

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Ελληνικές Συμπαραγωγές: από τον ιδεολογικό σκεπτικισμό στον οικονομικό πραγματισμό

Ελένη Σιδέρη

doi: [10.12681/30786](https://doi.org/10.12681/30786)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σιδέρη Ε. (2022). Ελληνικές Συμπαραγωγές: από τον ιδεολογικό σκεπτικισμό στον οικονομικό πραγματισμό. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 220–233. <https://doi.org/10.12681/30786>

ΕΛΕΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Ελληνικές Συμπαραγωγές: από τον ιδεολογικό σκεπτικισμό στον οικονομικό πραγματισμό

Περίληψη

Αν και οι συμπαραγωγές στην Ευρώπη ξεκίνησαν μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως μέρος της ήπιας διπλωματίας του Ψυχρού Πολέμου, στο σύνολό τους αντιμετωπίζονταν μέχρι το 1980 ως παράγωγα ενός χαμηλού πολιτισμού. Τότε αρχίζει και η ιστορία των ελληνικών συμπαραγωγών με την είσοδο της Ελλάδας στην τότε Ευρωπαϊκή Κοινότητα (ΕΟΚ) (Karalis 2012). Ιδιαίτερη όμως είναι η άνθισή τους τα τελευταία χρόνια κατά τη δεκαετία της οικονομικής κρίσης.

Το κεφάλαιο θα εξετάσει πώς παράγονται οι κατηγορίες ελληνικός και ευρωπαϊκός κινηματογράφος, μέσα από δύο ιστορίες Ελληνίδων δημιουργών. Η δημιουργική τους πορεία και η σχέση τους με τις συμπαραγωγές θα φέρει στην επιφάνεια το πλαίσιο μέσα από το οποίο οι συμπαραγωγές γίνονται πεδία διαμόρφωσης, τόσο του «ελληνικού», όσο και του «ευρωπαϊκού» και «περιφερειακού», ως κατηγορίες ευρωπαϊκών πολιτικών διαχείρισης της εθνικής ταυτότητας (Paradimitriou 2017), αλλά και μέρος της ανάδυσης μια οικονομίας του συναισθήματος που σχετίζεται με το νεοφιλελεύθερο πρόταγμα της δημιουργικής οικονομίας.

Λέξεις Κλειδιά: Κινηματογράφος, Συμπαραγωγές, Βαλκάνια, φύλο, ΕΕ

Εισαγωγή

Οι συμπαραγωγές αποτελούν σήμερα βασικό παράγοντα της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ειδικά στην ΕΕ, οι συμπαραγωγές που γίνονται στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών πολιτικών για τη στήριξη του κινηματογράφου (EURIMAGES, Creative Europe/MEDIA), πέρα από οικονομική επένδυση, αποτελούν μέρος των ευρωπαϊκών πολιτικών του πολιτισμού με στόχο τη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας. Παρόλα αυτά, οι συμπαραγωγές δεν εμφανίστηκαν τις τελευταίες δεκαετίες. Αντίθετα είναι γέννημα του Ψυχρού Πολέμου και της αναθεώρησης της σχέσης του πολιτισμού με την πολιτική. Στο άρθρο αυτό θα αναζητήσω τη διαμόρφωση του 'ευρωπαϊκού' σε σχέση με τη συγκρότηση των πολιτικών πολιτισμού της ΕΕ και τους τρόπους που συνδέονται σήμερα με την παραγωγή του 'ελληνικού' κινηματογράφου.

Αρχικά θα εξετάσω τη διαμόρφωση των συμπαραγωγών στην Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου και πώς σταδιακά η κατάσταση άλλαξε με τη διαμόρφωση μιας οργανωμένης κινηματογραφικής πολιτικής στα πλαίσια της ΕΕ. Στο επίκεντρο της συζήτησης θα είναι το έργο δύο δημιουργών και η σχέση τους με τη συμπαραγωγή. Από τη μία θα συζητήσω το έργο της Τώνιας Μαρκετάκη και πώς συνδέθηκε η ίδια με το «ευρωπαϊκό» σινεμά. Στη συνέχεια θα μελετήσω πώς η επικράτηση της νεοφιλελεύθερης λογικής από το 1980 και ύστερα έθεσε ως πρόταγμα της δημιουργίας στην Ευρώπη τη διεθνική συνεργασία μέσα από την εξέταση του έργου της Μαρίας Δρανδάκη.

I. Οι Πολιτικές του Πολιτισμού και ο Ψυχρός Πόλεμος

Σύμφωνα με τη Μυρσίνη Ζορμπά και την εξέταση των πολιτικών (policies) του πολιτισμού σε σχέση με την πολιτι-

κή, η έννοια των πολιτικών ορίζεται ως ένα εφαρμοσμένο όραμα για τη διαμόρφωση του μέλλοντος, με βάση μια συγκεκριμένη πολιτική και ιδεολογική ατζέντα.¹ Η θεσμική οργάνωση αυτού του οράματος αποτέλεσε υψίστης σημασίας όχημα για την πολιτική διακυβέρνηση, όπως αυτή άρχισε να γίνεται κατανοητή και να διαμορφώνεται τον 19^ο αιώνα². Την περίοδο εκείνη, η συγκρότηση των εθνικών-κρατών συνδέθηκε με τον μετασχηματισμό της εξουσίας από ένα σύστημα διαπροσωπικών, αυστηρά ιεραρχημένων σχέσεων (φεουδαρχία, βασιλικές αυλές) σε ένα απρόσωπο γραφειοκρατικό σύστημα ελέγχου, θέτοντας τις βάσεις μιας έμμεσης διακυβέρνησης της ίδιας της κοινωνικής και πολιτικής ζωής.³

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο πολιτισμός, που ήδη από την περίοδο του Διαφωτισμού είχε γίνει σημαντικό πεδίο κατανόησης, μελέτης και ιεράρχησης των ανθρώπινων κοινωνιών με βάση την αποικιακή λογική και ατζέντα, μετατράπηκε σε βασικό συστατικό της εθνικής ταυτότητας και της διαφοροποίησής της σε σχέση με άλλες ταυτότητες, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά του έθνους (γειτονικά έθνη, μειονότητες κτλ.).⁴ Παράλληλα, όμως, ο πολιτισμός εργαλειοποιήθηκε μέσα από τη διαμόρφωση και εδραίωση της αστικής τάξης, η οποία κατόρθωσε εκείνη την περίοδο να ταυτίσει και να προβάλλει τους δικούς της στόχους και συμφέροντα ως εθνικά.⁵ Ο πολιτισμός βρισκόταν στο επίκεντρο των εθνικών πολιτικών αυτής της περιόδου, καθώς αφενός συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας συνέχειας του παρελθόντος και στη συντήρηση της συλλογικής μνήμης, αφετέρου πρότασε τις προσδοκίες για το μέλλον (πολιτικές πολιτισμού). Η έμφαση στον αστικό πολιτισμό και στην προαγωγή του μέσα από τις κλασικές τέχνες, όπως τα εικαστικά, η λογοτεχνία, το θέατρο, είχε ως αποτέλεσμα την περιθωριοποίηση των λαϊκών τάξεων μέσα από την ιεράρχηση της ποιότητας και του γούστου⁶ (Υψηλός/Χαμηλός πολιτισμός). Αυτή η έμφαση ταύτιζε τον κινηματογράφο ως νέα και μηχανική τέχνη/τεχνική με τη λαϊκή διασκέδαση.

Την ίδια στιγμή, όμως, αυτή η διάσταση της τεχνολογίας στην κινηματογραφική έκφραση, καθώς και οι συνθήκες της πρώιμης παγκοσμιοποίησης, όπως ονομάζει τον 19^ο αιώνα ο Βρετανός ιστορικός E.P. Thompson (1999)⁷ (καινοτομία στις συγκοινωνίες, επικοινωνίες και τεχνολογία, παγκόσμιες μεταναστεύσεις, παγκόσμιο εμπόριο) καλλιέργησαν το έδαφος για τη διάχυση αυτής της νέας τέχνης σε όλον τον κόσμο.⁸ Μέχρι τη δεκαετία του 1930, όπως υποστήριξε ο Andrew Dudley, ο κινηματογράφος πέρασε μια φάση «επεκτατικού κοσμοπολιτισμού»⁹ που διακόπηκε από την άνοδο του εθνικισμού και του φασισμού, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο για ιδεολογική προπαγάνδα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο κινηματογράφος έφτασε και στην Ελλάδα κυρίως μέσα από διεθνή γεγονότα που τράβηξαν την προσοχή διεθνών εταιριών παραγωγής, όπως η *Gaumont*. Για παράδειγμα, οι εταιρίες αυτές έστειλαν τεχνικούς και μέσα για να καλύψουν τον Ελληνο-Τουρκικό πόλεμο του 1897, τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1906.¹⁰ Σε αυτήν τη φάση, ο κινηματογράφος καλλιέργησε έναν εξωστρεφή και διεθνή

χαρακτήρα που ξεπέρασε τα εθνικά σύνορα, ενώ την ίδια στιγμή αποτέλεσε ένα νέο μέσο συγκρότησης και αναπαράστασης του 'εθνικού' και του 'τοπικού,' που προοριζόνταν για ένα παγκόσμιο κοινό.

Στη μεταπολεμική Ευρώπη, όμως, η θέση του κινηματογράφου άρχισε να αλλάζει. Η σταδιακή συμπερίληψη των λαϊκότερων στρωμάτων (ήδη από τον Μεσοπόλεμο) υπό την πίεση της σοσιαλιστικής ιδεολογίας και του ρόλου της τέχνης σε αυτήν, οι ανάγκες μιας οικονομίας που σταδιακά στράφηκε προς την κατανάλωση, η απήχηση του μέσου και η ανάγκη επανασυγκρότησης των ευρωπαϊκών κοινωνιών ενέταξε τον κινηματογράφο στις εθνικές πολιτικές του πολιτισμού. Παράλληλα, μεσούντος του Ψυχρού Πολέμου, ο πολιτισμός έγινε το πεδίο όπου τα δύο αντίθετα ιδεολογικά μπλοκ θεώρησαν ότι μπορούν να συνεργαστούν. Το 1954 ο Αμερικανός πρόεδρος Eisenhower ανακοίνωσε τη δημιουργία ενός ταμείου έκτακτης ανάγκης για πολιτιστικές υποθέσεις και το 1958 υπήρξε συμφωνία μεταξύ των ΗΠΑ και της ΕΣΣΔ για συνεργασία και ανταλλαγή ταινιών, βιβλίων, φοιτητών, καλλιτεχνών, μουσικών, συνεδρίων και τουρισμού.¹¹

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, άρχισε να αναπτύσσεται η λεγόμενη ήπια πολιτική (soft politics) και πολιτιστική διπλωματία, που έθεσε ως στόχο τη γεφύρωση των διαφορών και την ανάπτυξη σχέσεων μέσω του πολιτισμού. Σύμφωνα με τον George Kennan, η αποστολή της πολιτιστικής διπλωματίας ήταν να μειώσει τις «αρνητικές εντυπώσεις» που καλλιεργούνταν από τον οικονομικό και στρατιωτικό εξαναγκασμό¹². Ακολουθώντας την ερμηνεία του Kennan, η ήπια πολιτική άρχισε να καλλιεργεί έναν εναλλακτικό δρόμο για τις διεθνείς σχέσεις (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν συνεχίστηκαν οι εκφράσεις πολιτικής ηγεμονίας και νεοαποικιοκρατίας) και πολιτική μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ήπια πολιτική προώθησε τη συνεργασία, τον διάλογο και την αδελφότητα των εθνών (πρώτα) και σταδιακά των ανθρώπων (με την προσοχή να στρέφεται στα ανθρώπινα δικαιώματα από τη δεκαετία του 1960 και ύστερα).

Μελετώντας τις ήπιες πολιτικές μετά το 1990, η κοινωνική ανθρωπολόγος Ελένη Παπαγαρουφάλη,¹³ προσεγγίζει εθνογραφικά πρακτικές ειρηνισμού και αδελφοποίησης. Ιστοριοποιώντας αυτές τις πρακτικές, η Παπαγαρουφάλη αναφέρει ότι η μετα-πολεμική στροφή στην ήπια πολιτική και διπλωματία άνοιξε τον δρόμο για τον εξευρωπαϊσμό, για τη διαμόρφωση του παγκόσμιου, καθώς έδωσε τη δυνατότητα στις εθνικές κυβερνήσεις να υπερβούν το εθνικό, αλλά και στους διεθνείς οργανισμούς, που άρχισαν να ενδυναμώνονται, να χαράσσουν και σταδιακά να επιβάλουν μια κυρίαρχη πολιτική με πρόφαση τα δημοκρατικά ιδεώδη. Οι συμπαραγωγές άρχισαν να αναπτύσσονται μέσα σε αυτή την 'ήπια' διπλωματία του Ψυχρού Πολέμου.¹⁴

Την ίδια στιγμή, η ανάλυση της Παπαγαρουφάλη φέρνει στην επιφάνεια τη σημασία των συναισθημάτων σε

αυτήν τη στροφή της διεθνούς πολιτικής. Η κυρίαρχη Καρτεσιανή παράδοση στη Δύση ήθελε τα συναισθήματα να απέχουν από την έκφραση του δημόσιου λόγου και άσκηση πολιτικής. Μέσα σε μια δυσιστική λογική,¹⁵ η παραγωγή πολιτισμού (η δημιουργικότητα, οι τέχνες) είχαν να κάνουν με το συναίσθημα. Στην ήπια πολιτική, όμως, που με όχημα τον πολιτισμό προσπαθεί να δημιουργήσει γέφυρες, τα συναισθήματα, και μάλιστα τα θετικά συναισθήματα (αδελφосύνη, αγάπη, ανθρωπιά, αλληλεγγύη κ.λπ.) όχι μόνο δεν περιορίζονται αλλά ακόμα περισσότερο γίνονται βασικό συστατικό έκφρασης αυτής της πολιτικής. Τα θετικά συναισθήματα αγγίζουν τον πυρήνα του ανθρώπινου χαρακτήρα και άρα είναι ικανά να γίνουν η βάση της συνεργασίας που συχνά επιδιώκεται με την ήπια πολιτική ξεπερνώντας πολιτικούς δυισμούς και αντιμαχίες.

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, οι εθνικές κυβερνήσεις στην Ευρώπη αναγνώρισαν τον κινηματογράφο και τις κινηματογραφικές παραγωγές ως εθνική πολιτιστική κληρονομιά σε αντίθεση με την προπολεμική έμφαση που το θεωρούσαν ως απλή, μαζική ψυχαγωγία. Η συμπερίληψη του κινηματογράφου στις εθνικές πολιτικές υποστήριξε τη βιομηχανία μέσω της αύξησης των άμεσων ή έμμεσων φορολογικών ελαφρύνσεων, την ίδρυση εθνικών κινηματογραφικών κέντρων, της εξάπλωσης του αριθμού των κινηματογραφικών αιθουσών. Ο οικονομικός προστατευτισμός σφυρηλάτησε τον εθνικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής παραγωγής, εντείνοντας την ταύτιση της εθνικής ταυτότητας με το κινηματογραφικό έργο μέσα από κριτήρια όπως η γλώσσα, η εθνικότητα των συντελεστών και των παραγωγών κλπ., αλλά και από τον διαχωρισμό μεταξύ του ευρωπαϊκού κινηματογράφου ποιότητας και του Χόλυγουντ.¹⁶

Οι συμπαραγωγές στην Ευρώπη ξεκίνησαν στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Η Siefert σημειώνει ότι σε μια δεκαετία (1950-1960) γυρίστηκαν πάνω από 1.000 ταινίες, κυρίως μέσω διμερών εθνικών συμφωνιών, με έμφαση στις πολιτιστικές συγγένειες,¹⁷ άλλα και τον ιδεολογικό προσανατολισμό. Η αύξηση αυτή δεν είναι τυχαία. Για να προσελκύσουν το ευρωπαϊκό κοινό τα αμερικανικά στούντιο χρησιμοποίησαν διεθνή αστέρια, όπως η Sophia Laugen, και έκαναν γυρίσματα σε γνωστές (ή λιγότερο γνωστές) τοποθεσίες στην Ιταλία, την Ισπανία, τη Γαλλία και τη Γιουγκοσλαβία τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Η Anne Jäckel εξέτασε τις πρώιμες μεταπολεμικές συμπαραγωγές στην Ευρώπη, ιδίως μεταξύ της Ιταλίας και της Γαλλίας, και τόνισε ότι «το σύστημα λειτούργησε καλά, επειδή οι συμπαραγωγοί προέρχονταν από χώρες με πολιτισμική σχέση, παρόμοιο βιομηχανικό και θεσμικό πλαίσιο, συγκρίσιμα συστήματα κινήτρων και αγορές (...)».¹⁸ Αντίστοιχες κινηματογραφικές συνεργασίες έγιναν και στο λεγόμενο ανατολικό μπλοκ. Συχνά οι συμπαραγωγές στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες θεωρούνταν υποκινούμενες από ένα ιδεολογικό υπόβαθρο, ενώ εκείνες στη Δύση από την οικονομία. Όμως η διάκριση αυτή καθορίστηκε από τα στερεότυπα του Ψυχρού Πολέμου. Νεότερες έρευνες καταδεικνύουν ότι συναφή κίνητρα

(οικονομία, ψυχροπολεμική ιδεολογία) μπορούν να βρεθούν και στα δύο μπλοκ.¹⁹

Στη Ελλάδα η πρώτη συμπαραγωγή, σύμφωνα με τον Karalis,²⁰ ήταν *Ο Κακός Δρόμος* (1933) σε σκηνοθεσία του Τούρκου Μουσίν Ερτουγρούλ (1892-1979), με δύο αστέρια του ελληνικού θεάτρου, τις Μαρίκα Κοτοπούλη (1887-1854) και Κυβέλη (1888-1978). Ωστόσο, τα εθνικιστικά συναισθήματα δεν επέτρεψαν να συνεχιστεί αυτή η κινηματογραφική συνεργασία. Ακόμα και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, που ενισχύθηκε ο αριθμός των παραγωγών στην Ελλάδα, ο αντίστοιχος αριθμός των συμπαραγωγών παρέμεινε περιορισμένος. Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 οι Crisauo Franco και Άρης Μαρνέζης γύρισαν το ρομαντικό δράμα *Ξαναγύρισε Αγάπη μου* (1956). Την ίδια χρονιά έγινε μια ελληνική-γιουγκοσλαβική συμπαραγωγή, *Για δυο Ρώγες Σταφύλια* (*Dva zrna grozdja*, 1955) του Γιουγκοσλάβου σκηνοθέτη Djorgjevic Mladimir Purisa, ένα ρομαντικό δράμα με έντονη μαρξιστική προβληματική, κάτι που εμπόδισε τη διανομή της ταινίας στην Ελλάδα.²¹ Κατά τη δεκαετία του 1960, όμως, άρχισαν να γίνονται αρκετές εγχώριες συμπαραγωγές μεταξύ ελληνικών εταιριών παραγωγής, αλλά όχι διεθνείς.²² Την ίδια στιγμή, όμως, στο πλαίσιο έρευσης πιο 'εξωτικών' αλλά και φτηνών χώρων γυρισμάτων από το Χόλυγουντ, η Ελλάδα έγινε η τοποθεσία για την πραγματοποίηση ορισμένων πολύ δημοφιλών ταινιών, όπως *Το Παιδί και το Δελφίνι* (1957, Jean Negulesco), *Τα Κανόνια του Ναβαρόνε* (1961, J. Lee Thompson). Η αναπαράσταση του 'ελληνικού' σε αυτές τις παραγωγές θα πρέπει να αναζητηθεί μέσα στο γενικότερο πλαίσιο εξέτασης του ευρωπαϊκού νότου και της Μεσογείου στη μεταπολεμική Ευρώπη-και όχι μόνο. Όπως τόνισε ο Michael Herzfeld²³,

η Ανθρωπολογία της Μεσογείου (...) παραβλέπει τη δική της εθνογραφική θέση, τόσο ως συλλογή περιγραφικής ενότητας όσο και ως προϊόν στερεοτύπων που υπάρχουν στις κοινωνίες από τις οποίες προέκυψε η κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία.

Η μελέτη του ευρωπαϊκού νότου και της Μεσογείου γινόταν μέσα από στερεότυπα και αντιλήψεις που επέτειναν την εξωτικοποίηση μέσω της διαφοράς. Έτσι, ο εμπορικός, μέσω (ανεπίσημων²⁴) συμπαραγωγών, κινηματογράφος τροφοδότησε το παγκόσμιο κοινό με εικόνες από την Ελλάδα που διαιώνισαν τα στερεότυπα των «παραδοσιακών», «φιλόξενων» και «σοφών» ντόπιων. Στην ίδια λογική κινούνταν δυο ταινίες με τεράστια απήχηση στο διεθνές κοινό, αυτός του *Ζορμπά του Έλληνα* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1964) και *Ποτέ την Κυριακή* (Jules Dassin, 1961). Όπως υπογράμμισε η Εύα Στεφάνη, σκηνοθέτης και κοινωνική ανθρωπολόγος,²⁵ αυτές οι δυο ταινίες αφορούσαν στη συνάντηση του Ξένου με τον «ντόπιο» Έλληνα. Αυτή η συνάντηση ήταν μια μύηση σε έναν πιο «φυσικό» και «αυθεντικό» τρόπο ζωής, ξεχασμένο από καιρό στα δυτικά μητροπολιτικά κέντρα. Όπως τόνιζε το τρέιλερ του *Ζορμπά*²⁶, τόσο η ταινία όσο και οι χαρακτήρες της ήταν διαφορετικοί.

Αυτή η δυτικοκεντρική αναπαράσταση ταύτιζε τους Έλληνες με τους Άλλους που δεν «μεγάλωσαν» οικονομικά και πνευματικά, ένα μέρος όπου το πνεύμα του Διονύσου ήταν ακόμα ζωντανό.²⁷

Η αύξηση του αριθμού των συμπαραγωγών αύξησε και την κριτική εναντίον τους. Οι συμπαραγωγές θεωρούνταν ότι 'μολύνουν' τον εθνικό πολιτισμό και τις καλλιτεχνικές αξίες και παραδόσεις του.²⁸ Παρόλα αυτά, μια πιο προσεκτική μελέτη των συμπαραγωγών αποδεικνύει ότι από αυτές δεν λείπουν ταινίες αναγνωρισμένων δημιουργών (Αντωνιόνι, Ταρκόφσκι κ.α). Η κριτική που αναφέρθηκε δεν αφορούσε σε αυτές τις παραγωγές. Η αναγνώριση της ποιότητας αυτών των σκηνοθετών συνδέθηκε με την παράδοση των (κυρίως ανδρών) δημιουργών (cinema d'auteurs), δηλαδή ενός κινηματογράφου με έμφαση στην αισθητική φόρμα και το προσωπικό στυλ του δημιουργού. Οι ταινίες αυτών των δημιουργών αναγνωρίστηκαν, όχι μόνο ως εθνικός πολιτισμός, αλλά και ευρωπαϊκός, αφού, αν και πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, ενστερνίζονταν την αισθητική και αφηγηματική καινοτομία, ενώ για την παραγωγή τους βασίστηκαν συχνά σε κρατικές χρηματοδοτήσεις.²⁹ Όπως υποστήριξαν οι Mitric και Sarikakis,³⁰ οι ταινίες αυτές είχαν έναν ταξικό και ελιτιστικό χαρακτήρα, αφού προορίζονταν για ένα κοινό που είχε γαλουχηθεί μέσα σε αυτές τις αισθητικές πρωτοπορίες και που δεν μπορούσε να προσδιοριστεί μέσα από εθνικά χαρακτηριστικά. Η αισθητική και το γούστο του είχε υπερεθνικά χαρακτηριστικά. Σε αυτό βοήθησε και η κινητικότητα των ίδιων των δημιουργών σε χώρες που ανήκαν στην κινηματογραφική πρωτοπορία, όπως θα δείξει η περίπτωση της Τώνιας Μαρκετάκη και η παραμονή της στη Γαλλία.

II. Η ΕΕ και οι Πολιτικές του Κινηματογράφου

Η Τώνια Μαρκετάκη ανήκε στους δημιουργούς που στις ΗΠΑ τους αποκαλούσαν «monie brats», σε εκείνους δηλαδή που διέκοψαν μια παράδοση δεκαετιών, όπου η κινηματογραφική γνώση μεταφέρονταν από γενιά σε γενιά μέσα από το διαπροσωπικό και απολύτως ιεραρχημένο σύστημα της μαθητείας στα πλατό ή στο γύρισμα δίπλα στους μεγαλύτερους. Η γενιά αυτή, όμως, έμαθε το σινεμά σε πανεπιστημιακές σχολές και ακαδημίες. Έτσι, ένα θεσμικό σύστημα μετάδοσης γνώσης άρχισε να συστηματικοποιεί και να διαμεσολαβεί στη μαθησιακή μέθεξη. Η Μαρκετάκη σπούδασε στην IDHEC στο Παρίσι. Στην περίπτωση της αυτό ίσως να ήταν λυτρωτικό, αφού το σύστημα της μαθητείας αφορούσε άνδρες. Όπως αφηγήθηκε η ίδια στην Ελένη Αλεξανδράκη (1994)³¹ έκανε εγγραφή στο τμήμα εικονοληψίας, καθώς το σχολείο δεν δεχόταν γυναίκες στον τομέα της σκηνοθεσίας. Μάλιστα, αρχικά ήθελαν να τη στείλουν στο μοντάζ, χώρο που υπήρχε παράδοση στη γυναικεία εργασία και στο Χόλυγουντ.³² Επέστρεψε στην Ελλάδα και συνελήφθη από τη Χούντα την παραμονή των γυρισμάτων της πρώτης της ταινίας μικρού μήκους, *Ο Γιάννης και ο Δρόμος* (1967). Εργάστηκε στην Αλγερία κάνοντας γυρίσματα ντοκιμαντέρ για το Υπουργείο Γεωργίας της

χώρας τα μεταποικιακά χρόνια. Οι πρώτες της ταινίες μεγάλου μήκους χρηματοδοτήθηκαν από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (*Ιωάννης ο Βίαιος* 1973, *Η Τιμή της Αγάπης* 1984) και ταξίδεψαν σε πολλά φεστιβάλ. Η Μαρκετάκη εκμυστηρεύτηκε σε συνεντεύξεις της ότι μέχρι την πρώτη επιτυχία της, οι άνδρες συνάδελφοί της τη θεωρούσαν καλή «ως γυναίκα σκηνοθέτη». Όταν, όμως, κατάλαβαν ότι ήταν καλλιτεχνικά υπολογίσιμη αντίπαλος, τότε το πατρωνάρισμα σταμάτησε και άρχισαν να μπαίνουν εμπόδια.³³

Η περίπτωση της Μαρκετάκη είναι χαρακτηριστική της αλλαγής που συντελέστηκε από τα μέσα του 1970 στην Ελλάδα. Όπως τόνισε η Ιωάννα Αθανασάτου,³⁴ η συγκρότηση ενός γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα από 1960-1980 στόχευσε

στην απελευθέρωση των γυναικών, και οι ιδέες που παρήγαγε ενθάρρυναν τις γυναίκες να αποκτήσουν έλεγχο της σεξουαλικότητάς τους και έθεσε το παιχνίδι της επιθυμίας και της εικόνας και με τους δικούς τους όρους.

Η αμφισβήτηση πατριαρχικών και πολιτικά συντηρητικών μοντέλων υποκειμενοποίησης (εθνικά υποκείμενα, έμφυλα υποκείμενα κτλ.) ριζοσπαστικοποίησαν τη φιλική αναπαράσταση, όπως υποδεικνύουν οι ταινίες της Μαρκετάκη, τόσο στη θεματολογία τους όσο και στην αισθητική τους. Μοιάζει η Μαρκετάκη να γαλουχήθηκε καλλιτεχνικά σε μια εποχή αμφισβήτησης και κριτικής του κυρίαρχου αφηγήματος και υποκειμένου που άρχιζε να παρουσιάζει χαρακτηριστικά διαμόρφωσης μιας διεθνικότητας. Ήταν η εποχή που αναδύθηκε στα φεστιβάλ της Ευρώπης και της Βορείου Αμερικής ένα καινούργιο ενδιαφέρον για το λεγόμενο «σινεμά του κόσμου»,³⁵ (world cinema) δηλαδή για περιφερειακές κινηματογραφίες. Εντούτοις, η αναγνώριση αυτού του σινεμά από τα παραδοσιακά κέντρα της κινηματογραφικής παραγωγής έφερε τα χαρακτηριστικά μιας πολιτισμικής ηγεμονίας.

Αυτές οι «άλλες» κινηματογραφίες, καθώς και οι δημιουργοί τους, κατηγοριοποιούνταν με εθνικά και δυτικοκεντρικά κριτήρια, ενώ βασικό χαρακτηριστικό τους ήταν τα αισθητικά κριτήρια που ταίριαζαν με αυτά του Δυτικού αφηγηματικού και αισθητικού κανόνα. Έτσι, δόθηκαν ευκαιρίες αναγνώρισης, μερικές φορές πρώτα σε διεθνή φεστιβάλ και μετά στις χώρες προέλευσης, σε νέους (στην πλειοψηφία άνδρες) δημιουργούς, όπως ο Αγγελόπουλος, ο Κουστουρίτσα, ο Ιοσελιάνι, ο Κιαροστάμι. Συχνά αυτή η ενσωμάτωση απομάκρυνε το τοπικό κοινό από τις συγκεκριμένες δημιουργούς ενισχύοντας την ιδέα ενός διεθνικού κοινού που μπορούσε να παρακολουθήσει αυτήν την ελιτίστικη (κινηματογραφική) γλώσσα, το οποίο είχε ήδη γαλουχηθεί με το «ευρωπαϊκό» σινεμά. Όμως, σταδιακά οι συνθήκες άλλαξαν. Από τη δεκαετία του 1970, η αναδυόμενη νεοφιλελεύθερη πολιτική (διαρθρωτική αναπροσαρμογή που εστιάζει σε οικονομίες προσανατολισμένες στην αγορά, απουσία εθνικών επιδοτήσεων και προστατευτισμός του εμπορίου

ου, ανοικτή χρηματοδότηση) έθεσε τέλος στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή οικονομία, ανοίγοντας τον δρόμο για ένα μετα-Φορντισμό (οικονομική ανάπτυξη με έμφαση στις υπηρεσίες). Παράλληλα, η αυξανόμενη πολυπολιτισμικότητα των ευρωπαϊκών κοινωνιών προσπάθησε να κάνει πιο ορατή την ποικιλομορφία της, τόσο κοινωνικά όσο και πολιτισμικά.

Ο πολιτισμός και οι τέχνες μετατράπηκαν σε σημαντικά πεδία για την οικονομική αναγέννηση των αποσυντιθέμενων βιομηχανικών οικονομιών ιδίως στα αστικά κέντρα, και σε ένα πολιτικό εργαλείο για μια πιο περιεκτική πολιτιστική πολιτική, χωρίς μείωση των κοινωνικών και οικονομικών ανισοτήτων.³⁶ Η πολιτισμική ανοιχτότητα, που θεωρητικά εμφανίστηκε με το σινεμά του κόσμου, ουσιαστικά στηριζόταν σε γυάλινα πόδια εξαιτίας αυτής της οικονομικής ανισορροπίας. Η περίπτωση της Μαρκετάκη είναι χαρακτηριστική. Η κρατική χρηματοδότηση (τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη) για τις τέχνες σταδιακά συρρικνώθηκε επιτρέποντας τη συμμετοχή νέων 'παιχτών' (διεθνείς και υπερεθνικοί οργανισμοί, ιδιωτικός τομέας). Ένας τρόπος για την Μαρκετάκη, όπως και για άλλους δημιουργούς, όπως ο Αγγελόπουλος, να ξεπεράσει τα εμπόδια και να χρηματοδοτήσει καινούργια κινηματογραφικά της πρότζεκτ στις αρχές της δεκαετίας του 1990 ήταν η συμπαραγωγή. Η *Νύχτα των Κρυστάλλων* (1992) χρηματοδοτήθηκε με 228.674 ευρώ από το ταμείο EURIMAGES και ήταν συμπαραγωγή Ελλάδας, Γαλλίας και Ελβετίας.

Όπως υπογράμμισε η ίδια,

Στο πλαίσιο της δημιουργίας μιας Ευρωπαϊκής Ένωσης, περισσότερο μιας ενοποιημένης ευρωπαϊκής οικονομίας, επειδή οι εταιρείες μπορούν να είναι αμερικανικές, ευρωπαϊκές ή ιαπωνικές. (...) υπάρχει ένα παιχνίδι ψέματος. Το παιχνίδι παίζεται και κλείνουμε τα μάτια μας σε αυτό. Λέμε, «Γιορτάζουμε τον ευρωπαϊκό πολιτισμό». Ποια κουλτούρα, όταν η εθνική σας γλώσσα, τότε θα φτιάξετε μια ταινία πρέπει να δημιουργήσετε μια συμπαραγωγή που θα πρέπει να είναι τριμερής; «Ποια είναι η έννοια της τριμερούς συμπαραγωγής; Σε ποια γλώσσα;»³⁷

Σε αυτήν την περίοδο αρχίζει και στην ΕΕ (τότε ΕΟΚ) η στροφή σε μια πιο συνεκτική πολιτική του πολιτισμού, που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν αποκλειστικό δικαίωμα των εθνικών κυβερνήσεων. Τη δεκαετία του 1980, η ΕΕ προσπάθησε να οικοδομήσει μια πιο ολοκληρωμένη ευρωπαϊκή ταυτότητα προκειμένου να αντιμετωπίσει τις οικονομικές, κοινωνικές, αλλά και τεχνολογικές προκλήσεις, για παράδειγμα τη νέα δορυφορική τεχνολογία και αργότερα την ψηφιακή επανάσταση. Σε αυτό το πλαίσιο, όταν ο πολιτισμός εντάχθηκε σε ένα θεσμικό σχέδιο οικοδόμησης ενός κοινού ευρωπαϊκού πολιτισμού,³⁸ οι συμπαραγωγές έγιναν όχημα για τη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας. Το 1989, το Συμβούλιο της Ευρώπης, το οποίο για τον Schofield (2014)³⁹ συνέχισε να

υπερασπίζεται τις αξίες του Διαφωτισμού, ίδρυσε το Ταμείο EURIMAGES για τη στήριξη της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής παραγωγής μέσω των συμπαραγωγών. Λίγο μετά (1990/1991), το πρόγραμμα MEDIA ξεκίνησε από την ΕΕ για τη στήριξη της διακρατικής συνεργασίας μεταξύ ανεξάρτητων παραγωγών.

Η Μαρκετάκη ήταν η πρώτη Ελληνίδα δημιουργός που έκανε αίτηση και χρηματοδοτήθηκε από το EURIMAGES. Οι *Κρυστάλλινες νύχτες* (1992) ήταν μια ιστορία γυναικείας υποκειμενικότητας που προσπάθησε να καταλύσει τα στεγανά της τάξης και της φυλής με όχημα τη μαγεία και τον έρωτα. Όπως φαίνεται από τη συνέντευξή της παραπάνω, η Μαρκετάκη θεωρούσε τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές αναγκαίο κακό. Ο φόβος που εκφράζει αρχικά φαντάζει παρωχημένος. Μιλάει για διακριτές εθνικές διάφορες που συμβολοποιούνται μέσα από τη γλώσσα, όταν η τελευταία κινδυνεύει να χαθεί, να γίνει κοινή ευρωπαϊκή. Αυτό για τη Μαρκετάκη έθετε σε αμφισβήτηση το ίδιο το ευρωπαϊκό όραμα. Ο Karalis⁴⁰ υπογράμμισε ότι «η συμμετοχή στην ΕΕ, αντί να ανοίξει την Ελλάδα σε διακρατικές τάσεις και ευκαιρίες, φαίνεται να οδήγησε σε μορφές παροχιακού εθνοκεντρισμού, πολιτιστικού αποκλεισμού και αποθαρρυντικής ενδοσκόπησης». Είναι, όμως, η κριτική της Μαρκετάκη απλά «εθνοκεντρική»;

Αν και αφοριστικός ο λόγος του Karalis, η κριτική του υπαινίσσεται μια φάση εσωστρέφειας, την οποία πέρασε ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του 1980 με πολλές υποκειμενικές, δημιουργικές φωνές μέσα στην αισθητική παράδοση του *auteur*, η οποία αποτέλεσε αντίδραση στην εμπορευματοποίηση του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, αλλά και στον επιβεβλημένο συντηρητισμό και τη λογοκρισία της Επταετίας. Οι λόγοι αυτής της εσωστρεφούς φάσης θα πρέπει να αναζητηθούν επίσης στην εκπαίδευση των σκηνοθετών, την έλλειψη κατάλληλης υποδομής (στούντιο κ.λπ.), αλλά και τη διάδοση της τηλεόρασης και την εισαγωγή της τεχνολογίας VHS που συρρίκνωσαν την κινηματογραφική παραγωγή και τα εισιτήρια.

Εκείνη την περίοδο, η θεσμική αναγνώριση του κινηματογράφου στην Ελλάδα ήταν αδύναμη. Τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, το ελληνικό Υπουργείο Βιομηχανίας είχε τον έλεγχο της κινηματογραφικής πολιτικής. Τη δεκαετία του 1970, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ιδρύθηκε με την επωνυμία Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων. Το Κέντρο λειτούργησε ως συνδεδεμένο με την Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης (ΕΤΒΑ).⁴¹ Ο οργανισμός προσπάθησε να χρηματοδοτήσει νέους Έλληνες δημιουργούς που εξέφρασαν τις ανησυχίες της νεολαίας και της κοινωνίας μετά τη Χούντα. Το 1980, το Υπουργείο Πολιτισμού έγινε υπεύθυνο για την κινηματογραφική βιομηχανία. Η διεθνής φήμη της Μελίνας Μερκούρη, που έγινε η πρώτη Υπουργός Πολιτισμού του Σοσιαλιστικού Κόμματος (1981), και η μετατόπιση σε μια περισσότερο ενιαία πολιτική του πολιτισμού της ΕΕ, υποστήριξε αυτήν τη θεσμική αλλαγή. Η Μερκούρη και ο Παύλος Ζάννας, σημαντικός διανοούμενος και κριτικός

του κινηματογράφου, σχεδίασαν και υπέβαλαν τον πρώτο νόμο για τον Κινηματογράφο (597/1986).⁴² Ο νόμος διευκρίνισε τα ζητήματα της ταυτότητας (ταυτότητας παραγωγών, γλώσσα, χώρος γυρισμάτων) των ταινιών σε σχέση με ένα σύστημα σημείων (point system) που σταδιακά έγινε κοινό για όλες τις ευρωπαϊκές παραγωγές. Τα κριτήρια που καθόριζαν την ταυτότητα της ταινίας θύμιζαν την παραδοσιακή προσέγγιση της εθνικής ταυτότητας (κυρίαρχο έδαφος και πολιτισμός). Αναζητούσαν τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα μιας ταινίας μέσα από την εθνική ταυτότητα των συντελεστών, χώρων γυρισμάτων και της γλώσσας μιας ταινίας, τα οποία συνδέονταν στενά με ένα κράτος-μέλος. Μόνο έτσι, μέσω της εθνικής αναγνώρισης, η ταινία μπορούσε να συμπεριληφθεί σε οποιαδήποτε ευρωπαϊκή χρηματοδότηση.

Όπως ανέφερε ο Michael Herzfeld⁴³ στην ανάλυσή του για την ευρωπαϊκή πολυμορφία, «[από το] επίπεδο του κράτους και πάνω, οι πολιτισμικές διαφορές θεωρούνταν 'ευρωπαϊκές', επομένως καλές». Έτσι, σε εθνικό επίπεδο οι διαφορές χαρακτήριζαν και περιχαρακωναν τα εθνικά όρια των κρατών-μελών και μόνο έτσι μπορούσε να εφαρμοστεί η αναδυόμενη ευρωπαϊκή κινηματογραφική πολιτική. Τη δεκαετία όμως του 1990 αυτό άρχιζε να αλλάζει. Όπως τόνισε η Τσιμπιρίδου,⁴⁴ η εποχή άρχισε να επαναπροσεγγίζει το θέμα του πολιτισμού μέσα σε μια γενικότερη αλλαγή της πολιτικής οικονομίας που ξεκίνησε από την κατάρρευση του ψυχροπολεμικού δίπολου Δύση/Ανατολή και την επικράτηση ενός νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού, όπου το ζήτημα της ταυτότητας και των υποκειμένων τέθηκε σε μια νέα βάση αναγνώρισης και πολιτικής αντιπροσώπησης. Αυτές οι αλλαγές έθεσαν σε διαπραγμάτευση την αντίληψη του «ελληνικού», θεωρητικά σε μια βάση εξωστρέφειας και μεγαλύτερης συμπερίληψης στο πλαίσιο μια ευρωπαϊκής διεθνικής και υπερεθνικής διακυβέρνησης, που συνέδεσε άρρηκτα τον πολιτισμό με την οικονομία της αγοράς (δημιουργική οικονομία).

Όταν η κριτική της Μαρκετάκη για τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές τοποθετηθεί στο πλαίσιο της εποχής της και στο έργο της, τότε η ματιά της ξεφεύγει από τον ισοπεδωτικό εθνοκεντρισμό που υποστήριξε ο Καγάλις και γίνεται μια κριτική σύγχρονη και ίσως βαθιά ευρωπαϊκή. Σε μια ταινία σύμπραξης Ελλάδας, Γαλλίας, Ελβετίας, όπου ακούγονται Γερμανικά, Ελληνικά και Εβραϊκά, η οποία ξεκινά από τη Γερμανία, πριν από το πόλεμο, και καταλήγει στη μεταπολεμική Αθήνα, η Μαρκετάκη έθεσε στο επίκεντρο του πλάνου και της αφήγησής της τα έκκεντρα υποκείμενα σε σχέση με το κυρίαρχο αφήγημα. Τα τοποθέτησε σε διαφορετικές χώρες της Ευρώπης (Γερμανία, Ελλάδα), σε διαφορετικές γλώσσες, φυλές κι έθνη. Αυτή η διαθεματικότητα (intersectionality) του υποκειμένου, αλλά και η περιθωριοποίησή του από τους σύγχρονους μηχανισμούς (τάξη-φυλή-φύλο-εθνότητα) προσφέρουν μια κριτική ματιά στη συγκρότηση του «ευρωπαϊκού» που μοιάζει σημερινή και προκαλεί να σκεφτούμε τη (συμ)παραγωγή πέρα από την ηγεμονία της αγοράς, που θα υποστηρίξω παρακάτω, είναι και το

ζητούμενο σήμερα για το ευρωπαϊκό σινεμά.

III. Η Δημιουργική Ευρώπη και οι Δημιουργοί

Η δεκαετία του 1990 ήταν κομβική για τις πολιτικές του πολιτισμού στην ΕΕ. Μέχρι τότε ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος ορίστηκε μέσα από μια παράδοση (έμφυλη, φυλετική και ταξική) υψηλού πολιτισμού που συγκέντρωσε τα «καλύτερα» δείγματα εθνικής κινηματογραφικής δημιουργίας και τα μετέτρεπε σε υπερεθνικά, και άρα ευρωπαϊκά, μέσα από τη διαμόρφωση χώρων πανευρωπαϊκής κυκλοφορίας και προβολής, όπως τα φεστιβάλ και τη διαμόρφωση ενός κοινού ταξικών χαρακτηριστικών που ξεπερνούσε τα εθνικά όρια. Η Συνθήκη του Μάαστριχτ (άρθρο 7/2/1992, άρθρο 128)⁴⁵, η οποία ευαγγελιζόταν ότι,

[η] Κοινότητα συμβάλλει στην ανάπτυξη⁴⁶ [flowering στο αγγλικό κείμενο] των πολιτισμών των κρατών μελών και σέβεται την εθνική και περιφερειακή πολυμορφία τους, ενώ ταυτόχρονα προβάλλει την κοινή πολιτιστική κληρονομιά

για πρώτη φορά έθετε τη διαμόρφωση ενός ευρωπαϊκού πολιτισμού στους στόχους της ΕΕ. Η αλληγορία των «ανθοφόρων» πολιτισμών, σύμφωνα με τη Liisa Malki (1992),⁴⁷ είναι ένα σταθερό στοιχείο της παράδοσης του έθνους-κράτους. Η μεταφορά των ριζών «φυσικοποιεί» τους πολιτισμούς και οπτικοποιεί τη διάρκεια και συνοχή του έθνους. Τα στοιχεία που ενισχύουν αυτήν τη συνοχή στην παραπάνω συνθήκη (ιστορία, πολιτισμός, παράδοση) ενισχύονταν μέσα από τις ευρωπαϊκές πολιτικές, ώστε να διαιωνιστούν. Αλλά ποιος αποφασίζει για το περιεχόμενο αυτών των στοιχείων και για το ποια θα πρέπει να επιλεγούν; Όπως τόνισε ο Ghassan Hage (1998)⁴⁸ εξετάζοντας την κοινωνική πολυπολιτισμικότητα και την ανοχή, η κατηγοριοποίηση των πολιτισμικών διαφορών μέσα σε μια τέτοια συνθήκη προϋποθέτει μια προνομιακή άποψη, μια θέση εξουσίας να αποφασίζει ποιος πολιτισμός ανήκει στη μία κατηγορία ή στην άλλη. Επιπλέον, αυτό που υπονοείται στην παραπάνω συνθήκη, είναι ένας ορισμός της πολιτισμικής κληρονομιάς ως αντικείμενο, εδαφικά προσδιορισμένο και ως εκ τούτου, ως κάτι που μπορεί να «διατηρηθεί» και «προστατευθεί».

Η Δημιουργική Ευρώπη,⁴⁹ το πρόγραμμα ναυαρχίδα της ΕΕ για τις πολιτικές του πολιτισμού, εστιάζει κυρίως στην ανάπτυξη δεξιοτήτων μάρκετινγκ (κατάρτιση σεναριογράφων και παραγωγών), διανομή, δημιουργία επαγγελματικών δικτύων. Αυτά τα χαρακτηριστικά θεωρήθηκαν τρόπος ενίσχυσης της κυκλοφορίας και διακίνησης των ταινιών μέσα στην Ευρωπαϊκή Αγορά. Η διεθνική κυκλοφορία είναι ο πυρήνας της ευρωπαϊκής προστιθέμενης αξίας (ΕΠΑ), μια από τις βασικές προϋποθέσεις που τόσο το MEDIA και το EURIMAGES συμπεριλαμβάνουν στα κριτήρια που πρέπει να επιδεικνύουν οι ταινίες οι οποίες χρηματοδοτούνται. Η ΕΠΑ ορίζει ένα έργο ως ευρωπαϊκό. Η διεθνική κινητικότητα αυξάνει την εμπορευσιμότη-

τα της ταινίας και επομένως την ευρωπαϊκή της αξία. Οι συμπαραγωγές αυξάνουν την πιθανότητα κυκλοφορίας μιας ταινίας μεταξύ διαφορετικών ευρωπαϊκών αγορών και άρα και την εμπορευσιμότητά της. Ωστόσο, οι ταινίες αυξάνουν τις πιθανότητές τους για διανομή σε διάφορες ευρωπαϊκές αγορές ταινιών μέσω της ένταξής τους στην Δημιουργική Ευρώπη, ενώ ταυτόχρονα, πρέπει πρώτα να ταξινομηθούν ως ευρωπαϊκές, για να συμπεριληφθούν στο πρόγραμμα. Έτσι, η ΕΠΑ καταλήγει σε μια ταυτολογία του τι είναι μια ευρωπαϊκή ταινία και πώς ορίζεται.

Μοιάζει, λοιπόν, η διεθνικότητα που παράγεται μέσω αυτών των προγραμμάτων να μην είναι αποτέλεσμα ιστορικής και κοινωνικής έξης (δηλαδή μιας ιστορικά βιωμένης νόρμας και συνήθειας),⁵⁰ όπως εκείνη που εντοπίστηκε στην εξέταση της παράδοσης των δημιουργών τη δεκαετία του 1960. Αντίθετα, πρόκειται για μια συστηματική καλλιέργεια μιας εργαλειοθήκης δεξιοτήτων που έχουν τις ρίζες τους στο μάρκετινγκ και με στόχο την ευελιξία των δημιουργών για διεθνική συνεργασία. Έτσι, πριν κυκλοφορήσουν οι ταινίες, άρχισαν να κυκλοφορούν οι δημιουργοί μέσα σε χώρους που παράχθηκαν μέσα από τα προγράμματα τη Δημιουργική Ευρώπης. Για παράδειγμα, μία από τις πιο πετυχημένες παραγωγούς της νέας γενιάς η Μαρία Δρανδάκη⁵¹ (συνέντευξη 2017) τόνισε

[στην πρώτη μου δουλειά] ο βασικός, ο διευθυντής, ας πούμε, της εταιρίας και βασικός παραγωγός είχε έρθει από τη Γαλλία. Είχε ένα μπαγκκράουντ συμπαραγωγών και τα πρώτα προγράμματα MEDIA τα κάναμε μαζί. Ταυτόχρονα, όταν έκανα την πρώτη μου ταινία μι-

κρού μήκους, *Ιστορία 52* του Αλέξη Αλεξίου, ήταν η πρώτη φορά που βγήκαμε προς τα έξω. Τουλάχιστον ως προς τη δική μου εμπειρία, άρχισα να έρχομαι σ' επαφή με όλο αυτό το περιβάλλον των φεστιβάλ, των μάρκετ, και λίγα χρόνια αργότερα αποφάσισα να κάνω ένα ευρωπαϊκό πρόγραμμα, που είναι βασικό για ευρωπαίους παραγωγούς, το EAVE. Εκεί γνώρισα πάρα πολλούς άλλους παραγωγούς και είχα και περισσότερη επαφή για το πώς γίνεται η συμπαραγωγή.

Έχοντας ήδη ένα πτυχίο στην επικοινωνία, η Δρανδάκη έμαθε τόσο να κινείται αλλά και να συνεργάζεται στον ευρωπαϊκό χώρο, αρχικά στην εργασία της και μετά αυτόνομα. Η διαμόρφωση αυτών των χώρων μαθητείας αλλά και ευρωπαϊκής ώσμωσης, όπως οι χώροι εκπαίδευσης ή τα φεστιβάλ, αναπτύχθηκαν κάτω από τη σφραγίδα της Δημιουργικής Ευρώπης. Αυτός ο ευρωπαϊκός χώρος δημιουργίας οδήγησε σε μια διεθνική κινητικότητα των δημιουργών, η οποία στόχευσε στη συνεργασία μέσω των συμπαραγωγών και μακροπρόθεσμα στη διαμόρφωση μιας ευρωπαϊκής νοοτροπίας και ταυτότητας. Αν εξετάσουμε διαχρονικά τη συμμετοχή δημιουργών από την Ελλάδα στους μηχανισμούς χρηματοδότησης συμπαραγωγών, φαίνεται ότι οι τελευταίοι υπήρξαν επιτυχημένοι. Κατά την περίοδο 1990-2016 έγιναν συνολικά 167 συμπαραγωγές στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών χρηματοδοτήσεων.⁵²

Οι συνεργασίες αυτές άρχισαν διστακτικά, με περιπτώσεις δημιουργών όπως η Μαρκετάκη ή ο Αγγελόπουλος, ανθρώπων που έζησαν ή/και αναγνωρίστηκαν στο



Ελληνικές Συμπαραγωγές 1990-1996

εξωτερικό. Η Γαλλία (FR) αποτέλεσε τη βασική χώρα συμπαραγωγής (είτε ως πρωτεύων ή δευτερεύων συμπαραγωγός⁵³) ενώ τακτικοί συνεργάτες Ελλήνων παραγωγών υπήρξαν συνάδελφοί τους από την Ιταλία (IT) και τη Βουλγαρία (BG). Συχνές συνεργασίες έγιναν επίσης με παραγωγούς από την Τουρκία (TR) και τη Γερμανία (DE), αλλά με μικρότερο αριθμό ταινιών.

Τη δεκαετία του 1990, η Ελλάδα απέκτησε έναν πιο σύγχρονο νόμο για τον κινηματογράφο (2557/1997), ενώ το 2002 υπέγραψε την ευρωπαϊκή σύμβαση συμπαραγωγής (3004/2002), η οποία συμπλήρωσε το κενό διμερών συμφωνιών για την ελληνική αγορά. Έτσι, οι αλλαγές στις πολιτικές ενίσχυσης του κινηματογράφου έγιναν σε πολλαπλά επίπεδα (ευρωπαϊκό και εθνικό), ώστε να υπάρχει συμπόρευση. Αυτές οι αλλαγές οδήγησαν στην εκπαίδευση μιας γενιάς δημιουργών, όπως η Δρανδάκη. Μέσα όμως σε μια εικοσαετία, η αλλαγή στον χάρτη των συμπαραγωγών είναι σημαντική. Ο αριθμός τους αυξήθηκε ραγδαία, ενώ στους συνεργαζόμενους συμπαραγωγούς βρίσκουμε πολυάριθμες χώρες, όχι μόνο από την Ευρώπη αλλά και τις ΗΠΑ και Μέση Ανατολή. Ειδικότερα για την Ευρώπη, αυξάνονται οι συνεργασίες από τις γειτονικές χώρες των Βαλκανίων πέραν της Τουρκίας και της Βουλγαρίας, για παράδειγμα, η Σλοβενία (SL) και η Κροατία (HR).

Ταυτόχρονα, η Γαλλία και η Γερμανία παρέμειναν κορυφαίες συμπαραγωγοί στην ελληνική αγορά. Τα χρόνια της κρίσης οδήγησαν τους Έλληνες δημιουργούς να βρουν νέους συνεργάτες, όπως το Βέλγιο, οι Κάτω Χώρες ή οι Βαλκανικές. Αναλυτικά, το πρώτο και πιο σημαντικό δίκτυο συμπαραγωγών για την Ελλάδα είναι το μωβ, το οποίο περιλαμβάνει τους παραδοσιακούς εταίρους από την έναρξη των μηχανισμών χρηματοδότησης, όπως η Γαλλία, η Γερμανία, η Ιταλία. Περιέχει, όμως, και άλλες

χώρες από την ΕΕ, όπως συμβολικά (με πολιτισμικούς όρους) ή κυριολεκτικά γείτονες Βουλγαρία (BG), Κύπρος (CY) ή χώρες πιο απομακρυσμένες, όπως η Ολλανδία (BA), η Δημοκρατία της Τσεχίας (CH).

Το πορτοκαλί δίκτυο περιλαμβάνει χώρες μικρής και μεσαίας κινηματογραφικής ικανότητας από τη Νοτιοανατολική και Ανατολική Ευρώπη, όπως η Τουρκία (TR), η Αλβανία (AL), η Ουγγαρία, (HU), η Ρουμανία (RO), η Σλοβενία (SL), η Κροατία (HR) αλλά και η Μεγάλη Βρετανία (GB), Ισπανία (ES). Σε αυτήν την ομάδα μόνο η Τουρκία ξεχωρίζει με σημαντικό αριθμό συμπαραγωγών από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν τόσο η Ελλάδα όσο και η Τουρκία έγιναν μέλη του EURIMAGES, οπότε η συμμαχία τους ήταν στρατηγική, όπως υπογράμμισε σε συνέντευξή του ο εκπρόσωπος της Ελλάδας στο EURIMAGES Τίμων Κουλιμάσης. Η πράσινη ομάδα περιλαμβάνει σποραδικές συνεργασίες με χώρες εκτός Ευρώπης, όπως οι ΗΠΑ, τα Εμιράτα (AE), η Κολομβία (CL) που έχουν εφάπαξ συνεργαστεί με Έλληνες δημιουργούς, συχνά αποτέλεσμα διαπροσωπικών σχέσεων δημιουργών ή παραγωγών.

Η οικονομική κρίση έπληξε την ελληνική αγορά κινηματογράφου με πτώση των εισιτηρίων και περιορισμό της κρατικής χρηματοδότησης. Σε αυτό το πλαίσιο, η διεθνοποίηση του ελληνικού κινηματογράφου μέσα από συμπαραγωγές έγινε σωτηρία για τους Έλληνες δημιουργούς. Σύμφωνα την έκθεση του Ιδρύματος Οικονομικής και Βιομηχανικής Έρευνας στην Ελλάδα (IOBE), μία έως πέντε ταινίες που γυρίστηκαν το 2011 ήταν συμπαραγωγή.⁵⁴ Η κρίση οδήγησε σε άλλες πηγές χρηματοδότησης έργων, για παράδειγμα crowdfunding ή η στροφή σε αυτό που η Λυδία Παπαδημητρίου ανέφερε⁵⁵ ως έκφραση αλληλεγγύης, για παράδειγμα, δημιουργοί που βοηθούν ο ένας τον άλλον στη διαδικασία της δημιουργίας ταινιών. Το μεγαλύτερο επίτευγμα αυτής της διεθνοποίησης, νομίζω, είναι αυτό που υποστήριξε ο Karalis,⁵⁶ ότι δηλαδή



οι δημιουργοί πρέπει να αφηγηθούν ιστορίες για τις τοπικές κοινότητες, αλλά σε στυλ που ορίζεται από τους παγκόσμιους λόγους και τις προκλήσεις μιας τεχνολογίας που αναπτύχθηκε σε διαφορετικά περιβάλλοντα και για διαφορετικές ανάγκες.

Το αποτέλεσμα ήταν μια πιο εξωστρεφής γενιά δημιουργών. Δουλεύοντας πέρα από τα εθνικά σύνορα και το κοινό, οι δημιουργοί έπρεπε να ξανασκεφτούν και να αναδιαμορφώσουν τα σενάρια τους με τρόπο που θα μπορούσε να γίνει κατανοητός σε ένα παγκόσμιο κοινό. Παρόλα αυτά το περιεχόμενο αυτών των ταινιών, όπως δείχνει και η φιλμογραφία της Δρανδάκη,⁵⁷ αισθητικά συνεχίζει τον ευρωπαϊκό κανόνα, ενώ η θεματολογία συνδέεται με ιστορίες έκκεντρων υποκειμένων που συνδέονται με τις απεδαφοποιημένες οικονομίες και βαθιά άνισες κοινωνίες του νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού (φτώχεια, ανισότητες, μετανάστευση/προσφυγιά, κρίση ταυτότητας, μειονοτικά υποκείμενα κτλ.).

Οι παραπάνω χάρτες έδειξαν ότι υπάρχει μία πολιτισμική μνήμη στον τρόπο που διαμορφώνονται τα δίκτυα. Ιστορικά διαμορφωμένες συνεργασίες εξαιτίας μετακινήσεων των δημιουργών, πολιτισμικό κεφάλαιο που συσσωρεύτηκε μέσα από την παράδοση των Ευρωπαίων δημιουργών και συνδέεται με χώρες όπως η Γαλλία ή η Ιταλία, αλλά και πιο πρακτικοί-οικονομικοί λόγοι, όπως ύπαρξη στούντιο, η οικονομική ενίσχυση ή ελαφρύνσεις (cash rebates) για τον κινηματογράφο. Όμως, αυτή η μνήμη πρέπει να ανακαλείται και να γίνεται μέρος μιας (ασύμμετρης) διαπραγμάτευσης σε κάθε συνεργασία συμπαραγωγής. Σε ερώτηση σχετικά με τα κριτήρια επιλογής ενός συμπαραγωγού, η Μαρία Δρανδακη υπογράμμισε ότι,

ψάχνω χρήματα, καλούς συνεργάτες, την τεχνογνωσία, όπου δεν είναι τόσο αναπτυγμένη, άλλοτε ψάχνω παραγωγούς από μεγαλύτερες κινηματογραφίες, άλλοτε από παρόμοιες κινηματογραφίες και ψάχνω επίσης αυτό που λέμε το εξωτερικό βλέμμα, το βλέμμα συνεργατών, παραγωγών, συνεργείου σε μια ελληνική ταινία, που όμως θέλει να ταξιδέψει εκτός Ελλάδας (...). Ο καλός συνεργάτης [είναι] ανοιχτός, ευέλικτος να συνεργαστεί με ανθρώπους από άλλες χώρες, από άλλα εργασιακά περιβάλλοντα, από πολιτιστικά και κοινωνικά περιβάλλοντα, άρα είναι έτοιμος να συναντηθεί με όλους αυτούς τους ανθρώπους και απόψεις. Αυτός που είναι συνεπής να φέρει το βλέμμα τους δημιουργικά στην ταινία, να προσθέσει κάτι και όχι να επιβάλλει.

Η στάση της Μαρίας είναι πολύ διαφορετική από εκείνη της Τώνιας. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί παραπάνω, τονίζει τη «συνεργασία, ευελιξία, ανοιχτότητα, το βλέμμα του Άλλου, κινητικότητα» είναι μια γλώσσα χαρακτηριστικά 'ευρωπαϊκή' των τελευταίων δεκαετιών, μια γλώσσα που διαμορφώθηκε μέσα από ένα σύνολο θεσμών, υποδο-

μών, χρηματοδοτήσεων που εφαρμόστηκαν με συστηματικότητα σε ένα βάθος ετών. Παρόλα αυτά ο λόγος της Μαρίας έχει ενσωματώσει τα στερεότυπα για τον Άλλο που προέρχονται από μια γεωμετρία δύναμης. Για παράδειγμα, εξηγώντας τα παραπάνω κριτήρια τόνισε ότι επιλέγει συνεργάτες ανάλογα με τι ταινίες έχει στα χέρια της. Έτσι «με μικρότερα μπάτζετ», «μικρότερες» και «πρώτες ταινίες», στρέφεται σε «μικρότερες κινηματογραφίες συχνά από βαλκανικές χώρες, γιατί υπάρχει αρκετά μεγάλη συνάφεια στον τρόπο που δουλεύουμε, στον τρόπο που επικοινωνούμε, το περιβάλλον τους είναι το ίδιο ασταθές».

Η διεύρυνση της ΕΕ τη δεκαετία του 1990 δεν ήταν απλώς ένα πολιτικό σχέδιο. Ήταν μια ιστορική και πολιτισμική διαδικασία που προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει το «ευρωπαϊκό» ενάντια σε ισχυρά, μέσα στον Ψυχρό Πόλεμο, στερεότυπα σχετικά με τις πρώην σοσιαλιστικές χώρες της ανατολικής και νοτιο-ανατολικής Ευρώπης. Η συμπερίληψη στη χρηματοδότηση της Δημιουργικής Ευρώπης προβλήθηκε ως κίνητρο, καθώς και επιβράβευση για αλλαγές που θεωρούνταν θεμελιώδεις για την περιφερειακή ολοκλήρωση των Βαλκανίων στην ΕΕ. Θεωρητικά οι αλλαγές έφεραν κάθε χώρα πιο κοντά στις αξίες της δημοκρατίας, του κράτους δικαίου και του σεβασμού των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Η ΕΕ πίστευε ότι η σταδιακή υιοθέτηση αυτής της πολιτικής ατζέντας από τα υποψήφια μέλη θα εμπόδιζε την κατασκευή νέων διαχωριστικών γραμμών στην ΕΕ.⁵⁸ Ωστόσο, αυτή η συμπερίληψη ήταν μέρος μιας διαδικασίας εξευρωπαϊσμού που ενσωμάτωσε ηγεμονικά και ιστορικά κατασκευασμένα στερεότυπα παλαιότερων περιόδων.⁵⁹ Οι πολιτικές του κινηματογράφου, ως μέρος του εξευρωπαϊσμού, θέλησαν να προσελκύσουν και να διαμορφώσουν δημιουργούς σύμφωνα με τις απαιτήσεις της δημιουργικής οικονομίας, η οποία έπασχε από συναισθηματική αμφιθυμία. Από τη μία πλευρά προσπάθησε να δημιουργήσει μηχανισμούς συμπερίληψης για τις χώρες που έβγαζαν από σοσιαλιστικά καθεστώτα, στο πνεύμα μιας Ευρώπης των Λαών που σέβεται τη διαφορά και προωθεί τη συνεργασία. Από την άλλη πλευρά όμως, αυτή η συμπερίληψη βασιζόταν σε ιεραρχήσεις (οικειότητα/ξενότητα) που μετασχημάτιζαν ιστορικά στερεότυπα συνδυασμένα με τις σύγχρονες ανισότητες ενός οικονομικού και πολιτικού φιλελευθερισμού.

Αυτή η ανισότητα δημιούργησε μια νέα αίσθηση ανήκειν, όπως υπογραμμίζει η Μαρία, η οποία προσπαθεί να μετατρέψει τη διαφορά σε ευκαιρία για τους λιγότερο έμπειρους δημιουργούς. Έτσι, δημιουργείται μια αίσθηση περιφέρειας, οι «βαλκανικές χώρες», όπως αναφέρει η Ελληνίδα παραγωγός, που από τη μία έχει ενσωματώσει τις ιεραρχήσεις του ευρωπαϊκού (κινηματογραφικού) κέντρου, αλλά την ίδια στιγμή παράγει έναν χώρο συμπερίληψης μέσα από την γειτνίαση των χωρών, των πολιτισμών και των δημιουργών (κοινή επικοινωνία, πολιτισμική μνήμη και προβλήματα).

Οι περισσότεροι δημιουργοί καταφεύγουν σε συμπα-

ραγωγές αναγκαστικά για να κάνουν ταινίες. Ακόμα και η Μαρία μιλάει «για αναγκαίο κακό ή καλό». Όπως υπογράμμισε, ο συμπαραγωγός είναι κάποιος που «προσθέτει, δεν επιβάλλει». Συχνά στις συνεντεύξεις που έκανα με τους δημιουργούς, η λέξη κλειδί που περιέγραφε την επιλογή συμπαραγωγού ήταν αυτή της χημείας. Η χημεία προτείνει μια πιο συναισθηματική προσέγγιση (η ανθρώπινη έλξη είναι θέμα υγείας) στη ρευστότητα της αγοράς ταινιών, την οποία οι νέοι δημιουργοί-επιχειρηματίες για τη Δημιουργική Ευρώπη πρέπει να επιδείξουν. Η χημεία προτείνει μια ενστικτώδη αντίδραση στην επισφαλή κατάσταση των συνθηκών εργασίας των κινηματογραφιστών, στους περιορισμένους πόρους για χρηματοδότηση, στον αυξανόμενο ανταγωνισμό που κυριαρχούν στο νεοφιλελεύθερο καπιταλισμό, στις οικονομίες υψηλού κινδύνου, ειδικά στις λεγόμενες μεταβατικές κοινωνίες και στις μετα-σοσιαλιστικές οικονομίες. Οι δημιουργοί πρέπει να δείξουν εμπιστοσύνη στο νέο και άγνωστο τοπίο της αγοράς ταινιών βασιζόμενοι στο ένστικτο. Αυτό το ένστικτο πρέπει να διαχειριστεί αισθήματα εμπιστοσύνης και δυσπιστίας που προέρχονται τόσο από τους χώρους δικτύωσης της Δημιουργικής Ευρώπης, όσο όμως και από την κληρονομιά των συνεργασιών, ένα είδος πολιτισμικής μνήμης των ίδιων, που διαμορφώθηκε και διαιωνίζεται, όπως δήλωσε και η Δρανδάκη, με τη μαθητεία δίπλα στους παλιότερους. Με αυτόν τον τρόπο παράγεται μια κοινότητα μνήμης, που, όπως όλες οι κοινότητες τις τελευταίες δεκαετίες, παράγεται μέσα σε έναν κατακερματισμένο χώρο και χρόνο, απεδαφοποιημένη και ίσως πιο εκλεκτική και συμβολική σε σχέση με την παραδοσιακή αγροτική κοινότητα του βιώματος και της συγγένειας.⁶⁰

Η πολιτισμική μνήμη «συνδέει το παρελθόν με το παρόν μέσα σε πολιτισμικά συμπραζόμενα».⁶¹ Η σύνδεση αυτή δεν σημαίνει μόνο ότι η μνήμη ανακαλείται σε συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον, αλλά και μέσα από συγκεκριμένους τρόπους/κανάλια επικοινωνίας και αναμνήσεων. Αυτοί οι χάρτες καταγράφουν κάποιους από αυτούς τους τρόπους, τις συμπαραγωγές, που από το 1960 διαμόρφωσαν σχέσεις, δίκτυα και αναμνήσεις με στόχο την κινηματογραφική παραγωγή. Αυτό που άλλαξε από το 1990 ήταν η οργανωμένη διάσταση και στόχευση αυτών των πολιτισμικών (δημιουργικών) χώρων στην κινηματογραφική παραγωγή.

Αν όμως η Δημιουργική Ευρώπη μοιάζει να έχει πετύχει στο επίπεδο της δικτύωσης των δημιουργών, τι συμβαίνει με το δεύτερο στόχο, αυτό μιας ευρωπαϊκής ταυτότητας; Η Μαρία υπογραμμίζει,

Δεν βλέπω τις ταινίες ούτε ως ευρωπαϊκές, ούτε ως ελληνικές αλλά ως ταινίες. Χρησιμοποιώ όλα αυτά τα εργαλεία για να σημειώνω την ταινία ως ελληνική ή ως ευρωπαϊκή με βάση τον νόμο (Σύμβαση Ευρωπαϊκή Συμπαραγωγής), αλλά όσον αφορά το περιεχόμενο ή την ταυτότητα δεν την τοποθετώ καθόλου έτσι.

Για τη Μαρία η ελληνικότητα και η ευρωπαϊκότητα εργαλειοποιούνται κάθε φορά που χρειάζονται να συμπληρωθούν με επιτυχία οι αιτήσεις χρηματοδότησης, ενώ η ίδια η ταυτότητα της ταινίας μπορεί να διαθέτει μια διαθεματικότητα που ξεπερνάει αυτά τα όρια. Η διαγραφή της ταυτότητας με όρους εθνικού ή υπερεθνικού αφηγήματος αποτελεί από μόνη της ταυτότητα στην εποχή του βίαιου φιλελευθερισμού. Η Ευρώπη απεδαφοποιεί και προάγει την ελεύθερη κυκλοφορία των ταινιών ταυτίζοντας την τελευταία με το «ευρωπαϊκό». Συχνά αυτά τα χαρακτηριστικά όμως μπορεί να μην σημαίνουν τίποτα για τα υποκείμενα, τους δημιουργούς, που καλούνται να τα αναγνωρίσουν και να τα οικειοποιηθούν ώστε να χρηματοδοτήσουν τις ταινίες τους.

Οι συμπαραγωγές συνδέονται με την αναπαραγωγή ενός χώρου πολυσύνθετου και πολυεπίδεδου. Ενώ μετά τον πόλεμο προέκυψαν ως αποτέλεσμα των σχέσεων ενός «ευρωπαϊκού» σινεμά που ορίζονταν σε σχέση με το Χόλυγουντ και τον Υψηλό Πολιτισμό αλλά και μιας νέας πολιτικής διακυβέρνησης με ήπια μέσα και πιο «δημιουργικές» μορφές ελέγχου και πειθαρχίας. Σταδιακά με τη διαμόρφωση της ΕΕ το «ευρωπαϊκό» προσπάθησε να δομηθεί μέσα από μια πολυμορφία που έπρεπε να οριστεί θεσμικά και να αναγνωριστεί (και) μέσα από ενιαίες πολιτικές του πολιτισμού, οι οποίες όμως δεν κατήργησαν τις ασυμμετρίες δύναμης και τις ιεραρχήσεις, τα αισθήματα της ξενότητας και ετερότητας (που κάνουν τις χώρες «μικρότερες», όπως και τα μπάτζετ) παρά την «παραγωγή της θετικότητας»⁶² που η ήπια πολιτική πρεσβεύει.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι κινηματογραφικές συμπαραγωγές προσπαθούν να διερευνήσουν τα όρια ανάμεσα σε αυτό το θεσμικό προγραμματισμό του πολιτισμού, τις εθνικές παραδόσεις και τις προσωπικές ιστορίες κινηματογραφικών συνεργασιών και επιθυμιών των δημιουργών. Εδώ, η πολιτισμική μνήμη και γειτνίαση μέσα από περιφερειακές, βαλκανικές συμμαχίες, οι οποίες διαμορφώθηκαν μέσα από ανισότητες και στερεότυπα, τόσο στο παρελθόν όσο και στην περίοδο της διεύρυνσης, παίζουν σημαντικό ρόλο. Ο χώρος που παράγεται βρίσκεται κρυμμένων ή πιο ορατών ανισοτήτων. Οι δημιουργοί αναμετρώνται δοκιμάζοντας τη χημεία τους, τις συλλογικές και ατομικές μνήμες, τα συναισθήματά τους, προσπαθώντας να οδηγηθούν στη συμπαραγωγή όχι μόνο ταινιών αλλά και μιας Ευρώπης που μέχρι τώρα μοιάζει με ένα κατ' εξακολούθηση έργο υπό κατασκευή που στερείται νοήματος στο σύνολό του, αλλά σηματοδοτείται/ται μέσα από τα έργα του και την υποκειμενικότητα του κάθε δημιουργού. ■

Παραπομπές

1. Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο Δεύτερο Μισό του 20ου Αιώνα*, Πατάκη, Αθήνα, 2014.
2. Το κεφάλαιο αναφέρεται στον ευρωπαϊκό χώρο και τις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις σε αυτόν.
3. Michel Senellart, *Η Γέννηση της Βιοπολιτικής: Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας (1978-1979)*, Πλέθρον, Αθήνα, 2012.
4. Μεταξύ 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα συντελέστηκε μια αλλαγή στην πολιτική ατζέντα της Ευρώπης από την επιθετική επέκτασή σε παγκόσμιο επίπεδο στη διαμόρφωση ομογενοποιημένων εθνικών συνόρων και κυριαρχίας. Την ίδια στιγμή ο πολιτισμός έγινε αντικείμενο που οριοθέτησε επιστημονικά πεδία. Έτσι διαμορφώθηκαν μέσα σε ένα αποικιακρατικό και δυτικοκεντρικό δεισμό τα πεδία της αρχαιολογίας, ιστορίας, λαογραφίας, οι οποίες μελετούσαν και καθόρισαν τον εθνικό πολιτισμό (ΕΜΕΙΣ), τόσο στην υψηλή του έκφραση (ιστορία-αρχαιολογία) όσο και στην καθημερινότητά στις αγροτικές κοινωνίες (λαογραφία). Την ίδια στιγμή, η μελέτη των λεγόμενων πρωτόγονων πολιτισμών ανατέθηκε στις αναδυόμενες επιστήμες της εθνολογίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας (ΑΛΛΟΙ) (βλ. Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Columbia University Press, Ίθακα, 1983, Γκόντφρει Λιένχαρντ. *Κοινωνική Ανθρωπολογία. Η κοινωνική ανθρωπολογία στην Ελλάδα*, Gutenberg, Αθήνα, 1985, Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Μάνος Σπυριδάκης «Εισαγωγή» στο Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.) *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 29-57, Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας: Κριτική Ανάλυση*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2007.
5. Όπως έχει υπογραμμίσει ο Bourdieu (*Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste*, Transl. Richard Nice, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1984, σ.15), η διαμόρφωση μια αυτόνομης δημόσια σφαίρας ταυτίστηκε με την άνοδο μιας αστικής τάξης, που επικράτησε της σήμερις και την καθολική επικράτηση της πολιτισμικής της έκφρασης ως ενιαίας και υπερταξικής.
6. Ό.π 1984.
7. John. B Thompson, *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1999.
8. Ο βωβός κινηματογράφος μπόρεσε να υπερπηδήσει τα εθνικά σύνορα, στοχεύοντας στο συναίσθημα, μέσα από απλές αφηγήσεις και χαρακτήρες συχνά γνωστούς μέσα από κοινές αφηγηματικές παραδόσεις (λογοτεχνία, θέατρο).
9. Andrew Dudley, «Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema», στο Nataša Durovicová and Kathleen E. Newman (επιμ.) *World Cinemas, Transnational Perspectives* 59-89. Routledge, Νέα Υόρκη/Λονδίνο, 2009, σ. 64.
10. Vrasidas Karalis, *History of Greek Cinema*, Continuum, Νέα Υόρκη, 2012, σ. 1-8.
11. David H. Price, *Cold War anthropology: The CIA, the Pentagon, and the growth of dual use anthropology*. Duke University Press, Ντάραμ, 2016.
12. Liping Bu, «Educational exchange and cultural diplomacy in the Cold War» *Journal of American studies*, 33.3 (1999) 393.
13. Ελένη Παπαγαρουφάλη, *Ήπια Διπλωματία Διεθνικές Αδελφοποιήσεις και Ειρηνιστικές Πρακτικές στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2013, σ.11-55.
14. Σύμφωνα με την Ζηνοβία Λιαλιούτη (2019), για χρόνια η μελέτη του Ψυχρού Πολέμου είχε επικεντρωθεί στην ιστορία του γεγονότος, στη διπλωματία και τη διεθνή πολιτική αφήνοντας στο περιθώριο τον χώρο

του πολιτισμού. Τα τελευταία χρόνια όμως αυτό αλλάζει.

15. Η δουλειά της Ann Stoler στην Ολλανδική Ινδονησία (2004) έχει καταδείξει το ανέφικτο αυτή της διάκρισης.

16. Andrew Higson, «The Concept of National Cinema», *Screen*, 30.4 (1989) 36-47.

17. Marsha Siefert, «Co-producing Cold War Culture-East West Filmmaking and Cultural Diplomacy» στο Peter Romjin, Giles Scott-Smith και Joes Seagal (επιμ.) *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2010, 97-115.

18. Anne Jäckel, «European Co-production Strategies: the Case of France and Britain», *Film Policy: International, National and Regional Perspectives* (1996) 87.

19. Giles Scott-Smith, Joes Segal, "Introduction. Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West", στο Peter Romjin, Giles Scott-Smith and Joes Seagal (επιμ.) *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2010, σ. 1-13.

20. Ό.π 2012, σ. 24.

21. Βλ. Ψηφιακό Αρχείο της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, [<http://tainiothiki.gr/v2/filmography/>] (3-4-2016)]

22. Αναστασία Τσακίρη, *Κινηματογράφος -Παραγωγή-Διανομή*, ΤΕΙ, Καβάλα 199, 2015.

23. Michael Herzfeld, *Η Ανθρωπολογία μέσα από τον Καθρέφτη: Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1987, σ. 5-6.

24. Οι ξένες παραγωγές που αναφέρονται, αν και δεν ήταν επίσημα συμπαραγωγές, χρησιμοποιούσαν πολλούς Έλληνες συντελεστές στα γυρίσματα.

25. Εύα Στεφανή, *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ 107

26. <https://www.youtube.com/watch?v=A7m5BwSKdS4>

27. Ό.π. 2007, σ. 128.

28. Mark Betz. *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. University of Minnesota Press, Μινεάπολη 2009, σ. 14-15.

29. Το γαλλικό Νέο Κύμα της δεκαετία του 1960 συνήθως θεωρείται η αφετηρία του σινεμά του δημιουργού. Ένα σημαντικό στοιχείο που συχνά παραβλέπεται είναι η παγκοσμιότητα αυτού του κινηματογραφικού ρεύματος αλλά και η επίδραση που άσκησε σε εθνικές κινηματογραφίες στις χώρες του πρώην σοσιαλιστικού ευρωπαϊκού χώρου υπογραμμίζοντας ότι πέρα από τα ιδεολογικά τείχη στον χώρο του πολιτισμού υπήρξαν δόκιμες επαφές.

30. Petar Mitric και Katharine Sarikakis. «Spectator-or spect-actor-driven policies» στο Yannis Tzioumakis και Claire Mollo (επιμ.) *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Routledge, Νέα Υόρκη, Οξφόρδη, 2016, 421-432.

31. Ελένη Αλεξανδράκη, *Αφιέρωμα στην Τώνια Μαρκετάκη*, Αθήνα, ΕΡΤ, 1994. [<https://www.dailymotion.com/video/x2bby2o>] (6-7-2020)]

32. βλ. Mark Cousins, *The Story of Film: An Odyssey*, Hopscotch Films, Γλασκόβη, 2011.

33. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών Αυτοβιογραφικό Σημείωμα 35° Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης Αφιέρωμα στην Τώνια Μαρκετάκη επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης Θεσ/νίκη/Αθήνα 35° Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης/ΕΣΠΕΚ

34. Ιωάννα Αθανασάτου, «Φύλο και Κινηματογράφος», FYLOPEDIA, 2010, http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BA%CE%B9%CE%

[BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82 \(20-6-2020\)](#)

35. Nataša Durovicová, and Kathleen E Newman. (επιμ.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Routledge, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 2009.

36. David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, The Sage Publications, Λονδίνο, 2007.

37. Ό.π.Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σ.55.

38. βλ. Cris Shore, *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*, Routledge, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, 2000.

39. John Schofield, «Heritage Expertise and the Everyday. Citizens and Authority in the Twenty-First Century» στο John Schofield (επιμ.). *Who needs Experts?: Counter-mapping Cultural Heritage*. Routledge, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη 2016, σ.1-13.

40. Ό.π.2042, σ.218

41.Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, *Ιστορικό*, [<http://www.qfc.gr/el/%CE%B5%CE%BA%CE%BA/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C.html> (28-6-2020)].

42. Υπήρξαν τρεις βασικές νομοθετικές παρεμβάσεις για τον κινηματογράφο. Νόμος για τον Κινηματογράφο, Θέατρα 1597/1986 - ΦΕΚ 68/Α/21-5-1986

[<https://www.e-nomothesia.gr/kat-theatra-kinimatografoi/n-1597-1986.html> (23-5-2017)]

Νόμος για τον Κινηματογράφο, Θέατρα 2018/1992 - ΦΕΚ 33/Α/27-2-1992

[<https://www.e-nomothesia.gr/kat-astynomikos-astynomia/idrysi-leitourgia-uperesion/n-2018-1992.html> (25-5-2017)]

Νόμος για τον Κινηματογράφο, Θέατρα 3905/2010 (- ΦΕΚ Α 219/23.12.2010

[https://www.kodiko.gr/nomologia/document_navigation/129347/nomos-3905-2010 (21-10/2016)]

43. Ό.π. Herzfeld 1987, σ 78.

44. Φωτεινή Τσιμπιρίδου «Οι Αναγνώσεις του 'Κοινωνικού' από την Ανθρωπολογία στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης», *Μνήμων* 25 (2003) 185-202.

45. Συνθήκη για την Ευρωπαϊκή Ένωση (ΣΕΕ)/*Συνθήκη του Μάαστριχτ 7/2/1992*

[https://europa.eu/european-union/sites/europa.eu/files/docs/body/treaty_on_european_union_el.pdf (13-5-2016)]

46. Για την αγγλική γλώσσα στο παραπάνω παράθεμα το ρήμα «ανθίζω» είναι καθοριστικής σημασίας για να αντιληφθούμε τις υποβόσκουσες αντιλήψεις των ευρωπαϊών γραφειοκρατών, «[t]he Community shall contribute to the flowering of the cultures of the Member States, while respecting their national and regional diversity and at the same time bringing the common cultural heritage to the fore» [<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX:11992M/TXT&from=EN> (10-7-2020)].

47. Liisa Malkki, «National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees», *Cultural Anthropology* 7.1 (1992) σ. 24-44.

48. Ghassan Hage, *Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*, Pluto, Σύδνεϋ, 1998.

49. Ξεκίνησε το 2014 και απορρόφησε τα παλιότερα προγράμματα Πολιτισμός (Culture) και Μιντια (Media)

50. Ό.π. Bourdieu 1984.

51. Έχει ιδρύσει τη Homemade Productions και από το 2008 υπήρξε παραγωγός σε πολλές συμπαραγωγές, όπως *Χώρα Προέλευσης* (2010, Σύλλας Τζουμέρκας), *Casus Belli* (2010, Γιώργος Ζώης), *Η Έκρηξη* (2014) Σύλλας Τζουμέρκας, <https://homemadefilms.gr/maria-drاندaki/>.

52. Η έρευνά μου είχε ως στόχο την εξέταση της ευρωπαϊκότητας και την παραγωγή της μέσα από τις

κινηματογραφικές συμπαραγωγές στη νοτιο-ανατολική Ευρώπη (Θεσσαλονίκης, Τιφλίδα, Σεράγεβο). Δεν αφορούσε στις ιδιωτικές συμπαραγωγές, ενώ τα συμπεράσματα βασίστηκαν σε επιτόπια έρευνα, συνεντεύξεις και σε αρχειακή έρευνα σε ψηφιακές και φυσικές βάσεις δεδομένων (LUMIERE, EURIMAGES, MEDIA LIBRARY, IMDB, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Ταινιοθήκη της Ελλάδας). Για την οπτικοποίηση των αποτελεσμάτων χρησιμοποιήθηκε το ανοιχτής πρόσβασης πρόγραμμα GEPHI.

53. Αναφέρομαι στις major & minor co-productions.

54. IOBE, *Παραγωγή Ελληνικών Ταινιών στην Ελλάδα Επιδράσεις στην Οικονομία* IOBE, Αθήνα 2014, σ. 9 [http://iobe.gr/docs/research/RES_05_F_02122014_REP_GR.pdf 7-7/2018)].

55. Lydia Papadimitriou. «Transitions in the Periphery: Funding Film Production in Greece since the Financial Crisis», *International Journal on Media Management*, 19.2 (2017) 164-181.

56. Ό.π. Karalis 2014, σ. 280

57. Βλ. <https://www.imdb.com/name/nm2891403/>

58. Bohdana Dimitrova, «Re-making of Europe's Borders through the European Neighbourhood Policy. *Journal of Borderlands Studies* 23.1 (2008), σ. 57.

59. βλ. την ιδέα της Maria Todorova για τον Βαλκανισμό, 1997

60. Γιάννης Ζαϊμάκης, *Κοινωνική Εργασία και Τοπικές Κοινωνίες: Ανάπτυξη, Συλλογική Δράση, Πολυπολιτισμικότητα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008.

61. Astrid Erll, «Cultural Memory Studies: An Introduction», στο Astrid Erll, Asgar Nunning and Sara B. Young (επιμ.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, de Gruyter*, Βερολίνο/Νέα Υόρκη, σ.2

62. Ό.π. Παπαγαρουφάλη, 2013, σ. 45