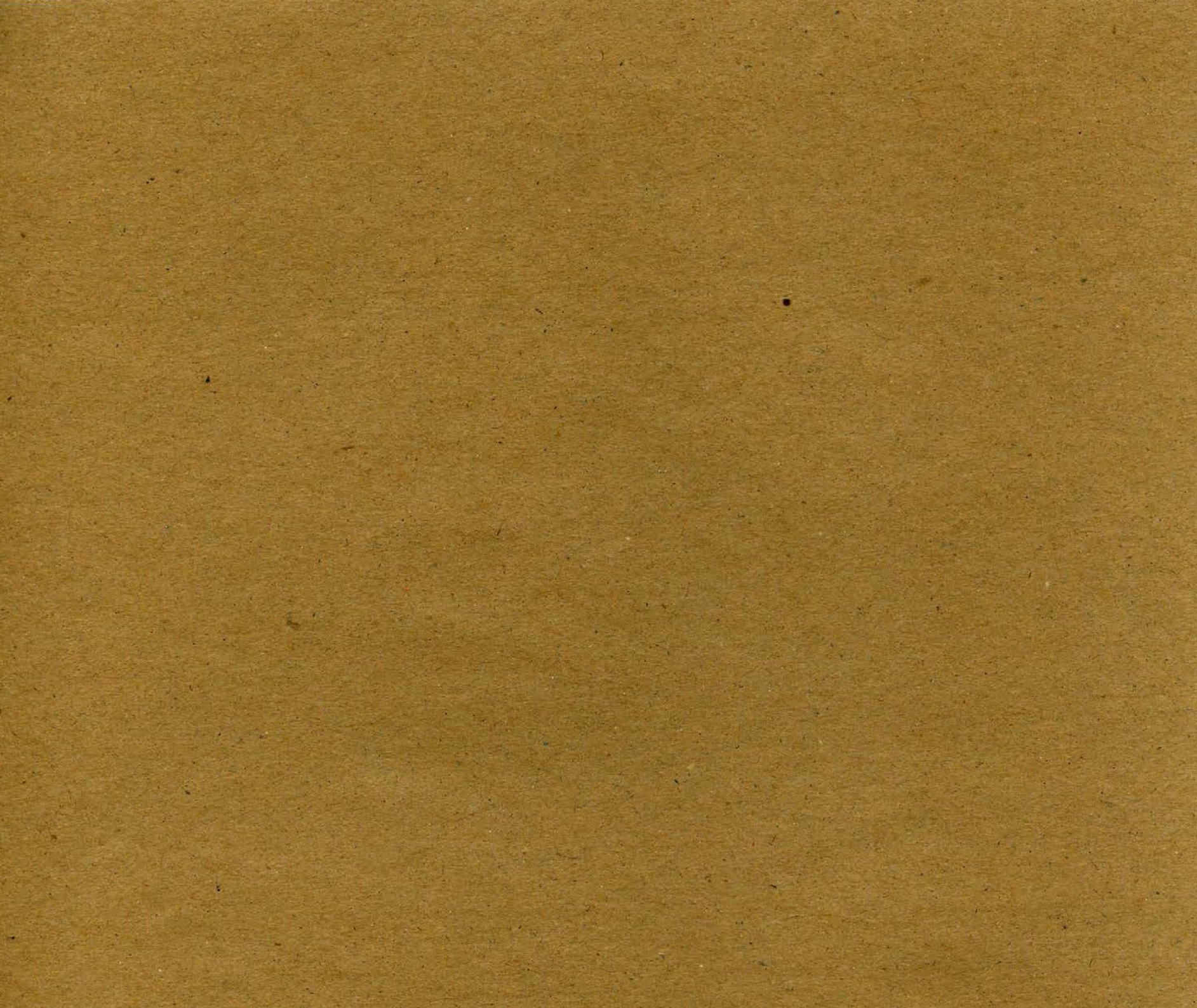
Αρχικά, στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Δημήτρη Γιαννίση για τη καθοδήγηση του, τις ουσιώδεις συμβουλές και παρατηρήσεις καθώς και την αδιάκοπη ενθάρρυνση που μου παρείχε σε όλο αυτό το διάστημα. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με τη στήριξη και τη συμπαράσταση τους αυτούς τους μήνες συνέβαλαν στην εκπλήρωση του στόχου μου: την οικογένεια μου, τους φίλους μου, τους συμφοιτητές μου.

Περιεχόμενα :

1. Περίληψη.....	i
2. Abstract.....	iii
3. Προοίμιο.....	iv
1. Εισαγωγή	1
2. Κινηματογραφικός τουρισμός	6
3. Η χρήση του κινηματογράφου για την προώθηση του τουρισμού στην Ελλάδα	15
4. Το μοντάζ, ο χώρος και ο χρόνος	22
5. Μοντάζ και περιπλάνηση	29
6. Ανάλυση των ταινιών	33
6.1 Οι δεκαετίες	33
6.2 Greece : the immortal land	34

6.3 Ο μπαμπάς μου και γω	43
6.4 Το κορίτσι με τα μαύρα	50
6.5 Ποτέ την Κυριακή	57
6.6 Boy on a Dolphin	66
7. Συμπεράσματα	75
8. Βιβλιογραφία	83

1
Εισαγωγικά



1. Εισαγωγή :

Στην εν λόγω εργασία προσπαθούμε να κατανοήσουμε το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας στις δεκαετίες του 50 και του 60 μέσω των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων. Ως εργαλεία χρησιμοποιούνται βιβλιογραφικές πηγές, αρθρογραφία αλλά και μια σειρά ταινιών προκειμένου να παρουσιάσουμε τις διάφορες εικόνες που δημιουργούνται αλλά και να συμπεράνουμε για τις τάσεις που εμφανίζονται στον τουρισμό εκείνης της περιόδου.

Αρχικά μελετάται το φαινόμενο του κινηματογραφικού τουρισμού. Ο κινηματογράφος υπήρξε ένα μέσο που έχει επηρεάσει κατά καιρούς τον τουρισμό. Μέσω τεχνικών κατορθώνει να δημιουργεί κοινωνικά πρότυπα, προβάλ-

λοντας νέους αστέρες, αλλά και τουριστικές τάσεις αναδεικνύοντας διάφορους προορισμούς. Το φαινόμενο του κινηματογραφικού τουρισμού είναι αρκετά πολύπλοκο και συνδέεται με την έννοια της φιλικής εικόνας καθώς και την πραγματικότητα που αυτή παρουσιάζει. Η φιλική εικόνα έχει την ικανότητα να κατευθύνει το θεατή και να επηρεάζει τις καταναλωτικές του προτιμήσεις, οδηγώντας τον σε κατευθυνόμενα μοτίβα συμπεριφοράς αλλά και συμβάλλοντας στην κατασκευή τουριστικών τόπων, προκειμένου να προσελκύσουν τουρίστες.

Για τον λόγο αυτό, ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε από την Ελλάδα ως ένα από τα εργαλεία προώθησης του ελληνικού τουρισμού. Ειδικά την περίοδο που εξετάζουμε η Ελλάδα προσπαθεί να προβάλλει το τουριστικό της

προφίλ. Παράδειγμα αποτελούν παραγωγές που οργάνωσε ο ελληνικός οργανισμός τουρισμού, στερεότυπα που διαμορφώθηκαν και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για διαφημιστικές καμπάνιες και αφίσες αλλά και ελληνικές και ξένες ταινίες που προέβαλαν το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας τόσο στο εξωτερικό όσο και εγχώρια.

Στη συνέχειά προσπαθούμε να αναλύσουμε το χαρακτήρα του μοντάζ ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία που κατευθύνουν το θεατή. Μέσω της συρραφής των πλάνων ο σκηνοθέτης επιλέγει ορισμένες κινήσεις, τις αλλάζει ή τις μεγεθύνει, άλλες τις αποκλείει, ταξιδεύει πολλές ώρες, αιώνες, χιλιόμετρα μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα επιταχύνει, επιβραδύνει, σταματάει, πάει ανάποδα. Αυτή η συστολή και διαστολή

του χώρου και του χρόνου είναι καθοριστική για την κατεύθυνση της γνώμης του θεατή γεγονός που αποδεικνύεται και από πειράματα που υπήρχαν με ποιο γνωστό του Vsevolod Pudovkin.

Το μοντάζ μέσω της ικανότητας αυτής μας επιτρέπει να περιπλανηθούμε στο χώρο και να συγκροτήσουμε μια οπτική. Η έννοια της περιπλάνησης βοηθά να κατανοήσουμε την έννοια του Αρχιτεκτονικού χώρου.

Στο επόμενο κομμάτι της εργασίας χρησιμοποιούμε την έννοια του μοντάζ και εστιάζουμε σε πέντε παραδείγματα προκειμένου μέσω της περιπλάνησης που προτείνουν να κατανοήσουμε την εικόνα που διαμορφώνουν για το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας. Πιο συγκεκριμένα μέσα από την ταινία «Greece the immoral land» παρουσιάζεται η ει-

κόνα της Ελλάδας μέσα από τα αξιοθέατα αλλά και το σύγχρονο τεχνητό και φυσικό περιβάλλον. Μέσα από τη διαδρομή, σκιαγραφούνται τα πορτραίτα τόσο των ανώνυμων ανθρώπων, όσο και των σύγχρονων δημιουργών των γραμμάτων και των τεχνών, μέσα από τα έργα τους. Ο σκηνοθέτης επηρεασμένος από το σοβιετικό μοντάζ αλλά και το empire marketing board στο οποίο ήταν και μέλος παρουσιάζει τον χώρο κάνοντας σαφείς αναφορές στη βρετανική περιηγητική παράδοση του 18^{ου} αιώνα.

Η επόμενη ταινία που αναλύεται είναι το «Ο μπαμπάς μου και γώ». Η κάμερα πλέον από την πόλη στρέφεται στο ξενοδοχείο. Η περιπλάνηση αφορά αποκλειστικά τις εγκαταστάσεις. Σημαντικό ρόλο για την συγκρότηση της οπτικής, παίζει τόσο η αλλαγή της κλίμακας των

πλάνων, αλλά και η συρραφή τους. Η οπτική που προβάλλει η ταινία, εστιάζει σε μια εικόνα της Ελλάδας που αποτελείται από πολυτελή ξενοδοχεία με εγκαταστάσεις, που εστιάζουν στην διασκέδαση και στη θάλασσά. Τόσο οι χώροι όσο και η ποικιλία των παροχών, υπόσχονται άνεση στους τουρίστες και ειδικά στην οικονομική ελίτ εκείνης της περιόδου στην οποία στόχευε ο τουρισμός. Το έργο κάνει σαφείς αναφορές στη διονυσιακή Ελλάδα μέσα από την κατασκευή τουριστικών εγκαταστάσεων και πιο συγκεκριμένα των ξενοδοχείων Ξενία αλλά και της προβολής της διασκέδασης και των μπάνιων.

Μέσα από την ταινία «Το κορίτσι με τα μαύρα» ο σκηνοθέτης επηρεασμένος από τον ιταλικό νεορεαλισμό δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην απεικόνιση του

τοπίου, που δεν είναι φανταστικό ή παραμορφωμένο αλλά περισσότερο αληθινό με αποτέλεσμα να καταγράφει την εικόνα της ταλαιπωρημένης από τον πόλεμο Ελλάδας, αλλά και ενός τρόπου ζωής, όπου σκοπός είναι η επιβίωση μέσα από τις δυσκολίες. Εν τέλει, η εικόνα που διαμορφώνουμε τόσο για τον τουρισμό, όσο και για τη ζωή των ανθρώπων, απέχει από κάθε εξοραιστική πρόθεση. Μέσα από τα κινούμενα αλλά και τα σταθερά κάδρα, την αλλαγή της κλίμακάς τους, αλλά και τη συρραφή τους παρουσιάζεται η σκληρή εικόνα μιας ταλαιπωρημένης επαρχίας που αγωνίζεται να επιβιώσει, στοιχεία που είναι εμφανή και στον αρχιτεκτονικό χώρο. Το έργο κάνει σαφείς αναφορές στην μεταπολεμική περιήγηση όπου ο τουρισμός στρέφεται από τα αρχαία μνημεία στο Φυσικό τοπίο αλλά και στη

μεταπολεμική Ελλάδα που είναι ταλαιπωρημένη.

Η επόμενη ταινία είναι το «Ποτέ την Κυριακή». Η εικόνα που προβάλλεται για το προφίλ της Ελλάδας μέσω της ταινίας, τόσο με την κίνηση της κάμερας, την αλλαγή της κλίμακας, αλλά και τη συρραφή των πλάνων, στηρίζεται στο στοιχείο της ελληνικότητας. Ο τόπος που προβάλλεται δεν είναι ανεπτυγμένος και ελκυστικός τουριστικός χώρος σύμφωνα με τις αντιλήψεις του δυτικού κόσμου. Ωστόσο, η έννοια της αυθεντικότητας των αρχαίων μνημείων, της θάλασσας, αλλά και της διασκέδασης των ανθρώπων, που ενώ δίνουν αγώνα επιβίωσης δεν λείπει το καθημερινό χαμόγελο και η χαρά, τον καθιέρωσε ως έναν τουριστικό τόπο. Το ενδιαφέρον, επικεντρώνεται στα διασταυρούμενα βλέμ-

ματα. Πρόκειται για μία από κοινού αποδοχή της διπλής ιδιότητας του ελληνικού κινηματογραφικού χώρου, ο οποίος λειτουργεί ταυτόχρονα ως σκηνικό της καθημερινότητας μιας Ελλάδας του εκσυγχρονισμού, μέσω της ανασυγκρότησης της οικονομίας και της ανοικοδόμησης και ως τόπος αναφοράς του μύθου και της ιστορίας για τον δυτικό κόσμο της εποχής της νεωτερικότητας.

Τέλος μέσω της ταινίας «Boy on a Dolphin» προβάλλεται μια εικόνα για το προφίλ της Ελλάδας που στηρίζεται στην αντίθεση τριών διαφορετικών περιοχών. Η συρραφή των πλάνων, μας επιτρέπει να περιπλανηθούμε στο χώρο δείχνοντας μας τη ζωή στην αμόλυπτη και μη ανεπτυγμένη επαρχία, με τα άσπρα σπίτια, το όμορφο φυσικό τοπίο και τα αξιοθέατα. Εκεί οι κάτοικοι, πα-

λεύουν για να επιβιώσουν, αλλά η διασκέδαση κατέχει σημαντική θέση στη ζωή τους. Στη συνέχεια, η προσοχή επικεντρώνεται στο πλοίο του Αμερικανού αρχαιοκάπηλου, προβάλλοντας έναν τελείως διαφορετικό τόπο, όπου η πολυτελής διακόσμηση είναι κυρίαρχη. Τέλος, υπάρχει η ανάδειξη της μοντέρνας Αθήνας της προόδου και του εκσυγχρονισμού, ως το διαλεκτικό ανάλογο της παραδοσιακής, ολίγον οπισθοδρομικής αλλά και «αμόλυπτης» ενδοχώρας και του δυτικού τρόπου ζωής. Το έργο κάνει σαφείς αναφορές στο αίτημα εξυγχρονισμού της χώρας μέσω του αμερικανικού σχεδίου Μάρσαλ. Στο τρίτο κομμάτι της εργασίας μέσω των εικόνων που δημιουργούνται συμπεραίνουμε για τις τάσεις που εμφανίστηκαν στον τουρισμό εκείνης της περιόδου. Αυτές οι τάσεις δημιουργούνται

τόσο από τις ταινίες που μελετάμε όσο και από μια σειρά άλλων ταινιών και είναι : η βρετανική περιηγητική παράδοση του 18^{ου} αιώνα μέσω της οποίας τουρισμός επικεντρώνεται στα αρχαία μνημεία και στην απόδοση χαρακτηριστικών της αρχαιότητας στους σύγχρονους κατοίκους. Η δεύτερη τάση αφορά στην μεταπολεμική περιήγηση μιας Ελλάδας που είναι ταλαιπωρημένη. Ο τουρισμός αλλάζει χαρακτήρα και από τα αρχαία μνημεία στρέφεται στο φυσικό τοπίο. Η Τρίτη τάση κάνει αναφορές στο αίτημα εξυγχρονισμού της Ελλάδας μέσω του αμερικάνικου σχεδίου Μάρσαλ και στην ένταξή της στο δυτικό τρόπο ζωής. Μια διαφορετική τάση αφορά στην προβολή μιας διονυσιακής Ελλάδας μέσω της κατασκευής τουριστικών εγκαταστάσεων αλλά και εγκαταστάσεων που αφορούν τα μπάνια και

τη διασκέδαση. Τέλος άλλη τάση αφορά στην προβολή του στοιχείου της ελληνικότητας μέσα από διασταυρούμενα βλέμματα των διεθνών συμπαραγωγών.

2. Κινηματογραφικός τουρισμός :

Ως κινηματογραφικός τουρισμός, ορίζεται η επίσκεψη τουριστών σε κάποιο προορισμό ή κάποιο θέλγητρο του προορισμού, η οποία έχει υποκινηθεί από την προβολή του συγκεκριμένου προορισμού στην τηλεόραση, σε βίντεο ή στην κινηματογραφική οθόνη. Η έννοια του «κινηματογραφικού τουρισμού», είναι σαφώς πολύπλοκη. Πρόκειται για ένα σύνθετο φαινόμενο, το οποίο για να κατανοηθεί απαιτεί πρώτα την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο κινηματογράφος επιδρά στον τουρισμό, έπειτα το πώς συνδέεται ο τουρισμός με τον κινηματογράφο και τελικά πώς αυτά τα δύο δημιουργούν την έννοια του «κινηματογραφικού τουρισμού».

Ο τουρισμός και οι κινηματογραφικές ταινίες, αποτελούν δύο πολύ μεγάλες

βιομηχανίες οι οποίες συνεργάζονται με σκοπό την απόκτηση μεγαλύτερου κέρδους. Αντιμετωπίζουν συνεχή πρόοδο και προσφέρουν νέες καινοτομίες στο καταναλωτικό κοινό, το οποίο βέβαια παρουσιάζεται καταβεβλημένο από τη συνεχή παρουσία νέων προϊόντων και υπηρεσιών.

Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ:

Ο κινηματογράφος, είναι ένα ισχυρό όργανο προβολής, όπως επίσης και πηγή πολιτισμού αφού μέσω αυτού προβάλλονται και άλλες τέχνες όπως ποίηση, λογοτεχνία. Ως όργανο προβολής, μπορεί να δημιουργεί κοινωνικά πρότυπα, προβάλλοντας νέους αστέ-

ρες, αλλά και τουριστικές τάσεις, αναδεικνύοντας διάφορους προορισμούς. Στη σημερινή εποχή ο κινηματογράφος, έχει αποκτήσει ένα ευρύτερο κοινό το οποίο επεκτείνεται και εκτός της κινηματογραφικής αίθουσας. Όσο οι άνθρωποι διαβάζουν λιγότερο και στον αντίποδα παρακολουθούν περισσότερο κινηματογράφο, τόσο η προαναφερθείσα επιρροή θα μεγαθύνει.

Η δύναμη του κινηματογράφου και επομένως και η πηγή της επιρροής που ασκεί στο θεατή, έγκειται στη δύναμη της ίδιας της φιλμικής εικόνας και στην πραγματικότητα που αυτή παρουσιάζει.

οργάνωσης του χώρου. Ο κινηματογράφος είναι ένα χωρικό σύστημα και επειδή δε μπορεί να αντέξει την προσοχή που υπάρχει στο κείμενο από πολλές κινηματογραφικές σπουδές είναι πιο πολύ ένα χωρικό σύστημα παρά ένα

Στο «The photoplay a psychological study», του ψυχολόγου και φιλοσόφου του Χάρβαρντ Hugo Munsterberg (1916) επισημαίνεται ότι, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που μιμείται τους τρόπους με τους οποίους η συνείδηση διαμορφώνει τον εξωτερικό κόσμο. Το φωτοέργο μας αφηγείται, μια ανθρώπινη ιστορία ξεπερνώντας της φόρμες του εξωτερικού κόσμου, κυρίως το χώρο το χρόνο και την αιτιότητα και προσαρμόζοντας τα γεγονότα στις φόρμες του εσωτερικού κόσμου, κυρίως την προσοχή τη μνήμη τη φαντασία και το συναίσθημα¹. Το ενδιαφέρον, επικεντρώνεται στις εσωτερικές φόρμες του κινη-

σύστημα με κείμενο στο οποίο η χωρικότητα είναι αυτή που το κάνει διαφορετικό και σ αυτό το πλαίσιο δίνει την ειδική πιθανότητα να φωτίσει τους ζωντανούς χώρους της πόλης και των κοινωνιών επιτρέποντας μια πλήρως

¹ Ο κινηματογράφος είναι μια ιδιόμορφα χωρική μορφή πολιτισμού γιατί ο κινηματογράφος λειτουργεί και καταλαβαίνεται με όρους

ματογράφου δηλαδή στην κινηματογραφική γλώσσα που μετατρέπει τετριμμένα επεισόδια σε μια νέα τέχνη. Ο σκηνοθέτης επιλέγοντας να παρουσιάζει σημαντικά στοιχεία, μετατρέπει το χάος των αισθητικών εντυπώσεων, σε κόσμο της ταινίας.

Η χρήση του χώρου και του χρόνου, υπερβαίνει τη θεατρική δραματουργία μέσα από τεχνικές, όπως το κοντινό πλάνο, τα ειδικά εφέ και οι γρήγορες εναλλαγές σκηνών μέσω του μοντάζ. Αυτή ακριβώς η απόσταση του κινηματογράφου από τη φυσική πραγματικότητα, τον εντάσσει στην πνευματική σφαίρα. Επεκτείνοντας την παράδοση του φιλοσοφικού ιδεαλισμού, όπου η

συνθετική κατανόησης του κινηματογραφικού θέματος, της μορφής, της βιομηχανίας στο πλαίσιο του παγκόσμιου καπιταλισμού. Shiel, Mark, Fitzmaurice, Tony [2001], *Cinema and*

σκέψη διαμορφώνει την πραγματικότητα, ο Hugo Munsterberg υποστηρίζει, ότι ο κινηματογράφος επαναπροσδιορίζει την τρισδιάστατη πραγματικότητα, σύμφωνα με τους νόμους της σκέψης. Σε αντίθεση με την πραγματικότητα ο κινηματογράφος, προκαλεί ευχαρίστηση απελευθερώνοντας τον από κόσμο, από τη βαρύτητα του χώρου του χρόνου και της αιτιότητας, στολίζοντάς τον αντ' αυτών με τις μορφές της δικής μας συνείδησης.

Η έμφαση επικεντρώνεται στον ενεργό θεατή, που αναπληρώνει τα κινηματογραφικά χάσματα μέσα από πνευματικές και συναισθηματικές επενδύσεις, συμμετέχοντας έτσι στο παιχνίδι του κι-

the city : film and urban societies in a global context, σελ.125, Uk : Blackwell publishers

νηματογράφου. Η εντύπωση του βάνους που προσφέρει η κινηματογραφική εικόνα, παρά τη γνώση του θεατή ότι είναι πλαστή, βρίσκει τη ρίζα της μεταγενέστερης έννοιας της διχασμένης πίστης, το ναί μεν αλλά, της κινηματογραφικής θεωρίας της δεκαετίας του 1970. Επομένως, συγκροτείται η θέση ότι η ταινία υπάρχει τελικά, όχι μόνο στο σελιλόιντ, αλλά μέσα στο μυαλό που την αναπλάθει, προϊδεάζονται για τη θεωρία της πρόσληψης της δεκαετίας του 1980. Θεωρείται σαν ένα είδος γλώσσας με τη δική του γραμματική σύνταξη και λεξιλόγιο².

² Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.167 – 183, Αθήνα : Εκδόσεις πατάκη

Η ΕΠΙΡΟΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΗ:

Αυτή ακριβώς η φιλική εικόνα, αλλά και η πραγματικότητα που προβάλλει, κατευθύνουν το θεατή μέσω της διαδικασίας της ταύτισης και επομένως επηρεάζουν τις καταναλωτικές του προτιμήσεις για την επιλογή του τουριστικού τύπου. Η συνάντηση της ψυχανάλυσης με τον κινηματογράφο, ήταν κατά μια έννοια η κατάληξη ενός μακροχρόνιου φλερτ αφού και τα δύο γεννήθηκαν περίπου την ίδια εποχή. Στο «Cinema ou l'homme imaginaire» (1958) ο Edgar Morin, επανεξέτασε τον καθιερωμένο όρο κινηματογραφική μαγεία, αυτήν τη φορά όμως με σκοπό να τονίσει την ικανότητα του κινηματογράφου να δαμάζει το θεατή. Κατά τον Morin, ο θεατής δεν παρακολουθεί απλώς μια ταινία. Την ζει με νευρωσική ένταση, ως μια

μορφή κοινωνικά εγκεκριμένης παλινδρόμησης, μια θεματική που θα συνέχιζαν οι ψυχοσημειολόγοι. Ο κινηματογράφος, εμπλέκει τους θεατές σε βάθος. Σύγχρονος και αρχαϊκός ταυτόχρονα ως αρχείο των ψυχών, μας επιτρέπει να φωτογραφίσουμε τις κινήσεις τις συμπεριφορές και τις επιθυμίες μας . Διαποτίζοντας τον κινηματογράφο με την ευαισθησία και την φαντασία τους οι θεατές, βιώνουν δυνατά συναισθήματα ακόμη και μια λατρευτική αφοσίωση.

Οι θεωρητικοί της ψυχανάλυσης, ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για την ψυχική διάσταση της ισχυρής εντύπωσης, της πραγματικότητας του κινηματογραφικού μέσου. Τους ενδιέφερε δηλαδή να εξηγήσουν, την εξαιρετική δύναμη που ασκεί ο κινηματογράφος πάνω στα ανθρώπινα συναισθήματα. Ο Jean Luis

Baudry, ήταν ο πρώτος που επηρεάστηκε από την ψυχαναλυτική θεωρία, για να χαρακτηρίσει την κινηματογραφική μηχανή ως μια τεχνολογική θεσμική και ιδεολογική μηχανή, με ισχυρές επιρροές στο θεατή. Στο «Ideological effects of the basic cinematic apparatus» (1971), υποστήριξε ότι η μηχανή κολακεύει τον παιδικό ναρκισσισμό, προάγοντας το θεατή σε κέντρο και πηγή του νοήματος. Ο Jean Luis Baudry υπέθεσε την ύπαρξη ενός ασύνειδου υπόβαθρου, στην ταύτιση με την έννοια ότι ο κινηματογράφος ως μια μηχανή προσομοίωσης, δεν αναπαριστά μόνο το πραγματικό, αλλά προκαλεί και έντονες υποκειμενικές επενέργειες.

Στο «The imaginary signifier», ο Christian Metz υποστήριξε ότι η διπλά φαντασιακή φύση του κινηματογραφικού, σημαίνοντος φαντασιακή ως προς αυτό

που αναπαριστά και εξαιτίας της φύσης του σημαίνοντος της, αυξάνει παρά μειώνει τις πιθανότητες ταύτισης. Το ίδιο το σημαίνον, ακόμη και πριν αποτελέσει μέρος ενός πλαστού φανταστικού κόσμου, χαρακτηρίζεται από τη δυαδικότητα παρουσίας / απουσίας τυπική του λακανικού φανταστικού³. Η εντύπωση της πραγματικότητας, είναι πιο ισχυρή στον κινηματογράφο από ότι στο θέατρο, γιατί οι αδύναμες φιγούρες της οθόνης που μοιάζουν με φαντάσματα, μας προσκαλούν να τις επενδύσουμε με τις φαντασιώσεις και τις προβολές μας. Ο κινηματογραφικός θεατής, ταυτίζεται πρώτα από όλα με τις δικές του μνήμες, με τον εαυτό του ως γνήσια πράξη αντίληψης. Αυτό που είναι ενδιαφέρον, είναι η ιδιαίτερη χαρά να λαμβάνουμε

³ Metz, Christian [1986], *Psychoanalysis and the cinema the imaginary signifier*, σελ. 197 –

από τον έξω κόσμο εικόνες, που είναι συνήθως εσωτερικές να τις βλέπουμε εγγεγραμμένες σε ένα φυσικό τόπο (την οθόνη), ανακαλύπτοντας με αυτό τον τρόπο κάτι σχεδόν πραγματοποιήσιμο σε αυτές.

Η Suzanne Langer (1953) υποστήριξε, ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί με έναν τρόπο ονειρικό, με την έννοια ότι δημιουργεί ένα εικονικό παρόν συνδυασμένο με μια αίσθηση αμεσότητας, μια εντύπωση της πραγματικότητας. Η συμβατική ταινία μυθοπλασίας, προκαλεί μια ελάττωση της εγρήγορσης, που πυροδοτεί μια κατάσταση παρεμφερή εκείνης του ύπνου και του ονείρου . Αυτή η ελάττωση της εγρήγορσης, υπο-

198, London : Macmillan Press

δηλώνει μια απόσυρση του ενδιαφέροντος για τον έξω κόσμο και μια εντεταμένη δεκτικότητα στη φαντασιωμένη εκπλήρωση των επιθυμιών. Στον κινηματογράφο αντίθετα από ότι στο όνειρο, δε συγχέουμε κυριολεκτικά τις φαντασιώσεις μας με την αντίληψή, αφού ουσιαστικά έχουμε να κάνουμε με ένα από αντικείμενο αντίληψης, την ίδια την ταινία. Όπως επισημαίνει ο Metz, το όνειρο είναι διπλή ψευδαίσθηση, αυτός που ονειρεύεται πιστεύει περισσότερο από το θεατή και όσα αντιλαμβάνεται είναι λιγότερο πραγματικά. Η διαρκής αντιληπτική διέγερση του κινηματογράφου, εμποδίζει τις ασύνειδες επιθυμίες να ακολουθήσουν μια εντελώς παλινδρομική πορεία, επο-

μένως και αυτό που αποτελεί ψευδαίσθηση της πραγματικότητας στο όνειρο, είναι μόνο μια εντύπωση της πραγματικότητας στην ταινία⁴.

Η ΕΠΙΡΡΗ ΣΤΟΝ ΤΟΥΡΙΣΜΟ:

Σύμφωνα επομένως, τόσο με την ανάλυση του χαρακτήρα του κινηματογράφου, όσο και της επιρροής που ασκεί στο θεατή, γίνεται κατανοητός ο τρόπος που ο κινηματογράφος επηρεάζει το φαινόμενο του τουρισμού. Ο κινηματογράφος είναι μια κινητήρια δύναμη που μπορεί να μεταφέρει τις ομορφιές από όλα τα μέρη του κόσμου, σε όλα τα μέρη του κόσμου και να φέρει κοντά απομακρυσμένα σπάνια φυσικά τοπία.

Όταν αυτή η προβολή γίνεται κατ' εξακολούθηση, τότε αυξάνεται και η ανάγκη του θεατή να επισκεφτεί αυτά τα μέρη. Την επιθυμία αυτή θα μπορούσαμε να την ορίσουμε ως «σινετουρισμό» ή αλλιώς «κινηματογραφικό τουρισμό». Ο τουρισμός στις μέρες μας είναι μία αναπτυσσόμενη ιδέα, η οποία καλύπτει μία μεγάλη γκάμα δραστηριοτήτων. Δεν αποτελεί πλέον μόνο μέσο ξεκούρασης, αλλά ένα εύρος δραστηριοτήτων που μπορεί κάποιος να πραγματοποιεί στον ελεύθερο χρόνο του.

Βασικότερο ρόλο σε αυτό διαδραμάτισε ο κινηματογράφος. Οι ταινίες που προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες, είναι σαν φυλλάδια «εικονι-

κών διακοπών», τα οποία ασκούν συγκεκριμένη επιρροή και καθορίζουν το πώς επιλέγονται οι εκάστοτε τουριστικοί προορισμοί. Ορισμένες έρευνες δείχνουν ότι το 80% των Βρετανών διοργανώνουν τις διακοπές τους, μετά από παρακολούθηση κάποιας ταινίας, στις κινηματογραφικές αίθουσες, η οποία προέβαλε μία συγκεκριμένη τοποθεσία. Άλλες υπογραμμίζουν ότι ένας στους πέντε ανθρώπους, έχει κάνει κινηματογραφικό προσκύνημα στις τοποθεσίες από τα αγαπημένα του φιλμ. Η μελέτη του κινηματογραφικού τουρισμού, είναι σχετικά νέα στην τουριστική έρευνα. Μερικές φορές ονομάζεται

⁴Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.245 – 247, Αθήνα : Εκδόσεις πατάκη

τουρισμός δελεαστικής κινηματογραφικής ταινίας ή δελεαστικός κινηματογραφικός τουρισμός.

Επομένως η επιρροή του κινηματογράφου στον τουρισμό, έγκειται στην δημιουργία κατευθυνόμενων μοτίβων συμπεριφοράς, που συνδέεται με την έννοια του πώς να είσαι ο τουρίστας, αλλά και με την κατασκευή τόπων προκειμένου να προσελκύσουν τουρίστες⁵.

Όπως επισημαίνει και ο John Urry, είμαστε τουρίστες για ώρα είτε μας αρέσει είτε όχι. Σε μια θεαματική κοινωνία βομβαρδισμένη από σύμβολα και μέσους τόπους ο τουρισμός, είναι όλο και περισσότερο μέρος των καθημερινών

⁵Edensor, Tim [2001], "Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice", *tourist studies*, 1, σελ. 59 – 81

μας κόσμων⁶. Πολιτιστικά, κωδικοποιημένα μοτίβα τουρισμού συμπεριφοράς συνδέονται με την τάξη, την εθνικότητα και τη σεξουαλικότητα. Αυτές οι πρακτικές είναι περιορισμένες στις συνήθειες των τουριστών, ξεχωριστές ανελαστικές διαδικασίες του να είσαι. Αλλά ανεξάρτητα από αυτές τις προσανατολισμένες στην ταυτότητα διαθέσεις, δημιουργούνται τουριστικά στερεότυπα για το τι πρέπει να δεις, τι πρέπει να κάνεις και ποιες κινήσεις είναι αναγκαίες⁷.

Αυτή η ύπαρξη κατευθυνόμενων συμπεριφορών, πηγάζει σε αυτό που είπε ο Erving Goffman, ότι η ενδογενής δραματική φύση της κοινωνικής ζωής, διαβεβαιώνει ότι όλοι παίζουμε ρόλους σε

⁶Edensor, Tim [2001], "Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice", *tourist studies*, 1, σελ. 63 - 64

⁷Urry, John [1995], *Consuming places*, σελ.141-149, New York : Routledge

κοινωνικά υπόβαθρα, οδηγημένες από μια επιθυμία για διαχείριση της εντύπωσης, αποσύροντας τη μάσκα μας, μόνο σε ανεπίσημα παρασκηνιακά κομμάτια⁸. Επομένως ο κινηματογράφος, προβάλλει το επιθυμητό μήνυμα με το να αναπαράγουμε αναγνωρίσιμες κινήσεις. Μέσα από τον κινηματογραφικό τουρισμό, προσφέρεται η ευκαιρία στο θεατή να ανακαλύπτει καινούργιες ταυτότητες και να παίρνει καινούργιους ρόλους. Μια ανελαστική διάθεση προσδιορίζει τον τουρισμό, γιατί αλλιώς κινδυνεύει η αίσθηση του να είσαι καλά, που είναι ένας από τους στόχους του τουρισμού. Οι τουρίστες μοιράζονται

⁸Edensor, Tim [2001], "Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice", *tourist studies*, 1, σελ. 68 - 69

κοινές συμβάσεις, σε μη προκλητικά περιχώρα ελαχιστοποιώντας τον αποπροσανατολισμό σε ανοίκια πράγματα και σε κινήσεις που ελέγχουν τις σύμβαση⁹.

Το δεύτερο πεδίο που επηρεάζεται είναι η κατασκευή τόπων προκειμένου να προσελκύσουν τουρίστες . Η αίσθηση του χώρου δεν είναι δεδομένη αλλά διαμορφώνεται από τις προβαλλόμενες εικόνες και τις κυρίαρχες τάσεις . Ο κινηματογράφος προβάλλει μια εξιδανικευμένη εικόνα και συχνά ένας αξιοθέατος τόπος πρέπει να αγωνιστεί προκειμένου να προσομοιάζει στην αναμενόμενη εικόνα αυτή της κινηματογραφικής παραγωγής¹⁰ .

⁹Urry, John [1995], *Consuming places*, σελ.166, New York : Routledge

Ο λόγος που η αίσθηση του χώρου δεν είναι δεδομένη, έγκειται στο γεγονός ότι οι ταυτότητες συνδέονται με τον τόπο. Ο τόπος είναι ενδεικτικό συγκεκριμένων ταυτοτήτων, αν και η μνήμη των ανθρώπων για τον τόπο, είναι αντικείμενο σε αναρίθμητη διαταραχή. Η ανάμνηση, δεν είναι απλά τοποθετημένη σε ένα σημείο του εγκεφάλου, περιμένοντας να ενεργοποιηθεί. Η μνήμη είναι κοινωνική. Οι άνθρωποι θυμούνται μαζί, η παραγωγή μιας κοινής μνήμης ενός γεγονότος ανθρώπου ή τόπου χρειάζεται συλλογική δουλειά. Οι κοινωνίες συνήθως ενώνονται από τις μνήμες και λιγότερο από άλλα. Η λήθη είναι εξίσου κοινωνικά κατασκευασμένη

¹⁰Ντάφλος, Κωνσταντίνος [2006], “Μετά το τοπίο” βρίσκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.66, Αθήνα

και ίσης σημασίας με τη μνήμη. Οι μνήμες, είναι συνήθως οργανωμένες γύρω από κτήρια και τα κοινωνικά γκρουπ, τα ιδρύματα και ολόκληρες κοινωνίες προαπαιτούν πολλαπλές και συχνά αντιφατικές πρακτικές μνήμης¹¹.

Ακόμη, οι περιοχές επιλέγονται για να τις καταναλώσουν, επειδή υπάρχει προσδοκία κυρίως μέσω του ονείρου των φαντασιώσεων, οι οποίες δημιουργούνται από μη τουριστικές ενέργειες, όπως οι ταινίες και οι εφημερίδες. Έχει υποστηριχθεί ότι ο λόγος γι’ αυτό είναι, ότι ο τουρισμός λειτουργεί ως αντίβαρο στις συνέπειες ενός τεχνολογικά εξαρτημένου κόσμου. Ένα από τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου δυτικού τρόπου

¹¹Edensor, Tim [2001], “Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice”, *tourist studies*, 1, σελ. 59 – 81

σκέψης, είναι η πίστη ότι η αυθεντικότητα έχει κατά κάποιο τρόπο χαθεί και ότι μπορεί να ξαναβρεθεί σε άλλες κουλτούρες και πολιτισμούς. Οι τουρίστες, σίγουρα αποζητούν το αυθεντικό και ο τουρισμός διατηρεί αυτήν την εμμονή. Ο τουρισμός κυριαρχείται από τη θέαση, ο τουρίστας ταξιδεύει για να δει τα αξιοθέατα. Όπως ο τουρισμός οικειοποιείται το χώρο, έτσι οικειοποιείται και την όραση. Τα αξιοθέατα, μπορούν να κατανοηθούν σαν οπτικές κατασκευές που καδράρουν την όραση, μέσα σ ένα ασφαλές αγνό οπτικό πεδίο, ενώ απομακρύνουν τα κακώς κείμενα σε τυφλή ζώνη. Ο οργανωμένος τουρισμός, είναι υπόλογος γι' αυτό το οπτικό

πεδίο, στον σύμφωνο με αυτή την παροχή τουρίστα, που παρέχει το καλόπιστο μάτι του¹².

Ο κινηματογραφικός τουρισμός, μπορεί να θεωρηθεί παρακλάδι του πολιτιστικού τουρισμού και αποτελεί ένα παγκόσμιο φαινόμενο που αναπτύσσεται σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη ανάπτυξη της βιομηχανίας του θεάματος και την αύξηση των ταξιδιών. Τα οφέλη του, έχουν ήδη αρχίσει να γίνονται ευρέως κατανοητά. Δειλά εμφανιζόμενος σε ευρείες και διαφόρων τύπων αγορές, ο κινηματογραφικός τουρισμός, προσφέρει κάτι για όλους, όπως ακριβώς οι κινηματογραφικές ταινίες από μόνες τους και οι τουριστικοί οργανι-

σμοί μπορεί να χρησιμοποιήσουν κινηματογραφικές εικόνες, σαν εφαλτήρια για διαφημιστικές καμπάνιες, εφόσον τα φιλμ φαίνονται κατάλληλα για τον συγκεκριμένο προορισμό. Με άλλα λόγια, όταν ένα φιλμ κάνει πρεμιέρα καθώς επίσης και όταν διανέμεται κατά τη διάρκεια ανοίγματος μιας νέας περιόδου, παράγονται ευκαιρίες πωλήσεων και διαφήμισης. Πρόσθετες όμως επιχειρήσεις και υπηρεσίες, μπορούν να δημιουργηθούν μέσα από τον κινηματογραφικό τουρισμό, ο οποίος με τη σειρά του μπορεί να ενθαρρύνει την παράταση και την ενίσχυση της τουριστικής σεζόν.

¹²Τσιγαρίδα, Ελένη [2006], "Το αυθεντικό οι μύθοι και οι αλήθειες της τουριστικής αρχιτεκτονικής. Άρης Κωνσταντινίδης και ΕΟΤ" βρί-

σκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.78, Αθήνα

3. Η χρήση του κινηματογράφου για την προώθηση του τουρισμού στην Ελλάδα :

Ο κινηματογράφος, μέσα από τις διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιεί καθώς και τις εικόνες που προβάλλει, επηρεάζει ουσιαστικά τον θεατή διαμορφώνοντας του, απόψεις που τον οδηγούν στην κατανάλωση συγκεκριμένων τόπων, δηλαδή των τόπων που διαδραματίζεται η ταινία.

Για τον λόγο αυτό, ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε από την Ελλάδα, ως ένα από τα εργαλεία προώθησης του ελληνικού τουρισμού. Ειδικά την περίοδο που εστιάζουμε, δηλαδή τις δεκαετίες του 50 και του 60, η Ελλάδα καταβλημένη από το β' παγκόσμιο πόλεμο και τον εξίσου καταστρεπτικό εμφύλιο,



προσπαθεί να προωθήσει το τουριστικό της προφίλ.

Ο ελληνικός κινηματογράφος, λειτουργώντας επιχειρηματικά υπέρ του τουρισμού, συμβάλει στη διάδοση της τουριστικής φυσιογνωμίας της χώρας. Υπάρχουν διάφοροι τρόποι για να πραγματοποιηθεί αυτό. Για παράδειγμα παραγωγές που οργάνωσε ο ελληνικός οργανισμός τουρισμού, στερεότυπα που διαμορφώθηκαν και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για διαφημιστικές καμπάνιες και αφίσες αλλά και ελληνικές και ξένες ταινίες που προέβλεπαν το τουριστικό

Εικόνα 1 . Επίδραση στην απασχόληση ανά κλάδο οικονομικής δραστηριότητας (Υπόδειγμα Εισρών - Εκρών IOBE)



Εικόνα 2 . Αφίσα του ΕΟΤ (Πηγή : <http://www.gnto.gov.gr/el/posters?page=1>)

¹³Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-

προφίλ της Ελλάδας, τόσο στο εξωτερικό όσο και εγχώρια¹³.

Η πραγματοποίηση εγχώριων, αλλά και ξένων κινηματογραφικών παραγωγών στην Ελλάδα, έχει μακρά ιστορία. Ταινίες που έχουν γυριστεί στην Ελλάδα, έχουν τύχει εμπορικής επιτυχίας στο εσωτερικό της χώρας, αλλά και διεθνώς, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις, έχουν αποσπάσει και σημαντικά διεθνή βραβεία.

Αρχικά οι δημοφιλείς ελληνικές ταινίες των δύο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, αναπαριστούν στην οθόνη το ανερχόμενο τουριστικό προφίλ της χώρας, ενώ ταυτόχρονα προβάλλουν τον

1970), σελ.31, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

¹⁴Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». Η ιστορία της επιχειρηματικότητας

τουρισμό ως μαζική καταναλωτική συνήθεια, που εξασφαλίζει στους εργαζομένους το δικαίωμα των διακοπών, του ελεύθερου χρόνου και της αναψυχής¹⁴.

Οι ελληνικές ταινίες, στην πλειοψηφία τους κωμωδίες και μιούζικαλ, διαδραματίζονται σε νησιά όπως, Ρόδος, Κέρκυρα, Μύκονος, Κρήτη, αναδεικνύοντας τις νεόδμητες τουριστικές υποδομές και αξιώνουν την ανταγωνιστική θέση της Ελλάδας, ανάμεσα στους μεσογειακούς προορισμούς διακοπών της εποχής. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ξεκινά η κινηματογραφική περιήγηση στα ελληνικά νησιά και συνεχίζεται για περισσότερο από μία δεκαετία, μέσα από τα

μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970), σελ.37, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

μιούζικαλ της Φίνος Φίλμ. Οι ελληνικές ταινίες προβάλλουν τα ελληνικά νησιά ως τουριστικούς προορισμούς, παρακολουθώντας τους ήρωες στις διακοπές τους: «Δολάρια και όνειρα» (1956) του Ίωνα Νταϊφά, «Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα» (1958) του Umberto Lenzi, «Διακοπές στην Αίγινα» (1959) του Ανδρέα Λαμπρινού, «Το αγοροκόριτσο» (1959) του Ντίμη Δαδήρα, «Η Λίζα τ'όσκασε» (1959) του Σωκράτη Καψάσκη, «Τρεις κούκλες κι εγώ» (1960) του Νίκου Τσιφόρου, «Κρουαζιέρα στη Ρόδο» (1960) του Γιάννη Δαλιανίδη, η «Αλίκη στο ναυτικό» (1961) του Αλέκου Σακελλάριου, «Νύχτες στο Μιραμάρε» (1961) του Ορέστη Λάσκου, «Τύφλα να' χει ο Μάρλον Μπράντο» (1963) του Ορέστη Λάσκου, «Κορίτσια για φίλημα» (1965) και «Γοργόνες και μάγκες» (1968) του

Γιάννη Δαλιανίδη, εκπαιδεύουν σταδιακά τους θεατές στη συνήθεια του παραθερισμού.

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι σε πολλές ταινίες, γίνεται αναφορά σε ξενοδοχειακές επιχειρήσεις, ο ρόλος των οποίων είναι καθοριστικός για τη διεθνοποίηση του τουρισμού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι: η «Μεγάλη Βρετανία» της Αθήνας, ένα ζωντανό κομμάτι της οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας της πόλης και το πολυτελέστερο ξενοδοχείο της εποχής, στις «Νύχτες στο Μιραμάρε» (1960), τα ξενοδοχεία «Ρόδων» και «Θέρμαι» στην «Κρουαζιέρα στη Ρόδο» (1960), το «Ξενία» στο Λαγονήσι, στην ταινία «Ο μπαμπάς μου κι εγώ» (1963), το νεόδμητο «Χίλτον» της Αθήνας στους «Τουρίστες» (1963) και το «Μον Παρνές» στην Πάρνηθα, στην

κωμωδία «Ο εμίρης κι ο κακομοίρης» (1964).

Η επίδειξη των τουριστικών τοπίων, κορυφώνεται τη δεκαετία του '60 στα ελληνικά μιούζικαλ, τα οποία διαφημίζουν τη νέα καταναλωτική εμπειρία του τουρισμού, στα ευρύτερα μικροαστικά στρώματα του κοινού. Τα μιούζικαλ, αντανακλούν τον καταναλωτικό προσανατολισμό: Εικόνες, χώροι, πρόσωπα, μετατρέπονται σε εμπορεύσιμα αγαθά, που εκτίθενται στους θεατές με μοναδικό σκοπό τη συμβολική κατοχή τους, επίσης προσφέρουν κατανάλωση εμπειριών και στυλ ζωής.

Οι ελληνικές ταινίες, αποσκοπούν να γίνουν οι ίδιες γοητευτικοί τουριστικοί προορισμοί, όπου οι θεατές θα ταξιδέψουν νοερά, καταναλώνοντας χώρους

και εμπειρίες που πιθανότατα δεν μπορούν να κατακτήσουν στην πραγματική τους ζωή.

Ο αριθμός των ταινιών που γυρίστηκαν στην Ελλάδα είναι μεγάλος, καλύπτοντας σχεδόν ολόκληρο το φάσμα των περιοχών με τουριστικό ενδιαφέρον. Η πλειοψηφία των ταινιών βοήθησε τις περιοχές στις οποίες γυρίστηκαν οι ταινίες.

Ο ξένος κινηματογράφος προσέγγισε την Ελλάδα από το 1950, συγκριμένα το 1957 γυρίστηκε η ταινία «Το παιδί και το δελφίνι», όπου πρωταγωνιστούσε η Σοφία Λόρεν. Τα γυρίσματα έλαβαν μέρος στο νησί της Ύδρας και η ταινία αυτή ήταν η πρώτη που έφερε ξένα κινηματογραφικά συνεργεία στην Ελλάδα. Το 1962, γυρίστηκε η ταινία «Never on Sunday» (1962) του Jules

Dassin, που κερδίζει Oscar για τη μουσική του Μάνου Χατζηδάκη και βραβείο καλύτερης γυναικείας ερμηνείας για τη Μελίνα Μερκούρη, στο φεστιβάλ Κανών. Η χρονιά όμως που αποτέλεσε σταθμό για την Ελλάδα είναι το 1964, με τη ταινία «Zorba the Greek» του Μιχάλη Κακογιάννη, που κέρδισε τρία Oscar (B' γυναικείου ρόλου, σκηνογραφίας και φωτογραφίας) σε επτά συνολικά υποψηφιότητες και εδραίωσε την Κρήτη, ως έναν από τους δημοφιλέστερους τουριστικούς προορισμούς. Στη συνέχεια ακολούθησαν άλλες παραγωγές όπως «Τα κανόνια του Ναβαρόνε» η «Φαίδρα» κλπ.

Θα πρέπει να αναφερθεί, ότι εκτός από τη θετική επίδραση στην τουριστική βιομηχανία μέσω της προώθησης ενός σύγχρονου προφίλ, οι περισσότερες ξένες παραγωγές «μεταφέρουν» και τον

πολιτισμό της Ελλάδας. Άλλες φορές δίνοντας βαρύτητα στην ιστορία της και άλλες φορές αντανακλώντας την εικόνα του σύγχρονου πολιτισμού της. Στον ελληνικό χώρο από το '50 και μετά, καθιερώνονται διάφορα πρότυπα ελληνικότητας που διαδίδονται στο εξωτερικό και χαρακτηρίζουν την κοινωνική ζωή και τον πολιτισμό της τοπικής πραγματικότητας, περιγράφοντας το χώρο με μια νοσταλγία. Οι ξένες ταινίες που γυρίστηκαν στην Ελλάδα τη δεκαετία του '60, προκάλεσαν το τουριστικό ενδιαφέρον, σε μία εποχή που η Ελλάδα αναζητούσε την ανάπτυξη μέσα από τη δραστηριότητα του τουρισμού. Η σημασία των ξένων παραγωγών για την προβολή της Ελλάδας στο εξωτερικό, συνεχίζεται και στα επόμενα χρόνια. Έτσι όσο περισσότερο προβάλλεται το ελλη-

νικό στοιχείο στην ταινία, τόσο περισσότεροι είναι και οι τουρίστες στο νησί όπου γυρίστηκε. Επίσης διαδίδονται στο εξωτερικό διάφορες εικόνες του “ελληνικού τρόπου ζωής”, εικόνες της κοινωνικής ζωής και του τοπικού πολιτισμού.

Οι τόποι των γυρισμάτων, όπως η Κέρκυρα, η Ύδρα, η Ρόδος και η Κρήτη, που αποτέλεσαν τα σκηνικά των ταινιών, έτυχαν μεγάλης αποδοχής στο διεθνές κοινό. Είναι ενδεικτικό ότι ορισμένα από τα ελληνικά νησιά συγκαταλέγονται κάθε χρόνο μεταξύ των πιο όμορφων προορισμών σε ευρωπαϊκό επίπεδο.

¹⁵Assadourian, Romy [2011], “Greece : lights, camera ... travel ! analysis on the process of attracting foreign filmmakers and the way their

Στοιχεία της εθνικής στατιστικής υπηρεσίας¹⁵ (Εικ.3) αλλά και της unesco (Εικ.1), δείχνουν ότι η πραγματοποίηση ξένων παραγωγών στην Ελλάδα επηρέασε τον τουρισμό, τόσο μέσω της ανάπτυξης των υποδομών, όσο και μέσω της εισροής τουριστών. Προφανώς επηρέασαν και άλλοι παράγοντες, που προκάλεσαν την αύξηση ή τη μείωση των αφίξεων, επομένως αυτές οι αφίξεις δεν προκλήθηκαν μόνο από τα φιλμ, αλλά σύμφωνα με δευτερεύοντα δεδομένο αλλά και συνεντεύξεις με τον ελληνικό οργανισμό κινηματογράφου και τον ΕΟΤ, αυτά είχαν μεγάλη επιρροή¹⁶.

Ο ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα, εκτός από την ώθηση στον τουρισμό

films can contribute to straighten a destination brand : the case of Greece”, *journal of tourism research*, 2, σελ. 19

¹⁶<http://www.iobe.gr/>

δημιούργησε και στερεότυπα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από τον ΕΟΤ, για να προωθήσει τη χώρα μας στη διεθνή τουριστική αγορά. Τόσο διαφημιστικές καμπάνιες, όσο και αφίσες εμπνευστήκαν από στερεότυπα που προέβησαν ταινίες, όπως η προβολή των αρχαίων μνημείων, αλλά και χαρακτηριστικά του ελληνικού τρόπου ζωής, η θάλασσα, η διασκέδαση. Οι διαφημιστικές αφίσες του ΕΟΤ, προβάλλουν τα πρώτα οπτικά πολιτισμικά στερεότυπα της Ελλάδας και την προάγουν μέσω των ταινιών ως “την χώρα των χάρτινων ονείρων”, με αναφορές στις αρχαιότητες καθώς και στα ελληνικά νησιά¹⁷. Παράδειγμα δεί-

¹⁷Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». *Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)*, σελ.33, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

χνει ζευγάρια να ερωτοτροπούν σε μαγευτικές παραλίες, παρέες γευματίζουν στην αμμουδιά ενώ άλλοι χορεύουν – συρτάκι, προφανώς!– πάνω στο κύμα, συχνά υπό το βλέμμα των φιλικών και πάντοτε γελαστών ντόπιων (Εικ.2).

Ο ελληνικός οργανισμός τουρισμού, συντέλεσε στην προβολή του τουρισμού από τον κινηματογράφο, μέσω μιας σειράς παραγωγών που χρηματοδότησε. Παραδείγματα ταινιών που πραγματοποιήθηκαν για λογαριασμό του ΕΟΤ είναι: το έργο του Αμερικανού παραγωγού τουριστικών ντοκιμαντέρ Carl Dudley «Wide wide world: blue holiday» (1965) και του ελληνικής καταγωγής

¹⁸Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλήματα στον ελληνικό τουρισμό" βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.256, Αθήνα

σκηνοθέτη John Christian (Γιάννης Χριστοδούλου), «White City» (1968). Πρόκειται για έργο που εστιάζει στην ανάδειξη της μοντέρνας και σύγχρονης Αθήνας, σε αντιπαράθεση με την επαρχία¹⁸.

Ωστόσο ακόμα και μέσω της νομοθεσίας, εκφράστηκε η κρατική στήριξη για την προσέλκυση ξένων συνεργειών¹⁹. Εάν ανατρέξουμε στον πρώτο νόμο για την ανάπτυξη της κινηματογραφίας, θα διακρίνουμε την ελπίδα για εισαγωγή συναλλάγματος και τουριστική προβολή της χώρας μέσω των ταινιών²⁰.

¹⁹ Πρόκειται για τον Ν. 4208/61 για την «ανάπτυξη της κινηματογραφίας», τον πρώτο νόμο περί ανάπτυξης της κινηματογραφίας στην Ελλάδα. Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη [1989], "Ελληνική Κινηματογραφία. 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-Οικονομική κατάσταση", σελ.45, Αθήνα: Θεμέλιο

Ταινία	Έτος	Αφίξεις	Αύξηση/ Μείωση
Never on Sunday	1960	399.438	
	1961	494.191	24%
Zorba the Greek	1964	757.495	
	1965	976.125	29%
Shirley Valentine	1989	8.540.962	
	1990	9.310.492	9%
Captain Corelli's Mandolin	2001	14.033.000	
	2002	13.917.000	-1%

Εικόνα 3 . Αφίξεις τουρίστα πριν και μετά την προβολή ταινιών (Πηγή : Εθνική στατιστική υπηρεσία)

²⁰Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970), σελ.38 – 40, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

4. Το μοντάζ, ο χώρος και ο χρόνος:

Το εργαλείο του κινηματογράφου, που κατευθύνει το θεατή και κατασκευάζει μια πραγματικότητα είναι το μοντάζ. Με αυτό επιλέγουμε να αναλύσουμε τις ταινίες.

Το μοντάζ προέρχεται από το γαλλικό montage < monter (= συνδέω, συνθέτω) είναι η τεχνική της μεταφοράς της προσοχής του θεατή από στοιχείο σε στοιχείο δράσης, με την επιλογή, που γίνεται με βάση την διηγηματική ή δραματική σειρά, και με την κατάλληλη καταγραφή πλάνων που όταν συγκολληθούν

επιτυγχάνεται η ομαλή μετάβαση²¹. Δίνεται δηλαδή η αίσθηση στον θεατή ότι παρακολουθεί μια ενιαία και αδιάσπαστη δράση.

Η γλώσσα του κινηματογράφου, καθιέρωσε πρώτη ένα διαφορετικό χώρο αλλά και χρόνο από την πραγματικότητα που ζούμε. Στην ανθρώπινη αντίληψη, υπάρχει χώρος και χρόνος απ'όπου γίνεται αρκετά δύσκολα η σύνθεση του χωροχρόνου. Στην κινηματογραφική αντίληψη, υπάρχει μόνο χωροχρόνος, ο χώρος είναι αδύνατο να συλληφθεί έξω από την κίνηση του στο χρόνο, οι κινηματογραφικές εικόνες είναι συγγενικές με τη γλώσσα του ονείρου. Παραδείγματα της αναστρεψιμότητας του

χρόνου, μας δίνουν ο κινηματογράφος και το όνειρο σαν αλήθεια²².

Ο ΦΙΛΜΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ:

Ο Vsevolod Pudonkin πρώτος μίλησε για «φιλμικό χώρο» και «φιλμικό χρόνο», που αποτελούν τις δύο βασικές αρχές της αισθητικής του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος είναι η μόνη τέχνη που έχει τη δυνατότητα να διαστέλλει και να συστέλλει το χρόνο και το χώρο. Είναι απλό να κατανοήσουμε αυτές τις αισθητικές έννοιες, αν ξέρουμε πως ο μαθηματικός χώρος και χρόνος είναι ποσοτικές έννοιες διαιρετές επ'άπειρον και εκτατές επ'άπειρον. Στα μαθηματικά έχουν ένα σαφή καθορισμό, ο οποίος είναι δυνατόν να προσδιοριστεί:

μετρούμε το χρόνο με το ρολόι και το χώρο με το μέτρο. Αντίθετα, ο φιλμικός χωροχρόνος έχει σχέση περισσότερο με την μπερξονική διάρκεια. Πρόκειται δηλαδή, για το βιωμένο χρόνο, που δεν προσδιορίζεται μετρικά. Η ψυχολογική διάθεση της στιγμής πολύ συχνά μας κάνει να δίνουμε μια καινούρια σημασία στην έννοια του χρόνου. Λέμε π.χ. «τι γρήγορα που πέρασε ο χρόνος», «Τι αργά που περνάει ο καιρός». Είναι εκφράσεις απόλυτα σωστές που βγαίνουν από μια εμπειρία βεβαιωμένη. Πράγματι, οι ευχάριστες στιγμές περνούν γρήγορα, οι δυσάρεστες αργά. Κάπως έτσι νοεί ο Henri-Louis Bergson, τη «βιωμένη διάρκεια». Το ίδιο περίπου εννοούμε και όταν λέμε «φιλμικός χρόνος».

²¹https://camerastylogreekmagazine.wordpress.com/2008/04/02/rolos_montaz/

²²Τσιγαρίδα, Ελένη [2006], "Το αυθεντικό οι μύθοι και οι αλήθειες της τουριστικής αρχιτεκτονικής. Άρης Κωνσταντινίδης και ΕΟΤ" βρι-

σκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.78, Αθήνα



Εικόνα 4 . Sergei Eisenstein (Πηγή : <http://www.carleton.edu/curricular/MEDA/cl asses/media110/Severson/bio.htm>)

Με τη διαφορά πως στον κινηματογράφο δεν πρόκειται για ένα ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά για μια αφηγηματική τεχνική, που στηρίζεται σε ψυχολογικά δεδομένα. Αυτή η διαφοροποίηση από την πραγματικότητα επεκτείνεται και στην αντιμετώπιση του χώρου. Για παράδειγμα όταν περάσουμε από ένα γενικό πλάνο σε ένα κοντινό, αυθαίρετα

«πετούμε» ένα κομμάτι του χώρου. Δηλαδή, δημιουργούμε μια έλλειψη²³.

Η ΔΙΑΣΤΟΛΗ ΚΑΙ ΣΥΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ:

Η δυνατότητα του κινηματογράφου να καταργεί τις μαθηματικές έννοιες του χώρου και του χρόνου, υποχρέωσε τους αισθητικούς να θεωρήσουν το μοντάζ σαν το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο του κινηματογράφου, που το ονόμασαν «κινηματογραφικό ιδιάζον» και που αποτελεί την ειδοποιό διαφορά που κάνει το σινεμά, να ξεχωρίζει απ' τις άλλες τέχνες. Όταν κάνω ένα γενικό πλάνο και αμέσως μετά ένα κοντινό, δε νιώθω την ανάγκη να περιγράψω το τι έγινε στο μεταξύ. Σύμφωνα με τα παραπάνω, γί-

νεται φανερό πως ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να διαστέλλει και να συστέλλει το χρόνο: όταν κόβω ένα κομμάτι χώρου, συστέλλω το χρόνο ανάλογα. Ο χρόνος στο σινεμά διαστέλλεται κατά τον εντελώς αντίστροφο τρόπο: αντί να πετάξω κομμάτια χώρου, προσθέτω. Στην παράλληλη δράση π.χ. διπλασιάζεται ακριβώς όπως ο μαθηματικός χρόνος. Όταν π.χ. δείχνω τι γίνεται ταυτόχρονα στο φιλικό και το εχθρικό στρατόπεδο, αυτόματα διπλασιάζω το μαθηματικό χρόνο. Πρόκειται για μια ακόμα σύμβαση, που δεν γίνεται εύκολα αντιληπτή απ' το θεατή. Αντίθετα με το θέατρο ο κινηματογράφος, όπως το όνειρο επιλέγει ορισμένες κινήσεις, τις αλλάζει ή τις μεγεθύνει άλλες τις αποκλείει ταξιδεύει πολλές ώρες

²³Vsevolod, Pudovkin [1954], *Film technique and film acting*, σελ.126, London : vision press

αιώνες χιλιόμετρα μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα επιταχύνει επιβραδύνει σταματάει πάει ανάποδα²⁴.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ:

Ο «φιλμικός χώρος και ο φιλμικός χρόνος», φέρνουν στο προσκήνιο την έννοια της «κινηματογραφικής γεωγραφίας», που επιτρέπει στον σκηνοθέτη να επέμβει αυθαίρετα τόσο στον χώρο, όσο και στον χρόνο, κατασκευάζοντας μία νέα εικονική πραγματικότητα που υπάρχει μόνο στον κινηματογράφο. Στην πορεία, το μοντάζ άλλοτε αποθεώνεται ως τεχνική που δημιουργεί αριστουργήματα και άλλοτε εγκαταλείπεται αφήνοντας την κάμερα να κινείται χωρίς κανόνες αδέσμευτη, με εικόνες

που ερεθίζουν άτακτα το μάτι του θεατή εκφράζοντας την αγωνία και τη σύγχυση του σύγχρονου ήρωα που βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν κατακερματισμένο κόσμο. Το μοντάζ υπάρχει πριν την ταινία, κατά τη διάρκειά της, αλλά και μετά- στη διαδοχή των εικόνων, που κατακλύζουν τη μνήμη μας και ανακαλούνται με ή χωρίς σκοπό ανά πάσα στιγμή. Το μοντάζ υπάρχει στην καθημερινή μας ζωή. Είναι ο τρόπος που ο καθένας μας κοιτάζει τον κόσμο και τη σχέση μας με τους άλλους. Αλλά εκεί που κυρίως αναδύεται το μοντάζ, είναι στα όνειρά μας, που διευθύνονται από τον αόρατο σκηνοθέτη του ασυνείδητου.

Ο κινηματογραφικός χωρόχρονος, συνεπάγεται την πρωτοκαθεδρία της έννοιας του μοντάζ. Ωστόσο, η έννοια του μοντάζ προϋποθέτει μια άλλη έννοια, που κι αυτή επισημάνθηκε πρώτα απ' το Vsevolod Pudovkin: την έννοια της «κινηματογραφικής γεωγραφίας». Με το μοντάζ έχουμε τη δυνατότητα να περιγράψουμε μια κατάσταση, άσχετα από το χώρο στον οποίο εκτυλίσσεται αυτή. Αν θέλω να δείξω π.χ. έναν άνθρωπο που βρίσκεται εδώ και μετά κατεβαίνει τις σκάλες και μετά μπαίνει στο σπίτι του, μπορώ να δημιουργήσω αυτή την αφηγηματική συνέχεια γυρίζοντας τα τρία πλάνα σε τρεις διαφορετικές χώρες. Η ικανότητα του κινηματογράφου να «καταργεί» τη γεωγραφία, ήταν

²⁴Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.169 – 172, Αθήνα : Εκδόσεις πατάκη

κάτι το εντελώς αδιανόητο μέχρι την εμφάνισή του. Μια από τις βασικές δουλειές του σκηνοθέτη είναι η επιλογή των χώρων πριν απ' το γύρισμα. Η έννοια της κινηματογραφικής γεωγραφίας, τον βοηθά να κάνει την επιλογή του με καθαρά αισθητικά κριτήρια²⁵.

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ:

Το μοντάζ, είναι το κύριο εργαλείο που μπορεί να δημιουργήσει μια διαφορετική πραγματικότητα και να κατευθύνει το θεατή. Απόδειξη αποτελεί το παράδειγμα του Eisenstein που αναλύεται. Με τον Sergei Eisenstein, το μοντάζ παύει να είναι αφηγηματικό, χάνει τον επικουρικό του ρόλο και γίνεται μέσο

²⁵Vsevolod, Pudovkin [1954], *Film technique and film acting*, σελ.132, London : vision press

έκφρασης ιδεών. Μελετώντας τα ιδεογράμματα, ο Eisenstein, κατέληξε στο συμπέρασμα πως δυο αντίθετες έννοιες, παρατιθέμενες, δημιουργούν μια τρίτη ανεξάρτητη απ' τις πρώτες. Ένα απλό παράδειγμα: η καρδιά, σα σχήμα στο ιδεόγραμμα, διαβάζεται από τον αναγνώστη «καρδιά». Το σχήμα τού βέλους, δε σημαίνει παρά «βέλος». Τα σύμβολα αυτά έχουν από μόνα τους κάποια έννοια ευκολοδιάκριτη. Όμως, όταν μπλέξουμε τα δύο σύμβολα, δημιουργούμε μια τρίτη, ανεξάρτητη απ' αυτά αφηρημένη έννοια του έρωτα, που δεν είναι δυνατόν να παρασταθεί με ένα σύμβολο. Το ιδεόγραμμα δεν παρέχει τη δυνατότητα έκφρασης αφηρημένων εννοιών, οι οποίες ωστόσο, είναι δυνατόν να υποβληθούν με το μπλέξιμο

²⁶Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings*

δύο ή περισσότερων συμβόλων. Το ίδιο περίπου κάνει και ο Sergei Eisenstein στο ιδεολογικό μοντάζ. Το πρώτο πλάνο έχει ένα ιδεολογικό «φορτίο» άλφα. Το δεύτερο έχει ένα ιδεολογικό «φορτίο» βήτα, ανεξάρτητο απ' το πρώτο. Όταν κολλήσω μαζί τα δύο πλάνα, στο μυαλό του θεατή, θα δημιουργηθεί μια τρίτη έννοια, από την διαλεκτική τους σχέση. Η δυνατότητα του μοντάζ να δημιουργεί έννοιες, όπως απέδειξε ο Sergei Eisenstein, δημιούργησε στους κατοπινούς αισθητικούς την εντύπωση ότι αποτελεί το άπαν της κινηματογραφικής έκφρασης. Βέβαια, το μοντάζ είναι το πρωταρχικό μέσο έκφρασης του κινηματογράφου²⁶.

1922-34, σελ.163, London : british film institute

Στη συνέχεια δύο πειράματα που πραγματοποιήσε ο Lev Kuleshov, επιβεβαιώνουν αυτή την άποψη. Στο ένα πείραμα, έγινε φανερό ότι μέσω του μοντάζ, ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί ένας νέος χώρος που δεν υπήρχε πουθενά αλλού. Κινηματογραφήσαμε μια ολοκληρωμένη σκηνή. Σ' αυτή έπαιζαν η Χόχλοβα και ο Obolenski. Τους κινηματογραφήσαμε κατά τον ακόλουθο τρόπο: η Χόχλοβα, προχωρούσε κατά μήκος της οδού Πετρόφ στη Μόσχα κοντά στο κατάστημα Μόστοργκ. Ο Obolenski, προχωρούσε κατά μήκος του ποταμού Μοσκόφ, σε μια απόσταση περίπου δύο μίλια μακριά. Διακρίνουν ο ένας τον άλλο, χαμογελούν και αρχίζουν να προχωρούν ο ένας προς τον άλλο. Η συνάντησή τους

κινηματογραφήθηκε στο βουλεβάρτο Πρεσίστενκ. Το βουλεβάρτο αυτό είναι σ' έναν τελείως διαφορετικό τομέα της πόλης. Σφίγγουν τα χέρια τους με φόντο το μνημείο του Γκόγκολ και κοιτάζουν, προς το Λευκό Οίκο, σ' αυτό το σημείο παρεμβάλλουμε ένα απόσπασμα ενός αμερικανικού φιλμ, ο Λευκός Οίκος στην Ουάσινγκτον. Στο επόμενο πλάνο, βρίσκονται για ακόμη μία φορά στο βουλεβάρτο. Αποφασίζοντας να προχωρήσουν κι άλλο, φεύγουν και σκαρφώνουν πάνω στην τεράστια σκάλα του καθεδρικού ναού του Χριστού του Σωτήρος. Τους κινηματογραφήσαμε, μοντάρουμε το φιλμ και το αποτέλεσμα είναι ότι αυτοί φαίνονται ν' ανεβαίνουν τα σκαλοπάτια του Λευκού Οίκου. Σε όλο

το γύρισμα, δε χρησιμοποιήσαμε κανένα τρικ ούτε με διπλοτυπία, αυτό κατορθώθηκε μόνο με τη διάταξη του υλικού διαμέσου της κινηματογραφικής επεξεργασίας του. Αυτή η ιδιαίτερη σκηνή δήλωνε την αφάνταστη δυναμικότητα του μοντάζ, που πράγματι φαινόταν τόσο ισχυρό, ώστε μπορούσε να αλλάξει την όλη ουσία του φιλικού υλικού. Με αυτή τη σκηνή καταλάβαμε, ότι η βασική δύναμη του σινεμά βρίσκεται στο μοντάζ, επειδή με το μοντάζ γίνεται δυνατό τόσο το σπάσιμο όσο και η ανακατασκευή και τελικά η ανασύνθεση του υλικού²⁷.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Lev Kuleshov, δημιούργησε μια σειρά πειραμάτων για να δείξει ότι το μοντάζ

²⁷Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.135, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη

μπορούσε να προκαλέσει συναισθήματα και συνειρμούς που ξεπερνούσαν κατά πολύ το περιεχόμενο των μεμονωμένων πλάνων. Ένα πείραμα που αργότερα ονομάστηκε το πείραμα του Lev Kuleshon, αντιπαραθέτει το ίδιο πλάνο του ηθοποιού Mosjoukine με διάφορα οπτικά υλικά (ένα πιάτο με σούπα, ένα μωρό σε ένα φέρετρο, και άλλα). Στο τέλος, συνέδεε την ουδέτερη έκφραση του ηθοποιού, με το πλάνο ενός μικρού κοριτσιού που έπαιζε. Όταν αυτοί οι συνδυασμοί δείχνονταν στους θεατές, αυτοί ενθουσιάζονταν από την εκφραστικότητα με την οποία ο ηθοποιός απεικόνιζε την πείνα, τη βαθιά θλίψη και την πατρική υπερηφάνεια. Σε κάθε περίπτωση, το νόημα μεταδιδόταν με την

αντιπαραθήση δύο πλάνων, όχι με ένα μόνο του. Οι ηθοποιοί μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως πρώτη ύλη, καθώς τα αντικείμενα αντιπαρατίθενται με άλλα αντικείμενα. Το συναίσθημα δεν προξενείται από την ερμηνεία του ηθοποιού, αλλά από τους συνειρμούς που προκαλούνται από τις αντιπαραθέσεις²⁸.

²⁸Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.124, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη

5. Μόνταζ και περιπλάνηση :

Η ικανότητα των κινηματογραφικών ταινιών να παράγουν τη δική τους αρχιτεκτονική στο φως και τη σκιά, την κλίμακα και την κίνηση, επέτρεψε τη διασταύρωση των δύο αυτών «χωρικών τεχνών». Η έννοια της περιπλάνησης, βοηθά να κατανοήσουμε την έννοια του Αρχιτεκτονικού χώρου. Ένα κτίσμα δεν θα το αντιληφθούμε ποτέ «συνολικά», δεν θα το δούμε σε κάτοψη, αλλά θα βιώσουμε αποσπασματικά τοπία, γωνιές, στιγμές, και μέσω ενός εσωτερικού μοντάζ θα μπορέσουμε να το καταλά-

βουμε, να το αντιληφθούμε σαν μία ολότητα²⁹. Κινηματογραφικά πραγματοποιείται αυτό μέσω της τεχνικής του μοντάζ. Η ικανότητα του μοντάζ να συνθέτει με πολλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις, προώθησε διαφορετικές οπτικές του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις του, δομώντας τον εκ νέου.

Το μοντάζ, είναι η λέξη κλειδί για τον κινηματογράφο, ο τρόπος που συνθέτουμε τα πλάνα, ο χρόνος που συνθέτουμε τα πλάνα, είναι ταυτόχρονα και ο πιο ακριβής ίσως όρος που περιγράφει την αντίληψη μίας αρχιτεκτονικής πραγματικότητας, που δεν μπορούμε να συλλάβουμε οπτικά σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο. Αν θέλουμε να μιλήσουμε όμως για μία θεμελιώδη όσο και

προφανή διαφορά στον τρόπο αντίληψης του χώρου, στη μία και στην άλλη περίπτωση, αυτή βρίσκεται σαφώς στη «θέση» μας.

Στον κινηματογράφο, αντιλαμβανόμαστε τον χώρο μέσα από τις διαστάσεις της οθόνης, βρισκόμενοι απέναντι από αυτήν. Είμαστε το κοινό. Στον πραγματικό χώρο είμαστε οι χρήστες-ηθοποιοί, παίρνουμε μέρος στη δράση, λειτουργούμε με βάση το αρχιτεκτονημένο περιβάλλον, και την ίδια στιγμή το μεταλλάσσουμε, το εμπλουτίζουμε η το αναιρούμε, του δίνουμε νόημα, και κάποτε το αλλοιώνουμε προκειμένου να το προσαρμόσουμε στη δράση μας. Αν στον κινηματογράφο είμαστε το υποκείμενο, στην αρχιτεκτονική είμαστε

ταυτόχρονα το υποκείμενο και μέρος του αντικειμένου, καθώς αποτελούμε στοιχείο του³⁰.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση της έννοιας του μοντάζ και της περιπλάνησης από σημαντικούς εκπροσώπους τόσο της αρχιτεκτονικής όσο και του κινηματογράφου προκειμένου να κατανοήσουμε το χώρο. Πιο συγκεκριμένα αναλύεται η προσέγγιση του Le Corbusier και του Sergei Eisenstein. Σύμφωνα με τον Le Corbusier, ο οποίος διαμόρφωσε την ιδέα του «αρχιτεκτονικού περιπάτου», επισημαίνεται ότι ο αρχιτεκτονικός χώρος, μπορεί να εκτιμηθεί ενώ βρίσκεσαι σε κίνηση ο άνθρωπος, χρησιμοποιώντας τα πόδια για να περπατήσει, να κινηθεί από το ένα

²⁹Βενετσιάνου, Όλγα, Μπαζαίου, Ναταλία [2005], “Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο”, *Αρχιτέκτονες*, 53, σελ. 52

³⁰Βοζάνη, Αριάδνη [2005], “Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο”, *Αρχιτέκτονες*, 53, σελ. 55

μέρος στο άλλο. Ένας αληθινός αρχιτεκτονικός περίπατος, προσφέρει συνεχείς εναλλαγές εικόνων, απροσδόκητων, που μερικές φορές προκαλούν έκπληξη. Η άρθρωση του αρχιτεκτονικού περιπάτου από τον Le Corbusier, περιγράφει την αρχιτεκτονική σαν να ήταν ταινία. Αυτή ακριβώς η άποψη διαμορφώθηκε και στη διάρθρωση του χώρου τόσο της βίλας La Roche, όσο και της βίλας Savoye. Ο Le Corbusier, χρησιμοποίησε για τη δεύτερη βίλλα την φράση: «Το δεύτερο σπίτι θα είναι κάτι σαν αρχιτεκτονικός περίπατος». Μπαίνουμε στο εσωτερικό: το αρχιτεκτονικό θέαμα παρουσιάζεται στο βλέμμα μας. Ακολουθούμε μία διαδρομή και ποικίλα σημεία θέασης ξεδιπλώνονται το ένα μετά το άλλο. Παίζουμε με τη ροή του φωτός,

³¹http://www.fondationlecorbusier.fr/Corbu-Cache/2049_4186.pdf

φωτίζοντας τους τοίχους ή ορίζοντας σκιές. Τα ανοίγματα φανερώνουν οπτικές του εξωτερικού χώρου και έτσι επαναπροσδιορίζουμε την αρχιτεκτονική ολότητα. Η εσωτερική κυκλοφορία, αποτέλεσε βασική ενασχόληση για τον αρχιτέκτονα στην υπόλοιπη καριέρα του: «Όλα, ειδικά στην αρχιτεκτονική, είναι ζήτημα κυκλοφορίας». Έχουμε παρατηρήσει ότι η αναζήτηση διαδρομών ενώνει τον κινηματογράφο με την πόλη. Μία αρχιτεκτονική ολότητα διαβάζεται καθώς διασχίζεται. Αυτό ισχύει και για την περίπτωση του κινηματογραφικού θεάματος, γιατί μία ταινία διαβάζεται ενώ διασχίζεται, και είναι αναγνώσιμη εφόσον μπορεί να διασχιστεί³¹.

Ο Sergei Eisenstein, είπε ότι το κινηματογραφικό μονοπάτι θεωρείται εκδοχή

³²Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings*

μιας αρχιτεκτονικής διαδρομής. Μία αρχιτεκτονική ολότητα είναι μοντάζ διαφόρων εικόνων, από την οπτική του κινούμενου παρατηρητή. Το κινηματογραφικό μοντάζ, είναι μέσο για να συνδέσεις διάφορα στοιχεία ενός φαινομένου που είναι κινηματογραφημένο σε ποικίλες διαστάσεις και ποικίλες οπτικές και πλευρές. Ο κινηματογράφος, ακολουθεί την γεωγραφική πορεία της αρχιτεκτονικής αναζήτησης. Πιο συγκεκριμένα, αντλεί υλικό από τις πολλαπλές οπτικές γωνίες μιας διαδρομής. Επαναπροσδιορίζει αυτήν την πρακτική, επιτρέποντας σε ένα σώμα να ακολουθήσει αναπάντεχα μονοπάτια αναζήτησης³².

1922-34, σελ.163, London : british film institute



Εικόνα 5 . Sergei Eisenstein , Le corbusier
(Πηγή:
<http://thecharnelhouse.org/2012/11/16/le-corbusier-in-the-ussr-1928-1931/corbusier-eisenstein-buro>)

νται να εκφράσουν αυτή τη σύνδεση. Σύμφωνα με τον Bernard Tschumi: «Οι αναλογίες με το φιλμ είναι βολικές, αφού ο κινηματογραφικός χώρος ήταν ο πρώτος που εισήγαγε την έννοια της ασυνέχειας, ένας τμηματικός κόσμος όπου κάθε κομμάτι διατηρεί την ανεξαρτησία του επιτρέποντας πολλαπλούς συνδυασμούς».

³³Βενετσιάνου, Όλγα, Μπαζαίου, Ναταλία [2005], “Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο”, *Αρχιτέκτονες*, 53, σελ. 54

Ο Peter Greenaway στη δεκαετία του 1990, προσπάθησε να «βγάλει το σινεμά έξω από το σινεμά», σχεδιάζοντας μια σειρά από εγκαταστάσεις. Στο έργο του «The Stairs, Munich, Projection» (1995), έστησε 100 οθόνες προβολής (κάθε μια αντιπροσώπευε ένα χρόνο από την ιστορία του κινηματογράφου), σε διάφορα σημεία της πόλης του Μονάχου. Το έργο αυτό, είναι μια βάση δεδομένων που λειτουργεί στο χώρο αποφεύγοντας τη γραμμικότητα στην αφήγηση. Ο Peter Greenaway, είχε καταλάβει ότι στις δύο διαστάσεις της επιφάνειας ενός χαρτιού ή του φιλμ, αναπόφευκτα δημιουργείται μια συγκεκριμένη

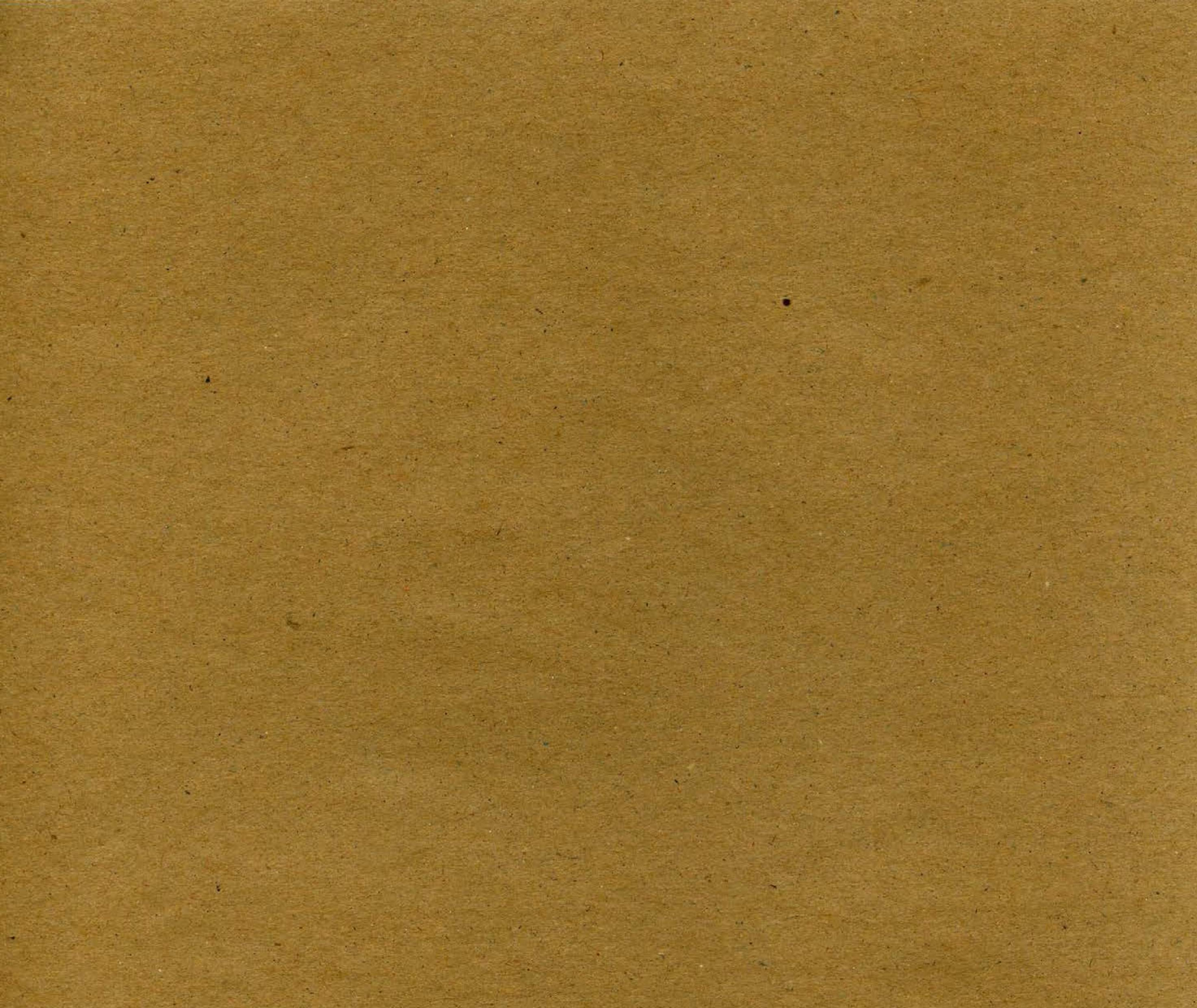
³⁴Βοζάνη, Αριάδνη [2005], “Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο”, *Αρχιτέκτονες*, 53, σελ. 55

μένη σειρά. Ο μόνος τρόπος να την αποφύγουμε είναι να διασκορπίσουμε τα στοιχεία της αφήγησης στον χώρο³³.

Κατά τον Rem Koolhaas : «...Υπάρχει μία εντυπωσιακά μικρή διαφορά μεταξύ των δύο δραστηριοτήτων. Νομίζω ότι η τέχνη του σεναριογράφου, είναι να συλλάβει μία σειρά επεισοδίων, η οποία να δημιουργεί ένταση, σασπένς, μία ακολουθία γεγονότων. Θεωρώ λοιπόν ότι το σημαντικότερο μέρος της δουλειάς μου, είναι η εύρεση ενός αντίστοιχου σεναρίου, ενός χωρικού σεναρίου. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι ένα μοντάζ, στο χώρο»³⁴.

2

Ανάλυση των ταινιών



6.1 Οι δεκαετίες του '50 και του '60 :

Στη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία, η επιλογή της μελέτης των δύο μεταπολεμικών δεκαετιών δηλαδή του '50 και του '60, δεν είναι τυχαία. Οι σημαντικότεροι λόγοι που επιλεγήκαν αυτοί οι περίοδοι είναι δύο:

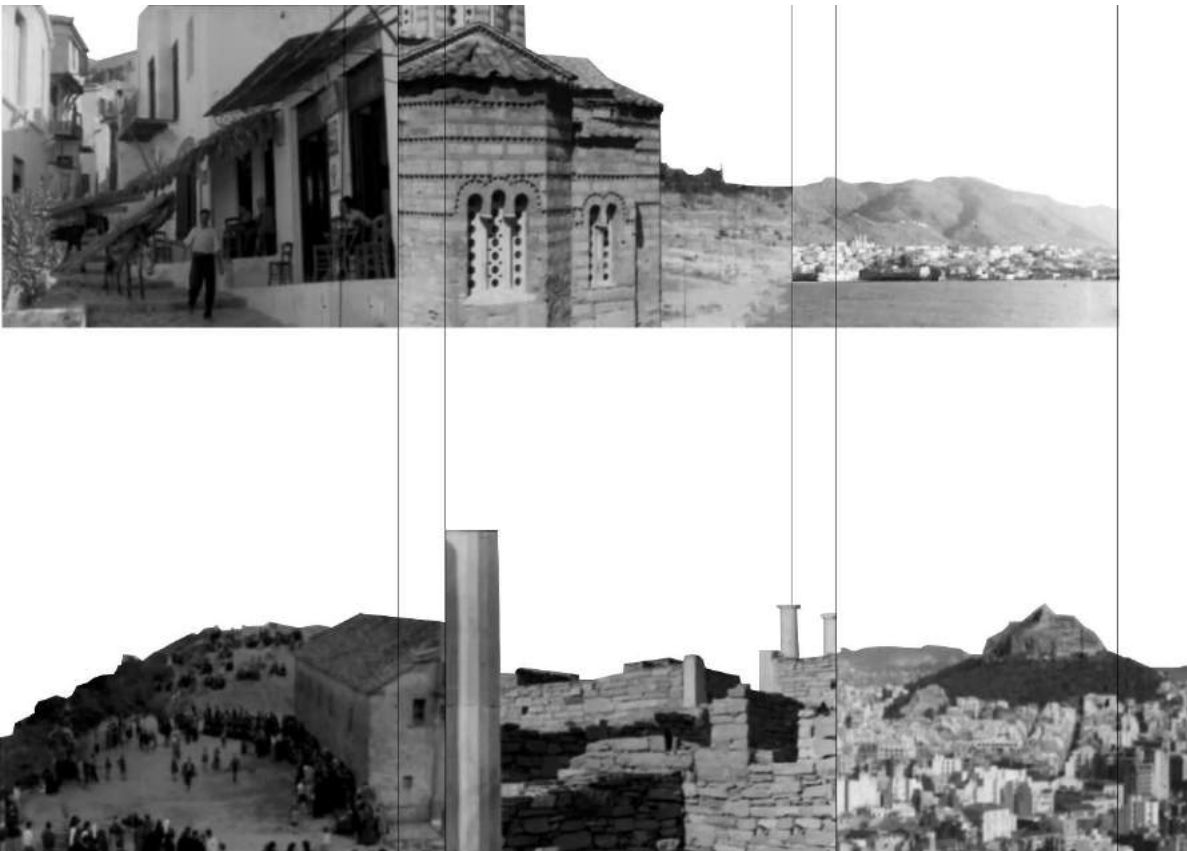
Στην μεταπολεμική Ευρώπη για τις αναδυόμενες τουριστικές αγορές, ήταν πραγματική πρόκληση η προσέλκυση του μέσου Αμερικανού τουρίστα. Στην Ελλάδα η τάση αυτή εκφράστηκε μέσα από τις μοντέρνες τουριστικές εγκαταστάσεις του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ) και αποτυπώθηκε κινηματογραφικά μέσα από τη μεγάλη οθόνη. Ουσιαστικά μιλάμε για μία προσπάθεια ανάδειξης μιας «νέας» εθνικής ταυτότητας με τελικούς αποδέκτες τους επισκέπτες που πιθανόν θα επισκέπτονταν την Ελλάδα.

Δεύτερον, οι δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες παρουσιάζουν μία ιδιαίτερη δυναμική που άρχισε να καταγράφεται μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου, για την ανασυγκρότηση και την ανάπτυξη του κράτους μέσα από την ανοικοδόμηση και τον εκσυγχρονισμό.

Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται ως η αρχή μιάς εποχής που συνοψίζει τις οπτικές του παρελθόντος και κατασκευάζει τις νέες εικόνες, για τον ελληνικό τουρισμό.

6.2. Greece : the immortal land :

Στην πορεία μας προς την εξερεύνηση του τουριστικού προφίλ της Ελλάδας, συναντάμε την επόμενη ταινία, το «Greece : the immortal land» (1958), του βρετανού σκηνοθέτη Basil Wright (1907 – 1987)³⁵. Ο σκηνοθέτης, μαζί με τους θεατές περιπλανώνται στον ελληνικό χώρο μέσα από τα αξιοθέατα αλλά και το σύγχρονο τεχνητό και φυσικό περιβάλλον. Μέσα από τη διαδρομή, σκιαγραφούνται τα πορτραίτα τόσο των ανώνυμων ανθρώπων, όσο και των σύγχρονων δημιουργών των γραμμάτων και των τεχνών, μέσα από τα έργα τους. Οι εικόνες των αρχαίων μνημείων και οι τοποθεσίες ιστορικού ενδιαφέροντος, μπλέκονται με στιγμιότυπα από την



³⁵Λήμμα wikipedia

σύγχρονη καθημερινότητα των ανθρώπων, σκιαγραφώντας την έννοια της συνέχειας. Τέλος η θάλασσα, κυρίαρχο χαρακτηριστικό του τόπου, προβάλλεται ως το στοιχείο που ενώνει αλλά και χωρίζει τους ανθρώπους, αυτού του τόπου.

Ως προς τον κινηματογραφικό χώρο, η ταινία αυτή περιλαμβάνει πολλά πλάνα από διαφορετικές τοποθεσίες του ελληνικού χώρου. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχουν πλάνα της Ακρόπολης και πανοραμικά πλάνα της Αθήνας. Στη συνέχεια η κάμερα εστιάζει και προβάλλει την πλατεία Συντάγματος, το Ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο και άποψη του Μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη και της Βουλής των Ελλήνων. Ακόμη παρουσιάζονται τα Κυκλώπεια τείχη στην Τίρυνθα, ο Ναός του Ηφαίστου, ο Μυ-

στράς και το Βυζαντινό Κάστρο με λεπτομέρειες τοιχογραφιών στο εσωτερικό των ναών και τα ερείπια κτηρίων. Στη συνέχεια παρεμβάλλονται διαδοχικά πλάνα αρχαίων αγαλμάτων, και εικόνες του αρχαιολογικού χώρου της Δήλου, των Δελφών, του αρχαίου θεάτρου στους Δελφούς του Ναού του Απόλλωνα, της πύλης των Λεόντων στις Μυκήνες, του Θολωτού Τάφου του Ατρέως, των τειχών της Τίρυνθας και του αρχαιολογικού χώρου της Ολυμπίας. Ιδιαίτερη θέση κατέχει η προβολή του φυσικού τοπίου καθώς και του λιμανιού του Πειραιά.

Ο λόγος επιλογής της συγκεκριμένης ταινίας, ως χαρακτηριστικού δείγματος οπτικής, είναι το είδος της περιπλάνησης που προτείνει ο σκηνοθέτης μέσω της έννοιας του μοντάζ και κατ' επέ-

κταση η εικόνα που δίνει για το τουριστικό προφίλ της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Η περιπλάνηση που προτείνει ο σκηνοθέτης μέσω της έννοιας του μοντάζ, έχει επηρεαστεί από δύο παράγοντες, από το σοβιετικό μοντάζ και από την κρατική υπηρεσία empire marketing board στην οποία ήταν μέλος, υιοθετώντας κάποια χαρακτηριστικά.

ΤΟ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΜΟΝΤΑΖ:

Το σοβιετικό μοντάζ, τόσο μέσα από τις αρχές που υιοθέτησε όσο και μέσα από τη γενικότερη φιλοσοφία του, αποτέλεσε ακρογωνιαίο λίθο για την εξέλιξη του κινηματογράφου. Όπως αναφέρεται και στο βιβλίο «Literature cinema and politics» ο σκηνοθέτης Basil Wright επηρεάστηκε αρκετά από ένα γνήσιο εκπρόσωπο του σοβιετικού μοντάζ τον



Εικόνα 6. Στιγμιότυπα από την ταινία Greece: the immortal land



Εικόνα 7. Στιγμιότυπα από την ταινία Greece: the immortal land , σύγκρουση πλάνων μέσω του φυσικού φωτός

Sergei Eisenstein (1898 – 1948)³⁶ και πιο συγκεκριμένα από μια σειρά διαλέξεων που έδωσε στο Λονδίνο το 1929³⁷. Οι αρχές που υιοθέτησε στα έργα του, καθόρισαν τόσο τον τρόπο της περιπλάνησης που προτείνει, όσο και την οπτική του απέναντι στην πραγματικότητα.

Όπως και οι εκπρόσωποι του κινήματος, έτσι και ο Basil Wright έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην έννοια του μοντάζ, ως μέσο παραγωγής νοήματος. Όπως ο αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος Ηράκλειτος, ο Sergei Eisenstein πίστευε πως η ουσία της ύπαρξης είναι η διαρκής αλλαγή. Θεωρούσε πως η διαρκής ταλάντευση της φύσης είναι διαλεκτική – το αποτέλεσμα της σύγκρουσης και της σύνθεσης των αντιθέτων. Ό,τι εμφανίζεται να

είναι σταθερό ή ενιαίο στη φύση είναι μόνο προσωρινό, επειδή όλα τα φαινόμενα βρίσκονται σε ποικίλες καταστάσεις εξέλιξης. Μόνο η ενέργεια είναι μόνιμη, και η ενέργεια βρίσκεται διαρκώς σε μία κατάσταση μεταβολής σε άλλες μορφές. Ο Sergei Eisenstein πίστευε ότι κάθε αντίθετο περιέχει το σπόρο της ίδιαιας του της καταστροφής, και αυτή η σύγκρουση των αντιθέτων είναι η μητέρα της κίνησης και της αλλαγής. Η άποψη αυτή ερχόταν να συμφωνήσει με τις ιδέες ενός άλλου σημαντικού προσώπου, του Vsevolod Pudovkin (1893 - 1953)³⁸, ο οποίος επέμενε ότι κάθε πλάνο θα έπρεπε να δημιουργεί μία νέα ιδέα. Δια της αντιπαράθεσης των πλάνων, νέα νοήματα μπορούν να γεννηθούν. Τα νοήματα λοιπόν, βρίσκονται

στις αντιπαράθεσεις, όχι σε ένα μόνο πλάνο. Παρά το ότι οι εκπρόσωποι αυτού του κινήματος έχουν επικριθεί ότι αφαιρούν την αίσθηση του ρεαλισμού, γιατί ο χώρος και ο χρόνος αποδομούνται οι ίδιοι υποστηρίζουν, ότι ο ρεαλισμός που αποτυπώνεται στο γενικό πλάνο προσεγγίζει την πραγματικότητα και είναι πιο πολύ θεατρικός. Ο κινηματογράφος πρέπει να συλλαμβάνει την ουσία της πραγματικότητας, που είναι γεμάτη με συγκρουόμενες καταστάσεις.

Στην πράξη, οι αρχές αυτές ενσαρκώνονται στα έργα του σκηνοθέτη μέσω της συρραφής αντίθετων σκηνών. Τα πλάνα μπορεί να έρχονται σε σύγκρουση είτε μέσω του νοήματος, της κλίμακας ή του

³⁶Λήμμα wikipedia

³⁷Feigel, Lara [2010], *Literature cinema and politics 1930 – 1945 reading between the*

frames, σελ.20, Edinburg : Edinburg university press

³⁸Λήμμα wikipedia



Εικόνα 8. Στιγμιότυπα από την ταινία Greece: the immortal land , σύγκρουση πλάνων μέσω κλίμακας



Εικόνα 9. Στιγμιότυπα από την ταινία Greece: the immortal land , σύγκρουση πλάνων μέσω νοήματος

φωτισμού τους. Αυτή η σύγκρουση είναι ουσιαστικά που παράγει και το νόημα. Καθώς το κάθε πλάνο έχει μια συγκεκριμένη σημασία, μέσα από τη συρραφή τους παράγεται ένα νέο νόημα³⁹. Στο έργο προβάλλονται αρκετά παραδείγματα αυτής της τεχνικής, όπως συνδέσεις πλάνων που παρουσιάζουν ανώνυμους ανθρώπους να κάνουν τις δουλειές τους στον Παρθενώνα, το τοπίο του νησιού και έναν άνθρωπο που κάνει δουλειές. Ένα ακόμη παράδειγμα, συνδέει πλάνα με γυναίκες που μιλάνε και μια γυναίκα που γνέθει στον Παρθενώνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και η συρραφή των πλάνων αρχαίων μνημείων με ένα εργοστάσιο, ένα πλάνο

³⁹Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings 1922-34*, σελ.163, London : british film institute

που δείχνει παπούτσια και ένα απολιθωμένο παπούτσι. Με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης επιδιώκει να συνδέσει τη σύγχρονη ζωή με τον ελληνικό πολιτισμό προσδίδοντας χαρακτηριστικά στους σύγχρονους Έλληνες⁴⁰.

Η έννοια των αντιθετικών πλάνων όμως, δεν περιορίζεται μόνο στα νοήματα αλλά το κάδρο ρευστοποιείται και αλλάζει κλίμακα. Η σύνδεση πλάνων διαφορετικής κλίμακας μας συστήνει με τον κινηματογραφικό χώρο, επιτρέποντας μας να εστιάσουμε σε σημεία που προωθούν το νόημα που επιδιώκει να προβάλλει ο σκηνοθέτης. Για παράδειγμα ο θεατής εξερευνά τον αρχαιο-

⁴⁰Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλέμματα στον ελληνικό τουρισμό" βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

λογικό χώρο και πιο συγκεκριμένα τα αγάλματα και τα γλυπτά επιτρέποντας στο θεατή να παρατηρεί τις λεπτομέρειες και τις υφές. Με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης επιδιώκει να εκφράσει το θαυμασμό και το δέος του απέναντι στο μεγαλείο του πολιτισμού. Ωστόσο, τόσο το τεχνητό όσο και το φυσικό τοπίο, παρουσιάζονται μέσα από τη συρραφή αντιθετικών πλάνων και ως προς το φωτισμό.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο, αφορά την τοποθέτηση της κάμερας στο χώρο. Κυριαρχούν τα σταθερά μη αυτοτελή πλάνα. Τα όρια του κάδρου, σπανίως μεταβάλλονται ενώ η πραγματοποίηση

Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσιωπος Γιάννης, σελ.258, Αθήνα

της κίνησης συμβαίνει μόνο με την περιστροφή της κάμερας. Το γεγονός αυτό καθιστά την έννοια του μοντάζ, απαραίτητά για την πραγματοποίηση της περιπλάνησης. Για παράδειγμα, πλάνα που παρουσιάζουν συγκεκριμένα τμήματα του αρχαιολογικού χώρου, λεπτομέρειες από μνημεία και διάφορες γωνίες συνθέτονται και δημιουργούν μια συγκεκριμένη οπτική⁴¹.

TO EMPIRE MARKETING BOARD:

Ο δεύτερος παράγοντας που επηρέασε την οπτική του Basil Wright, είναι η κρατική υπηρεσία στην οποία υπήρξε μέλος

και πιο συγκεκριμένα ένας γνήσιος εκπρόσωπός της ο John Grierson (1898 – 1972)⁴². Θεωρείται ένας από τους ανθρώπους που διαμόρφωσαν καθοριστικά τον χαρακτήρα του ντοκιμαντέρ. Στο έργο του, «First principles of documentary», εξέφρασε τις αρχές, που κατά τη γνώμη του έχει το ντοκιμαντέρ. Επηρεασμένος και εκείνος από τις απόψεις του σοβιετικού μοντάζ, θεωρούσε ότι το ντοκιμαντέρ δεν πρέπει να ψυχαγωγεί αλλά να διδάσκει⁴³. Να εστιάζει στην πραγματικότητα και να προβάλλει τα προβλήματα των ανθρώπων. Η στροφή στην πραγματικότητα παρουσιάζει πιο πολύ ενδιαφέρον σε σχέση

με το στούντιο, καθώς παρέχει στο σκηνοθέτη πιο πολύ υλικό, μια σειρά από εικόνες και συμβάντα που μπορούν να εκπλήξουν⁴⁴.

Ακόμη ένα στοιχείο επηρεασμένο από το σοβιετικό μοντάζ που υιοθέτησε και η ομάδα αυτή, είναι η προσθήκη καθημερινών ανθρώπων έναντι των ηθοποιών, στοιχείο που συγκλίνει τόσο με τις απόψεις του Dziga Vertov (1896 – 1954)⁴⁵ όσο και με του Sergei Eisenstein⁴⁶.

Ο σκηνοθέτης, υπήρξε πιστός τόσο στην υιοθέτηση αυτών των αρχών⁴⁷, όσο και

⁴¹Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings 1922-34*, σελ.163, London : british film institute

⁴²Λήμμα wikipedia

⁴³Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings*

1922-34, σελ.195, London : british film institute

⁴⁴Grierson, John [1976], “First Principles of Documentary” , βρίσκεται στο *Nonfiction Film Theory and Criticism*, επιμ. Barsam Richard, σελ.21, New York: E.P. Dutton & Co.

⁴⁵Λήμμα wikipedia

⁴⁶Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings 1922-34*, σελ.198, London : british film institute

⁴⁷Grierson, John [1976], “First Principles of Documentary” , βρίσκεται στο *Nonfiction Film Theory and Criticism*, επιμ. Barsam Richard, σελ.27, New York: E.P. Dutton & Co.

ως προς τη στελέχωση του έργου με εκπροσώπους της ομάδας. Οι περισσότεροι από αυτούς είχαν εξοικειωθεί με την κλασική Ελλάδα λόγω των σπουδών τους στα πανεπιστήμια του Κέιμπριτζ και της Οξφόρδης. Η επαφή τους με την κατεστραμμένη μεταπολεμική Ελλάδα, δε μοιάζει να μεταβάλλει την εξιδανικευμένη προσέγγισή τους⁴⁸. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει τόσο η καταγραφή των όμορφων φυσικών τοπίων, όσο και η κινηματογράφηση των γλυπτών του εθνικού αρχαιολογικού μουσείου και του αρχαιολογικού

⁴⁸Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], “Κινηματογραφικά βλήματα στον ελληνικό τουρισμό” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.257, Αθήνα

⁴⁹Λήμμα wikipedia

μουσείου των Δελφών, υπό την καθοδήγηση του βρετανού γλύπτη Michael Ayrton (1921 – 1975)⁴⁹.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ:

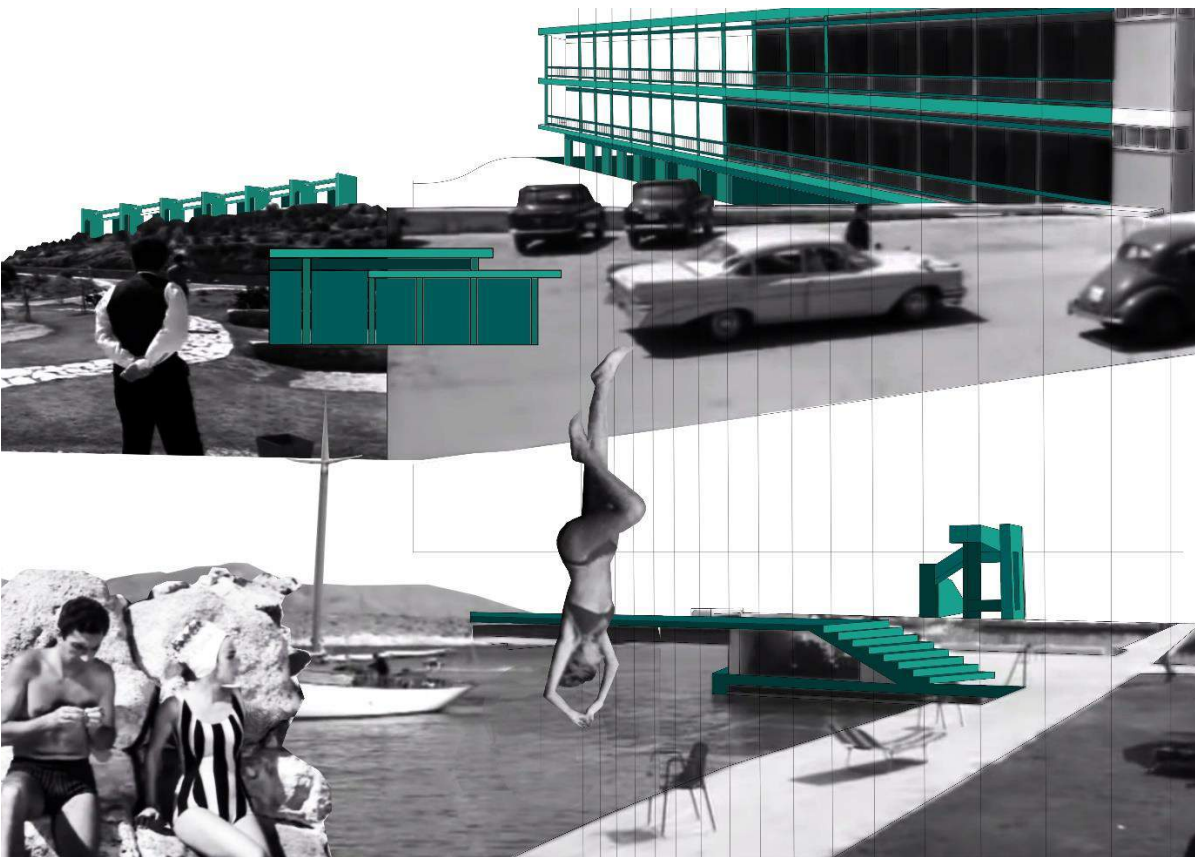
Η περιπλάνηση που προτείνει ο σκηνοθέτης καθώς και η συρραφή των πλάνων, είναι καθοριστικής σημασίας για την οπτική που προβάλλεται. Μέσω της συρραφής αντιθετικών πλάνων, της σταθερής κάμερας και των μη αυτοτελών σκηνών αλλά και μέσα από την επιρροή του από την ομάδα *empire marketing board*, εξερευνούμε τον κινηματογραφικό χώρο και αναγνωρίζουμε το τουριστικό προφίλ που προωθείται.

⁵⁰Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], “Κινηματογραφικά βλήματα στον ελληνικό τουρισμό” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.258, Αθήνα

Το έργο, κάνει σαφείς αναφορές στην βρετανική περιηγητική παράδοση του 18ου αιώνα⁵⁰. Αυτή η παράδοση, ξεκινά από τη θέληση μιας σειράς ανθρώπων για αναγνώριση τόσο του ελληνικού τοπίου, αλλά κυρίως του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Στη συνέχεια αυτή, η θέληση οδηγείται σε μια παθιασμένη διεύρυνση του σύγχρονου Ελληνισμού, για να καταλήξει στα αδιαφιλονίκητα συμπεράσματα ότι, οι σημερινοί Έλληνες είναι απόγονοι των αρχαίων . Παρουσιάζουν μια σειρά από ομοιότητες και αναλογίες που διατηρήθηκαν διά μέσου των αιώνων: στον χαρακτήρα , στις ασχολίες, στις συμπεριφορές⁵¹.

⁵¹Βιγγοπούλου, Ιόλη, Στάικος, Κωνσταντίνος, Σπύρος [2005], *Ο Ελληνικός Κόσμος μέσα από το Βλέμμα των Περιηγητών 15^{ος} – 20^{ος} αιώνας ανθολόγιο από τη Συλλογή του Δ. Κοντομηνά*, σελ.19, Αθήνα : Κότινος

Ο Basil Wright, περιγράφει την εμπειρία του περιηγητή ο οποίος αντιμετωπίζει με σεβασμό τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και προσδίδει χαρακτηριστικά του στους σύγχρονους κατοίκους, μέσα από μια αναφορά στην πρωτοβιομηχανική κοινωνία της χειροτεχνίας και τής αγροτικής οικονομίας, αλλά και μέσα από πορτραίτα ανθρώπων των γραμμάτων.



6.3 Ο μπαμπάς μου και γω :

Το είδος της ταινίας που πρόκειται να αναλυθεί, είναι η αισθηματική κομεντί «Ο μπαμπάς μου και γω» (1963), του σκηνοθέτη Ερρίκου Θαλασσινού (1927 – 2000)⁵². Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθούμε ένα πατέρα και μια κόρη να πηγαίνουν διακοπές. Ο πατέρας χήρος, χρεοκοπημένος επιχειρηματίας, με μεγάλη οικονομική επιφάνεια στο παρελθόν, εκμυστηρεύτηκε στην κόρη του, ότι έχει χάσει όλη του τη περιουσία και ότι ο απώτερος λόγος αυτών των διακοπών είναι, η ελπίδα να βρει έναν πλούσιο γαμπρό για την μοναχοκόρη του. Η κόρη στη συνέχεια θα γνωρίσει έναν "μάλλον" πλούσιο νέο, θα τον ερωτευτεί, αλλά στην συνέχεια θα αποδειχτεί

⁵²Λήμμα wikipedia

ότι ο νέος αυτός είναι φτωχός. Μπροστά στον έρωτα των δύο νέων, ο πατέρας θα υποχωρήσει για την ευτυχία της κόρης του και θα τον δεχτεί για γαμπρό του. Όμως η ζωή που επιφυλάσσει πάντα εκπλήξεις, θα φέρει στο δρόμο του πατέρα, μια παλιά γνωριμία, την κυρία Πάπας, πλούσια του εξωτερικού, την οποία θα παντρευτεί και η ιστορία μας θα έχει ευτυχισμένο τέλος .

Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη ταινία είναι ο τρόπος της περιπλάνησης που προτείνει ο σκηνοθέτης. Η κάμερα πλέον από την πόλη στρέφεται στο ξενοδοχείο. Η περιπλάνηση αφορά

αποκλειστικά τις εγκαταστάσεις. Σημαντικό ρόλο για την συγκρότηση της οπτικής, παίζει τόσο η αλλαγή της κλίμακας των πλάνων, αλλά και η συρραφή τους.

Η επιρροή των χολιγουντιανών παραγωγών της εποχής, είναι εμφανής στην τεχνική που παρουσιάζεται. Ο ρεαλιστικός τρόπος απεικόνισης των χώρων, γίνεται κυρίως μέσω ενός αόρατου μοντάζ. Έτσι βλέπουμε την επιρροή του αμερικάνικου κινηματογράφου της δεκαετίας του '30 και του '40. Η διαίρεση των πλάνων, αποσκοπεί στην ανάλυση του γεγονότος. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το πνεύμα του θεατή διαχωρίζει τις

οπτικές γωνίες που προσφέρονται από το σκηνοθέτη, αφού εξαρτώνται από την γεωγραφία της δράσης και την μετακίνηση του δραματουργικού ενδιαφέροντος. Μέσω του μοντάζ, καθώς και των πλάνων που παρουσιάζουν τους χώρους, έχουμε τη δυνατότητα να γνωρίσουμε όλες τις εγκαταστάσεις και τις παρεχόμενες υπηρεσίες του πολυτελούς ξενοδοχείου, στοιχεία πολύ σημαντικά για τη συγκρότηση της οπτικής πάνω στο τουριστικό προφίλ⁵³.

Η θέση της κάμερας είναι κυρίως σταθερή, ενώ η όποια κίνηση πραγματο

⁵³ Ο ρόλος του ξενοδοχείου είναι να ικανοποιεί ειδικές ανάγκες της κοινωνίας. Οι κοινωνικές αλλαγές προκαλούν αλλαγές στη μορφολογία των ξενοδοχείων. Οι σύγχρονες προσεγγίσεις σχεδιασμού των ξενοδοχείων σε μεγάλο βαθμό καθορίζονται από τις στρατηγικές του marketing. Σύμφωνα με τις νέες αντιληψεις το

ξενοδοχείο πρέπει να προσφέρει εμπειρίες. Οι παράγοντες που επηρεάζουν το σχέδιο των ξενοδοχείων είναι οι απαιτήσεις της αγοράς, ο ανταγωνισμός και η εξέλιξη της τεχνολογίας νομικά θέματα και θέματα εμφάνισης. Η ποιότητα στο σχεδιασμό προσθέτει αξία στην ξενοδοχειακή επιχείρηση και καθιστά τις εγκαταστάσεις της κεφάλαιο για την τοπική κοινωνία.

Ζωγράφος , Γεώργιος [2006] , “Ξενοδοχειακά καταλύματα . Η διαδικασία ανάπτυξής τους” βρίσκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.54, Αθήνα

ποιείται με τη στροφή στην κάμερα ε-πομένως, η έννοια της συρραφής των πλάνων είναι πολύ σημαντική για την περιπλάνηση που προτείνεται. Ωστόσο το ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της οπτικής, είναι η αλλαγή στην κλίμακα των κάδρων.

Μια σειρά από γενικά πλάνα μας προβάλλουν τον κινηματογραφικό χώρο, που αποτελείται από το ξενοδοχείο με τις εγκαταστάσεις του, αλλά και την άφιξη των πρωταγωνιστών, από τη θάλασσα και από το οδικό δίκτυο. Επίσης παρουσιάζει πλάνα, που εστιάζουν στη φυσική ομορφιά του τοπίου, όπως η θάλασσα. Μεγάλη σημασία έχει η επιλογή τόσο του ξενοδοχείου Ξενία, αλλά

και μέσω των πλάνων η κατανόησή των βασικών σχεδιαστικών αρχών του. Έτσι μέσω των σχεδιαστικών αρχών του χώρου, βλέπουμε και επιδιώξεις αυτής της γενιάς ως προς την τουριστική κατοίκηση. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρονται στην τοποθέτηση του κτηρίου στο οικόπεδο⁵⁴, στοιχείο που είχε ιδιαίτερη σημασία για τους αρχιτέκτονες (Π. Τσολάκης και Αλ. Ζάννος), αλλά και για τον Άρη Κωνσταντινίδη που επέβλεπε την οικοδόμηση ξενοδοχείων μέσω του ΕΟΤ κατά την δεκαετία του 60⁵⁵. Σύμφωνα με τις απόψεις του Α. Κωνσταντινίδη, ο υπεύθυνος αρχιτέκτονας κάθε ξενοδοχείου, θα πρέπει να συμμετέχει στην ομάδα για τη σωστή επιλογή της θέσης

εγκατάστασης, ώστε να εξασφαλίζεται ο σωστός προσανατολισμός του ξενοδοχείου, η άμεση πρόσβαση στο οδικό δίκτυο, η θέα του σε τοπίο με ιδιαίτερη φυσική ομορφιά κλπ.

Ως προς τη διάρθρωση του κτηρίου, παρατηρούμε ότι τα Ξενία στην εξέλιξη τους στη δεκαετία του '60, εγκαταλείπουν τις λύσεις του ενός κτιρίου και ακολουθούν τη μοντέρνα πολεοδομία, δηλαδή ελεύθερη διάταξη στο χώρο, σχεδιασμός υπαίθριων χώρων, δυνατότητα επέκτασης προς κάθε κατεύθυνση

⁵⁴Νικολακόπουλος, Παντελής [2014], "Ξενία , 1950 – 1967 : το πνεύμα του μοντερνισμού" βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.138, Αθήνα

⁵⁵Κυρτσής, Αλέξανδρος, Ανδρέας [2014], "Ανασυγκρότηση και ο εκμοντερνισμός του του-

ριστικού βλέμματος" βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.127, Αθήνα



Εικόνα 10 . Στιγμιότυπα από την ταινία Ο μπαμπάς μου και γω , γενικά πλάνα που παρουσιάζουν βασικές σχεδιαστικές αρχές του ξενοδοχείου



Εικόνα 11 . Στιγμιότυπα από την ταινία Ο μπαμπάς μου και γω , πιο κοντινα πλάνα παρουσιάζουν τους χώρους

χωρίς άξονες κλπ. Η διάταξη των κτιρίων, αναπτύσσεται σε πτέρυγες ή διασπάται ανάλογα με το τοπίο⁵⁶.

Μια σειρά από κοντινά πλάνα, παρουσιάζουν πιο λεπτομερώς τους χώρους του ξενοδοχείου και τις εγκαταστάσεις του. Πιο συγκεκριμένα απεικονίζει τα δωμάτια, τα απομονωμένα μπανκαλούς, τις εγκαταστάσεις, την πισίνα, τη οργανωμένη πλαζ, τα εστιατόρια, και το νυκτερινό κέντρο διασκέδασης των ενοίκων⁵⁷. Και από αυτά τα πλάνα, μπορούμε να κατανοήσουμε βασικές σχεδιαστικές αρχές του ΕΟΤ και τις προθέσεις του. Η χρήση ημιυπέθρων και μεταβατικών χώρων είναι απαραίτητη. Οι

διάδρομοι, έχουν άνοιγμα τουλάχιστον από τη μια τους πλευρά προς τη ύπαιθρο. Τα δωμάτια, ως προς τις διαστάσεις και τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες, είναι τυποποιημένα. Εδώ οριστικοποιείται και ο ορθογωνικός κάναβος (4Χ6 μέτρα), που γενικά χρησιμοποιείται στα Ξενία, εκτός μερικών περιπτώσεων με μικρές παραλλαγές. Ο φέρον οργανισμός των κτιρίων, είναι σαφής και σε αρκετές περιπτώσεις αποκολλάτε από το έδαφος. Ο τρόπος σχεδίασης και η κατασκευή, έχουν ως στόχο την οικονομία μέσω των υλικών, σε άμεση σχέση με το τοπίο και το φυσικό φως. Μεγάλη έμφαση δίνεται στους

κοινόχρηστους χώρους, οι οποίοι είναι πιο προσιτοί στις τοπικές κοινωνίες. Επίσης στις αναλογίες των κτιρίων και στη σχεδίαση των λεπτομερειών (έπιπλα κλπ.), επικρατεί το πνεύμα του μοντερνισμού⁵⁸.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ:

Η οπτική που προβάλλει η ταινία, εστιάζει σε μια εικόνα της Ελλάδας που αποτελείται από πολυτελή ξενοδοχεία με εγκαταστάσεις, που εστιάζουν στην διασκέδαση και στη θάλασσα. Τόσο οι χώροι όσο και η ποικιλία των παροχών, υπόσχονται άνεση στους τουρίστες και ειδικά στην οικονομική ελίτ εκείνης της

⁵⁶Κυρτσής, Αλέξανδρος, Ανδρέας [2014], “Ανασυγκρότηση και ο εκμοντερνισμός του τουριστικού βλέμματος” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La

Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.132, Αθήνα

⁵⁷Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970), σελ.37, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος, 2008

⁵⁸Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], “Κινηματογραφικά βλέμματα στον ελληνικό τουρισμό” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.264, Αθήνα

περιόδου στην οποία στόχευε ο τουρισμός⁵⁹. Μέσα από την εναλλαγή πλάων διαφορετικής κλίμακας αλλά και τη συρραφή τους, παρουσιάζει ένα τοπίο δελεαστικό το οποίο αποτελεί ευχάριστη εναλλακτική από την καθημερινότητα και υπόσχεται την εκπλήρωση των φαντασιώσεων για απόλαυση των νέων καταναλωτικών αγαθών⁶⁰. Ακόμη προβάλλεται η ομορφιά του φυσικού τοπίου. Μέσα από αυτή την εικόνα γίνεται σαφής αναφορά στην τάση που διαμορφώθηκε για τον τουρισμό εκείνης της

⁵⁹ Στόχος της ταινίας αυτής είναι η προβολή ενός ιδανικού τόπου. Αυτό επηρεάζει θετικά τις απόψεις των τουριστών. Ένας κινηματογράφος που μαθαίνει στον αδύναμο να μη σέβεται το δυνατό στον υπηρέτη να μη σέβεται το αφεντικό του, που δείχνει βρώμικα γενειοφόρα απεριποίητα πρόσωπα, θλιβερά γεγονότα και υπερβολικό ρεαλισμό δεν είναι κινηματογράφος. Φανταστείτε ένα νεαρό ζευγάρι που πάει να δει μια τυπική βορειοαμερικανική ταινία. Θα δουν έναν ήρωα με καθαρό πρό-

περιόδου, ο οποίος σταδιακά στρέφεται από τα αρχαία μνημεία στο όμορφο φυσικό τοπίο, με τις παραλίες. Τέλος η διασκέδαση, αποτελούσε βασικό στοιχείο που διαμόρφωσε τον τουρισμό εκείνης της περιόδου, καθώς διαμορφώνεται η έννοια της διονυσιακής Ελλάδας με τα νυχτερινά κέντρα, που περιλαμβάνουν ξένη αλλά και λαϊκή μουσική⁶¹.

Ο πόλεμος, λειτούργησε καταλυτικά για το τουριστικό φαινόμενο. Μέσα στη δίνη του οι κοινωνικές σχέσεις άλλαξαν,

σωπο, φρεσκοξυρισμένο, με χτενισμένα μαλλιά, δρας'τηριο έναν κύριο. Και η κοπέλα θα είναι όμορφη, με ωραίο σώμα και γλυκό πρόσωπο, μοντέρνο χτένισμα, φωτογενής, το ζευγάρι που βλέπει μια τέτοια ταινία θα σχολιάσει ότι έχει ξαναδεί αυτές τις εικόνες πολλές φορές στο παρελθόν. Όμως πάνω από τις ονειροπόλες καρδιές τους δε θα πέσει η σκιά της σοκαριστικής βίας ούτε κάποιου βρώμικου πρόσωπού που μπορεί να κλέψει την ποίηση της μαγείας. Carrol, Nancy [1930], "Film director de broadway", *cinarte*, 225, σελ.16 – 18

εκπονήθηκαν πρωτοποριακοί σχεδιασμοί, δεδομένες σχέσεις εξουσίας αναδιαπραγματεύτηκαν. Έτσι η φυσιογνωμία των μεταπολεμικών ταξιδιωτών μεταλλάχθηκε, και τα κράτη εκμεταλλεύτηκαν το φαινόμενο αυτό, για να ωφεληθούν οικονομικά. Στην αρχή της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης ο σχεδιασμός του Ελληνικού τουρισμού, αναπτύχθηκε παίζοντας σημαντικό ρόλο το

⁶⁰Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «*Δουλειές με φούντες!*». *Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)*, σελ.31, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος, 2008

⁶¹Παπαδημητρίου, Λυδία [2000], "Traveling on screen: Tourism and the Greek film musical", *Journal of Modern Greek Studies*, 18, σελ.95, Maryland : The Johns Hopkins University Press

Αμερικάνικο σχέδιο Μάρσαλ⁶². Εκείνη τη περίοδο, λόγω της συνεχούς αύξησης του τουρισμού, έχουμε την επανίδρυση του ΕΟΤ και τις πρώτες προσπάθειες του κράτους, για επίσημη τουριστική ανάπτυξη, αναδεικνύοντας έτσι τον σημαντικό ρόλο που παίζει ο τουρισμός στην Ελλάδα. Στην κρατική προσπάθεια ανάδειξης του Ελληνικού τουρισμού, έχουμε και την κατασκευή των ξενοδοχείων Ξενία τα οποία αποτελούν κρατική πρωτοβουλία, κατά την διάρκεια του '50. Στην κατασκευή των Ξενία, διακρίνονται για το έργο τους, ο αρχιτέ-

⁶²Κλωνάς, Βασίλης [2014], “τουριστικές εγκαταστάσεις στην Ελλάδα 1950 – 1974” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσιωπος Γιάννης, σελ.66, Αθήνα

κτονας Χαράλαμπος Σφαέλλος προϊστάμενος Τεχνικής υπηρεσίας ΕΟΤ, από το 1951 έως 1958 και ο Άρης Κωνσταντινίδης, προϊστάμενος της υπηρεσίας μελετών κατά την δεκαετία 1957 έως 1967⁶³. Από το 1961, αρχίζει ένα πενταετές πρόγραμμα τουριστικής ανάπτυξης της χώρας, με στόχο την ανάδειξη όχι μόνο των μνημείων αλλά και του φυσικού τοπίου, την ανάπτυξη του θαλάσσιου τουρισμού, την ανάδειξη νέων περιοχών τουριστικά, όχι μόνο των νησιών αλλά και της ηπειρωτικής Ελλάδας⁶⁴.

⁶³Κυρτσής, Αλέξανδρος, Ανδρέας [2014], “Ανασυγκρότηση και ο εκμοντερνισμός του τουριστικού βλέμματος” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσιωπος Γιάννης, σελ.121 - 122, Αθήνα

⁶⁴Φέσσα, Εμανουήλ, Ελένη [2014], “Εκσυγχρονισμός, πρωτοτυπία και πνεύμα του τόπου: Η ξενοδοχειακή αρχιτεκτονική του ριζοσπάστη Άρη Κωνσταντινίδη 1958–1967” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα , 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσιωπος Γιάννης, σελ.144, Αθήνα



6.4 Το κορίτσι με τα μαύρα :

Η πρώτη ταινία που αναλύεται είναι το «Κορίτσι με τα μαύρα» (1956), του ελληνοκύπριου σκηνοθέτη Μιχάλη Κακογιάννη. Πρόκειται για μια δραματική ταινία, με πρωταγωνιστές την Έλλη Λαμπέτη και τον Δημήτρη Χορν. Η ταινία, παρουσιάζει το ταξίδι δύο Αθηναίων που πηγαίνουν στη Ύδρα, για να περάσουν λίγες μέρες. Εκεί, θα νοικιάσουν δωμάτια σε ένα παλιό αρχοντικό μιας οικογένειας. Ο ένας από τους δύο σιγά-σιγά ανακαλύπτει ότι η οικογένεια, είναι μια ειδική περίπτωση στο νησί, ανακαλύπτει όμως και την θλιμμένη ομορφιά της Μαρίνας, της κόρης τους. Έτσι όταν έρθει ο καιρός της αναχώρησης, αποφασίζει να παραμείνει στο νησί μερικές ακόμη μέρες. Με την Μαρίνα είναι ερωτευμένοι και άλλοι άνδρες του νη

σιού και ανάμεσά τους ο Χρήστος, ο οποίος θέλοντας να κάνει δύσκολη τη ζωή του πρώτου, οδηγεί στη δραματική κατάληξη του έργου.

Η μελέτη, επικεντρώνεται στην εικόνα για το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας, που παρουσιάζεται μέσω της ταινίας. Μέσα από τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του χώρου, ο θεατής διαμορφώνει μια συγκεκριμένη εικόνα για το προφίλ του ελληνικού τουρισμού. Η μελέτη, εστιάζει στη σύνδεση αυτή της εικόνας που δημιουργείται με την ίδια την έννοια του περιπάτου και της περιπλάνησης, τόσο των πρωταγωνιστών όσο και της κάμεράς στο χώρο. Βασικό στοιχείο της συγκεκριμένης περιπλάνησης, είναι η αλλαγή στην κλίμακα του

πλάνου, αλλά και η θέση της κάμερα στο χώρο.

Το συγκεκριμένο έργο, έχει σαφείς αναφορές από τον ιταλικό νεορεαλισμό⁶⁵. Σε μια Ελλάδα, που προσπαθεί να επανέλθει μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και τον εξίσου σημαντικό Εμφύλιο, ο τρόπος κινηματογράφησης του τοπίου αλλάζει. Η κάμερα, φεύγει από το στούντιο και μπαίνει μέσα στο χώρο. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην απεικόνιση του τοπίου, που δεν είναι φανταστικό ή παραμορφωμένο αλλά περισσότερο απληθινό με αποτέλεσμα να καταγράφει την εικόνας της ταλαιπωρημένης από τον πόλεμο Ελλάδας, αλλά και ενός τρόπου ζωής, όπου σκοπός είναι η επιβίωση μέσα από τις δυσκολίες⁶⁶. Πλήθος

παραδειγμάτων στην ταινία απεικονίζουν αυτή ακριβώς την οπτική. Πορτραίτα των καθημερινών ανθρώπων, αλλά και πλάνα του Νησιού, με τα μισοκατεστραμμένα σπίτια είναι καθοριστικά για τη διαμόρφωση της οπτικής.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που επηρεάζεται από το κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού, είναι το γεγονός ότι ως ηθοποιοί προσλαμβάνονται και καθημερινοί άνθρωποι. Αυτή η ενσωμάτωση, εκφράζεται και στην τεχνική του σκηνοθέτη, ο οποίος πλέον δεν παρακολουθεί την κίνηση μόνο των πρωταγωνιστών. Εστιάζει και σε πλάνα των καθημερινών ανθρώπων, αποκαλύπτοντας τον τρόπο ζωής⁶⁷. Υπάρχουν αρκετά παραδείγ

⁶⁵Ο κ. Μιχάλης Κακογιάννης ομιλεί δια τον ελληνικών κινηματογράφων , Απογευματινές ώρες , 1956

⁶⁶http://www.thessalonikiartsandculture.gr/cinema/cine-protaseis/ti-einai-o-neo-realismos-ston-kinimatografo#.VWINLU_tmko

⁶⁷http://www.thessalonikiartsandculture.gr/cinema/cine-protaseis/ti-einai-o-neo-realismos-ston-kinimatografo#.VWINLU_tmko



Εικόνα 12 . Στιγμιότυπα από την ταινία Το κορίτσι με τα μαύρα , γενικά πλάνα



Εικόνα 13 . Στιγμιότυπα από την ταινία Το κορίτσι με τα μαύρα , πιο κοντινά πλάνα

ματα τέτοιων πλάνων, που παρουσιάζουν τις ασχολίες των καθημερινών ανθρώπων, όπως για παράδειγμα άνθρωποι που μαζεύουν σφουγγάρια, πηγαίνουν στο καφενείο, διασκεδάζουν σε παραδοσιακές ταβέρνες. Αυτά τα πλάνα, είναι καθοριστικά για τη διαμόρφωση της εικόνας της περιοχής την περίοδο εκείνη.

Όσον αφορά την κίνηση της κάμερας, αρχικά τοποθετείται πάνω στο πλοίο παρουσιάζοντας γενικά πλάνα του νησιού. Η τοποθέτηση της κάμερας στο όχημα, δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στον τρόπο που παρουσιάζεται το τοπίο. Η έμφαση εστιάζει στην προβολή του τοπίου της Ύδρας. Ενός τοπίου βρα-

χώδους και κακοτράχαλου με απότομους γκρεμούς, αλλά και το ιδιαίτερο ελληνικό φως. Εντύπωση προκαλεί ο τρόπος που κινηματογραφεί ο γερμανικής καταγωγής βρετανός διευθυντής φωτογραφίας Walter Lassally, την αμφιθεατρική ανάπτυξη του νησιωτικού οικισμού, που εντείνει την αίσθηση ότι ο θεατής παρακολουθεί μια σύγχρονη ελληνική τραγωδία⁶⁸.

Η θέση της κάμερας στο χώρο, τις περισσότερες φορές είναι σταθερή και η όποια κίνηση καταγράφεται μέσω της στροφής της αλλά και της εστίασης. Εδώ η έννοια της συρραφής των πλάνων, είναι καθοριστική για την πραγματοποίηση της περιπλάνησης. Μέσα από

μια σειρά από σταθερά πλάνα προβάλλεται ο χώρος. Η κύρια δράση τοποθετείται στο δημόσιο χώρο και στα χαρακτηριστικά του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η έννοια του δρόμου ως κατώφλι, ως μεταβατικό χώρο πάνω στον οποίο εξελίσσεται όλη αυτή η περιπλάνηση που μας ξεναγεί στον κινηματογραφικό χώρο, ενός τόπου που συνδέει τη δημόσια ζωή και τη δράση με το ιδιωτικό. Μέσα από την πορεία των κατοίκων, ξεναγούμαστε στα στενά σακάκια που συνδέουν το παλιό λιμάνι με τις ταβέρνες και τα καφενεία, τα μισοκατεστραμμένα σπίτια των ντόπιων, τα χαρακτηριστικά σημεία του νησιού, αλλά και τα αρχοντικά.

⁶⁸Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλέμματα στον ελληνικό τουρισμό"

βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.263, Αθήνα



Εικόνα 14 . Στιγμιότυπα από την ταινία Το κορίτσι με τα μαύρα , πλάνα που δείχνουν την πορεία στο χώρο

Στη συνέχεια, μια σειρά από πιο κοντινά πλάνα παρουσιάζουν πτυχές του τοπίου, αποκαλύπτοντας μεγάλες βραχώδεις επιφάνειες με βλάστηση, υπολείμματα από παλιότερα κτίσματα και το στοιχείο της θάλασσας να κυριαρχεί. Οι μόνοι χώροι που προβάλλονται με περισσότερη λεπτομέρεια, είναι το παλιό αρχοντικό που φιλοξενούνται οι τουρίστες και ο χώρος του ξενοδοχείου στο οποίο καταλήγουν. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η μορφή αυτών των δύο κτηρίων, που είναι καθοριστικά για την συγκρότηση της εικόνας για το τουριστικό προφίλ στη Ελλάδα. Το παλιό αρχοντικό, τόσο εξωτερικά αλλά και εσωτερικά, διατηρεί στοιχεία που υποδηλώνουν την παλιά του αίγλη, ωστόσο καλυμμένα από το μανδύα της καταστροφής του πολέμου. Αποσυντεθημένοι

τοίχοι τόσο εσωτερικά αλλά και εξωτερικά, καταστραμμένα παράθυρα, διαλυμένες ταπετσαρίες, είναι μόνο μερικά από τα στοιχεία που συνθέτουν αυτήν την εικόνα. Ωστόσο και ο χώρος του ξενοδοχείου απέχει πολύ από αυτό που θα θεωρούσαμε ελκυστικό. Κυριαρχεί μια απλότητα και μια ασκητικότητα τόσο στη διακόσμηση του εσωτερικού χώρου, όσο και στο εξωτερικό του κτηρίου. Σε αυτό το σημείο η κάμερα, εστιάζει προκειμένου να παρουσιαστεί η λεπτομέρεια του χώρου, ωστόσο η θέση της εξακολουθεί να παραμένει σταθερή τις περισσότερες φορές, κάνοντας την έννοια του μοντάζ ιδιαίτερα σημαντική για την πραγματοποίηση της περιπλάνησης.

Η αρχιτεκτονική μορφή τόσο των αναλυόμενων χώρων, όσο και το υπόλοι-

πων έχει σαφείς επιρροές από την Ιταλία, γεγονός που μαρτυρούν τόσο μια σειρά εγγράφων, όσο και οι ίδιοι οι κάτοικοι. Ο πλούτος των κατοίκων από τις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, πολύ πριν τη γέννηση του νέου κράτους, προρχόταν από τη ναυτιλία. Στα χρόνια που ακολούθησαν τη μεγάλη ακμή των Υδραίων κατά την περίοδο των ναπολεόντειων πολέμων, όταν οι ναυτικοί παίρνουν στα χέρια τους το εμπόριο της μεσογείου, οδηγούν στην πολιτιστική επιρροή τους. Μαζί με τους πρώτους Ιταλούς δασκάλους, έρχεται και ο Πρώτος αρχιτέκτονας Ιταλός. Έτσι δημιουργούνται τόσο τα αρχοντικά, όσο και κάποια άλλα κτίσματα, των οποίων η μορφή παρεκκλίνουν από την παραδοσιακή

μορφή των άσπρων σπιτιών με το επίπεδο δώμα⁶⁹.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ:

Εν τέλει, η εικόνα που διαμορφώνουμε τόσο για τον τουρισμό, όσο και για τη ζωή των ανθρώπων, απέχει από κάθε εξοριστική πρόθεση. Μέσα από τα κινούμενα αλλά και τα σταθερά κάδρα, την αλλαγή της κλίμακάς τους, αλλά και τη συρραφή τους παρουσιάζεται η σκληρή εικόνα μιας ταλαιπωρημένης επαρχίας που αγωνίζεται να επιβιώσει, στοιχεία που είναι εμφανή και στον αρχιτεκτονικό. Η πρωταγωνίστρια, εγκλωβίζεται μέσα στις αντιλήψεις μια καταπιεστικής κοινωνίας, που δεν θυμίζει σε

⁶⁹Παπούλιας, Χρίστος [1993], “Η υδραϊκή αρχιτεκτονική”, *η καθημερινή*, 22561, σελ.16

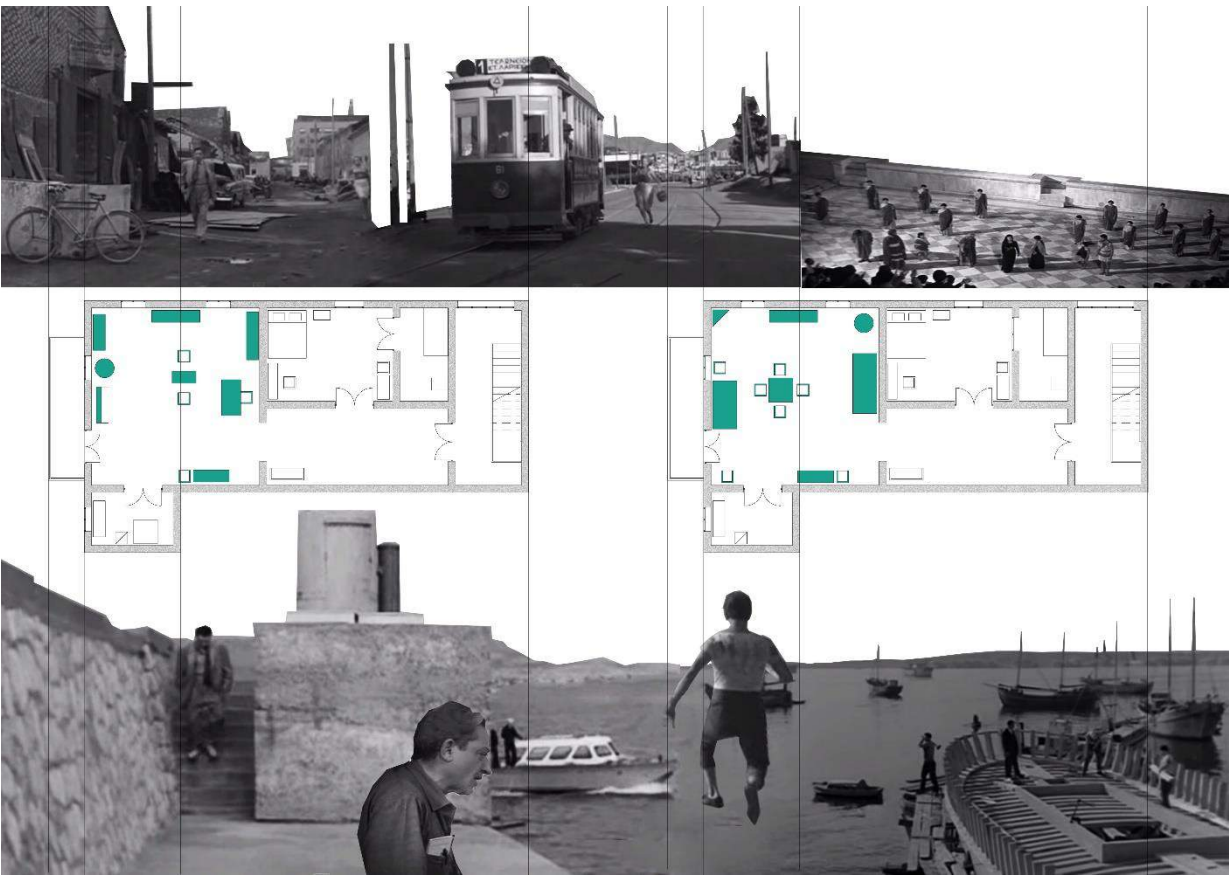
τίποτα ένα προηγμένο τουριστικό προφίλ. Ωστόσο, δίνεται μια νότα αισιοδοξίας καθώς σε αυτό το σκληρό μέρος ο αμήχανος Αθηναίος ήρωάς, περνάει από την επιπολαιότητα στη συναίσθηση και ολοκληρώνεται σαν πρόσωπο και χαρακτήρα⁷⁰.

Μέσα από το τοπίο του νησιού με τα κατεστραμμένα σπίτια, το όμορφο φυσικό τοπίο και το ιδιαίτερο φως, γίνεται αντιληπτή η τάση στην οποία παραπέμπει. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία η Ελλάδα, προσπαθεί να συνέλθει από τον πόλεμο και δε διαθέτει τις κατάλληλες υποδομές, προκειμένου να ελκύσει τουρίστες. Ωστόσο, αυτή η περίοδος θεωρείται κομβική. Πρόκειται

⁷⁰Ρεντζής, Θανάσης [1993],“Υδρα και κινηματογράφος”, *η καθημερινή*, 22561, σελ.19

για μια περίοδο στην οποία ο πόλεμος, λειτούργησε καταλυτικά για το τουριστικό φαινόμενο. Μέσα στη δίνη του οι κοινωνικές σχέσεις άλλαξαν, εκπονήθηκαν πρωτοποριακοί σχεδιασμοί, δεδομένες σχέσεις εξουσίας αναδιαπραγματεύτηκαν⁷¹. Έτσι η φυσιογνωμία των μεταπολεμικών ταξιδιωτών μεταλλάχτηκε, και τα κράτη εκμεταλλεύτηκαν το φαινόμενο αυτό για να ωφεληθούν οικονομικά. Πλέον ο τουρισμός στρέφεται από τα αρχαία μνημεία στο φυσικό τοπίο. Κύριος πόλος έλξης, είναι πλέον οι διάφορες εικόνες του ελληνικού τοπίου, αλλά και το ιδιόμορφο ελληνικό φως.

⁷¹Κωλονάς, Βασίλης [2014], “τουριστικές εγκαταστάσεις στην Ελλάδα 1950 – 1974” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσιωπος Γιάννης, σελ.81 - 83, Αθήνα



6.6 Ποτέ την Κυριακή :

Η επόμενη ταινία, είναι η κωμωδία «Ποτέ την Κυριακή» (1960), του Αμερικανού σκηνοθέτη Jules Dassin (1911 – 2008)⁷². Πιο συγκεκριμένα ταξιδεύοντας στην Ελλάδα, ένας Αμερικανός συγγραφέας γνωρίζει μια ατίθαση Ελληνίδα πόρνη και γοητεύεται από τον χαρακτήρα της. Προσπαθεί να της μεταφέρει τις γνώσεις του και να την φέρει κοντά σε ότι εκείνος θεωρεί πολιτισμένο. Τελικά όμως εκείνη, θα του δώσει τα σημαντικότερα μαθήματα για τη ζωή και την χαρά που αυτή μπορεί να επιφυλάσσει για τον καθένα.

⁷²Λήμμα wikipedia



Εικόνα 15 . Στιγμιότυπα από την ταινία Ποτέ την Κυριακή , κοντινά πλάνα που εστιάζουν στις αντιδράσει των πρωταγωνιστών



Εικόνα 16 . Στιγμιότυπα από την ταινία Ποτέ την Κυριακή , γενικά πλάνα που παρουσιάζουν την περιοχή

Ο λόγος που επιλέχθηκε η εν λόγω ταινία, αφορά στον τρόπο της περιπλάνησης που προτείνει ο σκηνοθέτης καθώς και στη συρραφή των πλάνων, που είναι καθοριστικά για την συγκρότηση της οπτικής. Η κίνηση της κάμερας και η αλλαγή της κλίμακας του πλάνου, είναι πολύ σημαντικά.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον τρόπο της περιπλάνησης που προτείνεται, παρουσιάζει η θέση της κάμερας η οποία αρχίζει να κινείται, τοποθετείται σε οχήματα, με πιο χαρακτηριστικά τα παραδείγματα των σκηνών που η κάμερα τοποθετείται στο πλοίο, που μεταφέρει τον τουρίστα, αλλά και στο λεωφορείο μαζί με τους δύο ήρωες. Η αίσθηση του

χώρου που προβάλλεται εν κινήσει, επηρεάζει την οπτική που διαμορφώνουμε. Τα μέσα μεταφοράς, αναπτύσσουν την έννοια και την εμπειρία της απόδρασης και την αλλάζουν δίνοντάς της περιεχόμενο ανάλογα με τον τρόπο που την γεφυρώνουν. Η έννοια του κινούμενου κάδρου, μετατρέπει τα όρια του σε ρευστά, καθώς υπάρχει μια διαρκής εναλλαγή σε αυτό που είναι εντός και εκτός του κάδρου⁷³. Στην πρώτη περίπτωση, το όχημα χρησιμοποιείται ως εργαλείο, προκειμένου η κάμερα να συνθέσει με εικόνες το χαρακτήρα της πόλης και πιο συγκεκριμένα το λιμάνι του Πειραιά. Στη δεύτερη περίπτωση, η κίνηση της κάμερας έχει ως αποτέλεσμα μια εντελώς διαφορετική

εικόνα. Ο χώρος προβάλλεται αποσπασματικά και η ταχύτητα του λεωφορείου αποσυνδέει το μέσο μεταφοράς από το περιβάλλον του. Ο θεατής, δεν ανασυστήνει από θραύσματα και ερεθίσματα το γενικό χαρακτήρα μιας πόλης ενός τοπίου ή μιας τοποθεσίας.

Στη συνέχεια, μια σειρά από σχετικά σταθερά πλάνα μας παρουσιάζουν τον κινηματογραφικό χώρο, με μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Σε ελάχιστες περιπτώσεις, η κάμερα ακολουθεί την πορεία των πρωταγωνιστών. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η όποια κίνηση γίνεται με στροφή της κάμερας. Η έννοια της συρ-

⁷³Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.45, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη



Εικόνα 17 . Στιγμιότυπα από την ταινία Ποτέ την Κυριακή



Εικόνα 18 . Στιγμιότυπα από την ταινία Ποτέ την Κυριακή , η κάμερα σε όχημα

ραφής των εικόνων, είναι ιδιαίτερα σημαντική για την πραγματοποίηση της περιπλάνησης που προτείνεται από τον σκηνοθέτη. Στα πιο γενικά πλάνα, προβάλλονται εικόνες του Πειραιά αλλά και της Αθήνας, το λιμάνι, το αρχαίο θέατρο, η ακρόπολη και κάποια κτήρια. Με μεγαλύτερη προσοχή απεικονίζονται ο χώρος της ταβέρνας, αλλά και το σπίτι της κοπέλας. Είναι οι μόνοι χώροι στους οποίους παρουσιάζεται λεπτομερώς το εσωτερικό. Τόσο στην ταβέρνα όσο και στο σπίτι παρουσιάζεται η δομή των χώρων αλλά και στοιχεία διακόσμησης, που βοηθούν στη συγκρότηση της άποψης για το προφίλ της Ελλάδας εκείνη την περίοδο. Παράδειγμα, αποτελούν οι σκηνές που διαδραματίζονται στο σπίτι της κοπέλας, παρουσιάζοντας τους χώρους του υπνοδωματίου, της κουζίνας, του καθιστικού, αλλά και τους

κοινόχρηστους χώρους του κτηρίου όπως η σκάλα. Τόσο η επίπλωση, όσο και η διακόσμηση, δεν θυμίζουν σε καμία περίπτωση ένα εξυγχορονισμένο προφίλ.

Η αλλαγή της κλίμακας του πλάνου, είναι πολύ σημαντική. Το ενδιαφέρον πλέον εστιάζεται στους ήρωες, προκειμένου να προβληθεί μια συγκεκριμένη εικόνα για το προφίλ της Ελλάδας, ενώ ο χώρος απλά λειτουργεί ως φόντο για τη δράση κυρίως. Όταν τα πλάνα είναι γενικά, παρουσιάζει ο σκηνοθέτης τον κινηματογραφικό χώρο, όταν όμως εστιάζουν, παρουσιάζουν τις αντιδράσεις των ηρώων. Στην ταινία, εστιάζουμε στην αντιπαράθεση των αντιδρά-

σεων ανάμεσα σε ντόπιους και τουρίστες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα πλάνα, που δείχνουν την αντίδραση των Αμερικανών τουριστών που βρίσκονται στο πλοίο, όταν βλέπουν τους Έλληνες να κολυμπούν.

Σε αυτή την ταινία, ο Jules Dassin χρησιμοποιεί κατασκευαστικές και στιλιστικές συμβάσεις από το αμερικανικό κινηματογραφικό μιούζικαλ⁷⁴. Σύμφωνα με τον Rick Altman, η αφηγηματική δομή του είδους, επικεντρώνεται σε δυο σημεία. Αποτελείται από δύο παράλληλα, αντίθετα κομμάτια που ταυτίζονται αντίστοιχα με τον αντρικό και τον γυναικείο ρόλο, που σχετίζονται ρομαντικά. Επομένως, η βασική διάκριση των δύο

θεμάτων, στηρίζεται στην αντίθεση αφού κάθε ρόλος αντιπροσωπεύει άλλα ιδανικά. Ο σχηματισμός του ζευγαριού το οποίο καταλήγει σε γάμο, είναι σημαντικό για την κατάληξη της υπόθεσης. Ο γάμος, παρεμβάλλεται ανάμεσα στους δύο αντίθετους ήρωες, προκειμένου να συμφιλιωθούν. Αν και η συγκεκριμένη ταινία δεν τελειώνει με το γάμο, επικεντρώνεται στη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα σε ένα ιδεαλιστή Αμερικανό τουρίστα και στην ελεύθερη Ελληνίδα πόρνη. Η σχέση, είναι ένα κινήρι της ελληνικότητας που ο τουρίστας θεωρεί ότι αντιπροσωπεύει η κοπέλα.

Σύμφωνα με τον Rick Altman, τα χαρακτηριστικά του στυλ και της δομής του

⁷⁴Τσιτσοπούλου, Βασιλική [2000], "Greekness, Gender Stereotypes, and the Hollywood Musical in Jules Dassin's *Never on Sunday*",

Journal of modern greek studies, 18, σελ. 79 – 93

είδους, αντανακλούν τη συνύπαρξη και την αμφίδρομη επίδραση των δύο συγκρουόμενων εικόνων για την κοινωνία. Το μιούζικαλ, σπάει τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον ιδεαλισμό. Χρησιμοποιεί τους δύο κύριους χαρακτήρες, μια Ελληνίδα γυναίκα και ένα Αμερικανό άντρα, για να προβάλλει τα στερεότυπα της διαφορετικής συμπεριφοράς και αξιών που είναι ενσωματωμένα στο στυλ και στην κατασκευή του μιούζικαλ. Παρουσιάζει, δύο αντιθετικές εκδοχές της ελληνικότητας. Ο Αμερικανός άντρας, σχετίζεται με την κουλτούρα της ιδανικής ελληνικότητας που πηγάζει από την αρχαιότητα, όπως επίσης και με τη διαλεκτική και σεξουα-

λική πειθαρχία, ενώ η κοπέλα συνδέεται με τη μοντέρνα ελληνικότητα που απεικονίζεται ως αμόρφωτη, αφελής και σεξουαλικά απελευθερωμένη⁷⁵.

Η σύμπραξη ξένων και ελληνικών κεφαλαίων και ανθρώπινου δυναμικού, για τη χρηματοδότηση και την εκτέλεση φιλόδοξων συμπαραγωγών γυρισμένων εντός των συνόρων, είχε ως αποτέλεσμα την κατασκευή κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της Ελλάδας που, στο παρόν κείμενο, λογίζονται ως σύνθετα παράγωγα διασταυρούμενων βλεμμάτων, από το εσωτερικό της χώρας προς τη Δύση και αντιστρόφως. Επιπλέον, ιδιαίτερη αξία παρουσιάζει το

γεγονός, πως δεν ταυτίζεται το εισαγόμενο βλέμμα του εκμοντερνισμού και του ορθολογισμού με την κυρίαρχη οπτική. Τα παραπάνω, συνθέτουν τις απολύτως απαραίτητες προϋποθέσεις, ώστε οι αμοιβαίες παρεξηγήσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών, προϊόντα της ασυμβατότητας του τρόπου ζωής και της νοοτροπίας μεταξύ Ελλάδας, Ευρώπης και Αμερικής, να οδηγήσουν στην οριστική και αναπόδραστη συμφιλίωση⁷⁶.

Προβάλλεται η μη ανεπτυγμένη μεταπολεμική Ελλάδα, χωρίς ωστόσο να δημιουργείται μια μη ελκυστική εικόνα. Μέσα από την ταινία, ο σκηνοθέτης πα-

⁷⁵Altman, Rick [1987], *The American film musical*, σελ.58 - 59, Bloomington : Indiana university press

⁷⁶Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλήματα στον ελληνικό τουρισμό" βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.266, Αθήνα

ρουσιάζει έντονα το στοιχείο της ελληνικότητας, ενός τόπου που παρότι δεν είναι πολύ ανεπτυγμένος ούτε σύγχρονος, αποτελείται από ανθρώπους ευτυχισμένους, που διασκεδάζουν και κάθονται μπάνιο. Πρόκειται για μια εικόνα ενός αυθεντικού τοπίου, που αποτελείται από τα αρχαία αξιοθέατα και τη διασκέδαση. Η έννοια της αυθεντικότητας, υπήρξε κύρια επιδίωξη του τουρισμού, που λειτουργεί ως αντίβαρο στις συνέπειες ενός τεχνολογικά εξαρτημένου κόσμου. Ένα από τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου δυτικού τρόπου σκέψης, είναι η πίστη ότι η αυθεντικότητα έχει κατά κάποιο τρόπο χαθεί και ότι μπορεί να ξαναβρεθεί σε άλλες κουλτούρες και

⁷⁷Τσιγαρίδα, Ελένη [2006], “Το αυθεντικό οι μύθοι και οι αλήθειες της τουριστικής αρχιτεκτονικής. Άρης Κωνσταντινίδης και ΕΟΤ” βρί-

πολιτισμούς. Οι τουρίστες, σίγουρα αποζητούν το αυθεντικό και ο τουρισμός διατηρεί αυτήν την εμμονή. Ο τουρισμός, κυριαρχείται από τη θέαση, ο τουρίστας ταξιδεύει για να δει τα αξιοθέατα. Όπως ο τουρισμός οικειοποιείται το χώρο, έτσι οικειοποιείται και την όραση. Τα αξιοθέατα, μπορούν να κατανηθούν σαν οπτικές κατασκευές που καδράρουν την όραση μέσα σε ένα ασφαλές αγνό οπτικό πεδίο, ενώ απομακρύνουν τα κακώς κείμενα σε τυφλή ζώνη⁷⁷.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ:

Η εικόνα που προβάλλεται για το προφίλ της Ελλάδας μέσω της ταινίας, τόσο με την κίνηση της κάμερας, την αλλαγή

σκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.79, Αθήνα

της κλίμακας, αλλά και τη συρραφή των πλάνων, στηρίζεται στο στοιχείο της ελληνικότητας. Ο τόπος που προβάλλεται δεν είναι ανεπτυγμένος και ελκυστικός τουριστικός χώρος σύμφωνα με τις αντιλήψεις του δυτικού κόσμου. Ωστόσο, η έννοια της αυθεντικότητας των αρχαίων μνημείων, της θάλασσας, αλλά και της διασκέδασης των ανθρώπων, που ενώ δίνουν αγώνα επιβίωσης δεν λείπει το καθημερινό χαμόγελο και η χαρά, τον καθιέρωσε ως έναν τουριστικό τόπο.

Το ενδιαφέρον, επικεντρώνεται στα διασταυρούμενα βλέμματα. Πρόκειται για μία από κοινού αποδοχή της διπλής ιδιότητας του ελληνικού κινηματογρα-

φικού χώρου, ο οποίος λειτουργεί ταυτόχρονα ως σκηνικό της καθημερινότητας μιας Ελλάδας του εκσυγχρονισμού, μέσω της ανασυγκρότησης της οικονομίας και της ανοικοδόμησης και ως τόπος αναφοράς του μύθου και της ιστορίας για τον δυτικό κόσμο της εποχής της νεωτερικότητας. Συνεπώς, μέσα από τα υβριδικά βλέμματα των διεθνών συμπαραγωγών, προκύπτει μία ιδιότυπη συν-κατοίκηση στη φιλική, μεταπολεμική Ελλάδα, μεταξύ εγχώριων και εισαγόμενων οπτικών, η οποία, αν και ποτέ δεν μετουσιώνεται σε ουσιαστική συμβίωση, αναγνωρίζει στις μη κυρίαρχες οπτικές το δικαίωμα ενεργού συμμετοχής στην δημιουργία και συντήρηση μιας φαντασιακής κατασκευής,

⁷⁸Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλέμματα στον ελληνικό τουρισμό"

περί γοητευτικής υπανάπτυξης για τον τόπο και τους κατοίκους⁷⁸.

Η ταινία, επηρέασε σημαντικά τον ελληνικό τουρισμό. Δεν είναι τυχαία άλλωστε η διεθνής καριέρα που ακολούθησε η ταινία, η οποία προβλήθηκε μεγαλοπρεπώς στο Φεστιβάλ των Καννών, εντός διαγωνιστικού τμήματος, χάνοντας τον Χρυσό Φοίνικα από την «Ντόλτσε βίτα» του Federico Fellini. Στις Κάννες, η Μελίνα πήρε την πρώτη μεγάλη διάκρισή της, το βραβείο γυναικείας ερμηνείας, εξ ημισείας με τη Jeanne Moreau του «Μοντεράτο Καντάμπιλε» σε σκηνοθεσία Peter Brook.

Η ταινία, είχε ακόμη πιο εντυπωσιακή συνέχεια, όταν την αμέσως επόμενη

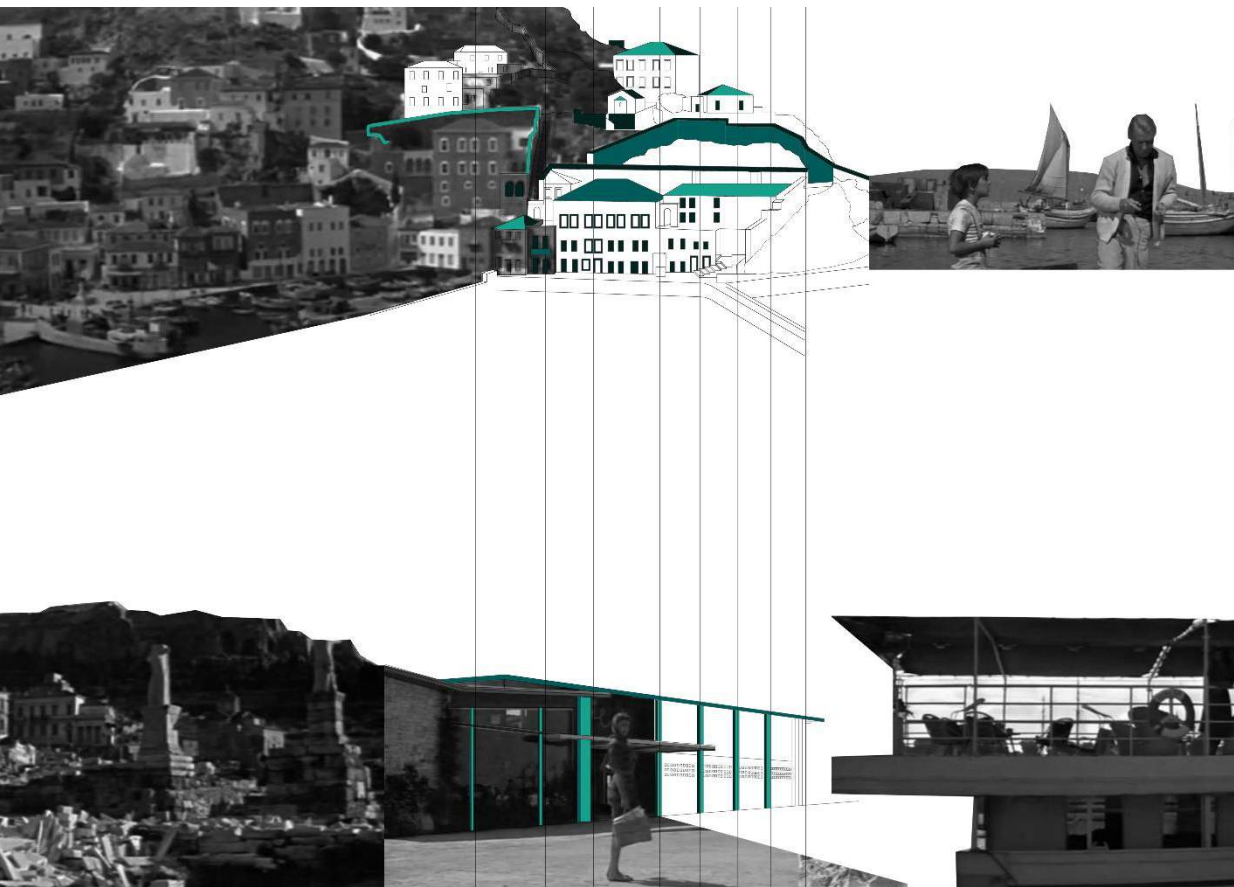
βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

χρονιά βρέθηκε υποψήφια στα Βραβεία της Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (BAFTA), στις κατηγορίες καλύτερης σκηνοθεσίας και γυναικείας ερμηνείας, και βέβαια στα Οσκαρ του 1960, όπου φιγουράρισε σε πέντε κατηγορίες: διεκδίκησε τα βραβεία καλύτερης σκηνοθεσίας και καλύτερου σεναρίου, γραμμένου κατ' ευθείαν για την οθόνη (διπλή υποψηφιότητα για τον Ντασσέν), και Δ' γυναικείου ρόλου (η μοναδική υποψηφιότητα της Μερκούρη στα Οσκαρ), σκηνικών για ασπρόμαυρη ταινία για τη Θεώνη Ολντρις Βαχλιώτη και τραγουδιού για τα «Παιδιά του Πειραιά» σε μουσική και στίχους Μάνου Χατζιδάκη.

Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.266, Αθήνα

Τα ίχνη τού «Ποτέ την Κυριακή» όμως, δεν επρόκειτο να σβήσουν. Το 1967, μια μουσικοχορευτική εκδοχή του με τον τίτλο «Ilya Darling», ανέβηκε στο Μπρόντγουεϊ της Νέας Υόρκης. Στο πλευρό τής Μερκούρη και πάλι θα είναι ο Ντασέν, με τον οποίο είχε παντρευτεί την αμέσως προηγούμενη χρονιά⁷⁹.

⁷⁹Ζουμπουλάκης, Γιάννης [2010], “Από τη Στέλλα στην Ίλια, 50 χρόνια από το ποτέ την Κυριακή”, *το θήμα*, 15850, σελ.15



6.7 Boy on a Dolphin :

Η ταινία που αναλύεται είναι το «Boy on a dolphin» (1957), του Ρουμάνου σκηνοθέτη Jean Negulesco (1900 – 1993)⁸⁰. Η υπόθεση αναφέρεται σε μια ατίθαση νησιώτισσα απο την Ύδρα, που βρίσκει στο βυθό ένα διάσημο άγαλμα της αρχαιότητας, το «Παιδί και το δελφίνι». Εκείνη, μαζί με τους φίλους της ένα γιατρό και έναν άντρα που μαζεύει σφουγγάρια, θα θελήσουν να το πουλήσουν σε κάποιον ξένο, προκειμένου να εξασφαλίσουν καλύτερο επίπεδο ζωής. Έτσι η κοπέλα ταξιδεύει στην Αθήνα, για να βρει κάποιον και καταφέρνει να κεντρίσει την προσοχή ενός Αμερικανού αρχαιολόγου και ενός διάσημου αρχαιολόγου, ο οποίος θα κερδίσει στην

⁸⁰Λήμμα wikipedia

αρχή την εύνοια της, αλλά τον τελευταίο λόγο θα έχει ο έρωτας.

Ο λόγος που επιλέχθηκε η εν λόγω ταινία, είναι ο τρόπος περιπλάνησης που προτείνει. Εδώ, παρουσιάζει ενδιαφέρον κυρίως η συρραφή των πλάνων. Μια σειρά από γενικά και κοντινά πλάνα, μας ξεναγούν σε διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Αυτές οι περιοχές παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες και η συρραφή τους είναι σημαντική για τη συγκρότηση της οπτικής. Ανάλογα με τα χαρακτηριστικά τους, μπορούν να συγκροτήσουν τρεις ευρύτερες ομάδες και σ αυτή ακριβώς την περιπλάνηση στηρίζεται και η εικόνα που διαμορφώνουμε, για το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας.

Η πρώτη ομάδα που προβάλλεται, είναι η ελληνική επαρχία. Μια σειρά από

σταθερά πλάνα, μας παρουσιάζουν στην αρχή τα ελληνικά νησιά, τα αρχαία μνημεία, αλλά και την αρχιτεκτονική τους. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζονται τα νησιά της Δήλου, της Μυκόνου, της Ρόδου, του Πόρου και της Ύδρας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναλλαγή σταθερών πλάνων, που ενώνουν το φυσικό τοπίο του κάθε νησιού, με ένα χάρτη που παρουσιάζει το νησί και το χαρακτηριστικό του αξιοθέατο. Αυτήν ακριβώς η αναπαράσταση του νησιού, μαζί με ότι θεωρείται σημαντικό για εκείνο, μας βοηθά να αντιληφθούμε τη σημασία που είχαν για την εικόνα της Ελλάδας, τα αρχαία μνημεία που λειτουργούν ως ενδεικτικά του κάθε νησιού. Αυτή η εναλλαγή από σταθερά πλάνα, μας μεταφέρει και στα μέτωπα και πιο συγκεκριμένα στο μοναστήρι.

Όταν η κάμερα δεν εστιάζει στα αξιοθέατα, αρχίζει να κινείται προβάλλοντας πιο λεπτομερώς τον κινηματογραφικό χώρο. Παράδειγμα αποτελούν τα πλάνα, που δείχνουν το λιμάνι της Ύδρας, τα κτήρια της, τους μύλους, αλλά και το βραχώδες φυσικό τοπίο, με το ιδιόμορφο φως. Η αρχιτεκτονική μορφή, τόσο των αναλυόμενων χώρων όσο και των υπόλοιπων, έχει σαφείς επιρροές από την Ιταλία γεγονός που μαρτυρούν τόσο μια σειρά εγγράφων όσο και οι ίδιοι οι κάτοικοι. Ο πλούτος των κατοίκων, από τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα πολύ πριν τη γέννηση του νέου κράτους προερχόταν από τη ναυτιλία. Στα χρόνια που ακολούθησαν τη μεγάλη ακμή των Υδραίων, κατά την περίοδο των ναπολεόντειων πολέμων, όταν οι ναυτικοί παίρνουν στα χέρια τους το εμπόριο της μεσογείου, οδηγούν στην



Εικόνα 19 . Στιγμιότυπα από την ταινία Boy on a dolphin



Εικόνα 20 . Στιγμιότυπα από την ταινία Boy on a dolphin

πολιτιστική επιρροή τους. Μαζί με τους πρώτους Ιταλούς δασκάλους, έρχεται και ο πρώτος αρχιτέκτονας Ιταλός. Έτσι δημιουργούνται τόσο τα αρχοντικά, όσο και κάποια άλλα κτίσματα, των οποίων η μορφή παρεκκλίνει από την παραδοσιακή μορφή των άσπρων σπιτιών με το επίπεδο δώμα⁸¹.

Η κύρια δράση τοποθετείται στο δημόσιο χώρο, ενώ η κάμερα εστιάζει στην προβολή δύο χώρων, που είναι χαρακτηριστικοί για την συγκρότηση της οπτικής. Ο πρώτος, είναι το σπίτι της κοπέλας. Πρόκειται για μια μισογκρεμισμένη καλύβα από ξύλο. Ο δεύτερος, εί-

ναι η ταβέρνα όπου οι κάτοικοι διασκεδάζουν. Μέσα από τη συρραφή των πλάνων, αποκαλύπτεται η εικόνα μιας αμόλυντης και μη εξυγρονισμένης επαρχίας, όπου οι κάτοικοι αγωνίζονται να επιβιώσουν. Αν και η περιοχή απέχει από τον ελκυστικό τουριστικό προορισμό, η ομορφιά του φυσικού τοπίου, των μνημείων, αλλά και η έννοια της διασκέδασης, δημιουργούν μια ρομαντική εικόνα με έντονο ελληνικό χαρακτήρα.

Στη συνέχεια, προβάλλεται το τοπίο της Αθήνας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και εδώ, η εστίαση μέσω των σταθερών πλάνων, στα αρχαία μνημεία.

Πιο συγκεκριμένα, προβάλλεται το αναστηλωτικό έργο της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, μέσω της προβολής της ανακατασκευασμένης Στοάς του Αττάλου και του προσφάτως ανακαινισμένου από τον αρχιτέκτονα Πάτροκλο Καραντινό (1903-1976), Μουσείου της Ακρόπολης. Ωστόσο, η εικόνα ολοκληρώνεται με την προβολή των σύγχρονων τουριστικών υποδομών της ξενοδοχειακής εταιρίας Αστήρ, της Εθνικής τράπεζας Ελλάδας. Η κάμερα πλέον μέσω της κίνησης, εστιάζει στην προβολή της σημαντικότερης μη (αμιγώς) κρατικής επένδυσης στον τουρισμό, στην ευρύτερη περιοχή των Αθηνών, των μεγάλης κλίμακας

⁸¹ Παπούλιας, Χρίστος [1993], “Η υδραϊκή αρχιτεκτονική”, *η καθημερινή*, 22561, σελ.16 – 18

λουτρικών και τουριστικών εγκαταστάσεων του «Αστέρα» στη Γλυφάδα, με αρχιτέκτονες τους Περικλή Σακελλάριο

(1905-1985), Εμμανουήλ Βουρέκα (1905-1993) και Προκόπη Βασιλειάδη



Εικόνα 21 . Στιγμιότυπα από την ταινία Boys on a dolphin

(1912-1977), που παραδίδονταν τμηματικά από το καλοκαίρι του 1955. Η αφηγηματική ενότητα της ταινίας, που γυρίστηκε στο νεόδμητο κέντρο διασκέδασης «Αστέρια», πλαισιώνει μοναδικά το επίμονο αίτημα του εκμοντερνισμού, μέσα από το δημοκρατικό δικαίωμα της μεσαίας αστικής τάξης, στον ελεύθερο χρόνο και τις διακοπές⁸².

Η Τρίτη ομάδα που προβάλλει, αφορά στις ιδέες και στις εικόνες που προέρχονται από το εξωτερικό. Τόσο μέσα από τους χαρακτήρες που παρουσιάζει, όσο και από το χώρο του πλοίου του ξένου, προβάλλεται ένας τελείως διαφορετικός χώρος όπου κυριαρχούν το πνεύμα του μοντερνισμού και η ακριβή διακόσμηση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα,

αποτελούν τα πλάνα που δείχνουν την περιπλάνηση της κοπέλας στο χώρο του καταστρώματος, αλλά και στο εσωτερικό του πλοίου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ:

Η εικόνα που συγκροτείται για το προφίλ της Ελλάδας, στηρίζεται στην αντίθεση των τριών αυτών διαφορετικών περιοχών. Η συρραφή των πλάνων, μας επιτρέπει να περιπλανηθούμε στο χώρο δείχνοντας μας τη ζωή στην αμόλυπτη και μη ανεπτυγμένη επαρχία, με τα άσπρα σπίτια, το όμορφο φυσικό τοπίο και τα αξιοθέατα. Εκεί οι κάτοικοι, παλεύουν για να επιβιώσουν, αλλά η διασκέδαση κατέχει σημαντική θέση στη ζωή τους. Στη συνέχεια, η προσοχή επικεντρώνεται στο πλοίο του Αμερικανού

αρχαιοκάπηλου, προβάλλοντας έναν τελείως διαφορετικό τόπο, όπου η πολυτελής διακόσμηση είναι κυρίαρχη. Τέλος, υπάρχει η ανάδειξη της μοντέρνας Αθήνας της προόδου και του εκσυγχρονισμού, ως το διαλεκτικό ανάλογο της παραδοσιακής, ολίγον οπισθοδρομικής αλλά και «αμόλυπτης» ενδοχώρας και του δυτικού τρόπου ζωής. Ο κεντρικός άξονας της αφήγησης, συχνά συνίσταται από την παράθεση παράδοξων συνευρέσεων, μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας, ενίοτε στο άμεσο περιβάλλον κρατικών και ιδιωτικών εγκαταστάσεων τουρισμού και αναψυχής, η μοντέρνα αρχιτεκτονική των οποίων συνιστούσε τον πλέον κυρίαρχο τρόπο μετάδοσης καινοτόμων ιδεών,

⁸²Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλήματα στον ελληνικό τουρισμό"

βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.260, Αθήνα



Εικόνα 22 . Στιγμιότυπα από την ταινία Boy on a dolphin

στο συντηρητισμό της ελληνικής υπαίθρου.

Η ταινία, πέρα από την απλοϊκότητα της ιστορίας και της πλοκής της, δικαιώνεται ως ιδιαίτερο βλέμμα στον ελληνικό τουρισμό, κυρίως για την κινηματογραφική αναπαράσταση δύο σημαντικών συνιστωσών της εικόνας της Ελλάδας, προς εσωτερική κατανάλωση και εξαγωγή. Πρώτον, καταγράφει τις μεταπτώσεις (συναισθηματικές, ιδεολογικές, κ.α.) μίας ιδιόζουσας διαδικασίας εθνικής αφύπνισης που ενεργοποιείται μέσα από την επαφή με το «ξένο», το ανοίκειο, το «άλλο». Στο σημείο αυτό, υπάρχει σαφής αναφορά στο σχέδιο Μάρσαλ, που αποτελεί την πλέον σημαντική προσπάθεια χρηματικής βοήθειας για την Ελλάδα. Δεύτερον, εντάσσει τα ίχνη και τα τεκμήρια του παρελ-

θόντος, στο πλαίσιο μίας εντατικής αξιοποίησης/εκμετάλλευσης και εμπορευματοποίησης των φυσικών και πολιτιστικών πόρων του έθνους, που εγκαινιάζεται αυτήν την εποχή⁸³.

Η συγκεκριμένη ταινία, αποτελεί μια ιδιαίτερη παραγωγή καθώς σκοπός της ήταν να γίνει γνωστή η Ελλάδα, προκειμένου να αναπτυχθεί ο τουρισμός. Ο Αμερικανός παραγωγός Samuel Engel στη συνέντευξη Τύπου που έδωσε, εκπροσωπώντας ένα στούντιο-κολοσό της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, την 20th Century Fox είπε, ότι «Κατά το πρόσφατο παρελθόν, τόσο ο πρόεδρος της εταιρείας κ. Σκούρας, όσο και ο πρώην πρεσβευτής των Ηνωμένων Πολιτειών

στην Αθήνα Τζον Πιουριφόνι αναζητούν το σενάριο μιας ταινίας, που θα έκαμνε γνωστή την Ελλάδα στην Αμερική». Ο ίδιος ο Samuel Engel άλλωστε, που εκείνη την εποχή ήταν πρόεδρος της Ενώσεως Κινηματογραφικών Παραγωγών του Χόλυγουντ και αντιπρόεδρος της Ακαδημίας Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών, είχε εκθειάσει τα προσόντα της Ελλάδας, εμμένοντας στην αξιοποίησή της για λογαριασμό της μεγάλης κινηματογραφικής βιομηχανίας των Ηνωμένων Πολιτειών.

Το στοίχημα του σκηνοθέτη, ο οποίος ανέλαβε τη σκηνοθεσία της ταινίας, ήταν να γυρίσει ένα φιλμ πλημμυρισμένο από Ελλάδα. Αυτή ήταν «η σαφής ε-

ντολή» του κ. Σκούρα. Στην πρώτη επίσκεψή του στην Ελλάδα, γύρισε τη χώρα από άκρη σ' άκρη, επισκέφτηκε πολλά σημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας, αναζητώντας και επισημαίνοντας τοπία κατάλληλα για κινηματογράφηση. Η παραγωγή ήταν πραγματικά φιλόδοξη, για τα μέτρα της εποχής γιατί το «Παιδί επάνω στο δελφίνι» θα ήταν η πρώτη ταινία που θα γυριζόταν σε σύστημα Σινεμασκόπ 55 χιλιοστών και όλη με εξωτερικά γυρίσματα. Ο σκηνοθέτης, από την αρχή ήταν της γνώμης, ότι η ταινία θα είχε και υποβρύχια γυρίσματα, γι' αυτό και πριν από την πρώτη επίσκεψή του, είχε μιλήσει διεξοδικά με τον Ζακ Ιβ Κουστό, μετρ των υποβρύχιων ντοκιμαντέρ.

⁸³Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], "Κινηματογραφικά βλέμματα στον ελληνικό τουρισμό"

βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση

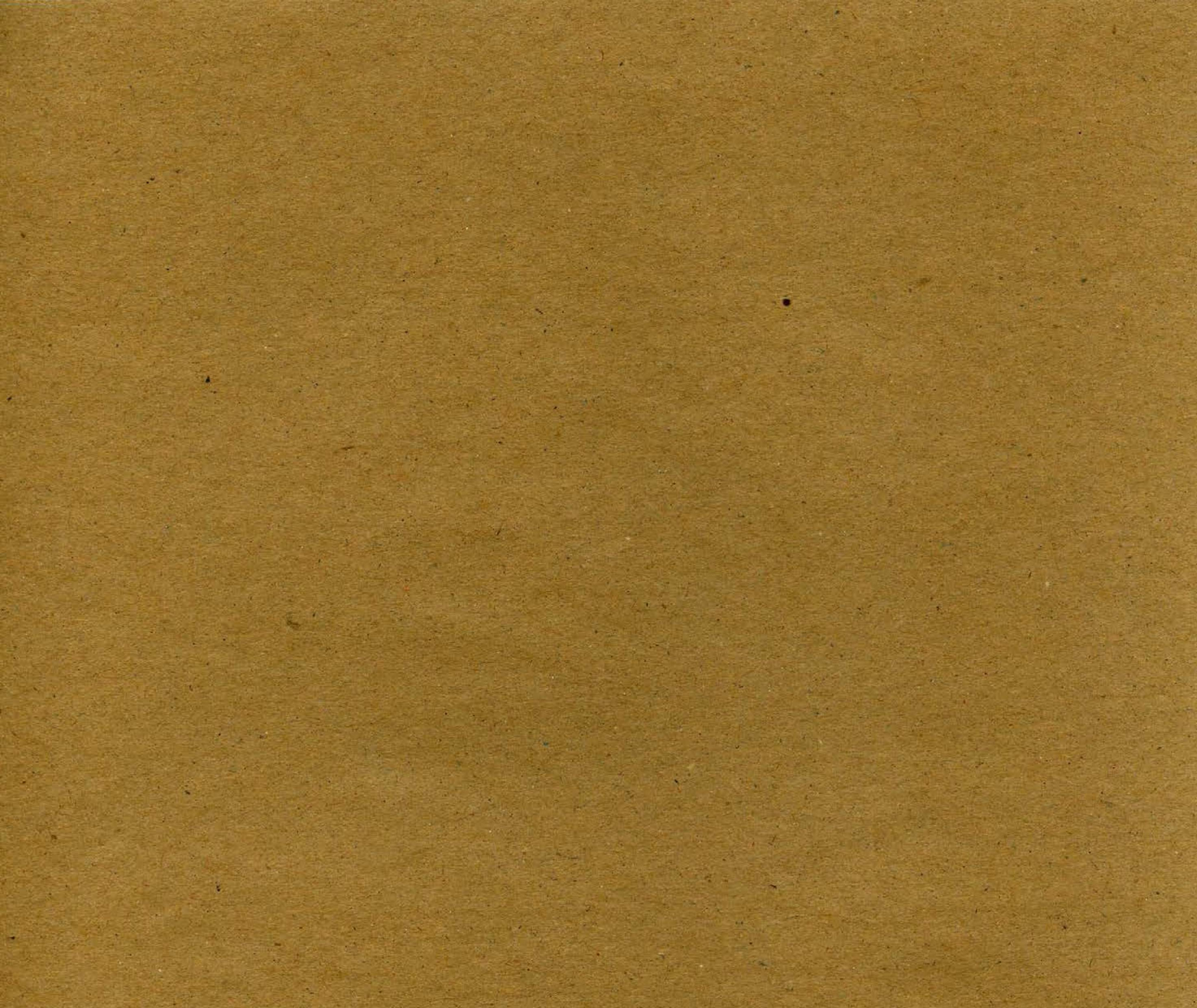
Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης , σελ.260, Αθήνα

«Παρουσιάζεται μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να εκμεταλλευθούμε το σπουδαίο αυτό γεγονός, που για πρώτη φορά συμβαίνει στην Ελλάδα, για καλλιτεχνικούς και τουριστικούς σκοπούς», ανέφερε σε ρεπορτάζ του ο «Ταχυδρόμος» στις 20 Οκτωβρίου 1956. Επεσήμανε όμως ότι εκείνο που προέχει «ήταν η δημιουργία μιας σοβαρής Ελληνικής Κινηματογραφίας, ικανής να καλύψει ως ένα σημείο τον τομέα της τεχνικής του κινηματογράφου, αλλά και να επανδρώσει, με το απαραίτητο προσωπικό, οποιαδήποτε μελλοντική προσπάθεια στον τόπο μας. Μια ελληνική κινηματογραφία που να την υπολογίζουν οι ξένοι⁸⁴.

⁸⁴Ζουμπουλάκης, Γιάννης [2014], “Όταν η Σοφία Λόρεν μάζεψε σφουγγάρια στην Ύδρα”, *Το βήμα*, 16335, σελ.45

3

Συμπεράσματα



7. Συμπεράσματα :

Ο κινηματογράφος υπήρξε ένα μέσο που έχει επηρεάσει κατά καιρούς τον τουρισμό. Μέσω τεχνικών κατορθώνει να δημιουργεί κοινωνικά πρότυπα, προβάλλοντας νέους αστέρες, αλλά και τουριστικές τάσεις αναδεικνύοντας διάφορους προορισμούς. Το φαινόμενο του κινηματογραφικού τουρισμού είναι αρκετά πολύπλοκο και συνδέεται με την έννοια της φιλικής εικόνας καθώς και την πραγματικότητα που αυτή παρουσιάζει. Ο Hugo Munsterberg στο έργο του επισημαίνει ότι ο κινηματογράφος επαναπροσδιορίζει την τρισδιάστατη πραγματικότητα σύμφωνα με τους νόμους της σκέψης. Σε αντίθεση με την πραγματικότητα ο κινηματογράφος προκαλεί ευχαρίστηση απελευθερώνοντας τον από κόσμο, από τη βαρύτητα

του χώρου, του χρόνου, και της αιτιότητας στολίζοντάς τον αντ' αυτών, με τις μορφές της δικής μας συνείδησης⁸⁵.

Η δύναμη της φιλικής εικόνας κατευθύνει το θεατή μέσω της διαδικασίας της ταύτισης και επομένως επηρεάζει τις καταναλωτικές του προτιμήσεις για την επιλογή του τουριστικού τύπου. Ο κινηματογράφος δημιουργεί ένα εικονικό παρόν συνδυασμένο με μια αίσθηση αμεσότητας, μια εντύπωση της πραγματικότητας. Σύγχρονος και αρχαϊκός ταυτόχρονα ως αρχείο των ψυχών, μας επιτρέπει να φωτογραφίσουμε τις κινήσεις τις συμπεριφορές και τις επιθυμίες μας. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία κατευθυνόμενων μοτίβων συ-

μπεριφοράς που συνδέεται με την έννοια του πώς να είσαι ο τουρίστας αλλά και με την κατασκευή τύπων που να ανταποκρίνονται στα όνειρα και τις μνήμες του τουρίστα.

Για τον λόγο αυτό, ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε από την Ελλάδα ως ένα από τα εργαλεία προώθησης του ελληνικού τουρισμού. Ειδικά την περίοδο που εστιάζουμε δηλαδή τις δεκαετίες του 50 και του 60 η Ελλάδα καταβλημένη από το β' παγκόσμιο πόλεμο και τον εξίσου καταστρεπτικό εμφύλιο προσπαθεί να προωθήσει το τουριστικό της προφίλ. Ο ελληνικός κινηματογράφος λειτουργώντας επιχειρηματικά υπέρ του τουρισμού, συμβάλει στη διάδοση της τουριστικής φυσιογνωμίας

της χώρας. Παράδειγμα αποτελούν παραγωγές που οργάνωσε ο ελληνικός οργανισμός τουρισμού, στερεότυπα που διαμορφώθηκαν και αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για διαφημιστικές καμπάνιες και αφίσες αλλά και ελληνικές και ξένες ταινίες που προέβαλαν το τουριστικό προφίλ της Ελλάδας τόσο στο εξωτερικό όσο και εγχώρια⁸⁶.

Το εργαλείο του μοντάζ είναι από τα χαρακτηριστικά στοιχεία που κατευθύνουν το θεατή καθώς επιτρέπει την καθιέρωση ενός διαφορετικού χώρου και χρόνου από την πραγματικότητα που ζούμε. Μέσω της συρραφής των πλάνων ο σκηνοθέτης επιλέγει ορισμένες κινήσεις, τις αλλάζει ή τις μεγεθύνει, άλλες τις αποκλείει, ταξιδεύει πολλές

⁸⁵ Stam, Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, σελ.167 – 183, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη

⁸⁶ Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». *Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-*

1970), σελ.31, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

ώρες, αιώνες, χιλιόμετρα μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα επιταχύνει, επιβραδύνει, σταματάει, πάει ανάποδα. Αρκετά πειράματα με ποιο γνωστό του Vsevolod Pudovkin απέδειξαν ότι η πιθανότητά συστολής και διαστολής του χώρου και του χρόνου είναι καθοριστική για την κατεύθυνση της γνώμης του θεατή⁸⁷. Το μοντάζ μέσω της ικανότητας αυτής μας επιτρέπει να περιπλανηθούμε στο χώρο και να συγκροτήσουμε μια οπτική. Η έννοια τη περιπλάνησης βοηθά να κατανοήσουμε την έννοια του Αρχιτεκτονικού χώρου. Ένα κτίσμα δεν θα το αντιληφθούμε ποτέ συνολικά, δεν θα το δούμε σε κάτοψη, αλλά θα βιώσουμε αποσπασματικά τοπία, γωνιές, στιγμές, και μέσω ενός εσωτερικού μοντάζ θα μπορέσουμε να το καταλάβουμε, να το

αντιληφθούμε σαν μία ολότητα.

Εστιάζοντας σε πέντε ενδεικτικά παραδείγματα εξετάζουμε μέσω του μοντάζ τον τρόπο περιπλάνησης που προτείνουν και κατ'επέκταση την εικόνα που διαμορφώνουν για το χώρο. Μέσα από αυτές τις εικόνες που προβάλλουν συμπεραίνουμε για τις τάσεις που εμφανίστηκαν στον τουρισμό εκείνης της περιόδου. Πιο συγκεκριμένα αυτές οι τάσεις είναι:

Η βρετανική περιηγητική παράδοση του 18ου αιώνα:

Μέσα από την ταινία «Greece the immortal land» αλλά και από ταινίες όπως το «Greece» του Carl Dudley προβάλλεται ο κινηματογραφικός χώρος

μέσα από τα αρχαία αξιοθέατα, την ομορφιά του φυσικού περιβάλλοντος αλλά και την σύγχρονη ζωή, τα έθιμα και τον τρόπο ζωής των κατοίκων. Η περιπλάνηση που προτείνει ο σκηνοθέτης καθώς και η συρραφή των πλάνων είναι καθοριστικής σημασίας για την οπτική που προβάλλεται. Μέσω της συρραφής αντιθετικών πλάνων, της σταθερής κάμερας και των μη αυτοτελών σκηνών αλλά και μέσα από την επιρροή του από την ομάδα empire marketing board εξερευνούμε τον κινηματογραφικό χώρο και αναγνωρίζουμε το τουριστικό προφίλ που προωθείται.

Ο Basil Wright περιγράφει την εμπειρία του περιηγητή ο οποίος αντιμετωπίζει με σεβασμό τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και προσδίδει χαρακτηριστικά του

⁸⁷ Vsevolod, Pudovkin [1954], *Film technique and film acting*, σελ.126, London : vision press

στους σύγχρονους κατοίκους, μέσα από μια αναφορά στην πρωτοβιομηχανική κοινωνία της χειροτεχνίας και τής αγροτικής οικονομίας αλλά και μέσα από πορτραίτα ανθρώπων των γραμμάτων.

Το έργο κάνει σαφείς αναφορές στην βρετανική περιηγητική παράδοση του 18ου αιώνα. Αυτή η παράδοση ξεκινά από τη θέληση μιας σειράς ανθρώπων για αναγνώριση τόσο του ελληνικού τοπίου αλλά κυρίως του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Σ αυτή την περίοδο σημαντικά είναι τα ταξίδια και το ρηξικέλευθο έργο του διάσημου γιατρού και βοτανολόγου J. Pison de Tournefort, απεσταλμένου του Λουδοβίκου 14ου με στόχο να μελετήσει την ιστορία, τη γεωγραφία και τις φυσικές επιστήμες παράλληλα με τις κοινωνικές συνθήκες και τους τρόπους διοίκησης των περιοχών

που περιηγήθηκε. Κατέγραψε και πέτυχε να δώσει σε ένα σύνολο τα σχετικά στοιχεία με τον αρχαίο κόσμο σε κάθε τοποθεσία, καθώς και την πρώτη συστηματική και αναλυτική παρουσίαση της νεότερης ελληνικής κοινωνίας ως εικόνα της φυσιογνωμίας του ελληνικού τόπου και τοπίου. Απετέλεσε έτσι πρότυπο των περιηγήσεων σε όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα.

Στη συνέχεια αυτή η θέληση οδηγείται σε μια παθιασμένη διεύρυνση του σύγχρονου Ελληνισμού για να καταλήξει στα αδιαφιλονίκητα συμπεράσματα ότι οι σημερινοί Έλληνες είναι απόγονοι των αρχαίων. Παρουσιάζεται μια σειρά από ομοιότητες και αναλογίες που διατηρήθηκαν διά μέσου των αιώνων: στον χαρακτήρα, στις ασχολίες, στις συμπεριφορές. Την αντίληψη αυτή «εκτόξευσε» ολοκάθαρα το έργο του P. A.

Guys, αποτέλεσμα κλασικών ονειροπολήσεων αλλά και μακράς ελληνικής εμπειρίας.

Η μεταπολεμική περιήγηση και η στρόφη στο φυσικό τοπίο:

Μέσα από την ταινία «Το κορίτσι με τα μαύρα» αλλά και από ταινίες όπως η «Στέλλα» εν τέλει η εικόνα που διαμορφώνουμε τόσο για τον τουρισμό όσο και για τη ζωή των ανθρώπων απέχει από κάθε εξοραιστική πρόθεση. Μέσα από τα κινούμενα αλλά και τα σταθερά κάδρα, την αλλαγή της κλίμακάς τους αλλά και τη συρραφή τους παρουσιάζεται η σκληρή εικόνα μιας ταλαιπωρημένης επαρχίας που αγωνίζεται να επιβιώσει, στοιχεία που είναι εμφανή και στον αρχιτεκτονικό χώρο.

Μέσα από το τοπίο του νησιού με τα κατεστραμμένα σπίτια, το όμορφο φυσικό

τοπίο και το ιδιαίτερο φως γίνεται αντιληπτή η τάση στην οποία παραπέμπει. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία η Ελλάδα προσπαθεί να συνέλθει από τον πόλεμο και δε διαθέτει τις κατάλληλες υποδομές προκειμένου να ελκύσει τουρίστες. Ωστόσο αυτή η περίοδος θεωρείται κομβική. Πρόκειται για μια περίοδο στην οποία ο πόλεμος λειτούργησε καταλυτικά για το τουριστικό φαινόμενο. Οι κοινωνικές σχέσεις αλλάζουν, εφαρμόζονται νέες οικονομικές και πολιτικές τακτικές από τα κράτη. Επομένως επηρεάζεται και η φυσιογνωμία των ταξιδιωτών καθώς από την περιήγηση της αριστοκρατίας που βασιζόταν στον πολιτισμό και τα αξιοθέατα, ο μεταπολεμικός τουρίστας στρέφεται στην ομορφιά του ελληνικού τοπίου με το ιδιόμορφο φως.

Η προβολής μιας διονυσιακής Ελλάδας:

Μέσα από την ταινία «Ο μπαμπάς μου και εγώ» προβάλλεται η εικόνα της Ελλάδας που αποτελείται από πολυτελή ξενοδοχεία με εγκαταστάσεις που εστιάζουν στην διασκέδαση και στη θάλασσα. Τόσο οι χώροι όσο και η ποικιλία των παροχών υπόσχονται άνεση στους τουρίστες και ειδικά στην οικονομική ελίτ εκείνης της περιόδου στην οποία στόχευε ο τουρισμός. Μέσα από την εναλλαγή πλάνων διαφορετικής κλίμακας αλλά και τη συρραφή τους παρουσιάζει ένα τοπίο δελεαστικό το οποίο αποτελεί ευχάριστη εναλλακτική από την καθημερινότητα και υπόσχεται την εκπλήρωση των φαντασιώσεων για απόλαυση των νέων καταναλωτικών αγαθών. Ακόμη προβάλλεται η ομορφιά του φυσικού τοπίου.

Μέσα από αυτή την εικόνα γίνεται σαφής αναφορά στην τάση που αναπτύχθηκε εκείνη την περίοδο και αφορά στη στροφή του τουρισμού από τα αρχαία μνημεία στο φυσικό τοπίο αλλά και στην προσπάθεια ένταξης της Ελλάδας στον δυτικό τρόπο ζωής μέσω των τουριστικών εγκαταστάσεων. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε το αμερικανικό σχέδιο Μάρσαλ. Το Τετραετές Πρόγραμμα Ανόρθωσης (1948-1952), αν και ουδέποτε εφαρμόστηκε, εισήγαγε την έννοια της δημόσιας παρέμβασης στον τομέα του τουρισμού μέσω ενός κεντρικού προγραμματισμού. Ο ΕΟΤ μέσω της κατασκευής των ξενία αποτελεί μια από τις πρώτες προσπάθειες για ανάπτυξη του τουρισμού. Τέλος η διασκέδαση αποτέλεσε βασικό στοιχείο στον τουρισμό εκείνης της περιόδου καθώς διαμορφώνεται η έννοια της διονυσιακής

Ελλάδας με τα νυχτερινά κέντρα που περιλαμβάνουν ξένη αλλά και λαϊκή μουσική. Η τάση αυτή συνεχίζει και στη δεκαετία του 60, ωστόσο ο χαρακτήρας του τουρισμού γίνεται πιο μαζικός, καθώς τα μεσαία οικονομικά στρώματα αποκτούν περισσότερο ελεύθερο χρόνο και μεγαλύτερη οικονομική ευμάρεια. Επομένως αναγνωρίζουν στον τουρισμό ένα πεδίο έκφρασης της επιδεικτικής κατανάλωσης.

Μια σειρά ταινιών προβάλλουν αντίστοιχη εικόνα επικεντρώνοντας την προσοχή σε πολυτελή θέρετρα, τη θάλασσα και τα νυχτερινά κέντρα. Στην Κέρκυρα, το Corfu Palace και οι εγκαταστάσεις του Club Mediterranée και στη Ρόδο τα bungalows του Miramare θα αποτελέσουν τον κύριο χώρο δράσης των ταινιών «Ραντεβού στην Κέρκυρα» και «Νύχτες στο Μιραμάρε». Στην ταινία

«Η παριζιάνα» προβάλλεται το ξενοδοχείο Λητώ ενώ το ξενοδοχείο Μον Παρνές λειτουργεί ως σύμβολο πολυτέλειας στο «Ο εμίρης και ο κακομοίρης».

Το αίτημα εξυγχρονισμού μέσα από το Αμερικανικό σχέδιο Μάρσαλ :

Μέσα από την ταινία «Boy on a dolphin» προβάλλεται η εικόνα που στηρίζεται στην αντίθεση τριών διαφορετικών περιοχών. Η συρραφή των πλάνων μας επιτρέπει να περιπλανηθούμε στο χώρο δείχνοντας μας τη ζωή στην αμόλυνη και μη ανεπτυγμένη επαρχία, με τα άσπρα σπίτια, το όμορφο φυσικό τοπίο και τα αξιοθέατα. Εκεί οι κάτοικοι παλεύουν για να επιβιώσουν αλλά η διασκέδαση κατέχει σημαντική θέση στη ζωή τους. Στη συνέχεια η προσοχή επικεντρώνεται στο πλοίο του Αμερικανού αρχαιοκάπηλου, προβάλλοντας έναν τελείως διαφορετικό τόπο, όπου η

πολυτελής διακόσμηση είναι κυρίαρχη. Τέλος υπάρχει η ανάδειξη της μοντέρνας Αθήνας της προόδου και του εκσυγχρονισμού ως το διαλεκτικό ανάλογο της παραδοσιακής, ολίγον οπισθοδρομικής αλλά και αμόλυνης ενδοχώρας και του δυτικού τρόπου ζωής.

Η ταινία μέσα από την παρουσίασή αυτών των χώρων επιδιώκει να προβάλλει την τάση για εξυγχρονισμό του τουριστικού προφίλ της Ελλάδας, κάνοντας αναφορές στο αμερικανικό σχέδιο Μάρσαλ. Μέσα από τις αντιθέσεις της επαφής με το ξένο και το ανοίκειο αλλά και την εντατική αξιοποίηση και εκμετάλλευση των πολιτιστικών πόρων του έθνους αναφέρεται στην προσπάθεια της χώρας να ενταχθεί στον δυτικό τρόπο ζωής. Μετά το τέλος του πολέμου η Ελλάδα μέσω του σχεδίου Μάρσαλ προσπάθησε να ανασυγκροτηθεί

μέσα από διάφορες ενέργειες όπως η αποκατάσταση του οδικού δικτύου και των συγκοινωνιών, η επισκευή των σιδηροδρομικών σταθμών και των λιμανιών, η ενίσχυση της τεχνογνωσίας στις καλλιέργειες και την κτηνοτροφία, μεγάλα ενεργειακά προγράμματα και τα πρώτα έργα υποδομής στις πόλεις και την περιφέρεια. Στη συνέχεια αυτή η ανάπτυξη επεκτάθηκε και στον τουρισμό μέσα τόσο από το αναστηλωτικό έργο της αμερικανικής σχολής κλασικών σπουδών όσο και από τη δημιουργία τουριστικών εγκαταστάσεων.

Μια σειρά από ταινίες προβάλλουν την αντίστοιχη εικόνα εστιάζοντας στην προβολή της αντίθεσης ανάμεσα στην εξυγχιτισμένης Αθήνα και την υπανάπτυκτη επαρχία και προβάλλοντας το αίτημα για ένταξη στο δυτικό τρόπο ζωής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα

είναι το «White city» και το «Wide wide world blue holiday» παραγωγές για λογαριασμό του ΕΟΤ.

Το στοιχείο της ελληνικότητας μέσω των διασταυρούμενων βλεμμάτων:

Στην ταινία «Ποτέ την Κυριακή» μέσα από την κίνηση της κάμερας, την αλλαγή της κλίμακας αλλά και τη συρραφή των πλάνων παρουσιάζεται το στοιχείο της ελληνικότητας. Ο τόπος που προβάλλεται δεν είναι ανεπτυγμένος και ελκυστικός τουριστικός χώρος σύμφωνα με τις αντιλήψεις του δυτικού κόσμου. Ωστόσο η έννοια της αυθεντικότητας των αρχαίων μνημείων, της θάλασσας αλλά και της διασκέδασης των ανθρώπων, που ενώ δίνουν αγώνα επιβίωσης δεν λείπει το καθημερινό χαμόγελο και η χαρά, τον καθιέρωσε ως έναν τουριστικό τόπο .

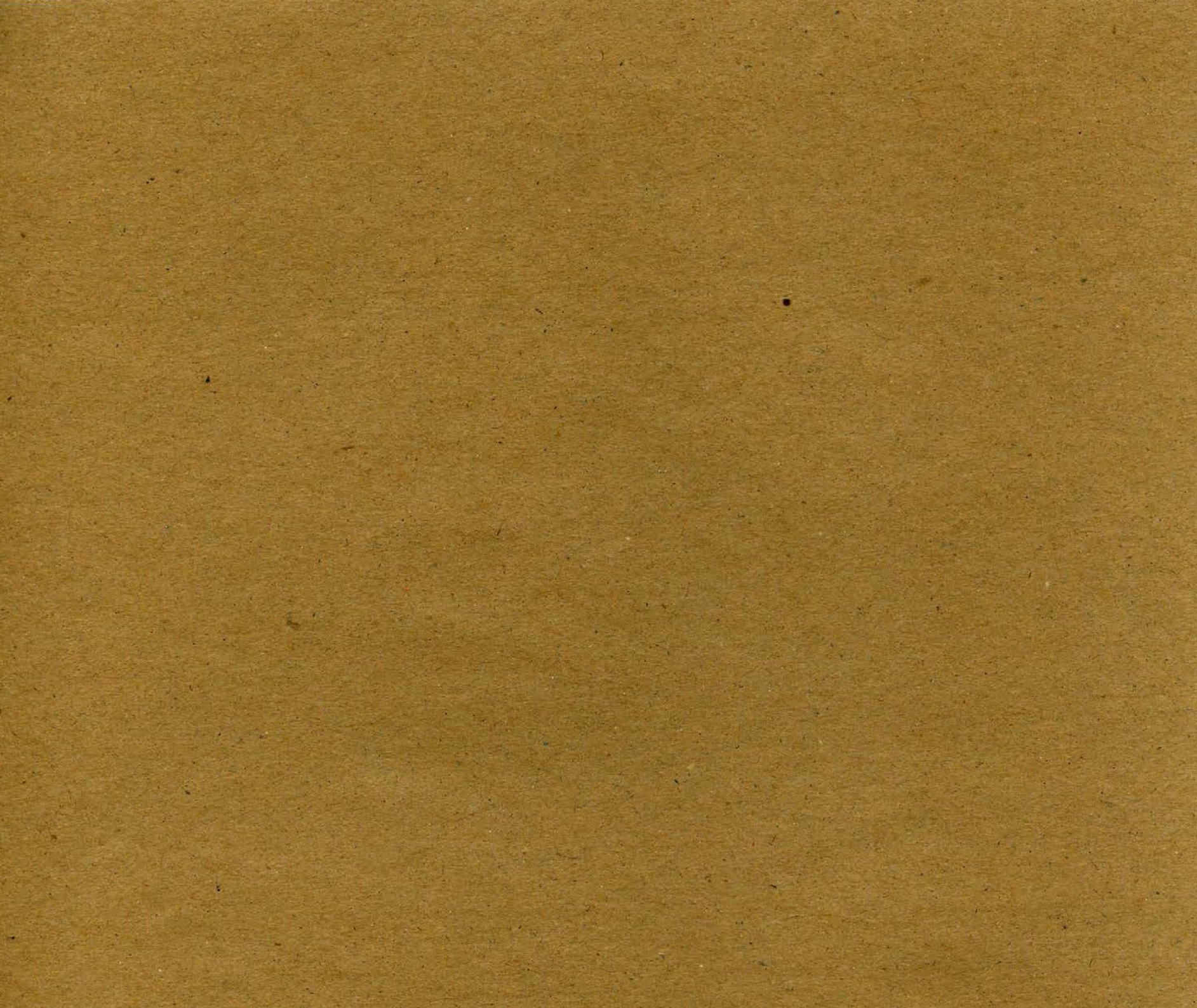
Μέσα από τη διασταύρωση των βλεμμάτων από το εσωτερικό προς τη Δύση και το αντίστροφο αλλά και τις αντιθέσεις στον τρόπο συμπεριφοράς ανάμεσα σε ξένους τουρίστες και ντόπιους γίνεται μια αποδοχή της διπλής ιδιότητας του ελληνικού κινηματογραφικού χώρου, ο οποίος λειτουργεί ταυτόχρονα ως σκηνικό της καθημερινότητας μιας Ελλάδας του εκσυγχρονισμού μέσω της ανασυγκρότησης της οικονομίας και της ανοικοδόμησης και ως τόπος αναφοράς του μύθου και της ιστορίας για τον δυτικό κόσμο της εποχής της νεωτερικότητας. Συνεπώς, μέσα από τα υβριδικά βλέμματα των διεθνών συμπαραγωγών προκύπτει μία ιδιότυπη συγκατοίκηση στη φιλική, μεταπολεμική Ελλάδα μεταξύ εγχώριων και εισαγόμενων οπτικών, η οποία, αν και ποτέ δεν μετουσιώ-

νεται σε ουσιαστική συμβίωση, αναγνωρίζει στις μη κυρίαρχες οπτικές το δικαίωμα ενεργού συμμετοχής στην δημιουργία και συντήρηση μιας φαντασιακής κατασκευής περί γοητευτικής υπανάπτυξης για τον τόπο και τους κατοίκους.

Μια σειρά ταινιών όπως το «Zorba the greek» παρουσιάζουν αντίστοιχη εικόνα αναδεικνύοντας την Ελλάδα μέσω της έννοια της αυθεντικότητας και το έντονου ελληνικού χαρακτήρα.

4

Βιβλιογραφία



8. Βιβλιογραφία :

Βιβλία :

Altman, Rick [1987], *The American film musical*, Bloomington : Indiana university press

Eisenstein, Sergei, Mikhailovich [1988], *S.M. Eisenstein Selected Works volume 1 writings 1922-34*, London : british film institute

Feigel, Lara [2010], *Literature cinema and politics 1930 – 1945 reading between the frames* , Edinburg : Edinburg university press

Mark, Fitzmaurice, Tony [2001], *Cinema and the city : film and urban societies in a global context*, Uk : Blackwell publishers

Metz, Christian [1986], *Psychoanalysis and the cinema the imaginary signifier*, London : Macmillan Press

Stam , Robert [2004], *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα : Εκδόσεις πατάκη

Pudovkin, Vsevolod [1954], *Film technique and film acting*, London : vision press

Urry, John [1995], *Consuming places*, New York : Routledge

Βιγγοπούλου, Ιόλη, Στάικος, Κωνσταντίνος, Σπύρος [2005], *Ο Ελληνικός Κόσμος μέσα από το Βλέμμα των Περιηγητών 15^{ος} – 20^{ος} αιώνας ανθολόγιο από τη Συλλογή του Δ. Κοντομηνά*, Αθήνα : Κότινος

Μυλωνάκη, Αγγελική [2008], «Δουλειές με φούντες!». *Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)*, Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη [1989], *Ελληνική Κινηματογραφία. 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-Οικονομική κατάσταση*, Αθήνα: Θεμέλιο

Άρθρα σε περιοδικά :

Assadourian, Romy [2011], “Greece : lights, camera ... travel ! analysis on the process of attracting foreign filmmakers and the way their films can contribute to strenghten a destination brand : the case of Greece”, *journal of tourism research*, 2, σελ. 19 – 52

Edensor, Tim [2001], “Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice”, *tourist studies*, 1 , σελ. 59 – 81

Carrol, Nancy [1930], “Film director de broadway”, *cinarte*, 225, σελ.16 – 18

Βενετσιάνου, Όλγα, Μπαζαίου, Ναταλία [2005], “Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο”, *Αρχιτέκτονες*, 53, σελ. 52 – 54

Βοζάνη, Αριάδνη [2005], “Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο”, *Αρχιτέκτονες*, 53, σελ. 55 – 57

Παπαδημητρίου, Λυδία [2000], “Traveling on screen: Tourism and the Greek film musical”, *Journal of Modern Greek Studies*, 18, σελ.95 – 104

Τσιτσοπούλου, Βασιλική [2000], “Greekness, Gender Stereotypes, and the Hollywood Musical in Jules Dassin's Never on Sunday”, *Journal of modern greek studies*, 18, σελ. 79 – 93

Άρθρα σε εφημερίδες :

Ζουμπουλάκης, Γιάννης [2010], “Από τη Στέλλα στην Ίλια, 50 χρόνια από το ποτέ την Κυριακή”, *το θήμα*, 15850, σελ.15 - 18

Ζουμπουλάκης, Γιάννης [2014], “Όταν η Σοφία Λόρεν μάζευε σφουγγάρια στην Ύδρα”, *Το θήμα*, 16335, σελ.45 - 48

Παπούλιας, Χρίστος [1993], “Η υδραϊκή αρχιτεκτονική”, *η καθημερινή*, 22561, σελ.16 – 18

Ρεντζής, Θανάσης [1993], “Ύδρα και κινηματογράφος”, *η καθημερινή*, 22561, σελ.19

Άρθρα σε βιβλία :

Grierson, John [1976], “First Principles of Documentary”, βρίσκεται στο *Nonfiction Film Theory and Criticism*, επιμ. Barsam Richard, σελ.19 - 30, New York: E.P. Dutton & Co.

Αλιφραγκής, Σταύρος [2014], “Κινηματογραφικά βλέμματα στον ελληνικό τουρισμό” βρίσκεται στο *Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα*, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσιωπος Γιάννης, σελ.266 – 273, Αθήνα

Ζωγράφος, Γεώργιος [2006], “Ξενοδοχειακά καταλύματα. Η διαδικασία ανάπτυξής τους” βρίσκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.54 – 55, Αθήνα

Κυρτσής, Αλέξανδρος, Ανδρέας [2014], “Ανασυγκρότηση και ο εκμοντερνισμός του τουριστικού βλέμματος” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.120 - 135, Αθήνα

Κωλονάς, Βασίλης [2014], “τουριστικές εγκαταστάσεις στην Ελλάδα 1950 – 1974” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα , 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia , επιμ. Αίσωπος Γιάννης , σελ.60 - 85 , Αθήνα

Νικολακόπουλος, Παντελής [2014], “Ξενοδοχεία, 1950 – 1967 : το πνεύμα του μοντερνισμού” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα, 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.136 - 143, Αθήνα

Ντάφλος, Κωνσταντίνος [2006], “Μετά το τοπίο” βρίσκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.63 - 69, Αθήνα

Τσιγαρίδα, Ελένη [2006], “Το αυθεντικοί μύθοι και οι αλήθειες της τουριστικής αρχιτεκτονικής. Άρης Κωνσταντινίδης και ΕΟΤ” βρίσκεται στο Πολιτιστικό περιβάλλον και τουρισμός ο ρόλος του αρχιτέκτονα, επιμ. Τεχνικό επιμελητήριο Ελλάδας, σελ.78 – 79, Αθήνα

Φέσσα, Εμανουήλ, Ελένη [2014], “Εκσυγχρονισμός, πρωτοτυπία και πνεύμα του τόπου: Η ξενοδοχειακή αρχιτεκτονική του ριζοσπάστη Άρη Κωνσταντινίδη 1958–1967” βρίσκεται στο Τοπία τουρισμού : Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα , 14η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής La Biennale di Venezia, επιμ. Αίσωπος Γιάννης, σελ.144 - 155, Αθήνα

Πηγές από το διαδίκτυο :

<http://www.iobe.gr/>

https://camerastylogreekmagazine.wordpress.com/2008/04/02/rolos_montaz/

http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_4186.pdf

Wikipedia

http://www.thessalonikiartsandculture.gr/cinema/cine-protaseis/ti-einai-o-neorealismos-ston-kinimato-grafo#.VWINLU_tmko

Φιλμογραφία :

Νταιφάς, Ίωνας [1956], Δολάρια και όνειρα

Lenzi, Umberto [1958], Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα

Λαμπρινός, Αντρέας [1959], Διακοπές στην Αίγινα

Δαδήρας, Ντίμης [1959], Το αγοροκόριτσο

Καψάσκης, Σωκράτης [1959], Η Λίζα τ'όσκασε

Τσιφόρος, Νίκος [1960], Τρεις κούκλες κι εγώ

Δαλιανίδης, Γιάννης [1960], Κρουαζιέρα στη Ρόδο

Σακελλάριος, Αλέκος [1961], Αλίκη στο ναυτικό

Λάσκος, Ορέστης [1961], Νύχτες στο Μιραμάρε

Λάσκος, Ορέστης [1963], Τύφλα να' χει ο Μάρλον Μπράντο

Δαλιανίδης, Γιάννης [1965], Κορίτσια για φίλημα

Κακογιάννης, Μιχάλης [1964], Zorba the Greek

Thomson, J. Lee [1961], Τα κανόνια του Ναβαρόνε

Dassin, Jules [1962], Φαίδρα

Dydley, Carl [1965], Wide wide world: blue holiday

Christian, John [1968], White City

Wright, Basil [1958], Greece : the immortal land

Θαλασσινός, Ερρίκος [1963], Ο μπαμπάς μου και γω

Κακογιάννης, Μιχάλης [1956], Κορίτσι με τα μαύρα

Dassin, Jules [1960], Ποτέ την Κυριακή

Negulesco, Jean [1957], Boy on a dolphin

Dudley, Carl [1951], Greece

Κακογιάννης, Μιχάλης [1955], Στέλλα

Δαδήρας, Δημήτρης [1960], Ραντεβού στην Κέρκυρα

Λάσκος, Ορέστης [1960], Νύχτες στο Μιραμάρε

Δαλιανίδης, Γιάννης [1969], Η παριζιάνα

