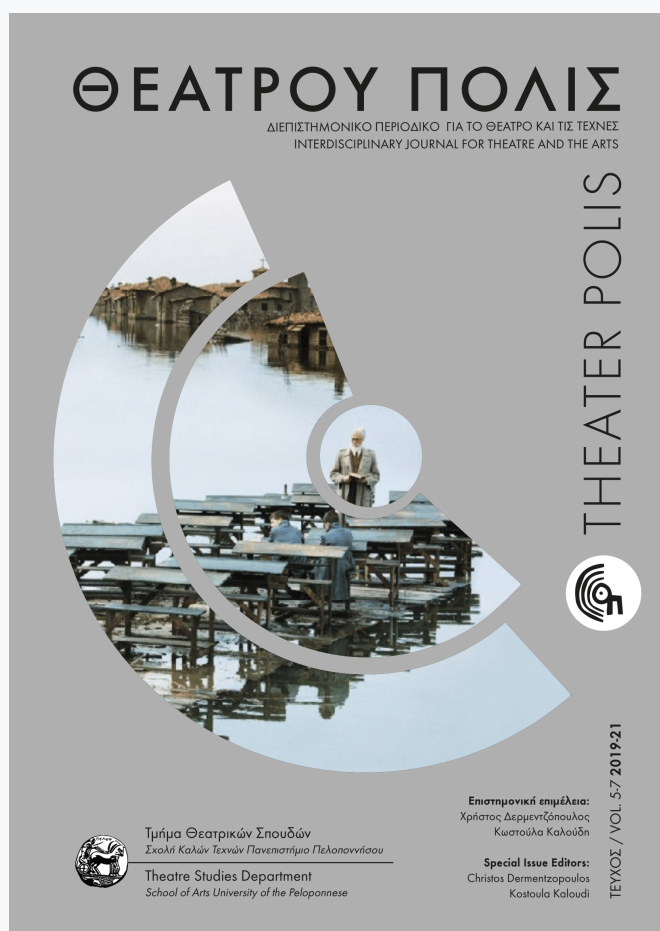


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

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



Ο κινηματογράφος ως πολιτισμική κατασκευή και ως κοινωνική πρακτική

Ειρήνη Σηφάκη

doi: [10.12681/30787](https://doi.org/10.12681/30787)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σηφάκη Ε. (2022). Ο κινηματογράφος ως πολιτισμική κατασκευή και ως κοινωνική πρακτική. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 234-246. <https://doi.org/10.12681/30787>

ΕΙΡΗΝΗ ΣΗΦΑΚΗ

Ο κινηματογράφος ως πολιτισμική κατασκευή και ως κοινωνική πρακτική

Περίληψη

Η σχέση ιστορίας και κινηματογράφου αποτελεί ένα διεπιστημονικό πεδίο που περιλαμβάνει τόσο τις αναπαραστάσεις της κοινωνίας, όπως προβάλλονται μέσα από τις ταινίες των δημιουργών, όσο και τις συμβολικές αξίες των έργων τους. Ως συλλογικό πολιτιστικό προϊόν, ο κινηματογράφος διαμορφώνεται και επηρεάζεται από τις κύριες πολιτικές, οικονομικές και ιδεολογικές δυνάμεις της εκάστοτε εποχής. Οι εξωγενείς παράγοντες στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, καθώς και οι μετασχηματισμοί που προκύπτουν στο εσωτερικό του πολιτισμικού πεδίου, καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το είδος και τη μορφή του παραγόμενου προϊόντος. Το κείμενο αυτό επιχειρεί να συμβάλει στο θεωρητικό διάλογο σχετικά με τη συνάντηση κινηματογράφου και ιστορίας, ενισχύοντας τη θεματική αναφορικά με τον τρόπο που οι θεσμικοί και διεθνικοί παράγοντες, όπως τα δίκτυα συνεργασίας και τα κινηματογραφικά Φεστιβάλ, μπορούν να επηρεάσουν τις στιλιστικές και αφηγηματικές τεχνικές των δημιουργών αλλά και στην τοποθέτησή τους στον χάρτη της παγκόσμιας ιστοριογραφίας. Προς επίρρωση των παραπάνω, δίδονται παραδείγματα από το πλαίσιο και τις συνθήκες ανάδυσης ενός νέου κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο.

Λέξεις κλειδιά: κοινωνιολογία του κινηματογράφου, πολιτισμική θεωρία, κινηματογραφική παραγωγή, καθιέρωση

Εισαγωγή

Εδώ και αρκετές δεκαετίες, η ιστορία του κινηματογράφου αποτελεί ένα επιστημονικό πεδίο που δεν περιορίζεται μόνο στην ιστορία των ταινιών και την αισθητική τους ή στην ιστορία των δημιουργών τους και του πολιτιστικού περιβάλλοντος στο οποίο αναπτύχθηκαν. Ο κινηματογράφος και η ιστορία του εξετάζεται πλέον ως πολιτιστικό φαινόμενο που συνδέεται άρρηκτα με ένα σύνθετο ιστορικό, οικονομικό, πολιτιστικό και κοινωνικό συγκείμενο. Η ιστορία είναι άμεσα συνυφασμένη με την έννοια του χρόνου ως σύστημα επεξήγησης του αιτιατού. Συνήθως οι μελετητές του κινηματογράφου οριοθετούν την έρευνα τους σε δοσμένα χρονικά πλαίσια, που συνήθως χαρακτηρίζουν περιόδους που εμφανίστηκαν καινοτόμες ταινίες, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει συ-

νέχεια σε λιγότερο νεωτεριστικές ταινίες ανά περιόδους. Η ιστορία των κινηματογραφικών ειδών και ρευμάτων για παράδειγμα (σοβιετικό μοντάζ, νεορεαλισμός) οριοθετεί περιόδους ριζοσπαστικών εξελίξεων στην τέχνη αλλά και κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών. Ομοίως, πολύ συχνά, η τεχνολογική ιστορία και οι ειδολογικές εξελίξεις των ταινιών είναι άμεσα συνυφασμένες με την πολιτική ή κοινωνική ιστορία δεδομένων χωρών.

Πράγματι, η κινηματογραφική παραγωγή μιας χώρας μπορεί να μελετηθεί ως τεκμήριο της ιστορικής συγκυρίας, καθώς καταγράφει μια αξιοσημείωτη ιστορική δραστηριότητα, όπως η θέση μιας κοινωνίας σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο ή μια τάση που εμπεριέχεται σε μια δοσμένη καλλιτεχνική φόρμα-ρεύμα. Μελετώντας για παράδειγμα τις διαδικασίες παραγωγής των ταινιών και

στοιχεία που μαρτυρούν τον τρόπο που προσλήφθηκαν από το κοινό, ανακαλύπτουμε τις επιλογές που είχαν οι σκηνοθέτες αλλά και το κινηματογραφικό κοινό. Ερευνώντας τις κοινωνικές και πολιτιστικές επιρροές στις ταινίες, κατανοούμε καλύτερα πως οι ταινίες φέρουν τα σημάδια των κοινωνιών στις οποίες δημιουργήθηκαν και καταναλώθηκαν. Όπως υποστηρίζει εξάλλου και ο DiMaggio¹ ένα πολιτισμικό είδος αναφέρεται σε σύνολα έργων τέχνης, που ταξινομούνται μαζί βάσει των εκλαμβανόμενων ομοιοτήτων που αντιπροσωπεύουν κοινωνικά κατασκευασμένες οργανωτικές αρχές, οι οποίες εμπλουτίζουν τα έργα τέχνης με σημασία πέρα από το θεματικό τους περιεχόμενο.

Ένα κυρίαρχο ζήτημα στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας της τέχνης και του πολιτισμού αφορά στο πως νομιμοποιούνται τα πολιτιστικά προϊόντα ως τέχνη, είτε υψηλή είτε δημοφιλή. Στο άρθρο του με τίτλο «A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements», που δημοσίευσε το περιοδικό *Poetics* το 2007, ο Shyon Baumann τεκμηριώνει -μέσα από την ανάλυση πλήθους μελετών σε διάφορα πολιτισμικά πεδία- ότι η αναγνώριση της τέχνης αποτελεί μια κοινωνική διαδικασία που δεν περιορίζεται μόνο στην καλλιτεχνική αξία. Μέσα από τη συστηματική ανάλυσή του, αποδεικνύει ότι οι έρευνες των κόσμων της τέχνης βασίζονται σε τρεις επεξηγηματικούς παράγοντες: έναν μεταβαλλόμενο χώρο πολιτιστικής ευκαιρίας, τη θεσμοθέτηση πόρων και πρακτικών και μια νομιμοποιούμενη ιδεολογία.² Η γενική θεωρία της καλλιτεχνικής καθιέρωσης υποστηρίζει ότι διακριτές περιοχές πολιτιστικής παραγωγής αποκτούν νόημα ως υψηλή ή δημοφιλή τέχνη, σε περιόδους υψηλών πολιτιστικών ευκαιριών μέσω της κινητοποίησης υλικών ή θεσμικών μέσων και μέσω της άσκησης ενός λόγου που πλαισιώνει την πολιτιστική παραγωγή ως νόμιμη τέχνη, σύμφωνα με μία ή περισσότερες προϋπάρχουσες ιδεολογίες.³

Θεωρούμε ότι η προσέγγιση αυτή προσφέρει ένα θεωρητικό και επεξηγηματικό πλαίσιο για την κατανόηση μιας σύνθετης διαδικασίας, που ακροθιγώς περιγράφηκε παραπάνω, για τη λειτουργία του κόσμου του κινηματογράφου, παρουσιάζοντας όχι μόνο σημαντικά ευρήματα αλλά και μεθοδολογικές προοπτικές. Τις βασικές κατευθύνσεις της θεωρίας αυτής σε συνδυασμό με άλλες μελέτες από τις κινηματογραφικές σπουδές και την πολιτισμική θεωρία, τις εξετάζουμε μέσα από παραδείγματα και αναφορές από τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο προκειμένου να μελετήσουμε ορισμένες επιμέρους διεργασίες και παράγοντες που συντέλεσαν στην εμφάνιση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Με τον όρο αυτό συμπεριλαμβάνουμε όλες τις κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες των τελευταίων χρόνων που οδήγησαν στην ανάδυση μιας νέας γενιάς ανεξάρτητων δημιουργών, των οποίων το έργο συνομιλεί με μοντερνιστικές κινηματογραφικές τάσεις και εντάσσεται στον art-house κινηματογράφο.⁴

Ο κινηματογράφος ως τεκμήριο της κοινωνικής και πολιτισμικής μνήμης

Πέρα από το εγγενές ενδιαφέρον ορισμένων ταινιών οι οποίες μελετώνται, επειδή είναι εξέχουσες καλλιτεχνικά -αποτελούν δηλαδή επιτεύγματα που χαίρουν υψηλής εκτίμησης-, ο κινηματογράφος στην ολότητά του συνιστά τεκμήριο υπό την έννοια ότι εμπερικλείει μια αξιοσημείωτη πολιτισμική δραστηριότητα διαμεσολαβώντας στις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Οι επιδράσεις που μπορεί να έχει ασκήσει μια ταινία αποτελεί μια άλλη σημαντική διάσταση, καθώς μια ταινία μπορεί να είναι ιστορικά σημαντική λόγω της επιρροής που άσκησε σε άλλες ταινίες. Μπορεί να διαμόρφωσε ή να άλλαξε ένα είδος, να ενέπνευσε άλλους σκηνοθέτες να πειραματιστούν με νέες τεχνικές, ή να κέρδισε ευρεία δημοτικότητα, η οποία να παρήγαγε απομιμήσεις.

Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου εστιάζει σε μεγάλο βαθμό στον τρόπο που παράγεται μια ταινία, καθώς και στην πρόσληψή της από μια ανθρώπινη κοινότητα.⁵ Όπως επισημαίνει και ο Dudley Andrew, ο συλλογικός χαρακτήρας της παραγωγής ταινιών, το καθεστώς της ως δημοφιλής ψυχαγωγία, η ευαισθησία της στη λογοκρισία, οι οικονομικές αντιξοότητες και οι τεχνολογικές επαναστάσεις, όλοι αυτοί οι παράγοντες φαίνεται να απαιτούν μια κοινωνική ιστορία του θεσμού του κινηματογράφου παρά μια αισθητική ιστορία ορισμένων προϊόντων της.⁶ Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Ian Jarvie, υποστηρίζει ότι η κοινωνιολογία του κινηματογράφου δεν μπορεί να περιοριστεί σε ένα είδος ψυχολογίας της κοινωνικής συνείδησης, που επικεντρώνεται εξ' ολοκλήρου σε ζητήματα που σχετίζονται με την αποτελεσματικότητα του κινηματογράφου ως μέσο προπαγάνδας ή τις επιρροές του στο κοινό. Αντίθετα, είναι απαραίτητο να αναφερθεί κανείς σε ένα πλαίσιο που έχει ως άξονες την αμοιβαία δράση μεταξύ του κινηματογράφου και της κοινωνίας, τις χρήσεις τις οποίες το κοινό μπορεί να κάνει, την κινηματογραφική κατάσταση στην οποία βρίσκεται και τον αντίκτυπο, όχι του πιθανού περιεχομένου, αλλά του κινηματογράφου ως θεσμού μεταξύ των υφιστάμενων θεσμών.⁷ Το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον δηλαδή για τον κινηματογράφο αφορά στη συνολική λειτουργία του από την παραγωγή, τη διανομή, το μάρκετινγκ, την ανταπόκριση του κοινού, καθώς επίσης και την εξέταση των ιδεολογικών παραγόντων που βοηθούν να ερμηνευθεί η αισθητική αξία μιας ταινίας ή ενός συνόλου ταινιών και η απήχυσή τους διεθνώς.

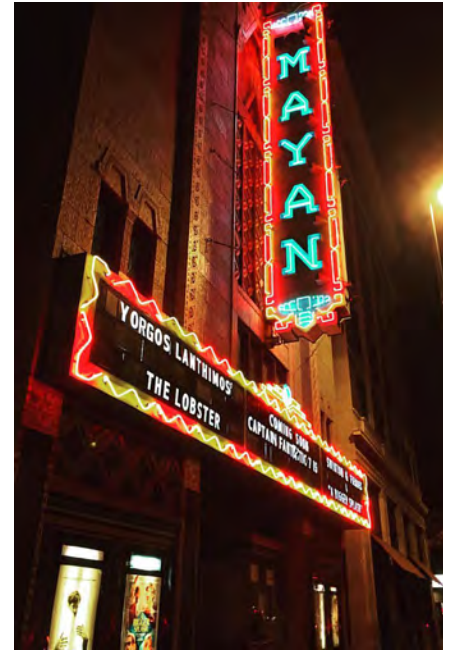
Όπως έχει γίνει φανερό, τόσο η δημιουργία όσο και η προέλευση οποιασδήποτε ταινίας συνιστούν πολύπλοκες διαδικασίες. Ο τρόπος και οι συνθήκες που γυρίζονται οι ταινίες έχουν συγκεκριμένες συνέπειες στην όψη και στον ήχο του τελικού προϊόντος. Ένα βασικό ζήτημα που τίθεται συχνά στο πλαίσιο αυτό αφορά στον τρόπο που οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν στην κινηματογραφική βιομηχανία (παραγωγή, διανομή, εκμετάλλευση) επηρέασαν τη λειτουργία του κινηματογράφου. Για

να αντιληφθεί κανείς πληρέστερα το ερώτημα αυτό, αρκεί να σκεφτεί ότι οι ταινίες γυρίζονται μέσα σε συγκεκριμένα συστήματα παραγωγής, απαιτούν εργατικό δυναμικό και σημαντικούς πόρους για την δημιουργία τους. Οι επιχειρηματίες που επενδύουν στον κινηματογράφο περιμένουν κέρδη και θέλουν να διαφοροποιήσουν την ποικιλία των προϊόντων που προσφέρουν. Οι πολιτικοί και οι κυβερνήσεις ενδιαφέρονται εξίσου, καθώς οι ταινίες δύνανται να επηρεάσουν τους θεατές και διαμορφώνουν την κοινή γνώμη για την κατάσταση στη χώρα τους, καθώς επίσης γιατί η εξαιρετικά ασταθής κινηματογραφική αγορά απειλείται διαρκώς από τον ξένο ανταγωνισμό.

Το ζήτημα της διεθνικότητας στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης των μέσων και του πολιτισμού συνιστά επίσης μια βασική επιδίωξη της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου. Στο πεδίο αυτό αξίζει να αναρωτηθούμε πώς λειτουργούν οι διεθνείς και διαπολιτισμικές επιρροές στο πλαίσιο των εθνικών κινηματογραφιών, με άλλα λόγια με ποιον τρόπο οι διεθνείς τάσεις της κινηματογραφικής αγοράς επηρεάζουν το κινηματογραφικό προϊόν. Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία ανέκαθεν αγωνιζόταν να βρει τη θέση της στην αγορά της βιομηχανίας του θεάματος, εξαιτίας της κυριαρχίας των μεγάλων χολιγουντιανών παραγωγών. Επιπλέον, οι μεγάλοι διανομείς, έχοντας άφθονες πηγές και πόρους, ελέγχουν τη διανομή και την πρόσβαση των ταινιών στις ευρωπαϊκές κινηματογραφικές αίθουσες.⁸ Με βάση τα παραπάνω, είναι λογικό οι περιορισμοί της χρηματοδότησης και οι ιδιαιτερότητες της διανομής να δυσχεραίνουν τις μικρές ανεξάρτητες παραγωγές να «εισέλθουν» στις κινηματογραφικές αίθουσες. Εκτός όμως από την κυριαρχία των χολιγουντιανών παραγωγών, η κατακερματισμένη φύση της βιομηχανίας του κινηματογράφου συνιστά μια ακόμη δυσκολία. Οι ευρωπαϊκές παραγωγές έρχονται αντιμέτωπες με το εμπόδιο της διαφορετικής γλώσσας και κουλτούρας, καθώς οι κινηματογραφικές προτιμήσεις του κοινού υπαγορεύονται από την ευκολία της πρόσβασης σε αυτές. Λόγω των περιορισμών στη διανομή αλλά και το γεγονός ότι ιστορικά οι εθνικοί κινηματογράφοι έχουν συνδεθεί με ζητήματα ταυτότητας και πολιτισμικής κληρονομιάς, είναι σύνηθες οι μη-αγγλόφωνες ταινίες να θεωρούνται από το αγγλόφωνο κοινό ως καλλιτεχνικές ταινίες (*art films*), δηλαδή ως ταινίες με «διαίτερο» περιεχόμενο που απευθύνονται σε συγκεκριμένο κοινό. Επίσης, αντιμετωπίζονται κατά τον ίδιο τρόπο και από τους διανομείς, με αποτέλεσμα να δυσκολεύονται να φτάσουν στις κινηματογραφικές αίθουσες.⁹

Μια ακόμη αδυναμία των ευρωπαϊκών παραγωγών να διευρύνουν το κοινό τους τόσο στην Ευρώπη όσο και διεθνώς, είναι οι λιγοστές ευκαιρίες για διεθνείς παραγωγές. Το μεγάλο ρίσκο επενδύσεων που συνδέεται με την κινηματογραφική βιομηχανία σε συνδυασμό με την αδυναμία πρόβλεψης της ανταποδοτικότητάς τους, έχει εύλογα οδηγήσει τις ευρωπαϊκές παραγωγές να στρέφονται σε πηγές εγχώριας και δημόσιας χρηματοδότησης, με αποτέλεσμα το κοινό στο οποίο απευθύνονται να είναι αντιστοίχως εγχώριο.¹⁰ Στις αντιξοότητες αυτές στοχεύουν πολιτικές και προγράμματα της Ευρωπαϊκής κοινότητας, εστιάζοντας στην ενίσχυση της πολιτιστικής δημιουργικότητας και της πολιτιστικής ευρωπαϊκής ταυτότητας μέσα από τα οπτικοακουστικά έργα. Το *Media* και ο χρηματοδοτικός μηχανισμός του Συμβουλίου της Ευρώπης, *Eurimages*, είναι δύο από τα σημαντικότερα προγράμματα στον κινηματογραφικό τομέα που αξιοποιούνται από τους ευρωπαίους δημιουργούς. Στόχος τους είναι να αυξήσουν την κυκλοφορία των οπτικοακουστικών έργων εντός και εκτός της Ευρώπης και να ενισχύσουν την ανταγωνιστικότητα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, διευκολύνοντας την πρόσβαση στη χρηματοδότηση και προώθηση της χρήσης νέων τεχνολογιών.

Επιπλέον, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ και η διεθνής φεστιβαλική πορεία των ταινιών αποτελούν βασικά στοιχεία της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου που έχει συντελέσει στην προώθηση και τη δημιουργία ειδών, εθνικών κινηματογράφων, κινηματογραφικών σχολών ή νέων κυμάτων.¹¹



Σύμφωνα με τον Gilles Jacobs (πρόεδρο και πρώην καλλιτεχνικό διευθυντή του Διεθνούς Φεστιβάλ των Καννών), οι φεστιβαλικές διοργανώσεις είναι μια ευκαιρία για να συναντηθούν όλοι οι παράγοντες της βιομηχανίας του κινηματογράφου προκειμένου να ανταλλάξουν απόψεις, να παρουσιάσουν τις ταινίες τους, να αναδείξουν νέα ταλέντα και νέες τάσεις στον διεθνή κινηματογραφικό χάρτη.¹²

Ως εκ τούτου, η συμμετοχή των παραγωγών και σκηνοθετών σε προγράμματα και δίκτυα συνεργασίας και η παράλληλη, επιτυχής δράση διαφορετικών συνεργατών και θεσμών διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην ανάδειξη του έργου τους και στην τοποθέτησή τους στο πλαίσιο των εθνικών κινηματογραφιών ή νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Η συμβολή της θεωρίας του «κόσμου της τέχνης» προσφέρει ποικίλες ερμηνευτικές προοπτικές, καθώς περιγράφεται ως ένα πλέγμα σχέσεων και ένα σύστημα πληροφορίας, η δυναμική του οποίου χαρακτηρίζεται από συνεχή κινητικότητα και εναλλαγή ρόλων και λειτουργιών μεταξύ ανθρώπων, ιδρυμάτων και θεσμών.¹³ Πρόκειται για μια έννοια που είχε εισάγει ο Howard Becker το 1974¹⁴ και η οποία μας απομακρύνει από την ιδεατή εικόνα του καλλιτέχνη ως αυτόνομου υποκειμένου, υπενθυμίζοντάς μας ότι ευρύτεροι παράγοντες και διεργασίες μεσολαβούν στην παραγωγή και διακίνηση των καλλιτεχνικών έργων. Ο κόσμος της τέχνης αποτελεί ένα δαιδαλώδες σύστημα που εκκινά από μια πηγή ενέργειας (ανθρώπους, πόρους, μέσα), στη συνέχεια μετασχηματίζεται μέσα από τη δημιουργία (δηλαδή τις τεχνικές ή πρακτικές) και τη σημασία που της αποδίδεται (συμβολικές αξίες, ιδεολογίες) σε πολιτιστικό αγαθό ή/και έργα τέχνης, ενώ λαμβάνει υπόσταση από τις ομάδες ενδιαφέροντος (υπηρεσίες θεσμών τέχνης, κριτικούς, ακαδημαϊκούς) και ανατροφοδοτείται από το κοινό. Αυτό το σύστημα σχέσεων και πρακτικών στους κόσμους της τέχνης, το επονομαζόμενο «πακέτο», όπως το χαρακτηρίζει ο Becker (1995), δημιουργεί όμως συχνά και μια ισχυρή αδράνεια στο εσωτερικό του πεδίου. «Όταν θελήσει κάποιος να απομακρυνθεί από το σύνηθες πακέτο, διαπιστώνει ολοένα και περισσότερο ότι όλα όσα σχετίζονται με τη δημιουργία γίνονται πιο περίπλοκα και δύσκολα».¹⁵ Η κοινωνική σταθερότητα παρουσιάζεται συχνά ως στοιχείο αναχαίτισης της δημιουργικής διαδικασίας στους κόσμους της τέχνης. Εκεί, ενδεχομένως, βρίσκεται όμως και ένα κλειδί εισόδου στην ερμηνεία ορισμένων πολιτισμικών νεωτερισμών, καθώς, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Becker, «η καινοτομία είναι δυνατό να συμβεί όταν οι άνθρωποι είναι πρόθυμοι να μπουκνουν στον κόπο να κάνουν τα πράγματα με τον δύσκολο τρόπο».¹⁶ Πέρα όμως από την πρόθεση των ίδιων των δημιουργών, στους κόσμους της τέχνης συχνά η ρήξη με τις συμβάσεις που σχετίζονται με τον υπάρχοντα κανόνα, τα είδη και την κυρίαρχη λογική συνδέεται με ένα ασταθές πολιτισμικό πεδίο και με περιόδους θεσμικών αλλαγών.

Κοινωνικοοικονομική μεταβολή και η ανάπτυξη ενός χώρου ευκαιριών στο κινηματογραφικό πεδίο

Ο Baumann χρησιμοποιεί τον όρο «χώρος ευκαιριών» (opportunity space) για να συμπεριλάβει ένα σύνολο εξωγενών παραγόντων και συνθηκών που εντοπίζονται στο ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό περιβάλλον αλλά και ενδογενών παραγόντων που αφορούν της τέχνης. Αν και στην ελληνική γλώσσα η έννοια της ευκαιρίας συνδέεται κυρίως με ευνοϊκές συγκυρίες και έχει ένα θετικό πρόσημο, στο πλαίσιο της παρακάτω συζήτησης η εννοιολόγηση της ευκαιρίας παρουσιάζεται ως μια ανοιχτή δυνητικότητα συνθηκών, απόρροια, συχνά, κοινωνικοοικονομικών μεταβολών σ' ένα δοσμένο χρονικό και χωρικό διάστημα.¹⁷

Η βασική ιδέα είναι ότι ορισμένοι εξωγενείς παράγοντες μπορούν να επηρεάσουν την πιθανότητα ένας κόσμος τέχνης να κατορθώσει την επίτευξη καθιέρωσης. Παρόλο που στις μελέτες της κοινωνιολογίας της τέχνης και του πολιτισμού συχνά δεν αναγνωρίζονται κατ' αυτόν τον τρόπο, ωστόσο σε αρκετές από αυτές εντοπίζονται σημαντικά στοιχεία ύπαρξης ενός χώρου ευκαιριών. Ορισμένα από αυτά τα στοιχεία αποτελούν γενικότερες αλλαγές στην ευρύτερη κοινωνία.¹⁸ Στη βιβλιογραφία άλλοτε περιγράφονται ως πολιτικές ευκαιρίες και άλλοτε συνδέονται με γενικότερες δομές ευκαιρίας, ενώ διάφορες παραλλαγές αυτής της προοπτικής έχουν αναπτυχθεί στη λογοτεχνία των κοινωνικών κινημάτων και αναφέρονται κυρίως στα χαρακτηριστικά του πολιτικού περιβάλλοντος στο οποίο λειτουργούν τα κινήματα. Ορισμένοι από τους παράγοντες που διακρίνουν οι Meyer και Minkoff¹⁹ κατά την μελέτη του ρόλου του πολιτικού περιβάλλοντος είναι οι διαρθρωτικοί παράγοντες έναντι σηματοδοτικών παραγόντων που λειτουργούν σε συμβολικό ή επικοινωνιακό επίπεδο, οι γενικοί παράγοντες εντός του πολιτικού περιβάλλοντος έναντι παραγόντων που είναι συγκεκριμένοι για το εξεταζόμενο κίνημα, και οι παράγοντες που επηρεάζουν την κινητοποίηση έναντι παραγόντων που επηρεάζουν την επιτυχία του κοινωνικού κινήματος.

Στην περίπτωση του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου υπήρξε ένα σύνολο εξωγενών αλλά και ενδογενών παραγόντων (δηλαδή στο εσωτερικό του κινηματογραφικού πεδίου), οι οποίοι δημιούργησαν έναν χώρο ευκαιριών, λειτούργησαν καταλυτικά στην ανάπτυξη art-house ταινιών και πλαισιώθηκαν από διάφορους λόγους και στρατηγικές που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη ενός Νέου Κύματος. Στο πλαίσιο αυτό και προκειμένου να κατανοήσουμε τους διαφορετικούς ρόλους που διαδραματίζουν διαφορετικά είδη εξωγενών παραγόντων στην ανάπτυξη του Νέου Κύματος, θα αναφερθούμε σε ορισμένους διαρθρωτικούς και σηματοδοτικούς παράγοντες που επηρέασαν αρχικά τη φάση της κινητοποίησης της τάσης αυτής.

Αν και υπήρχαν σημάδια ήδη από τις αρχές του 21^{ου} αιώ-

να, οι διεθνείς επιτυχίες τριών ταινιών (*Στρέλλα*, *Κυνόδο-ντας* και *Ακαδημία Πλάτωνος*), μόλις το 2009, συνέβαλαν ώστε να αναγνωριστεί από τους ειδικούς του κινηματογράφου η είσοδος του εγχώριου κινηματογράφου σε μια φάση εξαιρετικής δημιουργικότητας και ανανέωσης.²⁰ Το έτος αυτό, μάλιστα, συνιστά χρονιά-ορόσημο και για άλλα σημαντικά θέματα στην ελληνική κινηματογραφία, καθώς καταργούνται τα Κρατικά Κινηματογραφικά Βραβεία Ποιότητας από το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Την ίδια χρονιά κάνουν επίσης την εμφάνισή τους οι λεγόμενοι *Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη*, μια κίνηση αρχικά εξήντα τεσσάρων (64) και στη συνέχεια τουλάχιστον διπλάσιου αριθμού ελλήνων κινηματογραφιστών, οι οποίοι από κοινού με παραγωγούς και σεναριογράφους ζητούν την κατάθεση, ψήφιση και εφαρμογή ενός νέου νομοθετικού πλαισίου και ασκούν ανάλογες πιέσεις με την ανάληψη σχετικών μαζικών δράσεων και την αποχή από τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας. Για πρώτη φορά, τρεις γενιές σκηνοθετών (παλαιότεροι και καταξιωμένοι, νεότεροι αλλά και πρωτοεμφανιζόμενοι) συνασπίστηκαν για να διαμαρτυρηθούν για την έλλειψη κινηματογραφικής πολιτικής. Τα βασικότερα αιτήματα μεταξύ άλλων ήταν η ενίσχυση και η ενδεδειγμένη κατανομή όλων των διαθέσιμων οικονομικών και άλλων πόρων για την παραγωγή και συνάμα τη μέριμνα για τη διανομή και προβολή των ελληνικών ταινιών, η αξιοποίηση και αναβάθμιση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και των Κινηματογραφικών Βραβείων και, τέλος, η συστηματοποίηση και αναβάθμιση της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα.²¹ Πράγματι, με την πίεση των *Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη* εντάθηκαν οι προσπάθειες να θεσπιστεί ο κινηματογραφικός νόμος. Ένα άλλο όφελος που υπήρξε μέσα από την κίνηση αυτή ήταν η ικανοποίηση ενός αιτήματος που είχε ο χώρος επί τριάντα (30) χρόνια και αφορά στη δημιουργία μιας Ακαδημίας για τη βράβευση των ελληνικών ταινιών αλλά και για να λειτουργήσει ως χώρος παιδείας και ανταλλαγής ιδεών. Οι παράγοντες αυτοί λειτούργησαν σε επικοινωνιακό επίπεδο και σηματοδότησαν την αρχή μιας σειράς ενεργειών και διαδικασιών που επηρέασαν στη συνέχεια την πορεία της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Ωστόσο, ευρύτερες μεταβολές στο πολιτικό και οικονομικό σκηνικό πυροδότησαν ακολούθως μια σειρά από διαδικασίες τόσο στη θεσμική λειτουργία όσο και στην παραγωγική. Η οικονομική κρίση και η ευρύτερη πολιτική απορρύθμιση του κράτους αποτέλεσε αναμφισβήτητο το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο αναγκάστηκε να συσταθεί και να προωθηθεί η σύγχρονη ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Οι σκηνοθέτες και δημιουργοί στην Ελλάδα κλήθηκαν να δημιουργήσουν και να παράξουν τις ταινίες τους σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο, όπου τα περιθώρια χρηματοδότησης των νέων εγχειρημάτων ήρθαν αντιμέτωπα με τεράστια εμπόδια σε όλο τον κύκλο ζωής μιας ταινίας. Οι περικοπές σε όλους τους τομείς των δημοσίων δαπανών από το 2012 τα κονδύλια για τον πολιτισμό μειώθηκαν σημαντικά, με αποτέλεσμα κρατικοί φορείς, όπως το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, οι Οργανισμοί Πολιτιστικών Φεστιβάλ



(π.χ. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης), να αδυνατούν συχνά να εξυπηρετήσουν τα κόστη λειτουργίας τους. Σ' αυτό το κλίμα η εφαρμογή του πολυαναμενόμενου κινηματογραφικού νόμου 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219, 23/12/2010) για την «ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης», ο οποίος καθορίζει τις αρχές της εθνικής πολιτικής στον τομέα του κινηματογράφου και διαμορφώνει το νέο θεσμικό πλαίσιο, επιδεινώθηκε από την ελληνική κρίση χρέους και την υπαγωγή της χώρας σε Μηχανισμό Στήριξης, τη δημοσιονομική λιτότητα και τις αλληπάλληλες πολιτικές και θεσμικές αλλαγές που σημειώθηκαν τα τελευταία χρόνια.

Εκτός από το ευρύτερο οικονομικοπολιτικό σκηνικό, που έχει σημαντική βαρύτητα για την παραγωγή μιας τέχνης που εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από χρηματοδοτικούς μηχανισμούς, μια σειρά παραγόντων στο εσωτερικό του κινηματογραφικού πεδίου αναδεικνύουν τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζουν οι θεσμικοί συντελεστές. Οι μεταβολές στο χαρακτήρα και τη λειτουργία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, καθώς και η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (ΕΑΚ), κινητοποίησαν τις δυνάμεις του πεδίου προς ένα διεθνικό πλαίσιο συνεργειών και δικτύων. Πιο συγκεκριμένα, η αποδυνάμωση τα τελευταία χρόνια του ελληνικού τμήματος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η

στροφή του προς μια τάση «διεθνοποίησης»²² επέφερε σημαντικές αλλαγές στην εικόνα προς τα έξω και την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου. Η κατάργηση των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας το 2009, η άρση του διαγωνιστικού χαρακτήρα του ελληνικού τμήματος και η περιορισμένη συμμετοχή ελληνικών ταινιών πρωτοεμφανιζόμενων και έμπειρων δημιουργών στη διοργάνωση²³ συνέβαλαν, μεταξύ άλλων, στον προσανατολισμό των ελλήνων σκηνοθετών προς διεθνή φεστιβάλ που έχουν την έδρα τους σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Λίγο καιρό μετά τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων λειτουργίας του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τέτοιου χαρακτήρα ενέργειες συνέβαλαν στη ριζική αλλαγή του εγχώριου φεστιβαλικού σκηνικού.

Η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (ΕΑΚ) τον Νοέμβριο του 2009 ήρθε να επιστεγάσει τις παραπάνω θεσμικές αλλαγές. Θέτοντας ως στόχο «να ενώσει τους κινηματογραφιστές όλων των δημιουργικών ειδικοτήτων που διαμορφώνουν το κινηματογραφικό τοπίο της χώρας μας,²⁴ έθεσε ως κεντρική της δράση την ετήσια διοργάνωση και απονομή των Εθνικών Κινηματογραφικών Βραβείων. Η αλλαγή αυτή του πλαισίου βράβευσης των ταινιών ως προς τη διαδικασία, τα κριτήρια, τις κριτικές επιτροπές και τις τελικές επιλογές, έφερε έναν αέρα ανανέωσης στον κινηματογραφικό χώρο, δίνοντας σημαντικό προβάδισμα στους νέους κινηματογραφιστές, κρατώντας παράλληλα και τις ισορροπίες με την ενδιάμεση γενιά. Πέρα από το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη που έχει δοθεί, μεταξύ άλλων, στους Αργύρη Παπαδημητρόπουλο, Σύλλα Τζουμέρκα, Έκτορα Λυγίζο, Ελίνα Ψύκου, Γιάννη Βεσλεμέ, Γιώργο Ζώη κ.ά., τα βραβεία σκηνοθεσίας έχουν απονεμηθεί κατά κύριο λόγο σε νέους σκηνοθέτες, των οποίων το έργο συνδέθηκε στη συνέχεια με την ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον ελληνικό κινηματογράφο. Τόσο από τον προσδιορισμό της ταυτότητας της ΕΑΚ στην ιστοσελίδα της όσο και από το είδος των δράσεων που επιλέγει διαφαίνεται, τέλος, μια τάση συνδιαλλαγής και ενσωμάτωσης με τις ευρωπαϊκές πολιτικές και στρατηγικές για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης.²⁵

Στο πλαίσιο ανίχνευσης των ιδιαίτερων εγχώριων συνθηκών που ευνοούν την εμφάνιση καινούριων ταλέντων, η έννοια της νέας γενιάς έχει συνδεθεί στη βιβλιογραφία με εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας.²⁶ Όσον αφορά τη γενιά των σύγχρονων ελλήνων κινηματογραφικών δημιουργών, οι περισσότεροι εξ' αυτών έχουν γεννηθεί τη δεκαετία του 1970 και του 1980, που, ενώ μεγάλωσε σε μια περίοδο οικονομική ευημερίας, ήρθε αντιμέτωπη με την ελληνική οικονομική και κοινωνικοπολιτική κρίση και ένοιωσε «...επιτακτική ανάγκη να επαναπροσδιορίσει ιδέες και κοινωνικές νόρμες...», όπως δήλωσε ο Σύλλας Τζουμέρκας σε συνέντευξή του στο *Fantom Film Magazine*.²⁷ Η πλειονότητα εξ' αυτών έχει κάνει σπουδές τριτοβάθμιας εκπαίδευσης σε Ελλάδα και εξωτερικό, τόσο σε άλλα αντικείμενα όσο και στον κινηματογράφο. Επίσης, έχουν πρότερη εμπειρία των ταινιών από διεθνείς φεστιβαλικές διοργανώσεις, έχοντας συμ-

μετάσχει και διακριθεί σε αυτές,²⁸ είτε με προηγούμενες ταινίες τους, είτε με τη συμμετοχή τους σε φεστιβαλικά εργαστήρια και συναντήσεις.²⁹

Ειδική μνεία θα πρέπει να γίνει στο σημείο αυτό στην εκπαίδευση τόσο των σκηνοθετών όσο και των νέων παραγωγών μέσα από προγράμματα, σεμινάρια και άλλες δραστηριότητες επαγγελματικής ανάπτυξης. Τα οφέλη από τη συμμετοχή σε έναν διεθνοποιημένο τρόπο δουλειάς είναι ποικίλα. Σε αυτά τα προγράμματα οργανώνονται δομές, καλλιεργούνται συνεργασίες, προωθούνται οι ταινίες οργανωμένα ή μέσω της φήμης τους. Φέρνουν, επίσης, ανατροφοδότηση στους δημιουργούς και παραγωγούς, δημιουργούνται δίκτυα για μελλοντικές συνεργασίες και λανσάρονται/προωθούνται σχέδια (projects) στην παγκόσμια αγορά. Τέλος, υπάρχει και το οικονομικό όφελος από τα βραβεία για ανάπτυξη σεναρίου ή άλλες δράσεις, που αφορούν στο στάδιο της προ-παραγωγής. Όλα αυτά έχουν οπωσδήποτε μεγάλη επίδραση στον τρόπο δουλειάς και την εξωστρέφεια και προβολή του Νέου Κύματος, διεθνώς αλλά και στο είδος της παραγόμενης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η εξωστρέφεια των εν λόγω ταινιών (πολυάριθμες συμμετοχές και επίσημες πρεμιέρες σε φεστιβάλ, χρηματοδότηση από ευρωπαϊκά προγράμματα, θεματική που σχετίζεται με κοινωνικά ζητήματα που αφορούν στην Ευρώπη στο σύνολό της) ταυτίζεται απόλυτα με την προσωπική και καλλιτεχνική πορεία των σκηνοθετών τους.

Ωστόσο, η οικονομική δυσπραγία οδήγησε τους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς να κινηθούν σ' ένα διευρυμένο πλαίσιο για τη χρηματοδότηση των ταινιών τους και να συνδράμουν ο ένας τις ταινίες του άλλου, αναλαμβάνοντας συχνά πολλαπλούς ρόλους και πρωτοβουλίες. Σε μια περίοδο όπου δεν υπάρχει εισροή και κίνηση κεφαλαίων στην αγορά, η συνεργασία μεταξύ των κινηματογραφιστών και άλλων κινηματογραφικών συντελεστών λειτούργησε ως μονόδρομος, προκειμένου να συνεχιστούν τα γυρίσματα και η παραγωγή των ταινιών τους.

Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια πολλές εταιρείες που δραστηριοποιούνται στον ευρύτερο οπτικοακουστικό χώρο και στη διαφήμιση έχουν εμπλακεί με διάφορους τρόπους στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Υπάρχουν πολλά σχήματα που ακολουθούν διαφορετικές τακτικές και στρατηγικές, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν τη δεδομένη στιγμή, το ανθρώπινο δυναμικό που έχουν, τις φιλικές ή καλλιτεχνικές σχέσεις που μπορεί να διατηρούν με ορισμένους σκηνοθέτες ή τη συνεργασία που έχουν με ορισμένους παραγωγούς. Ορισμένες από αυτές όπως η *Cinegram*, η *Pan Entertainment*, η *Boo*, η *Badmovies* και η *Ideefix*, αποτελούν εταιρείες που το κύριο αντικείμενο της επιχειρησής τους (core business) δεν αφορά αποκλειστικά στην παραγωγή ταινιών. Άλλες εταιρείες όπως η *Marni Films* και η *Faliero House production* στήριξαν επίσης αρκετές ταινίες και προσέλκυαν κεφάλαια σε μια περίοδο που υπήρχε σημαντικό κενό στην κινηματογραφική αγορά. Η

Faliro House, του εφοπλιστή Χρήστου Κωνσταντακόπουλου αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς ξεκίνησε μόλις το 2008 με ταινίες τύπου μπλοκμπάστερ, ενώ στη συνέχεια προσανατολίστηκε σε πιο καλλιτεχνικές ταινίες και ανεξάρτητες παραγωγές.

Παράλληλα, αρχίζουν και κάνουν την εμφάνισή τους και κάποια ευέλικτα και καινοτόμα σχήματα παραγωγής νέων, κατά κύριο λόγο, παραγωγών, που αναλαμβάνουν μεμονωμένες ταινίες ή τις δουλειές των συμμετεχόντων σε αυτές τις εταιρείες. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι: η εταιρεία *Horsefly* του Γιώργου Τσούργιαννη (*Κυνόδοντας*, *Luton*), η *Homemadefilms* της Μαρίας Δρανδάκη (*Χώρα Προέλευσης*, *Η Έκρηξη*, *Interruption*), η *Nedafilms* της Αμάντας Λιβανού (*L*), η *Wrong Men* της Αλεξάνδρας Μπουσίου (*Αδίκος Κόσμος*, *Ξενία*). Στο πλαίσιο αυτό, πολλοί είναι και οι σκηνοθέτες που έχουν δημιουργήσει εταιρείες για την προσέλευση πόρων και την παραγωγή των ταινιών τους, όπως η *100% Synthetic Films* των Πάνου Χ. Κούτρα και Ελένης Κοσσυφίδου, η *Haosfilms* της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη, η *Guanaco*, των Ελίνας Ψύκου, Ρηνιώς Δραγασάκη, Σοφίας Εξάρχου και Παναγιώτη Φαφούτη.

Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες από αυτές τις εταιρείες συστάθηκαν, όταν άρχισε να διαφαίνεται η οικονομική κρίση στην Ελλάδα, καθώς τα χρηματοδοτικά εργαλεία και οι πόροι έμοιαζαν να περιορίζονται ασφυκτικά. Οι νέοι παραγωγοί και σκηνοθέτες στράφηκαν στο εξωτερικό, όπου υπάρχει πλέον μεγαλύτερη πρόσβαση σε κεφάλαια μέσω των συμπαραγωγών. Χαρακτηριστική είναι η συμβολή του προγράμματος *Eurimages*, από το οποίο έχουν επωφεληθεί οικονομικά αρκετές από τις ταινίες του είδους όπως οι *Ακαδημία Πλάτωνος*, *L*, *Το μικρό Ψάρι*, *Ο Αστακός*, *Ξενία*, *Τετάρτη 4.45 κ.ά.*

Τέλος, μια νέα τάση, που φαίνεται να ακολουθήθηκε στις ταινίες και σχετίζεται με τις αλλαγές στο ευρύτερο πλαίσιο παραγωγής, είναι να εμφανίζονται πολλοί συμπαραγωγοί, οι οποίοι συνέβαλαν είτε οικονομικά, είτε με τη μορφή παροχής εξοπλισμού ή υπηρεσιών (όπως η *Grail*), καθώς επίσης και μια πληθώρα διανομέων. Καταδεικνύεται, έτσι, η τεράστια δυσκολία που αντιμετώπισαν αυτές οι ταινίες προκειμένου να ολοκληρωθούν και να διανεμηθούν και τα αντίστοιχα προβλήματα που προέκυψαν από τον κατακερματισμό των εργασιών αυτών. Όσον αφορά στην προώθηση των ταινιών, σχετικές μελέτες και αναλύσεις που έχουμε διεξάγει πρόσφατα,³⁰ υποδεικνύουν ότι δεν υπήρχε μια κοινή στρατηγική προώθησης των ταινιών, αλλά ακολουθήθηκαν διαφορετικές τακτικές ανάλογα με τη χώρα διανομής. Ωστόσο, ο κατακερματισμός των εργασιών και η υιοθέτηση συχνά κάποιου υπεύθυνου επικοινωνίας ή *sales agent* σε διαφορετικά στάδια του κύκλου ζωής της κάθε ταινίας, επέτεινε τις δυσκολίες υιοθέτησης ενός ολοκληρωμένου στρατηγικού σχεδιασμού μάρκετινγκ.

Αφήνοντας κατά μέρος τον βαθμό στον οποίο επηρέασαν το τελικό προϊόν οι ελλείψεις πόροι για την παραγωγή των ταινιών και ο συνεχής αγώνας για την ολοκλήρωση και

προώθησή τους, θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί, εάν το γεγονός ότι κατέφυγαν σε συμπαραγωγές ή άλλες εναλλακτικές μορφές διεθνικής χρηματοδότησης ή συνεργασίας προσέδωσε στις ταινίες και έναν πιο ευρωπαϊκό-διεθνοποιημένο χαρακτήρα, συμβάλλοντας ταυτόχρονα και στην καθιέρωση της εικόνας τους ως ταινιών μιας νέας τάσης ή ενός νέου κύματος (υπό τον όρο *weird wave* ή παράξενο νέο κύμα κατά μια μερίδα του τύπου). Βέβαια, στην πλειονότητα τους, η γλώσσα των ταινιών είναι η ελληνική και οι ήρωες τους δρουν στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Ωστόσο, το πολυπολιτισμικό υπόβαθρο των χαρακτήρων των ταινιών και τα σύγχρονα κοινωνικά θέματα που δεν αφορούν μόνο την Ελλάδα, αναδεικνύουν ευρύτερα ζητήματα μια νέας κοινωνίας εν γένει με έμφαση στη διαφορετικότητα, την ανεκτικότητα και την αποδοχή, αντανakλώντας ενδεχομένως τη διάθεση των δημιουργών να ενσταλάξουν αξίες μιας υπό διαμόρφωση ευρωπαϊκής ταυτότητας.³¹ Το αν το τελικό προϊόν απέκτησε έναν πιο διεθνοποιημένο χαρακτήρα επηρεαζόμενο από τις συμπαραγωγές ή αν ο χαρακτήρας αυτός αποτέλεσε κριτήριο για τη χρηματοδότησή τους σαφώς και δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα. Πάντως, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι για να ολοκληρωθούν οι ταινίες, να εξασφαλίσουν πόρους και να εισέλθουν στις διεθνείς κινηματογραφικές αίθουσες έπρεπε να στραφούν στις συμπαραγωγές, συνεπώς και να διαμορφώσουν την ταυτότητά τους αναλόγως.

Όπως προαναφέρθηκε, η συμμετοχή των ελλήνων σκηνοθετών και παραγωγών της νέας γενιάς στη βιομηχανία των διεθνών δημιουργικών δράσεων που έχουν δημιουργηθεί ή χρηματοδοτούνται από την Ευρωπαϊκή Ένωση είναι ολοένα αυξανόμενη. Πέρα από το πρόγραμμα *Media*, οι δυνατότητες και οι ευκαιρίες χρηματοδότησης που προσφέρονται από προγράμματα που υποστηρίζονται από την Ευρωπαϊκή Ένωση σε σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους για να αναπτύξουν και να προωθήσουν τα έργα τους σε διεθνές επίπεδο είναι πλέον πολλά: εργαστήρια ανάπτυξης σεναρίου, αγορές, χώροι συζήτησης (φόρουμ) συμπαραγωγών, βάσεις δεδομένων, επιγραμμικές πλατφόρμες (*online platforms*) για ειδικές προβολές (*Video on Demand*), επαγγελματικά δίκτυα, πρωτοβουλίες κατάρτισης, *talent campuses*, εργαστήρια ανάπτυξης ταλέντων, εργαστήρια ανάπτυξης σεναρίου και πρότζεκτ, επαγγελματικά δίκτυα κλπ. Επισημαίνεται ότι και συμμετοχές σε διοργανώσεις άλλων βραβείων, όπως το *Βραβείο Λουξ για τον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο* (*Lux Prize*), που καθιερώθηκε το 2007, αλλά και βραβείων στο πλαίσιο Ευρωπαϊκών και διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ, αν και περιορισμένα ως προς την οικονομική συνεισφορά, απέφεραν ωστόσο αναμφισβήτητα σημαντικά οφέλη στο επίπεδο της προώθησης των ταινιών.

Το κύκλωμα των κινηματογραφικών φεστιβάλ ως μηχανισμός αναγνώρισης και απόδοσης αξίας

Η διεθνής φεστιβαλική πορεία αποτελεί ένα βασικό στοιχείο της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου που έχει συντελέσει στην προώ-

θηση και τη δημιουργία ειδών, εθνικών κινηματογράφων, κινηματογραφικών σχολών ή νέων κυμάτων.³² Στην περίπτωση δε των καλλιτεχνικών ταινιών που έχουν μια πιο ρηξικέλευθη γραφή-όπως αυτές του Νέου Κύματος-, όπου η εμπορική τους προώθηση και επιτυχία είναι αρκετά δύσκολη, οι φεστιβαλικοί τύπου διοργανώσεις και οι θετικές κριτικές, που μπορούν να αποκομίσουν με τη συμμετοχή τους σε αυτές, ενδεχομένως να αποτελούν και τη μοναδική τους ελπίδα για να επικοινωνήσουν ή, ακόμη καλύτερα, και να διευρύνουν το κοινό τους.³³

Ένα ακόμη σημαντικό όφελος από τη συμμετοχή σε διεθνή φεστιβάλ είναι η ενίσχυση των χρηματοδοτικών πόρων μέσα από επαφές με sales agents και εταιρείες παραγωγής και διανομής. Είτε πρόκειται για μεγάλα διεθνή φεστιβάλ, που αφορούν στην παγκόσμια βιομηχανία με τεράστια έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα, είτε για μικρότερης εμβέλειας διοργανώσεις, που απευθύνονται σε συγκεκριμένα γεωγραφικά ή θεματικά κοινά, ένα είναι σίγουρο: τα φεστιβάλ επηρεάζουν τόσο την εγχώρια αγορά όσο και τη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή.³⁴ Απώτερος στόχος της συμμετοχής σε αυτά είναι η θετική αποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς, με στόχο τη δημιουργία *θετικού λόγου (positive word of mouth)*. Αυτό λειτουργεί αρχικά ως μέσο προσέλκυσης πιθανών διανομένων τόσο στην εγχώρια αγορά όσο και στο εξωτερικό, ενώ στη συνέχεια μια επιτυχημένη συμμετοχή ενισχύει την προωθητική εκστρατεία με τέτοιον τρόπο που κανένα άλλο μέσο προώθησης δεν θα μπορούσε να το κάνει.³⁵

Η πλειονότητα των ταινιών της νέας γενιάς δημιουργών του ελληνικού κινηματογράφου επέλεξαν να κάνουν πρεμιέρα σε διεθνή φεστιβάλ και μάλιστα στα φεστιβάλ «επιχειρησιακού τύπου» (*business festivals*), όπως τα ονομάζει ο Peranson (2008), αναφερόμενος σε μεγάλα φεστιβάλ όπως αυτά των Καννών, του Τορόντο, του Βερολίνου και της Βενετίας. Ανεξάρτητα από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τους επιμέρους στόχους τους αποτελούν όλα θεσμικές διοργανώσεις υψηλού προϋπολογισμού με παγκόσμιες πρεμιέρες ταινιών, πλήθος συμμετεχόντων και επισκεπτών, με τεράστια κάλυψη από τα επικοινωνιακά μέσα, καλλιεργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο πρόσφορο έδαφος για την ανεύρεση χρηματοδότησης. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η επιλογή των δημιουργών να κάνουν την πρεμιέρα της ταινίας τους στα διεθνή φεστιβάλ συνεπάγεται αυτόματα και την ταύτιση της ταινίας με όλα εκείνα τα ποιοτικά, αισθητικά και καλλιτεχνικά προαπαιτούμενα που θέτει το ίδιο το φεστιβάλ ως κριτήρια για την επιλογή των ταινιών που μετέχουν σε αυτό.³⁶

Αναφέροντας ως παράδειγμα στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Ξενία* και *Ο Αστακός*, η επιλογή να κάνουν την πρεμιέρα τους στο Φεστιβάλ των Καννών (Μάιος), μια διοργάνωση που ενισχύεται από την παρουσία και προβολή μεγάλων κινηματογραφικών αστέρων στο κόκκινο χαλί (*Red Carpet Steps*) και την τεράστια προβολή από διεθνή

επικοινωνιακά μέσα, καθιέρωσε τις ταινίες αυτές ως κινηματογραφικά art-house προϊόντα με ευρεία απήχηση στο κοινό, ενισχύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις ευκαιρίες για ευρύτερη διανομή, προωθώντας τις ως προϊόντα πιθανής εισπρακτικής επιτυχίας. Οι ταινίες *Attenberg*, *Χώρα Προέλευσης*, *Άλπεις* και *Miss Violence*, αντίστοιχα, με τη συμμετοχή τους στο παλαιότερο όλων Φεστιβάλ της Βενετίας (Αύγουστος-Σεπτέμβριος) συνέδεσαν την ταυτότητά τους με αυτήν ενός φεστιβάλ που προάγει ταινίες υψηλής καλλιτεχνικής αξίας με παγκόσμια απήχηση. Τέλος, στο λιγότερο «λαμπερό» Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου (Φεβρουάριος), πλαισιωμένο με εργαστήρια που αποσκοπούν στην ανάδειξη νέων ταλέντων, οι ταινίες *Στρέλλα*, *Η Αιώνια Επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά* και *Το Μικρό Ψάρι* συνέδεσαν την εικόνα τους με αυτήν ενός πολιτιστικού γεγονότος που αποσκοπεί στην πολιτική αφύπνιση και ενημέρωση του κοινού.³⁷

Σε ένα δεύτερο στάδιο, οι ταινίες του Νέου Κύματος με το να διαγωνίζονται αλλά και να επιλέγονται συχνά ως φιναλίστ στα φεστιβάλ, κατάφεραν να επιβεβαιώσουν την καλλιτεχνική τους αξία, εφόσον είχαν ήδη περάσει και κριθεί ως καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από μια θεσμική διαδικασία από ανθρώπους που θεωρούνται καταξιωμένοι και ειδήμονες του πεδίου. Σε αυτήν τη φάση συμβάλλουν και τα επικοινωνιακά μέσα, οι κριτικοί και οι δημοσιογράφοι, οι οποίοι διαχέουν πληροφορίες σχετικά με την ταινία και τους συντελεστές της, μεταφράζοντας την καλλιτεχνική αξία μιας ταινίας σε μηντιακή (άυλη) και, εν τέλει, σε οικονομική (διανομή, δικαιώματα προβολής κ.ά.).³⁸ Η δυνατότητα για προβολή που προσφέρουν τα φεστιβάλ στις ταινίες διαχέεται μέσα από πολλά διαφορετικά κανάλια και με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, εκτεινόμενη από την τεράστια έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα και στη συγκέντρωση δημοσιογράφων από όλον τον κόσμο, μέχρι την έκδοση περιοδικών, press-kits και δελτίων τύπου για την ενημέρωση του κοινού για τις εξελίξεις κατά τη διάρκεια διεξαγωγής των φεστιβάλ.³⁹

Κύριο μέλημα των σύγχρονων φεστιβαλικών διοργανώσεων είναι η διεύρυνση του κοινού τους. Εξάλλου, αποτελούν ορισμένους από τους κατεξοχήν προβεβλημένους προορισμούς πολιτιστικού τουρισμού και αναπόσπαστο στοιχείο της πολιτιστικής ταυτότητας των πόλεων όπου φιλοξενούνται. Βέβαια, όπως προκύπτει από τις παραπάνω αναφορές, είναι δεδομένο ότι τα περισσότερα κινηματογραφικά φεστιβάλ δεν ενδιαφέρονται αποκλειστικά και μόνο για τη διαμόρφωση των κατάλληλων συνθηκών που απευθύνονται σ' ένα σινεφίλ κοινό. Οι παράλληλες και παράπλευρες εκδηλώσεις και τα δρώμενα (*extra-cinematic/para-cinematic events*) αποτελούν συστατικό στοιχείο της επιτυχίας και της απήχυσής τους, εφόσον καλύπτονται εκτενώς από τον τύπο και συντελούν στην ανάδειξή τους σε παγκόσμιο επίπεδο, ως κυρίαρχων σκηνών για τη διεθνή κινηματογραφική κουλτούρα.⁴⁰ Από την άλλη πλευρά, η παρουσία δημιουργών, ηθοποιών ή και παραγωγών των ταινιών σε πάρτυ, συνεντεύξεις τύπου, εισόδους στο κόκκινο χαλί (*red-carpet entries*)



συμβάλλει στις προωθητικές ενέργειες μιας ταινίας και στη δημιουργία «βόμβου» (buzz) γύρω από αυτήν. Η δύναμη δε του διαδικτύου και συνάμα της εικόνας είναι τέτοια, ώστε η φωτογραφία ενός/μίας διακριθέντος/θείσης σκηνοθέτη με το τρόπαιο ανά χείρας (π.χ. Γ. Λάνθιμου στο Φεστιβάλ των Καννών, Αλ. Αβρανά στο Φεστιβάλ της Βενετίας) ή η εντυπωσιακή είσοδος ενός/μίας ηθοποιού στο κόκκινο χαλί να αναπαράγεται διαρκώς από τα διαδικτυακά (online) μέσα ενημέρωσης, συνοδεύοντας τόσο τις μετέπειτα δημιουργίες του/της όσο και τυχόν άλλα σχόλια γύρω από το άτομό του/της ή τη φιλομορφία του/της εν γένει. Αναμφίβολα οι συντελεστές και οι ταινίες του Νέου Κύματος επωφελήθηκαν και από αυτές τις πτυχές των φεστιβάλ.

Παράλληλα, στο πλαίσιο των φεστιβάλ αναπτύσσονται δράσεις και προγράμματα που απευθύνονται ειδικά σε νέους κινηματογραφιστές και δημιουργικούς παραγωγούς, προωθώντας το ταλέντο και την ανάπτυξη «νέων κινηματογραφιών» στην Ευρώπη. Με τη συμμετοχή τους σε workshops, σεμινάρια, πλατφόρμες παραγωγών, διαγωνισμούς, οι δημιουργοί του Νέου Κύματος είχαν την ευκαιρία να εμπλουτίσουν τις γνώσεις και την εμπειρία τους, να κάνουν δημόσιες σχέσεις και επαφές με παραγωγούς, δημιουργούς και ηθοποιούς, να αναδείξουν το καλλιτεχνικό τους έργο αλλά και, σε κάποιες περιπτώσεις, να αποκομίσουν δημοσιότητα και χρηματοδότηση. Μάλιστα, ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι κάποιες από τις ταινίες του Νέου Κύματος συμμετείχαν ενόσω ήταν ακόμα στο στάδιο της ανάπτυξης -όπως η ταινία *L* του Μπάμπη Μακρίδη- με την παραγωγή της ταινίας Αμάντα Λιβανού να δηλώνει ότι η παρουσία τους στο φεστιβάλ των Καννών ήταν απαραίτητη προκειμένου να διατηρήσουν επαφές με ατζέντηδες, χορηγούς και γενικά όλους τους χρηματοδοτικούς παράγοντες που τους στηρίζουν.⁴¹

Συνολικά, η καλλιτεχνική αξία των ταινιών που αναφέρθηκαν αναγνωρίστηκε μεμονωμένα με τη βράβευσή τους, την προβολή τους από τα διεθνή επικοινωνιακά μέσα και την οικονομική ενίσχυση (σε μικρότερο βαθμό) από τα φεστιβάλ, αλλά και στο σύνολό της μέσα από αφιερώματα και αναφορές στο πλαίσιο των διοργανώσεων. Για παράδειγμα, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης,⁴² με αφιέρωμά του στις ταινίες *Κινέττα* (2005), *Άλπεις* (2011) και *Ο Αστακός* (2015) του Γ. Λάνθιμου υπό τον τίτλο «Στο αλλόκοτο σύμπαν του Γιώργου Λάνθιμου», αναγνωρίζει το κοινό θεματικό και αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται οι ταινίες, παραπέμποντας φυσικά με τη λέξη «αλλόκοτο» στο Νέο Κύμα. Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η προτεινόμενη λίστα από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου BFI του Λονδίνου⁴³ με τις δέκα καλύτερες ελληνικές ταινίες υπό τον τίτλο «Από τον Αγγελόπουλο στο νέο παράξενο κύμα, ορίστε κάποιες από τις καλύτερες κινηματογραφικές εξαγωγές από την Ελλάδα» (Newland, 2018) κατατάσσοντας στο «νέο παράξενο κύμα» τις ταινίες *Κυνόδοντας* (2009), *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009), *Attenberg* (2012) και *Όχι: Μια Πράξη Αντίστασης* (2014). Ανεξάρτητα, όμως, από τα επιμέρους οφέλη που αποκόμισαν οι ταινίες αυτές του Νέου Κύματος από τα φεστιβάλ, η ένταξή τους σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό, αισθητικό και επικοινωνιακό-προωθητικό πλαίσιο τόσο από τα ίδια όσο και από τους θεσμούς και τους διοργανωτές, συνέβαλε όχι μόνο στη διεθνή αναγνώριση του Κύματος, αλλά και στην καθιέρωση των ταινιών που εντάχθηκαν σε αυτό ως υψηλής αισθητικής αξίας καλλιτεχνικά προϊόντα. Επιπλέον, διαδραματίζουν έναν καθοριστικό, ρόλο, στην ιστοριογραφία του κινηματογράφου. Οι προβολές των κινηματογραφικών ταινιών στα φεστιβάλ καθορίζουν ποιες ταινίες θα διανεμηθούν σε συγκεκριμένες πολιτισμικές «αρένες» και, συνεπώς, ποιες ταινίες ανοίγονται πιθανότερα στην πρόσβαση των κριτικών και ακαδημαϊκών.⁴⁴

Αντί επιλόγου

Ο κινηματογράφος ως πολιτισμικό αγαθό και φαινόμενο αποτελεί ένα πεδίο στον κόσμο της τέχνης, που αναπτύσσεται παράλληλα με ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες. Η ανάπτυξη, η παραγωγή, η ολοκλήρωση και η διανομή μιας ταινίας εξαρτώνται από τη συνέργεια πολλών διαφορετικών συντελεστών και παραγόντων σε ποικίλα πεδία του οικονομικού, πολιτικού και κοινωνικού περιβάλλοντος που θα πρέπει να επιδείξουν εμπιστοσύνη στην αξία της. Πιο συγκεκριμένα, οι θεσμικοί συντελεστές αποτελούνται από κρατικούς φορείς, εταιρείες που ανήκουν στον ευρύτερο δημόσιο τομέα και εποπτεύονται από το Υπουργείο Πολιτισμού, αλλά και ομάδες συμφερόντων, όπως ιδιωτικοί θεσμοί απονομής βραβείων, κινηματογραφικά φεστιβάλ, διεθνή ευρωπαϊκά προγράμματα, χρηματοδοτικά funds, επιχειρήσεις, παραγωγοί, πολιτιστικοί οργανισμοί, επαγγελματικές οργανώσεις και σωματεία, ο Τύπος και τα ΜΜΕ, κριτικοί κινηματογράφου, επιστημονικά περιοδικά και επιστήμονες, κοινωφελή ιδρύματα, κ.λπ. Ο ρόλος και η δράση όλων των παραπάνω διαδραματίζουν καθοριστική σημασία στο επίπεδο της παραγωγής, στις δυνατότητες διανομής και γενικότερα στον καθορισμό της συμβολικής και οικονομικής αξίας των ταινιών, τόσο των εθνικών κινηματογράφων όσο και μεμονωμένων δημιουργών, ειδών ή τάσεων.

Στο παρόν κείμενο δόθηκε έμφαση στον τρόπο που το κινηματογραφικό πεδίο μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο της ιστορικής και κοινωνικής μνήμης μιας χώρας σε περιόδους ευρύτερων κοινωνικοοικονομικών μεταβολών. Όπως αναφέρει και ο Tweedie (2013), τα νέα κύματα στον κινηματογράφο αποτελούν μια απειλή και μια υποσχέση των διεθνικών κινηματογραφικών κινημάτων να αντιμετωπίσουν την αδράνεια της εγχώριας βιομηχανίας τους και, ταυτόχρονα, ως προϊόν και ως απόρροια της παγκοσμιοποίησης, καθένας γίνεται ένα αρχείο της διαταραχής που ακολουθεί μετά από κοινωνικοοικονομικές αναταραχές.⁴⁵ Παρόλο που πλήθος μελετών σε διάφορα επιστημονικά πεδία, όπως η ιστορία και η θεωρία του κινηματογράφου, η πολιτισμική θεωρία, συνηγορούν υπέρ της αντιμετώπισης του κινηματογράφου ως κοινωνική πρακτική που διαπερνά κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής, ωστόσο οι μελέτες στο ελληνικό πλαίσιο είναι ακόμη σχετικά περιορισμένες. Για να επιτευχθεί αυτή η εννοιολογική σύνδεση με τις θεωρίες που περιγράφηκαν παραπάνω, συζητήθηκαν ορισμένοι παράγοντες που συνετέλεσαν στην ανάδυση μιας νέας γενιάς σκηνοθετών, σεναριογράφων και παραγωγών, η οποία έχει ωφεληθεί από τη συμμετοχή σε ευρωπαϊκά πολιτιστικά προγράμματα, παρουσιάζει έντονη κινητικότητα και δημιούργησε νέες αισθητικές τάσεις από οικονομική αναγκαιότητα.

Κατά τη γνώμη μας, ο τρόπος λειτουργίας ορισμένων παραγόντων που συζητήθηκαν από το ευρύτερο πολιτικό σκηνικό, αλλά και εντός του κινηματογραφικού πεδίου, αποδείχθηκαν καθοριστικής σημασίας στον προσδιορισμό του είδους της ανταπόκρισης που δημιούργησαν

στον κόσμο του κινηματογράφου. Ουσιαστικά, η νέα γενιά ήρθε αναπάντεχα σε ρήξη με προηγούμενα σχήματα παραγωγής και έδρασε με στρατηγική και τακτική, καταφέροντας να ελιχθεί σ' ένα διεθνοποιημένο περιβάλλον και να παράγει ένα υψηλού επιπέδου (για τα μέσα που διέθετε) καινοτόμο έργο. Αυτή η τάση χειραφέτησης και εξωστρέφειας της νέας γενιάς σκηνοθετών και δημιουργικών παραγωγών συνδέθηκε με κοινωνικές δυνάμεις που σχετίζονταν με το προσλαμβάνον διεθνικό πολιτισμικό κεφάλαιο του κινηματογραφικού πεδίου. Ως εκ τούτου, ειδική μνεία έγινε στην εκπαίδευση, τις δραστηριότητες ανάπτυξης και χρηματοδότησης που προσφέρονται από την Ευρωπαϊκή Ένωση σε σκηνοθέτες και παραγωγούς για να αναπτύξουν και να προωθήσουν τα έργα τους σε διεθνές επίπεδο, στοιχεία τα οποία είχαν μεγάλη επίδραση στη δημιουργία, εξωστρέφεια και προβολή του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Μάλιστα, η συμβολή των φεστιβαλικών θεσμών στην περίπτωση των ταινιών του Νέου Κύματος οι οποίες θα θεωρούνταν εμπορικά ως «outsiders», υπήρξε καθοριστική προκειμένου οι ταινίες αυτές να αυξήσουν την εμπορικότητά τους, αφού αναδείχτηκαν πρώτα ως καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από τις θεσμικές διαδικασίες των φεστιβάλ, τους κριτικούς, τους διοργανωτές και τα μοντέλα διανομής.⁴⁶

Συμπερασματικά, η πραγμάτευση του κινηματογράφου ως κοινωνική πρακτική ανταποκρίνεται στην παράδοση της αναστοχαστικής κοινωνιολογίας, όπως έχει για παράδειγμα προταθεί από τον Pierre Bourdieu, όπου η πρακτική αποτελεί αντανάκλαση και αναπαραγωγή τόσο των αντικειμενικών κοινωνικών σχέσεων όσο και των υποκειμενικών ερμηνειών του κόσμου.⁴⁷ Ως αντικειμενικές κοινωνικές σχέσεις νοούνται στο πλαίσιο αυτό όλες αυτές οι διεργασίες που συντελούνται εντός του πολιτισμικού πεδίου, αλλά και ευρύτερα εντός μια κοινωνικής δομής μέσα από τη δράση διαφορετικών θεσμών και συνεργατών, υλικών μέσων και πόρων. Καθώς αναπάντεχα οι δημιουργοί θα συμπεριλάβουν ορισμένες από τις ανησυχίες τους στις ταινίες τους,⁴⁸ οι υποκειμενικές ερμηνείες συντελούνται καταρχήν μέσα από τη δημιουργία αφηγημάτων που επιτρέπουν να δούμε τον κόσμο σε προοπτική.⁴⁹ Οι ταινίες παρουσιάζουν πτυχές της κοινωνίας που τις παράγει προβάλλοντας μέσα από μια κατακερματισμένη εικόνα και ένα υποκειμενικό βλέμμα, αυτό που βρίσκεται μπροστά τους. Πέρα από την προβολή κοινωνικών αναπαραστάσεων όμως, η ερμηνευτική λειτουργία του κινηματογράφου δεν περιορίζεται στην πλοκή και το περιεχόμενο των ταινιών. Το συνολικό παραγόμενο κινηματογραφικό προϊόν αποτελεί ένα ζωντανό αφήγημα, το οποίο είναι ανοικτό σε ερμηνείες προς ποικίλες κατευθύνσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι θεσμικοί συντελεστές, οι ομάδες συμφερόντων του πεδίου, οι κριτικοί, συγγραφείς και ερευνητές συνδιαμορφώνουν τη μνήμη μιας χώρας μέσα από τον ιδεολογικό αντίκτυπο του έργου των δημιουργών και την τοποθέτησή τους στο χάρτη της παγκόσμιας κινηματογραφίας. ■

Παραπομπές

1. P. DiMaggio, «Classification in art», *American Sociological Review*, 52, (1987) σ. 440-455.
2. Sh. Baumann, «Intellectualization and Art World Development: Film in the United States», *American Sociological Review*, 66(3), (2001) σ. 405.
3. Sh. Baumann, «A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements», *Poetics*, 35, (2007) σ. 60.
4. E. Sifaki and A. Stamou, «Film criticism and the legitimization of a New Wave in Contemporary Greek Cinema», *Journal of Greek Media and Culture*, 6(1), 29–49, 2020, σελ. 31. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, *Η ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Διαδικασίες καλλιτεχνικής παραγωγής, καθιέρωσης και επικοινωνίας στον κόσμο της τέχνης*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, e-book, 2020, σ. 8.
5. Jacques Aumont and Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Παρίσι, 2001, σ. 190.
6. Andrew Dudley, «Histoire esthétique ou histoire culturelle », στο Michel Marie, Jacques Aumont, André Gaudreault et al. (επιμ.) *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*, Actes du colloque de Cerisy, 17-25 août 1985, Publications de la Sorbonne, Παρίσι, 1989, σ. 89.
7. Ian Jarvie, *Towards a sociology of the cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry*, Routledge / Kegan Paul, Λονδίνο, 1970, σ. 7.
8. F. Kerrigan and M. Özbilgin, «Film marketing in Europe: Bridging the Gap between policy and Practice», *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 9(3), (2004) σ. 235.
9. F. Kerrigan and M. Özbilgin, «Film marketing in Europe: Bridging the Gap between policy and Practice», *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 9(3), (2004) σ. 235.
10. I. Katsarova, «An overview of Europe's film industry», *European Parliamentary Research Service*, 2014, σ. 4. [[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI\(2014\)545705_REV1_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2014/545705/EPRS_BRI(2014)545705_REV1_EN.pdf) (11-12-2020)].
11. Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2007.
12. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, Νιου Τζέρσι, 2011.
13. Lawrence Alloway, *Network: Art and the complex present*, UMI Research Press, 1984, σ. 222.
14. Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
15. H. Becker, «The power of inertia», *Qualitative sociology*, 18(3), (1995) σ. 306.
16. H. Becker, (1995) ό.π. 301.
17. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, 2020, ό.π. σ.24.
18. Sh. Baumann, (2007) ό.π. σ. 52.
19. D. S. Meyer, and D. C. Minkoff, «Conceptualizing political opportunity», *Social Forces*, 82, (2004) σ. 1457-1492.
20. M. Chalkou, «A new cinema of "emancipation": Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2), (2012) 243- 261. A. Lykidis, «Crisis of sovereignty in recent Greek cinema», *Journal of Greek Media & Culture*, 1(1), (2015) σ. 9-28.

21. Μ. Κατσούνακη, «Η ώρα του ελληνικού κινηματογράφου» *Η Καθημερινή* (2 Αυγούστου 2009).

22. L. Papadimitriou, *Celebrating independence: 54th Thessaloniki International*. NECSUS – European Journal of Media Studies, (2014a, June 13). [<https://necsus-ejms.org/celebrating-independence-54th-thessaloniki-international-film-festival-1-10-november-2013/>] (22/12/2020)]

23. L. Papadimitriou, *Checkpoint Karlovy Vary 2014*. BFI, (2014b, August 11). [<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/checkpoint-karlovy-vary-2014>] (22/12/2020)] S. Metzidakis, «No Bones to pick with Lanthimos' Film Dogtooth», *Journal of Modern Greek Studies*, 32(2), (2014) 367-392.

24. Βλ. <https://hellenicfilmacademy.gr/about/whoweare/> (τελευταία πρόσβαση: 10/12/2018).

25. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, 2020, ό.π. σ. 31-32.

26. Ειρήνη Σηφάκη, «Πορτραίτα και διαδρομές μιας 'χαμένης γενιάς' στην Αθήνα. Νέες αφηγήσεις για την πόλη και τις νεανικές κουλτούρες», στο Τίτικα Καραβία και Ηώ Πάσχου (επιμ.), *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2016, σ. 151-165. Evi Sampanikou, «Generation X in Greek Comics», στο Christine Henseler (επιμ.), *Generation X Goes Global*, Routledge, Λονδίνο, 2012, σ. 158. Μ. Chalkou, «A new cinema of "emancipation": Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s», *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2), (2012) σ. 243- 261.

27. M. Kudláč, *Interview with Syllas Tzoumerkas*. *Fantom Film Magazine*, (2012, December 30). [<http://www.fantomfilm.cz/?p=1953>] (22/12/2020)]

28. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη βράβευση της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη στο *New York Underground Film Festival* το 2002, τη συμμετοχή του Έκτορα Λυγίζου στο *Φεστιβάλ Βενετίας* το 2004 και τη βράβευση της μικρού μήκους ταινίας του Σύλλα Τζουμέρκα *The Devouring Eyes* στο *Karlovy Vary IFF* το 2000.

29. Αναφέρουμε ως παράδειγμα το *Cinemart* (<https://iffr.com/en/cinemart>), ένα διεθνές φόρουμ συμπαραγωγών όπου, το 2012, είχε συμμετάσχει η Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη και το 2013 ο Γιώργος Λάνθιμος, καθώς και το *Torino Film Lab*, ένα διεθνές εργαστήριο με σκοπό την ανάδειξη νέων ταλέντων (<http://www.torinofilmlab.it/>), όπου το 2010 είχε συμμετάσχει ο Αλέξης Αλεξίου.

30. Ειρήνη Σηφάκη, Αναστασία Στάμου και Μαρία Παπαδοπούλου, 2020, ό.π. σ. 201-264. E. Sifaki and M. Papadopoulou, «Exploring film marketing in the new age digital era. Four cases of marketing European art house film productions», *International Journal of Cultural Management*, (in press).

31. Lydia Papadimitriou, «European Co-productions and Greek Cinema since the Crisis: "Extroversion" as Survival», στο Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric, and Eva Novrup-Redvall (επιμ.), *European Film and Television Co-production: Policy and Practice*, Palgrave-Macmillan, Χάμ, Ελβετία, 2018, σ. 207-222.

32. Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2007.

33. L. Papadimitriou, «Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, (2), (2014c) 5. [<http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/2>] (22/12/2020)]

34. C. Rüling and S. J. Pedersen, «Film Festival Research from an Organizational Studies Perspective», *Scandinavian Journal of Management*, 26, (2010) σ. 318.

35. Anne Zeiser, *Transmedia Marketing: From Film and TV to Games and Digital Media*. CRC Press/Taylor & Francis, Φλόριντα, 2015, σ. 208-209.

36. Marijke De Valck, M. 2007, ό.π. σ. 127-128.

37. Marijke De Valck, ό.π., 2007, σ.157.

38. Marijke De Valck, ό.π., 2007, σ. 127-128.

39. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*, Rutgers University Press, Νιου Μπράνσγουικ, Νιού Τζέρσι, 2011, σ. 130.

40. L. Czach, «Cinephilia, Stars, and Film Festivals», *Cinema Journal*, 49(2), (2010) σ.144-145.

41. Α. Γαλανού, *Τι Έκαναν οι Έλληνες Παραγωγοί στις Κάννες; Μια Συζήτηση για το Veni Vidi Vici... υπό Συνθήκες, FLIX* (2013, Μάιος 25).

42. Βλ. www.filmfestival.gr

43. Βλ. www.bfi.org.uk

44. Julian Stringer, «Οι παγκόσμιες πόλεις και η οικονομία των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου», στο Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου και Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Νήσος, Αθήνα, 2011, σ. 180.

45. James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2013, σ. 4.

46. Rosalind Galt and Karl Schoonover, (επιμ.), *Global art cinema: New theories and histories*, Oxford University Press, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη, 2010, σ. 7.

47. Philip Smith, *Πολιτισμική θεωρία: μια εισαγωγή*, Κριτική, Αθήνα, 2006, σ. 214.

48. Raymond Durnat, *A mirror for England: British movies from austerity to affluence*, Bloomsbury Publishing, Λονδίνο, 2019.

49. Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σ. 18-19.