

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ:
ΜΙΑ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΪΒΑΛΙΩΤΗΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΓΚΕΦΟΥ-ΜΑΔΙΑΝΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ (ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ)

ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΣΤΕΦΑΝΗ ΕΥΑ

ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΓΙΑΛΟΥΡΗ ΕΛΕΑΝΑ

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2014

Η διατριβή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος Ηράκλειτος II.

Το πρόγραμμα Ηράκλειτος II έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) - Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο Επένδυση στην κοινωνία της γνώσης μέσω του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου.



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Copyright © Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης 2014

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διατριβής, εξ'ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη-κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση διδακτορικής διατριβής από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Προσπαθώντας να παραμείνω στο πνεύμα της μελέτης, σε αυτό το σημείο θα προσποιηθώ ότι έχω βρεθεί στη σκηνή μιας από τις πολλές τελετές φεστιβάλ που έχω παρευρεθεί και είμαι έτοιμος να απευθύνω τον ευχαριστήριο λόγο μου. Φυσικά, αν όντως βίωνα κάτι παρόμοιο, πιθανότατα θα έλεγα ένα απλό ευχαριστώ και δεν θα έπαιρνα πολύ χρόνο από την τελετή, αλλά πάλι, εδώ δεν μας περιορίζει ούτε ο χρόνος ούτε και το «άγχος της σκηνης», οπότε μπορώ με άνεση να πω δυο, τρία λόγια για τους ανθρώπους που τόσο στις εύκολες όσο και στις δύσκολες (κυρίως σε αυτές) στιγμές, έκαναν αυτό που έπρεπε για να με βοηθήσουν να προχωρήσω σταθερά προς το τέλος αυτής τη διαδρομής. Μια διαδρομή η οποία δεν ήταν μεγάλη σε χρόνο αλλά κυρίως σε συναισθήματα.

Θα ήθελα λοιπόν να ευχαριστήσω καταρχήν την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού η οποία στήριξε αυτή την προσπάθεια από την αρχή και εμπιστεύτηκε τις δυνατότητές μου, ακόμα και όταν δεν τις εμπιστευόμουν ούτε εγώ. Δεν ξέρω αν η λέξη «οφείλω» χρειάζεται να χρησιμοποιείται σε αυτές τις περιπτώσεις, αλλά αν μπορώ με αυτόν τον τρόπο να ξεχωρίσω την ιδιαίτερα μεγάλη προσπάθεια που έγινε εκ μέρους της όλα αυτά τα 3,5 χρόνια και ειδικά τους τελευταίους 10 μήνες τότε το κάνω με μεγάλη ευχαρίστηση.

Φυσικά, ένα πολύ μεγάλο και ξεχωριστό ‘ευχαριστώ’ στην Εύα Στεφανή. Εκτός ότι μέσα από τις δικές της σκέψεις γεννήθηκε η πρώτη ιδέα για την μελέτη αυτή την οποία και στήριξε με όλες τις δυνάμεις, η Εύα είναι ο άνθρωπος που μέσα από τα έργα της και την προσωπική της ενθάρρυνση με «έσπρωξε» να ανακαλύψω και να θέλω να ασχοληθώ με την όμορφη αλλά δύσκολη όπως αποδείχθηκε σχέση κινηματογράφου και ανθρωπολογικής προσέγγισης. Το ‘ευχαριστώ’ για αυτό το ‘δώρο’ ξεπερνάει τα όρια αυτής της διατριβής.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω το τρίτο μέλος της επιτροπής, Ελεάνα Γιαλούρη, την οποία γνώρισα ουσιαστικά αυτά τα χρόνια της έρευνας. Η στήριξη, οι παρατηρήσεις και οι προτάσεις της, ειδικά προς το τέλος, με βοήθησαν πολύ ώστε να

δω με ψυχραιμία πολύ σημαντικά σημεία του κειμένου. Κάτι που σε αυτές τι στιγμές είναι εξαιρετικά απαραίτητο.

Στη συνέχεια θέλω να ευχαριστήσω θερμά όλους τους ανθρώπους του κινηματογραφικού και φεστιβαλικού χώρου και ιδιαίτερα όλη την ομάδα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που δεχτήκαν να μου μιλήσουν και να μοιραστούν μαζί μου τις σκέψεις και τις εμπειρίες τους. Το να γράψω ότι με βοήθησαν να αναπτύξω τις σκέψεις μου για τον ιδιαίτερα ενδιαφέροντα χώρο που μελέτησα, να ανακαλύψω κρυφές πλευρές του και τελικά να έχω ακόμα μεγαλύτερη και πιο εύκολη πρόσβαση στο πεδίο, φαντάζει λίγο για το μέγεθος της συμβολής τους. Δεν θα αναφέρω ξεχωριστά τα ονόματα τους, αφού αποφάσισα να μην χρησιμοποιήσω τα αληθινά ονόματα στο κείμενο αλλά ενώ τους έχω ευχαριστήσει πολλές φορές σε προσωπικό επίπεδο δε θα ήθελα να λείπουν από αυτό το σημείο, έστω και με αυτό τον συμβολικό τρόπο.

Ας μου επιτραπεί να αναφέρω μόνο τα ονόματα του Δημήτρη Εϊπίδη και Ορέστη Ανδρεαδάκη, των διευθυντών των φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας, οι οποίοι βοήθησαν την έρευνα με πολλούς -άμεσους και έμμεσους- τρόπους. Τους ευχαριστώ ιδιαιτέρως.

Μεγάλο μέρος στην ολοκλήρωση αυτής της διατριβής έχει επίσης ο Γιάννης Κορωναίος, ο οποίος, μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα, κατάφερε κάτι που δύσκολα μπορούσε να γίνει: να κάνει το κείμενο περισσότερο ελκυστικό και να ξεκαθαρίσει τις, πολύ συχνά, περίπλοκες σκέψεις μου. Η βοήθεια του ήταν πολύτιμη και τον ευχαριστώ πάρα πολύ για αυτό.

Σε αυτό το κομμάτι θα ήθελα να ευχαριστήσω ξεχωριστά και τον Δημήτρη Χρυσικόπουλο ο οποίος στην πρώτη περίοδο της συγγραφής του κειμένου προσπάθησε να μου δείξει μια πιο σωστή διαχείριση της γλώσσας που χρησιμοποιούσα.

Επιπλέον οι παρακάτω, ασύνδετοι ίσως από την δική τους ματιά, ‘χαρακτήρες του έργου’ συνέβαλαν πάρα πολύ, ο κάθε ένας και η κάθε μία σε διαφορετικό πεδίο και με ξεχωριστό τρόπο, στην ολοκλήρωση της διατριβής. Ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ

λοιπόν στους/στις: Ειρήνη Αβραμοπούλου, Παναγιώτη Αγγελόπουλο, Αγγελική Βέργου, Φαίδρα Βόκαλη, Δημήτρη Δήμου, Δήμητρα Ζοργιάνου, Arnar Gislason, Δημήτρη Κερκινό, Ναταλία Κουτσούγερα, Χριστίνα Κωνσταντινίδου, Toby Lee, Χριστίνα Λιάπη, Σίλα Μιχάλακα, Κώστα Νικολάου, Bryndis Nielsen, Αντρέα Νοταρά, Νατάσσα Πανδή, Πέτρο Πετρίδη, Θοδωρή Ρακόπουλο, Sólrun Sumarlíðadóttir, Νικόλα Σφακιανάκη, Lena Tropartz, Έλια Χαρίδη, Έλενα Χριστοπούλου.

Φτάνοντας στο τέλος, και όπως είναι φυσικό σε περισσότερο συναισθηματικούς δεσμούς, να εκφράσω και από αυτό εδώ το σημείο την αγάπη μου προς τους γονείς μου, Γιάννη και Μαγδαληνή, τον αδελφό μου Γιώργο και την Έφη, και τους Αλέξη, Γιώργο και Μιχάλη. Η στήριξή τους μπορεί να θεωρείται για όλους δεδομένη αλλά ο τρόπος που το κάνουν δεν είναι. Για ότι και αν σημαίνει, αυτή η προσπάθεια είναι αφιερωμένη σε αυτούς.

Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης

30 Μαΐου 2014

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΙ	6
1.1. Το αντικείμενο της μελέτης	7
1.2. Οι πτυχές της έρευνας.....	9
1.3. Η συγκρότηση του πεδίου.....	13
1.4. Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Ανθρωπολογία.....	16
1.5. Θεωρητικές προσεγγίσεις.....	22
1.6. Ζητήματα παρατήρησης και συμμετοχής: εγγύτητα και απόσταση...30	
1.7. Αναστοχαστική προσέγγιση.....	35
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΕΙ.....	37
2.1 Τι είναι το φεστιβάλ κινηματογράφου;.....	39
2.2 Φεστιβάλ, πολιτισμός, επιτέλεση.....	42
2.3 Η ιστορία των φεστιβάλ κινηματογράφου.....	44
2.3.1. Ξεκίνημα με ειδικούς στόχους	45
2.3.2. Η πολιτισμική παρέμβαση του φεστιβάλ: η επιλογή των ταινιών.....	48
2.4. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ στην Ελλάδα.....	54
2.4.1. Θεσσαλονίκη: η πόλη του κινηματογράφου.....	56
2.4.2. Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.....	58
2.4.3. Πορεία προς την εξωστρέφεια.....	61
2.4.4. Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ: το «μικρό αδελφάκι».....	65
2.4.5. Οι στόχοι του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ.....	66
2.4.6. Ένα ακόμα «κρατικό» φεστιβάλ.....	68
2.4.7. Φεστιβάλ και στην Αθήνα.....	70
2.4.8. Η «φεστιβαλική έκρηξη».....	72
2.4.9. Μερικά παραδείγματα.....	74

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΝΑΣ ΕΟΡΤΑΣΤΙΚΟΣ ΤΟΠΟΣ: *Ο χρόνος, ο χώρος και οι*

<i>άνθρωποι του φεστιβάλ.....</i>	<i>79</i>
3.1 Η γιορτή.....	81
3.2. Η πόλη.....	87
3.3. «Αλλοτινοί» εορταστικοί χώροι.....	91
3.3.1. Ο χώρος της «αγοράς».....	94
3.3.2. Το «αρχηγείο».....	96
3.3.3. Οι αίθουσες, οι παράλληλοι χώροι και τα σημεία συνάντησης.....	98
3.4. Οι «καλεσμένοι» στη γιορτή.....	102
3.5. Οι οικοδεσπότες της γιορτής.....	104
3.5.1. Η ιεραρχία της ομάδας.....	108
3.6. Η αυλαία κλείνει.....	114

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ: *Από τις πολιτικές στρατηγικές στα πολιτισμικά πρότυπα και από το πολιτισμικό κεφάλαιο στο κοινωνικό πεδίο.....*

4.1. Οι στρατηγικές του πολιτισμού.....	118
4.2 Η κατασκευή πολιτισμικών προτύπων.....	124
4.3. Το πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο.....	134
4.3.1. Τα βραβεία.....	134
4.3.2. Οι δάφνες και ένα νέο είδος ταινίας.....	138
4.4. Το φεστιβάλ ως κοινωνικό πεδίο.....	140
4.4.1. Το φεστιβάλ στην «Ομίχλη».....	146

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Η «ΑΓΟΡΑ»: ΕΝΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ: *πολιτικές, οικονομικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις.....*

5.1. Το εναλλακτικό δίκτυο.....	156
5.2. Μια νέα παρέμβαση των φεστιβάλ.....	163
5.3. Η φεστιβαλική στρατηγική.....	167
5.4. Η «αγορά» ως φεστιβάλ.....	172
5.5. Εκπαιδεύοντας επαγγελματίες	179
5.6. Η έμμεση παρέμβαση της «αγοράς».....	185

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΕ ΕΝΑΝ ΚΟΣΜΟ ΠΟΥ ΑΛΛΑΖΕΙ.....189

6.1. Τα φεστιβάλ ως πεδίο μελέτης.....	192
6.2. Ένας «τόπος» γιορτής.....	194
6.3. Η πολιτική παρέμβαση στο φεστιβάλ.....	198
6.4. Η πολιτική παρέμβαση του φεστιβάλ: α. Ο εθνικός κινηματογράφος.....	200
6.5. Η πολιτική παρέμβαση του φεστιβάλ: β. Το πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο των φεστιβάλ.....	202
6.6. Η σημασία της Αγοράς.....	206
6.7. Μια εκπαιδευτική διαδικασία.....	208
6.8. Η σημασία «του στόχου» των φεστιβάλ.....	210
6.9. Η «κρίση» και τα φεστιβάλ.....	212
6.10. Ακολουθώντας τα βήματα της Θεσσαλονίκης: προοπτικές.....	214
6.11. Το «τέλος» των φεστιβάλ;.....	217

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....223

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....238

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Μακάρι να μπορούσαμε να ορίσουμε τη λέξη πολιτισμός απλά και με σαφήνεια, ει δυνατόν όπως ορίζουμε μια ευθεία, ένα τρίγωνο, ένα χημικό στοιχείο...», εύχεται ο Fernand Braudel (2009:51) σε ένα από τα πολλά και σπουδαία κείμενά του για τις περιπέτειες, τους μετασχηματισμούς και την ιστορία της έννοιας του «πολιτισμού». Ο σημαντικός αυτός ιστορικός δεν έθεσε φυσικά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του τις μεγάλες διαμάχες για τη χρήση του όρου, διαμάχες που συνεχίζονται μέχρι και σήμερα, αλλά η διαπίστωσή του θα μπορούσε να αποτελέσει ακόμα και σήμερα την κατακλείδα κάθε απόπειρας ορισμού της πολύπλοκης και πολυσήμαντης αυτής έννοιας.

Σε αυτή την εργασία προσπαθώ να προσεγγίσω ερευνητικά μία από τις απειράριθμες εκφάνσεις που μπορεί να λάβει ο «πολιτισμός»: τον θεσμό του φεστιβάλ κινηματογράφου. Ως παραδείγματα θα αξιοποιήσω τα δύο μεγαλύτερα κινηματογραφικά φεστιβάλ της Ελλάδας, αυτά που πραγματοποιούνται στην πόλη της Θεσσαλονίκης: το Φεστιβάλ Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. Ο ερευνητικός μου στόχος είναι η «πυκνή περιγραφή» του θεσμού, καθώς και η απόπειρα ερμηνείας του με βάση τη θεωρία και τις μεθόδους της κοινωνικής ανθρωπολογίας, προκειμένου να αναδειχθούν τα κινηματογραφικά φεστιβάλ ως θεσμοί που υπερβαίνουν τα όρια μιας πολιτιστικής εκδήλωσης.

Στη συγκεκριμένη μελέτη ακολούθησα το μοντέλο της πολυ-τοπικής, πολυ-εστιακής εθνογραφικής έρευνας. Το πεδίο της έρευνάς μου δεν περιορίστηκε στους χώρους των δύο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ούτε καν στους χώρους όπου τελούνται άλλα φεστιβάλ κινηματογράφου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Κατά τη διάρκεια της έρευνας προσπάθησα να αποτυπώσω τα δίκτυα που επιτρέπουν την κυκλοφορία ανθρώπων, νοσημάτων και αντικειμένων (π.χ. ταινιών, σεναρίων, σκηνοθετών, παραγωγών, προγραμματιστών και άλλων επαγγελματιών) σε χώρο και χρόνο που ξεπερνά τις χωρικές και τις χρονικές, όπως τις αντιλαμβανόμαστε στην καθημερινότητά μας. Υπό αυτή την έννοια, δεν βλέπω τα φεστιβάλ ως πολιτιστικές εκδηλώσεις και δρώμενα που «λαμβάνουν χώρα» στην πόλη, αλλά ως κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα που ασκούν πολλαπλή επίδραση στην κινηματογραφική κοινότητα, αλλά και στην ελληνική κοινωνία. Επιπλέον, πιστεύω ότι διαμορφώνουν

ένα πλαίσιο όπου το τοπικό, το εθνικό και το παγκόσμιο συναντώνται, συνομιλούν, ενίοτε συγκρούονται, αλλά κυρίως αλληλεπιδρούν.

Αντλώντας κυρίως από τις μεταδομιστικές θεωρίες του πολιτισμού, τη λεγόμενη «πολιτισμική στροφή»¹ στην ανθρωπολογία και ιδιαίτερα από τον «πολιτισμό του δημόσιου» (public culture), προσεγγίζω τον πολιτισμό ως διαδικασία και ως δράση, πρακτική και συμβολική. Σε μια πρόσφατη ομιλία της με τίτλο «Η Πολιτική του Πολιτισμού» η Γκέφου-Μαδιανού (2013) σημειώνει:

Εκεί που όλα κατατείνουν είναι ότι χρειάζεται να προσεγγίσουμε τον πολιτισμό ως ένα πλαίσιο, ένα forum μέσα στο οποίο άνθρωποι, νοήματα, πρακτικές, στάσεις, φαντασιώσεις και ιεραρχίες διαπλέκονται και διαντίζουν.

Τα φεστιβάλ αποτελούν πολιτισμική παρέμβαση οι επενέργειες της οποίας παρατηρούνται σε τοπικό, εθνικό επίπεδο, αλλά και διεθνές επίπεδο, καθώς καθιστά τη χώρα μέρος του φεστιβαλικού δικτύου (festival circuit) δημιουργώντας έτσι συνθήκες πολιτισμικής εξωστρέφειας.

Μέσα στη μελέτη αυτή προσπαθώ να κάνω και μια πρώτη συγκριτική ανάλυση των δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, τα οποία ακολουθώντας το διεθνές μοντέλο πολιτισμικής παρέμβασης, είναι όχι μόνο πετυχημένα στο εσωτερικό, αλλά έχουν και σημαντικό ρόλο στο διεθνές φεστιβαλικό δίκτυο. Ειδικά το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ φαίνεται ότι έχει κατακτήσει περίοπτη θέση στον παγκόσμιο χάρτη των φεστιβάλ του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους. Παράλληλα, έχει συμβάλει με πολλούς τρόπους στην αλλαγή των συλλογικών αναπαραστάσεων για το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, γεγονός που συνιστά κατά τη γνώμη μου ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματά του.

Τέλος, μέσα από την εργασία αυτή προσπαθώ να σκιαγραφήσω μια όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη εικόνα του ιστορικού πλαισίου στο οποίο αναπτύχθηκε το πολυδιάστατο φαινόμενο των κινηματογραφικών φεστιβάλ στην Ελλάδα. Αναλύω τη δομή και τη λειτουργία του θεσμού, τους τρόπους που παρεμβαίνει στην πόλη, στη δημόσια ζωή αλλά και στην εξέλιξη και τις «περιπέτειες» μιας κινηματογραφικής ταινίας από τα πρώτα στάδια δημιουργίας της μέχρι και την ολοκλήρωσή της.

¹ Ουσιαστικά αναφέρομαι στο ρεύμα που εκπροσωπήθηκε κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, από τους Geertz (1973), Sahlins (1976), Bourdieu (1977).

Με την έρευνα αυτή εξετάζω τους τρόπους με τους οποίους οι επαγγελματικές ομάδες βιώνουν το περιβάλλον των κινηματογραφικών φεστιβάλ αναδεικνυόντάς το σε πεδίο επαγγελματικής εξέλιξης και ανταγωνισμού. Επίσης, με ενδιαφέρει η ανάδειξη των φεστιβάλ σε πεδία όπου συγκροτείται η «πολιτιστική οικονομία», αλλά και αρθρώνονται πολιτικές επιδιώξεις και διεκδικήσεις. Τέλος, επιθυμώ να αναδείξω τον ρόλο των φεστιβάλ ως θεσμών που θέτουν, κατά κάποιον τρόπο, «σφραγίδα ποιότητας» στις ταινίες που συμμετέχουν ή και βραβεύονται σε αυτά.

Σε αυτό το πλαίσιο, το φεστιβάλ προσεγγίζεται ως ένας χώρος όπου ο δημόσιος εορταστικός χαρακτήρας και η παρακολούθηση κινηματογραφικών ταινιών συναντώνται με την εργασία, τα αντικρουόμενα συμφέροντα των διάφορων επαγγελματικών ομάδων, τους ανταγωνισμούς και τις συγκρούσεις για την επίτευξη των στόχων τους.

Τα κεφάλαια

Η διατριβή αποτελείται από έξι κεφάλαια. Στο Κεφάλαιο 1 επιχειρείται η περιγραφή του αντικειμένου μελέτης, η ανάδειξη των επιμέρους πτυχών του και ο καθορισμός του πεδίου έρευνας. Αρχικά επιχειρώ μια γενική βιβλιογραφική ανασκόπηση των σημαντικότερων έργων που έχουν ως αντικείμενο τα φεστιβάλ κινηματογράφου. Πρόκειται για εργασίες που προέρχονται τόσο από την ανθρωπολογία και τις πολιτισμικές σπουδές όσο και από τις κινηματογραφικές σπουδές και τις σπουδές των μέσων επικοινωνίας. Εν κατακλείδι, αναπτύσσω τη θεωρητική βάση και τις μεθοδολογικές προκείμενες της έρευνας.

Στο Κεφάλαιο 2 επιχειρώ να υποστηρίξω ότι είναι δύσκολο να διατυπωθεί ένας συνεκτικός ορισμός του φεστιβάλ κινηματογράφου που να συμπεριλαμβάνει όλες τις διαστάσεις του. Στη συνέχεια, αναλύω το φαινόμενο των κινηματογραφικών φεστιβάλ στην Ελλάδα, αφού πρώτα έχω ανατρέξει στην ιστορική εξέλιξη του φαινομένου σε παγκόσμια κλίμακα. Μέσα από τις αναφορές αυτές επιδιώκω να αναδείξω τον προγραμματισμό, δηλαδή τη διαδικασία επιλογής των ταινιών, ως το κατ' εξοχήν εργαλείο άσκησης πολιτιστικής πολιτικής εκ μέρους των φεστιβάλ.

Στα επόμενα τρία κεφάλαια αναπτύσσονται τρία αυτόνομα πεδία παρέμβασης του φεστιβάλ τα οποία εγγράφονται τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική σφαίρα, έχοντας τοπικές, εθνικές και διεθνείς προεκτάσεις. Στο Κεφάλαιο 3 αναδεικνύεται η

δημιουργία από το φεστιβάλ ενός εορταστικού τόπου, μιας χρονικά προσδιορισμένης ετεροτοπίας, όπως χρησιμοποιεί την έννοια ο Foucault. Σε αυτή την ανάλυση βλέπουμε πώς η πόλη της Θεσσαλονίκης και το φεστιβάλ που διοργανώνεται σε αυτήν επηρεάζονται αμοιβαία. Η πόλη αλλάζει, ταυτίζεται με το φεστιβάλ και καθορίζεται από αυτό, συγχρόνως όμως και το ίδιο το φεστιβάλ ταυτίζεται με την πόλη στην οποία πραγματοποιείται και καθορίζεται από αυτή μέσω της εκ μέρους του αξιοποίησης των τοπικών πολιτισμικών στοιχείων.

Στο Κεφάλαιο 4 η μελέτη εξετάζει την πολιτική διάσταση των κινηματογραφικών φεστιβάλ αναδεικνύοντας και τον ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο που διαδραματίζουν τα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης στην Ελλάδα. Σε αυτή την ανάλυση, οι έννοιες του πολιτισμικού και συμβολικού κεφαλαίου βρίσκουν εφαρμογή τόσο στις δραστηριότητες του φεστιβάλ στην πολιτική και κινηματογραφική πραγματικότητα, όσο και στις παρεμβάσεις στο φεστιβάλ εκ μέρους δημόσιων φορέων, κοινωνικών ομάδων και φυσικά του κράτους. Επιπλέον, βλέπουμε πώς το πρόγραμμα προβολών και τα αφιερώματα στους εθνικούς κινηματογράφους διαφόρων χωρών αναδεικνύονται σε διαδικασίες κατασκευής πολιτισμικών προτύπων, που ταξιδεύουν μαζί με τις ταινίες, τα αφιερώματα και τα ειδικά εθνικά φεστιβάλ που πραγματοποιούνται σε πολλά μέρη του κόσμου.

Το τρίτο και πιο πρόσφατο πεδίο παρέμβασης αναπτύσσεται στο Κεφάλαιο 5, όπου εξετάζω τον ρόλο της «αγοράς», του τμήματος που ορισμένα φεστιβάλ, ανάμεσά τους και τα δύο της Θεσσαλονίκης, έχουν συμπεριλάβει στις δραστηριότητές τους. Η «αγορά» πλέον εμπλέκεται σε όλα τα στάδια δημιουργίας μιας ταινίας, ακόμα και στα πρώτα, που αφορούν τη συγγραφή του σεναρίου. Θα δούμε, επίσης, πώς μέσα από την «αγορά» τα φεστιβάλ διαμορφώνουν ένα περιβάλλον στο οποίο οι ομάδες που συμμετέχουν ενεργά εκπαιδεύονται στο αντικείμενο της εργασίας τους, προωθώντας συγχρόνως την ταινία τους.

Η εκπαιδευτική διάσταση των φεστιβάλ στην επαγγελματική ζωή των ανθρώπων που συμμετέχουν σε αυτά αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός που συνήθως παραβλέπεται. Γι' αυτό τον λόγο θεωρώ ότι η διεθνής θέση των δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης οφείλεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στην επιλογή των οργανωτών να δώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα στο συγκεκριμένο τμήμα. Το γεγονός, λοιπόν, ότι έχει δημιουργηθεί ένας τέτοιος επαγγελματικός χώρος στην Ελλάδα –ειδικά στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, που έχει μια από τις πιο σημαντικές «αγορές» της Ευρώπης– αποτελεί

αδιάψευστο τεκμήριο της επιρροής των δύο αυτών φεστιβάλ και κατ' επέκταση της χώρας στο εγχώριο και ευρωπαϊκό κινηματογραφικό και ευρύτερα πολιτισμικό γίγνεσθαι.

Κατά τη διάρκεια της εθνογραφικής έρευνας διέκρινα δύο σημαντικούς παράγοντες που έχουν ήδη αρχίσει να επηρεάζουν τη λειτουργία των φεστιβάλ στην Ελλάδα: την οικονομική κρίση και την ψηφιακή τεχνολογία. Στο Κεφάλαιο 6 της διατριβής, παράλληλα με την ανακεφαλαίωση των ευρημάτων της έρευνας, προσπαθώ να στοχαστώ για τις πιθανές αλλαγές που μπορεί να επηρεάσουν τη δομή και τους τρόπους παρέμβασης του συγκεκριμένου θεσμού. Αναζητώ τα ερωτήματα που μπορεί να τεθούν στο άμεσο μέλλον όσον αφορά την πορεία των φεστιβάλ γενικά και των δύο περιπτώσεων που με ενδιαφέρουν ιδιαίτερα και υπογραμμίζω τη σημασία που έχει για την Ελλάδα όχι μόνο να πραγματοποιούνται πολιτιστικές εκδηλώσεις τέτοιου μεγέθους, αλλά και την ανάγκη να ενισχυθούν και να συνεχίσουν να αποτελούν συνιστώσα των δημόσιων πολιτικών, όπως σήμερα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΙ

Είναι Σεπτέμβριος του 1995 και η αίθουσα του κινηματογράφου «Αττικών» στο κέντρο της Αθήνας είναι γεμάτη από κόσμο που ανυπομονεί να δει για πρώτη φορά στην Ελλάδα την ταινία «Πριν από το Ξημέρωμα» του Ρίτσαρντ Λινκλέιτερ. Για πρώτη χρονιά πραγματοποιείται το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» και ανάμεσα στο κοινό βρίσκομαι και εγώ, ενθουσιασμένος για το γεγονός ότι συμμετέχω ως θεατής σε ένα φεστιβάλ στην πόλη που ζω. Η ταινία θα γίνει μία από τις σημαντικές κινηματογραφικές επιτυχίες εκείνης της χρονιάς, θα έχει ευρεία αποδοχή από το κοινό, ιδιαίτερα από τις ηλικίες κοντά στη δική μου, που κατά κάποιον τρόπο ταυτίστηκαν με τους συνομήλικους ήρωες της ταινίας. Στα χρόνια που θα ακολουθήσουν ο σκηνοθέτης και οι δύο πρωταγωνιστές γύρισαν ακόμα δύο ταινίες για τη ζωή των ίδιων ηρώων, κάθε μία από τις οποίες διαδραματίζεται εννέα χρόνια αργότερα.²

Το καλοκαίρι του 2013, δεκαοχτώ χρόνια έπειτα από εκείνη την προβολή, ολοκλήρωσα την επιτόπια εθνογραφική έρευνα και άρχισα να γράφω αυτό το κείμενο. Την ίδια περίοδο το νεοσύστατο «Φεστιβάλ Θερινού Κινηματογράφου της Αθήνας», μικρό αδελφάκι του φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας», ξεκινούσε με την προβολή της ταινίας «*Πριν τα Μεσάνυχτα*». Επρόκειτο για την τρίτη και πιθανώς τελευταία συνάντηση των ηρώων, τους οποίους είχα πρωτογνωρίσει εκείνον τον Σεπτέμβριο. Έτσι, καθώς η τριλογία ολοκληρωνόταν με έναν κάπως συναισθηματικά φορτισμένο τρόπο, το ίδιο φορτισμένη συναισθηματικά υπήρξε και η δική μου απόπειρα να ολοκληρώσω έναν σημαντικό κύκλο της ζωής μου, ξεκινώντας τη μεγάλη περιπέτεια της γραφής, της δημιουργίας ενός εθνογραφικού κειμένου με το οποίο θα ολοκληρωνόταν η έρευνά μου για τα φεστιβάλ κινηματογράφου.

² Η ταινία διηγείται την τυχαία συνάντηση δύο νέων, ενός άνδρα και μιας γυναίκας, σε ένα τρένο στην Ευρώπη. Οι δυο τους περνούν μαζί ένα βράδυ στη Βιέννη, γνωρίζοντας ότι μάλλον αυτό θα είναι και το μοναδικό. Οι δύο επόμενες ταινίες είναι οι «*Πριν Το Ηλιοβασίλεμα*» (2004) και «*Πριν τα Μεσάνυχτα*» (2013).

1.1 Το αντικείμενο της μελέτης

Η διδακτορική αυτή διατριβή έχει ως θέμα τον θεσμό που ονομάζουμε «Κινηματογραφικό Φεστιβάλ». Στόχος της είναι να αναλύσει τις πρακτικές που τον συγκροτούν και την πολιτισμική επιρροή που ασκεί ο θεσμός όχι μόνο στην κινηματογραφική αλλά και γενικότερα στην πολιτισμική πραγματικότητα κάθε χώρας. Πιο συγκεκριμένα, επιδιώκω να αναδείξω τις πολλές και διαφορετικές διαστάσεις που μπορεί να έχει ένα φεστιβάλ κινηματογράφου, διαστάσεις οι οποίες ξεπερνάνε τα όρια του πολιτιστικού γεγονότος και της ψυχαγωγίας. Έτσι σκοπεύω να εξετάσω την επιρροή του φεστιβάλ ως θεσμού στους επαγγελματίες που εμπλέκονται άμεσα σε αυτό, στην ίδια την κινηματογραφική πραγματικότητα, αλλά και στη διαμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας της Ελλάδας.

Το παράδειγμα της έρευνας είναι ο κρατικός οργανισμός «Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης», ο οποίος διοργανώνει τα δύο από τα μεγαλύτερα και πιο σημαντικά φεστιβάλ στην Ελλάδα. Αναφέρομαι στο «Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης» και στο «Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης-Εικόνες του 21ου Αιώνα». Το πρώτο είναι το παλαιότερο κινηματογραφικό φεστιβάλ στη χώρα, καθώς τον Νοέμβριο του 2014 κλείνει τα πενήντα πέντε χρόνια, ενώ το δεύτερο έχει ήδη ζωή δεκαέξι χρόνων.³ Μολονότι ελπίζω ότι η πρόθεσή μου θα γίνει φανερή και στη συνέχεια, είναι αναγκαίο να καταστήσω σαφές εξ αρχής, ότι, αν και τα δύο αυτά φεστιβάλ έχουν πολλές ομοιότητες, θα επιδιώξω να αναδείξω με μια προσέγγιση συγκριτική τις ιδιαιτερότητές τους. Αυτό αφορά ειδικά την επιρροή του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ στην ελληνική πολιτιστική πραγματικότητα, αλλά και γενικότερα τη φυσιολογία του φαινομένου «κινηματογραφικό φεστιβάλ» στην Ελλάδα.

Η επιλογή να εστιάσω περισσότερο στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης φυσικά δεν είναι τυχαία. Το συγκεκριμένο φεστιβάλ είναι το πρώτο στην Ελλάδα που, έχοντας αποκλειστικό αντικείμενο το ντοκιμαντέρ, απέκτησε διεθνή χαρακτήρα. Αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους, αν όχι τον σημαντικότερο, παράγοντα που καθορίζει το μέγεθος και την προώθηση της

³ Οι επίσημες ονομασίες των δύο φεστιβάλ είναι: «Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης» και «Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης-Εικόνες του 21ου Αιώνα». Στην παρούσα εργασία για λόγους συντομίας θα αναφέρομαι στο μεν πρώτο χρησιμοποιώντας τον όρο «Φεστιβάλ Κινηματογράφου», ενώ όσον αφορά το δεύτερο θα χρησιμοποιώ τον όρο «Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ».

παραγωγής καθώς και το πώς ‘κινείται’⁴ το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος σήμερα, τόσο στην ελληνική όσο και στη διεθνή αγορά. Με αυτή την επιλογή επιδιώκω να αναδείξω τόσο την πολυμορφία του φεστιβάλ ως θεσμού, όσο και την ιδιαιτερότητα που απέκτησε το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα ακριβώς λόγω αυτής της σημαντικής εκδήλωσης. Έτσι, ευελπιστώ ότι θα αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο το συγκεκριμένο φεστιβάλ επηρέασε, και συνεχίζει ακόμα να επηρεάζει σε πολύ μεγάλο βαθμό, ένα κινηματογραφικό είδος⁵ που κατά κοινή ομολογία δεν ήταν ποτέ πολύ δημοφιλές.⁶

Προτίμησα να αφήσω εκτός ερευνητικών στόχων αφενός το περιεχόμενο των ταινιών που επιλέγονται να προβληθούν και, αφετέρου, τους τρόπους που το κοινό αντιλαμβάνεται και βιώνει τη διοργάνωση. Και τα δύο αυτά θέματα θα μπορούσαν ασφαλώς να αποτελέσουν αντικείμενα ξεχωριστών ερευνών. Έτσι, επέλεξα να επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου στο λιγότερο εμφανές «πρόσωπο» των φεστιβάλ, που αφορά τον δημιουργικό και οργανωτικό τομέα. Συγκεκριμένα, μερικά από τα ερωτήματα που τίθενται είναι: Πώς το φεστιβάλ «συγκροτείται»; Πώς οι επιλογές και η εμβέλειά του επηρεάζουν τον τοπικό, εθνικό και διεθνή περίγυρό του; Επίσης, πώς το φεστιβάλ επηρεάζει την πορεία μιας ταινίας από τη σύλληψη της αρχικής ιδέας μέχρι την προβολή της στο φεστιβάλ;

Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσω πως τα σύγχρονα κινηματογραφικά φεστιβάλ επηρεάζουν τους εργαζομένους, τους επαγγελματίες που συμμετέχουν σε αυτό και τον τρόπο που παράγονται οι ταινίες σε αυτό το περιβάλλον. Μέσα από αυτές τις αναζητήσεις με απασχολεί η εμπλοκή του φεστιβάλ στη διαμόρφωση της αποκαλούμενης «πολιτικής του πολιτισμού» και στην κατασκευή μιας πλευράς της εθνικής ταυτότητας μέσω του «εθνικού κινηματογράφου». Τέλος, θα αποπειραθώ να

⁴ Το ρήμα «κινείται» εδώ δηλώνει το πώς και πού προβάλλεται μια ταινία από τη στιγμή της παράγωγής της μέχρι να κλείσει τον πρώτο και κύριο κύκλο της στις αίθουσες, δηλαδή σε πόσα και σε ποια φεστιβάλ συμμετείχε, αν αγοράστηκε από κάποια εταιρία διανομής, κλπ. Είναι μια λέξη που χρησιμοποιείται συνέχεια στο κινηματογραφικό και φεστιβαλικό γλωσσικό περιβάλλον.

⁵ Θα πρέπει να σημειώσω εδώ ότι στην Ελλάδα η χρήση του όρου ντοκιμαντέρ γίνεται με έναν κάπως αυθαίρετο τρόπο. Όπως αναφέρει η Στεφανή, χρησιμοποιούμε τον όρο για ένα τεράστιο εύρος ταινιών που συμπεριλαμβάνει από ταξιδιωτικά ρεπορτάζ και δημοσιογραφικές έρευνες μέχρι εκπομπές με λαογραφικό ή/και αρχειακό υλικό κτλ (2007). Αν και πρόκειται να αναφερθώ στο ζήτημα των επιλογών του φεστιβάλ, πρέπει να καταστήσω σαφές ότι η λεπτομερειακή μελέτη των ταινιών που επιλέγει δεν περιλαμβάνεται στις στοχεύσεις της έρευνάς μου.

⁶ Χρησιμοποιώ τον όρο «δημοφιλές» εννοώντας ότι ο αριθμός των ντοκιμαντέρ που διανέμονται ευρέως στους κινηματογράφους είναι πολύ μικρός και ο αριθμός των εισιτηρίων ακόμα μικρότερος. Εξαιρέσεις υπάρχουν πάντα, για παράδειγμα οι ταινίες του Αμερικάνου σκηνοθέτη Michael Moore. Έτσι, αν λάβουμε υπ’ όψιν τον αριθμό των ντοκιμαντέρ που έχουν προβληθεί στους κινηματογράφους, όχι όμως στο πλαίσιο μιας ειδικής εκδήλωσης ή φεστιβάλ, και τον αριθμό των εισιτηρίων που έχουν κόψει, θα διαπιστώσουμε ότι τόσο τα απόλυτα όσο και τα σχετικά μεγέθη είναι πολύ χαμηλά.

απαντήσω στο ερώτημα πώς αυτό που συχνά αποκαλείται «γιορτή του κινηματογράφου» μπορεί ταυτόχρονα να καθίσταται πεδίο σκληρού ανταγωνισμού μεταξύ των εμπλεκόμενων ομάδων και συγχρόνως πεδίο απόκτησης «πολιτισμικού», «οικονομικού» και «συμβολικού κεφαλαίου» (Bourdieu, 1993, 2002, 2006).

1.2 Οι πτυχές της έρευνας

Η πρώτη και σημαντικότερη διάσταση της διατριβής είναι η διερεύνηση των διαφορετικών «μορφών» που ένα φεστιβάλ μπορεί να λάβει και οι οποίες, όπως σημείωσα, ξεπερνάνε τα όρια ενός πολιτιστικού γεγονότος. Τι είναι τελικά ένα φεστιβάλ κινηματογράφου και γιατί μπορεί να αναδειχθεί σε έναν πολύ σημαντικό θεσμό τόσο για την πόλη και τη χώρα που το διοργανώνει, όσο και για την κινηματογραφική κοινότητά της; Το σημείο αυτό αφορά την ιστορική μετάβαση των φεστιβάλ κινηματογράφου από μια πολιτιστική εκδήλωση σε έναν από τους σημαντικότερους θεσμούς μέσω του οποίου η χώρα, η πόλη, το κοινό, οι δημοσιογράφοι και οι επαγγελματίες του κινηματογραφικού χώρου διαντιδρούν για λίγες μέρες, αλλά με έναν τρόπο ιδιαίτερα πυκνό.

Η πόλη «βάζει τα καλά της», κερδίζει από τον τουρισμό, η χώρα προβάλλει τον πολιτισμό της, χαράζει πολιτική και πολλές φορές διαμορφώνει πολιτισμικά πρότυπα. Σκηνοθέτες και παραγωγοί εκπαιδεύονται σε νέα μοντέλα παραγωγής και προώθησης μιας ταινίας, διανομείς και εταιρείες βρίσκουν νέες ταινίες και ανακαλύπτουν νέα talέντα, ηθοποιοί βοηθούν την προώθηση της ταινίας στην οποία συμμετέχουν, το κοινό έρχεται σε επαφή με ταινίες που δεν θα μπορούσε να δει αλλού, ενώ και οι επισκέπτες κριτικοί κινηματογράφου από το εξωτερικό, πέρα από την κριτική ταινιών, ανακαλύπτουν τοπικά έθιμα, γαστρονομικές συνήθειες κτλ., συμμετέχοντας στην καθημερινή ζωή της πόλης. Αυτή η ετερογενής σύναξη ανθρώπων, εικόνων, πραγμάτων και πρακτικών που μοιάζει πότε με παζάρι και πότε με πανηγύρι διαμορφώνει μια δυναμική και αρκετά πολύπλοκη εικόνα που υπερβαίνει μια φαινομενικά «απλή» πολιτιστική εκδήλωση.⁷

Η ανάδειξη της πολιτικής του πολιτισμού, όπως αυτή εκδηλώνεται στο φεστιβάλ κινηματογράφου, ιδιαίτερα στη σημερινή εποχή που οι πολιτικές χρήσεις

⁷ Παρά το γεγονός ότι καμιά κοινωνική πράξη δεν είναι ποτέ τόσο «απλή» όσο φαίνεται, χρησιμοποιώ τον χαρακτηρισμό αυτό για εκδηλώσεις που μοιάζουν αλλά δεν είναι φεστιβάλ κινηματογράφου, π.χ. μια εκδήλωση στην οποία προβάλλονται ταινίες.

της έννοιας του πολιτισμού είναι πολλές και φορτισμένες (Γκέφου-Μαδιανού, 2011 [1999], 2013), αποτελεί τον κύριο στόχο που θέτει η έρευνα αυτή. Ένας άλλος στόχος είναι η σύγκριση των δύο φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στη Θεσσαλονίκη με σκοπό να αναδειχθούν οι διάφορες στρατηγικές που εγγράφονται σε αυτά, ειδικότερα μετά την επίσημη διεθνοποίηση και των δύο⁸, με έμφαση, όπως ανέφερα, στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. Και τα δύο φεστιβάλ είναι τα πιο σημαντικά για κάθε επαγγελματία του κινηματογράφου στην Ελλάδα και σκοπός της έρευνας είναι να αναδείξει τους λόγους αλλά και τους τρόπους που τα καθιστούν κόμβους του εκτεταμένου δικτύου των φεστιβάλ⁹ (DeValck 2007). Η ενσωμάτωσή τους στο δίκτυο αυτό συνιστά ένα γεγονός στο οποίο οφείλουμε να δώσουμε μεγαλύτερη προσοχή.

Όπως θα δείξω και στη συνέχεια, ένας σημαντικός παράγοντας διαφοροποίησης της επιρροής των δύο αυτών φεστιβάλ σχετίζεται με το κινηματογραφικό είδος που προβάλλουν. Η πρόσληψη των εννοιών «αλήθεια», «τεκμηρίωση» και «πραγματικότητα», που είναι συνυφασμένες με το ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικό είδος, αλλά και οι τρόποι που το φεστιβάλ διαχέει ή όχι την πρόσληψη αυτή σε ένα ευρύτερο κοινό, περιλαμβάνονται στους στόχους της έρευνας αυτής.

Επίσης, ένας από τους στόχους της έρευνας είναι να δείξω ότι και τα δύο φεστιβάλ, κυρίτερα το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, έχουν καταφέρει να εδραιώσουν τη θέση τους τόσο σε εγχώριο όσο και σε διεθνές επίπεδο, με έναν τρόπο μοναδικό για τα ελληνικά δεδομένα. Σε μεγάλο βαθμό αυτό οφείλεται στην «αγορά»¹⁰ των φεστιβάλ μέσω της οποίας το φεστιβάλ αποτελεί ένα κατά Bourdieu «πολιτισμικό κεφάλαιο» για τη χώρα. Στην «αγορά» δεν πρέπει να βλέπει κανείς μόνο την οικονομική και ανταγωνιστική διάσταση της έννοιας, αλλά και έναν δίαυλο επικοινωνίας με το διεθνές περιβάλλον, ο οποίος προωθεί τη δημιουργικότητα και τον πλουραλισμό.

⁸ Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ είναι διεθνές από την πρώτη χρονιά πραγματοποίησής του (1999), ενώ το Φεστιβάλ Κινηματογράφου γίνεται διεθνές το 1992.

⁹ Μεταφράζω εδώ τον όρο «festival circuit», τον οποίο αναλύω σε επόμενο κεφάλαιο μαζί με όλες τις ερευνητικές παραδοχές. Σε άλλα βιβλία όπως τα *Σινέ Θεσσαλονίκη* (2012) και *Η ιστορία του Κινηματογράφου* (2011) η λέξη «circuit» μεταφράζεται ως «κύκλωμα», η οποία είναι η κυριολεκτική απόδοση. Επιλέγω τον όρο δίκτυο καθώς πιστεύω ότι αποδίδει το ίδιο σωστά την έννοια, χωρίς να της προσδίδει την αρνητική χροιά που έχει η λέξη «κύκλωμα» στα ελληνικά.

¹⁰ Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει στις δραστηριότητές του την «αγορά» από την πρώτη χρονιά (1999). Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου ξεκίνησε το 2003 το πρόγραμμα «Balcan Fund», που αφορούσε την ανάπτυξη σεναρίων (script development) από χώρες των Βαλκανίων. Το 2005 συμπεριέλαβε και άλλες δραστηριότητες με αποτέλεσμα να έχει επίσημα την «αγορά» στις δραστηριότητές του με το ίδιο τρόπο, όπως στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. Αναλυτικά γι' αυτά τα ζητήματα αναφέρομαι στο Κεφάλαιο 5.

Πολύ σημαντική παρέμβαση των φεστιβάλ, την οποία σκοπεύω να αναδείξω, αφορά την επιρροή που ασκούν οι συγκεκριμένες εκδηλώσεις και στην παραγωγή των ταινιών στο εσωτερικό, καθώς το φεστιβάλ αναδεικνύεται σε έναν τόπο ζύμωσης για τον κινηματογράφο και κυριότερα για το είδος του ντοκιμαντέρ. Οι λόγοι, οι πρακτικές, οι πεποιθήσεις και οι αναπαραστάσεις των πληροφορητών μου διερευνήθηκαν εθνογραφικά σε σχέση και με τους αντίστοιχους λόγους και πρακτικές και άλλων φεστιβάλ του εξωτερικού,¹¹ όπως επίσης και σε σχέση με το αρχειακό υλικό που ήταν στη διάθεσή μου και το οποίο αντανakλά την πορεία και την εξέλιξη του θεσμού.

Από την πιλοτική έρευνα ακόμα είχε αναδειχτεί η σημασία της ένταξης και των δύο φεστιβάλ στο ερευνητικό πρόγραμμα. Στην πορεία επιβεβαιώθηκε ότι δεν μπορούμε να τα δούμε ξεχωριστά ως προς την οργάνωσή τους και τη σχέση τους με τους δημόσιους φορείς και το κράτος. Οι διαφορές έχουν να κάνουν με τους στόχους των δύο φεστιβάλ και το περιεχόμενό τους κάτι που, όπως σημείωσα, είναι σημαντικό να αναδειχθεί. Τα δύο φεστιβάλ συστεγάζονται στα ίδια γραφεία, πολλοί εργαζόμενοι συμμετέχουν και στις δύο ομάδες, η ψηφιακή τους πλατφόρμα είναι κοινή, ενώ υπάγονται στο ίδιο θεσμικό πλαίσιο και στον ίδιο προγραμματισμό του Υπουργείου Πολιτισμού. Επιπλέον, αν λάβουμε υπ' όψιν και το γεγονός ότι τις τελευταίες χρονιές ο διευθυντής των δύο αυτών φεστιβάλ και κύριος υπεύθυνος για τις επιλογές είναι το ίδιο πρόσωπο, αυτό το επιχείρημα γίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρο.¹²

Ένα ακόμα πολύ σημαντικό σημείο που επιχειρώ να πραγματευτώ είναι η ατμόσφαιρα γιορτής που δημιουργεί το φεστιβάλ και οι τρόποι που αυτή προβάλλεται από τις διάφορες ομάδες που ανέφερα προηγουμένως. Ποια είναι η καθημερινότητα

¹¹ Αναφέρομαι σε άλλα φεστιβάλ τα οποία ερευνώνται ως συμπληρωματικά παραδείγματα μελέτης. Πρόκειται για το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ του Άμστερνταμ, τα μεγάλα φεστιβάλ των Καννών και του Βερολίνου, το φεστιβάλ του Σαράγιεβο, στα οποία έχει ήδη γίνει μια συμπληρωματική έρευνα και τα οποία, όπως θα δείξω, έχουν επηρεάσει τόσο το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης όσο φυσικά και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Επιπλέον, έχει πραγματοποιηθεί έρευνα και σε εγχώρια φεστιβάλ τα οποία επηρεάστηκαν με τη σειρά τους από αυτό της Θεσσαλονίκης. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον η ιστορική και συγκριτική εξέλιξη του όρου «ντοκιμαντέρ», όπως παρουσιάζεται σε αυτά τα παραδείγματα.

¹² Στην αναλυτική παρουσίαση και στην ιστορική πορεία των δύο αυτών εκδηλώσεων-θεσμών που θα επιχειρήσω στο επόμενο κεφάλαιο η σχέση αυτή θα γίνει πιο κατανοητή. Να αναφέρω όμως εδώ κάποια από τα κύρια σημεία: Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ πραγματοποιείται για πρώτη φορά το 1999 με πρωτοβουλία του Δημήτρη Εϊπίδη υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού. Ο ίδιος, με ήδη πλούσια εμπειρία από το εξωτερικό, ήταν μέλος της ομάδας του Φεστιβάλ Κινηματογράφου από το 1992, όταν και έγινε διεθνές, διευθύνοντας το τμήμα του «Νέοι Ορίζοντες». Αν και το 2005 γίνονται πολλές ανακατατάξεις στην ηγεσία του Φεστιβάλ Κινηματογράφου και ο Δημήτρης Εϊπίδης απομακρύνεται από το πρόγραμμα, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ παραμένει ανεπηρέαστο με τον ίδιο να παραμένει διευθυντής. Σήμερα έχει αναλάβει συγχρόνως και τη θέση του Διευθυντή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, αφού το 2010 απομακρύνθηκε η προηγούμενη ηγεσία του.

του φεστιβάλ και με ποιον τρόπο βιώνεται από τους διοργανωτές και τους εργαζομένους, που κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ αλλάζουν κατά πολύ τον καθημερινό ρυθμό της ζωής τους;¹³ Τι σημαίνει τελικά να «διαγωνίζομαι με την ταινία μου σε μια γιορτή του κινηματογράφου»; Τι αίσθηση δημιουργούν οι πολλοί και διαφορετικοί χώροι του φεστιβάλ σε αυτή τη γιορτή; Τι σημαίνει ότι το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ δεν έχει τη «λάμψη» του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και τι σχέση έχει το «προφίλ» του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους με αυτή την υστέρηση; Εγγράφεται σε αυτό το πλαίσιο η συζήτηση σχετικά με το αν το ντοκιμαντέρ είναι τέχνη ή τεκμηρίωση;

Μέσω λοιπόν της εθνογραφικής διερεύνησης των παραπάνω ζητημάτων, επιδιώκω να δώσω έμφαση στο κατά πόσο, με ποιον τρόπο και με τι περιεχόμενο ένα φεστιβάλ κινηματογράφου ξεπερνάει τα όρια μιας συνηθισμένης πολιτιστικής εκδήλωσης, όπως και στο πώς επιδρά σε άλλα πεδία της κοινωνικής, επαγγελματικής και οικονομικής ζωής των ομάδων που εμπλέκονται σε αυτό. Επίσης, επιδιώκω να εξετάσω πώς τα διεθνή και «μεγάλα» φεστιβάλ έχουν μετατραπεί σε έναν από τους πιο σημαντικούς παράγοντες της κινηματογραφικής ζωής και έτσι να αναδείξω πόσο σημαντική είναι η πραγματοποίηση των συγκεκριμένων δημόσιων φεστιβάλ για τη χώρα μας.

Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ κατάφερε σε ένα μικρό χρονικό διάστημα όχι μόνο να ανήκει στο ευρύτερο δίκτυο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, μέσα από το οποίο προβάλλονται, προωθούνται και αγοράζονται τα έργα, αλλά και να έχει έναν πολύ σημαντικό και ενεργό ρόλο, να είναι ανταγωνιστικό. Σε αυτή την πορεία πιστεύω ότι σημαντικό ρόλο έπαιξαν η επιλογή του κινηματογραφικού είδους «ντοκιμαντέρ», το πρόσωπο που το δημιούργησε και το διευθύνει, αλλά κυρίως η επιλογή να ακολουθηθεί το πρότυπο των διεθνών φεστιβάλ με την εξωστρέφεια που τα χαρακτηρίζει. Έμφαση στο τοπικό, άνοιγμα στο διεθνές και χτίσιμο του κατάλληλου

¹³ Για να γίνει ίσως πιο ξεκάθαρο αυτό το σημείο να σημειώσω ότι η διοργάνωση ενός φεστιβάλ απαιτεί από τα μέλη που εργάζονται σε αυτό αποκλειστική και συνεχή παρουσία στις εκδηλώσεις του. Ακόμα και αν αυτές φαντάζουν ευχάριστες (παρουσία σε δείπνα, παρουσιάσεις καλεσμένων, συνοδεία επισκεπτών σε διάφορες δημόσιες εκδηλώσεις προς τιμήν τους κ.ά.) η ενασχόληση με τις πολυδιάστατες εκφάνσεις και ανάγκες του φεστιβάλ απαιτεί παρουσία των υπευθύνων σε εικοσιτετράωρη βάση. Το γεγονός αυτό στις πολλές μέρες που το φεστιβάλ πραγματοποιείται δημιουργεί μιαν άλλη αντίληψη του χρόνου και του τρόπου εμπλοκής με τον θεσμό. Έτσι, η εργασία σε ένα, διεθνές κυρίως, φεστιβάλ ενώνει κατά κάποιον τρόπο τους ανθρώπους που ασχολούνται με το ίδιο αντικείμενο, καθώς μοιράζονται κάτι κοινό το οποίο πιθανόν μόνο αυτοί μπορούν να αντιληφθούν. Το ίδιο ισχύει και για τις άλλες επαγγελματικές ομάδες (δημοσιογράφους, μέλη άλλων φεστιβάλ, παραγωγούς, σκηνοθέτες) που εμπλέκονται σε ένα φεστιβάλ απλά ως επισκέπτες, μολονότι έχουν λιγότερες υποχρεώσεις και η παρουσία τους απαιτείται για μικρότερο χρονικό διάστημα.

περιβάλλοντος, ώστε ως εκδήλωση να έχει συνέχεια. Όπως αναφέρει και ο Roland Barthes, πρόκειται για τη διαδικασία που κάθε φεστιβάλ ακολουθεί για να χτίσει έναν μύθο, να σημαίνει δηλαδή κάτι παραπάνω από ό,τι πραγματικά υποδηλώνει (Brown 2009:218).

Πιστεύω ότι τα τελευταία χρόνια, ιδιαίτερα την τελευταία πενταετία, υπάρχει μια αλλαγή ως προς την κινηματογραφική προσέγγιση του ντοκιμαντέρ. Θεωρώ ότι το φεστιβάλ μέσα από την πορεία του, τις επιλογές του, την «αγορά» και την εξωστρέφεια που επέλεξε να έχει, παράλληλα με τη στροφή των Ελλήνων δημιουργών ως προς την αντίληψή τους για το ντοκιμαντέρ και τον διαφορετικό τρόπο προσέγγισής του σε σχέση με το παρελθόν, έχει αρχίσει να δημιουργεί μια διαφορετική εικόνα για τα ελληνικά έργα.

Παλιότερα η κυρίαρχη αντίληψη χαρακτηριζόταν αποκλειστικά από την ανάδειξη των ντοκιμαντέρ ως τεκμηρίων, γεγονός που οδηγούσε στην υποτίμηση της καλλιτεχνικής τους διάστασης ως έργων τέχνης (Vallejo, 2012). Στην ανάλυσή μου θα επιχειρήσω να δείξω ότι ένας χώρος σαν το φεστιβάλ μπορεί να εκπαιδεύσει με αποτελεσματικό τρόπο τους δημιουργούς και να επηρεάσει το είδος σε πολλά επίπεδα, από το περιεχόμενο και τον τρόπο διαχείρισης της κινηματογραφικής φόρμας μέχρι τον τρόπο που η ταινία θα φτάσει σε περισσότερες αίθουσες, σε άλλες πλατφόρμες και, κατ' επέκταση, σε περισσότερους θεατές.

1.3 Η συγκρότηση του πεδίου

Ως συνέχεια των παραπάνω σκέψεων, να σημειώσω ότι βλέπω το φεστιβάλ κινηματογράφου ως ένα πεδίο στο οποίο συναντιούνται πολλές και διαφορετικές ομάδες ανθρώπων με πολλούς και διαφορετικούς στόχους. Εξαιρώντας την πλευρά του κοινού, οι ομάδες αυτές έχουν μια επαγγελματική ή θεσμική σχέση με το φεστιβάλ και χρησιμοποιούν το πλαίσιο που το ίδιο έχει δημιουργήσει για την επίτευξη των στόχων τους. Παράλληλα, το ίδιο το φεστιβάλ χρησιμοποιεί την παρουσία αυτών των ανθρώπων για να πετύχει τους δικούς του στόχους. Μεταφορικά θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε το πεδίο με ένα κολάζ, που αποτελείται από τις ποικίλες δράσεις των διαφορετικών αυτών ομάδων. Οι θεατές που παρακολουθούν ταινίες, οι φορείς που στηρίζουν το φεστιβάλ, η ίδια η οργανωτική του ομάδα και την ίδια στιγμή οι επαγγελματικές ομάδες που δρουν και ανταγωνίζονται μεταξύ τους

κυρίως για ταινίες που θα προβληθούν στα φεστιβάλ στο άμεσο μέλλον (αυτές που δεν έχουν ολοκληρωθεί ακόμα, που αναζητούν χρηματοδότηση, σενάρια κ.λπ.).

Όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, η ώσμωση των διαφορετικών αυτών «κόσμων» κατά τη διάρκεια των φεστιβάλ πραγματοποιείται κυρίως στις αίθουσες, όταν και οι συντελεστές των ταινιών (σκηνοθέτες, ηθοποιοί ή παραγωγοί) παρευρίσκονται, για να στηρίξουν και να προωθήσουν την ταινία που προβάλλεται εκείνη τη στιγμή. Τότε οι θεατές έχουν την ευκαιρία να συζητήσουν μαζί τους, γεγονός που αποτελεί ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό των φεστιβάλ, που δεν το συναντάμε συχνά σε άλλα πολιτιστικά γεγονότα, καθώς δίνει την ευκαιρία στον επισκέπτη που συμμετέχει σε αυτά να έρθει σε επαφή άμεσα με τον δημιουργό ενός έργου. Η συμμετοχή δημιουργών σε ένα φεστιβάλ, ειδικά στην περίπτωση διασημοτήτων, συμβάλλει φυσικά στην αναγνώριση και την προβολή που έχει το φεστιβάλ, η οποία συχνά γίνεται μαγνήτης για την προσέλκυση θεσμικών παραγόντων που σκοπεύουν να εξυπηρετήσουν άλλες, εκτός φεστιβαλικού πλαισίου, ανάγκες.

Θα μπορούσαμε να ορίσουμε ένα φεστιβάλ κινηματογράφου ως μια οργανωμένη εκδήλωση που περιλαμβάνει κυρίως προβολές κινηματογραφικών ταινιών σε μία ή περισσότερες αίθουσες, σε έναν συνήθως τόπο. Η ανάδειξη και προώθηση της αποκαλούμενης Έβδομης τέχνης δεν γίνεται μόνο μέσα από τη «μεγάλη οθόνη», αλλά και από τις παράλληλες εκδηλώσεις που συνήθως συμπεριλαμβάνουν τα φεστιβάλ στο πρόγραμμά τους. Στην Ελλάδα το φαινόμενο των φεστιβάλ άργησε να γενικευτεί. Το πρώτο φεστιβάλ κινηματογράφου διοργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1960 και έπρεπε να φτάσουμε τη δεκαετία του '90, για να αρχίσουν να διοργανώνονται και άλλα. Παρ' όλα αυτά, είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτή τη στιγμή στην Ελλάδα λειτουργούν περισσότερα από 30 φεστιβάλ κινηματογράφου, αριθμός ο οποίος είναι αρκετά μεγάλος αν λάβουμε υπ' όψιν το μέγεθος της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής αλλά και τον πληθυσμό της χώρας. Η αύξηση των εκδηλώσεων αυτών τα τελευταία έτη στην κινηματογραφική πραγματικότητα της Ελλάδας είναι όντως αξιοσημείωτη, γεγονός που κέντρισε το ερευνητικό ενδιαφέρον μου για το συγκεκριμένο πεδίο.

Το φεστιβάλ ως πεδίο εμφανώς δεν συγκροτείται αποκλειστικά από μια κλειστή ομάδα ανθρώπων που ζουν και μοιράζονται τον ίδιο γεωγραφικό χώρο με την κυριολεκτική έννοια. Αντιθέτως, αποτελείται από πολλές ομάδες που προέρχονται

από διαφορετικές χώρες και διαφορετικά επαγγελματικά περιβάλλοντα, οι οποίες διαμορφώνουν την «αρένα» στην οποία αναφέρθηκα πιο πάνω. Ένας πρώτος χώρος σχηματίζεται από την ομάδα του οργανισμού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, από την οποία προέρχονται και πολλοί πληροφορητές μου. Είναι η ομάδα που διαμορφώνει τον λόγο, το περιεχόμενο και, τελικά, την όλη εικόνα του συγκεκριμένου θεσμού. Ένας δεύτερος χώρος συγκροτείται από τους δημιουργούς, τους παραγωγούς και τους διανομείς των ταινιών που εμπλέκονται κατά κύριο λόγο στη δημιουργία ενός έργου. Και, τέλος, τους εκπροσώπους άλλων φεστιβάλ, εθνικών κέντρων κινηματογράφου και άλλων θεσμικών παραγόντων, τους ανθρώπους δηλαδή που συμπληρώνουν την εικόνα του δικτύου των φεστιβάλ. Όλες αυτές οι ομάδες μοιράζονται μια συγκεκριμένη και κοινή «γλώσσα» ως προς τους τρόπους που λειτουργούν αυτές οι εκδηλώσεις.

Όπως κάθε οργανισμός έτσι και ένα φεστιβάλ, ειδικά στην περίπτωση ενός φεστιβάλ με διεθνή χαρακτήρα, απασχολεί έναν μεγάλο αριθμό εργαζομένων. Με τον όρο όμως «ομάδα του φεστιβάλ» αναφέρομαι στον πυρήνα των ανθρώπων που διαμορφώνουν το ύφος του φεστιβάλ, κάνουν τις επιλογές στο πρόγραμμα, επιλέγουν τα αφιερώματα, διαμορφώνουν τη δημόσια εικόνα και εργάζονται για το φεστιβάλ όλο τον χρόνο και όχι περιστασιακά και εποχικά. Να υπογραμμίσω, βέβαια, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ότι οι εργαζόμενοι σε ένα φεστιβάλ κατά τη διάρκεια της χρονιάς μετατρέπονται σε επαγγελματίες επισκέπτες άλλων φεστιβάλ. Ουσιαστικά, λοιπόν, η ομάδα αυτή ανήκει σε έναν επαγγελματικό χώρο στο πλαίσιο του οποίου εναλλάσσονται οι ρόλοι του «οικοδεσπότη» και του «επισκέπτη». Αν και ίσως είναι αυτονόητο, πρέπει να σημειώσω ότι δεν ταξιδεύουν όλα τα μέλη του κάθε φεστιβάλ, αλλά μόνο ορισμένα από αυτά.

Η κάθε ομάδα που δρα στο φεστιβάλ και τα μέλη της σχηματίζουν ένα σύνολο, μια ευρύτερη ομάδα, που μοιράζεται μια κοινή ταυτότητα και κοινά πολιτισμικά σύμβολα (όρους, εργαλεία, τεχνολογία κλπ.). Επομένως, αυτή η ομάδα μιλάει μια κοινή τεχνική «γλώσσα» περί οργάνωσης, στρατηγικής, πολιτικής των φεστιβάλ, έστω και αν τα μέλη της δεν προέρχονται από την ίδια χώρα. Τα φεστιβάλ και το δίκτυο που δημιουργούν συγκροτούν τελικά έναν πολιτισμικό «χώρο», ένα πεδίο πολιτισμικής παραγωγής (Bourdieu 1993), που μπορεί να αποτελέσει και πεδίο για ανθρωπολογική έρευνα. Είναι εμφανές, λοιπόν, ότι η κοινή αυτή «γλώσσα»

γίνεται, στο συγκεκριμένο πλαίσιο, πιο σημαντική σε σχέση με τη μητρική γλώσσα όσων συμμετέχουν στο πεδίο αυτό.

Αντίστοιχα, τα εργαλεία, για τους τρόπους λειτουργίας των φεστιβάλ, τα οποία πρέπει να γνωρίζει ο επαγγελματίας έχουν πολύ μεγάλη σημασία, μεγαλύτερη ίσως και από οποιοδήποτε άλλη γνώση. Παρά τις διαφορετικότητες και τους τυχόν ανταγωνισμούς ανάμεσα στις ομάδες, η κατάκτηση των εργαλείων αυτών, που επιτρέπουν σε κάποιον να κατανοήσει τον κώδικα επικοινωνίας και να δραστηριοποιηθεί στο επάγγελμα αυτό, συνιστά για τα μέλη της «κοινότητας» μια διαδικασία «μύησης» στον κόσμο του φεστιβάλ.

1.4 Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Ανθρωπολογία

Η ιστορία των φεστιβάλ κινηματογράφου ως αντικείμενο μελέτης δεν είναι μεγάλη. Σε μελέτες για τον εθνικό κινηματογράφο ή τις πολιτιστικές πολιτικές μιας χώρας συναντάμε συνήθως αρκετά εκτεταμένες αναφορές σε διάφορα φεστιβάλ. Σε τέτοιες μελέτες θεωρείται απαραίτητη μια έρευνα, έστω περιορισμένη, στα τοπικά φεστιβάλ προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος προβολής του εθνικού κινηματογράφου ή προκειμένου τα φεστιβάλ αυτά να συμπεριληφθούν στις διάφορες μορφές εκδηλώσεων. Επίσης, οι ειδικές εκδόσεις που κάθε χρόνο βγαίνουν ως συνοδευτικές του προγράμματος των ίδιων των φεστιβάλ είναι σημείο αναφοράς στην αναζήτηση σχετικής βιβλιογραφίας. Μια άλλη κατηγορία αναλυτικών εργασιών είναι εκείνες που έχουν ως αντικείμενο την ιστορία ενός φεστιβάλ ή αποτελούν ένα είδος οδηγού στο χαώδες σκηνικό του μεγάλου αριθμού των φεστιβάλ.¹⁴

Η διάσταση, λοιπόν, που κέρδιζε το ερευνητικό ενδιαφέρον παρέμενε μέχρι πρόσφατα η ιστορική. Έτσι, το κινηματογραφικό φεστιβάλ δεν είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τις κοινωνικές επιστήμες και τις κινηματογραφικές σπουδές ως κρατικός θεσμός ή ως κοινωνικό φαινόμενο. Αποτελούσε μέχρι τώρα ένα «κενό σημείο» όσον αφορά τη μελέτη του από τον ακαδημαϊκό χώρο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι De Valck & Loist (2009:179). Η παρούσα μελέτη έχει σκοπό να συμβάλει στην κάλυψη αυτού του κενού. Να σημειωθεί, βέβαια, ότι εδώ και αρκετά χρόνια έχουν δει το φως της δημοσιότητας μελέτες που στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους έθεσαν

¹⁴ Ενδεικτικά αναφέρω Perry (1981), McArthur (1990), Museum of Modern Art (1992), Beauchamp & Béhar (1992), Bart (1997), Falco (1998), Pratley & Klady (1998), Macdonald (1998), Smith (1999). Eldridge 2001.

τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, ήταν όμως λίγες και προσανατολισμένες περισσότερο σε μια γενική περιγραφή της κινηματογραφικής διάστασής τους.¹⁵

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι πολλά άρθρα και βιβλία με αντικείμενο τα κινηματογραφικά φεστιβάλ την τελευταία δεκαετία, κατά την οποία ο αριθμός των μελετών έχει σημαντικά αυξηθεί, αρχίζουν με τη φράση ότι «ο χώρος του κινηματογραφικού φεστιβάλ ως θεσμού δεν έχει ακόμα μελετηθεί αρκετά» ή «λίγες είναι οι μελέτες γι' αυτό τον σημαντικό θεσμό»¹⁶ κτλ. Αυτό συμβαίνει σε όλα τα κοντινά επιστημονικά πεδία, όπως εκείνα των σπουδών κινηματογράφου και των μέσων επικοινωνίας. Η διαπίστωση αυτή ισχύει και για τις κοινωνικές επιστήμες, της ανθρωπολογίας περιλαμβανομένης.

Η παραπάνω εικόνα έχει αρχίσει τα τελευταία χρόνια να αλλάζει με αποτέλεσμα η πυκνότητα των εργασιών με αντικείμενο το φεστιβάλ να αυξάνεται με γρήγορους ρυθμούς. Άρχισε από τις σπουδές του Κινηματογράφου και των Μέσων Επικοινωνίας, αλλά πλέον και οι κοινωνικοί επιστήμονες και οι ανθρωπολόγοι ειδικότερα δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο πεδίο έρευνας. Ιδιαίτερα τα τελευταία πέντε χρόνια έχουν αρχίσει να γίνονται συστηματικές μελέτες και ομαδικές προσπάθειες, ώστε αυτό το πεδίο να γίνει αναγνωρίσιμο και κυρίως να αποκτήσει ταυτότητα.¹⁷ Είναι αξιοπρόσεκτη η δουλειά των θεωρητικών που ασχολούνται με τα φεστιβάλ, αφού ήδη υπάρχει ετήσια έκδοση αφιερωμένη αποκλειστικά στην πολυπλοκότητα των φεστιβάλ κινηματογράφου και στην ακαδημαϊκή έρευνα που γίνεται γι' αυτά.¹⁸ Δεν είναι τυχαίο, πάντως, ότι η αύξηση

¹⁵ Ένα από τα πρώτα ονόματα που συναντάμε στη βιβλιογραφία για τα φεστιβάλ είναι αυτό του Gideon Bachmann, ο οποίος έγραψε το 1973 και το 1976 δύο άρθρα για τα φεστιβάλ. Το πρώτο («In Search of Self-Definition: Arab and African Film at the Carthage Film Festival [Tunis]») αφορούσε το αραβικό και αφρικανικό σινεμά με αφορμή το φεστιβάλ κινηματογράφου της Τύνιδας, ενώ το δεύτερο («Confessions of a Festival Goer») ήταν πιο γενικό, μιας και έκανε μία από της πρώτες αναλύσεις για τον ρόλο των φεστιβάλ εκείνη την εποχή. Επίσης, κλασικό είναι πλέον και το άρθρο του σημαντικού θεωρητικού του κινηματογράφου André Bazin «The Festival Viewed as a Religious Order», γραμμένο το 1955.

¹⁶ Ενδεικτικά αναφέρω Stringer (2003:12), Elsaesser (2005:83), Iordanova & Rhyne (2009:1).

¹⁷ Είναι ενδεικτικό ότι στο συνέδριο που διοργάνωσε φέτος το NAFA στην πόλη του Μπιλμπάο είχε ξεχωριστό πάνελ για τον ρόλο των φεστιβάλ, ενώ για το 2014 ετοιμάζεται η έκδοση συλλογικού τόμου με τίτλο *Ανθρωπολογία και Φεστιβάλ Κινηματογράφου* σε επιμέλεια των Aida Vallejo και Maria Paz Peirano.

¹⁸ Τα πιο σημαντικά παραδείγματα είναι η ετήσια έκδοση *Film Festival Year Book* (ξεκίνησε το 2009 και συνεχίζει μέχρι σήμερα) και η ιστοσελίδα <http://www.filmfestivalresearch.org/> με αποκλειστικό ενδιαφέρον τις εργασίες και τις εκδόσεις που αφορούν τα φεστιβάλ κινηματογράφου καθώς και το ευρωπαϊκό δίκτυο για κινηματογραφικές σπουδές και σπουδές μέσων επικοινωνίας (necs). Στον συντονισμό αυτών των πρωτοβουλιών βρίσκουμε κυρίως τα ονόματα των Iordanova και Rhyne από τις σπουδές κινηματογράφου και των De Valck και Loist από τον χώρο των Μέσων Επικοινωνίας.

του ενδιαφέροντος για τη μελέτη του φαινομένου συμπίπτει με τη σημαντική αύξηση του αριθμού των φεστιβάλ ανά το κόσμο.

Η έλλειψη ελληνικής βιβλιογραφίας για ζητήματα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι δεδομένη. Ενώ έχουν υπάρξει συζητήσεις και ειδικές εκδηλώσεις, εντός και εκτός των ιδίων των φεστιβάλ, καθώς και ορισμένα άρθρα ενημερωτικής κυρίως μορφής για τη σημασία των φεστιβάλ, ακόμα δεν έχει γίνει κάποια συστηματική εργασία γι' αυτά. Μόνο στους καταλόγους και στις εκδόσεις των ιδίων των φεστιβάλ συναντάμε συνήθως ένα σχόλιο για το πρόγραμμα που επέλεξαν και για τη θέση που η εκδήλωση έχει πλέον στην ελληνική αλλά και τη διεθνή πραγματικότητα. Τέτοιες είναι για παράδειγμα οι εκδόσεις του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που κάθε χρόνο εκδίδει βιβλία και λευκώματα. Συνήθως εκδίδονται με αφορμή αφιερώματα σε δημιουργούς ή σε κινηματογραφικά κινήματα και τάσεις που πραγματοποιεί κάθε χρονιά το φεστιβάλ.

Εκτός από αυτές τις εκδόσεις, στην Ελλάδα έχουν πραγματοποιηθεί ορισμένες έρευνες και ημερίδες από πανεπιστήμια, οι οποίες όμως δεν έχουν δημοσιευτεί. Η δική μου έρευνα μέχρι τώρα έδειξε ότι στην ελληνική βιβλιογραφία δεν υπάρχουν άλλες μελέτες που αφορούν τα φεστιβάλ κινηματογράφου γενικότερα, πάρα μόνο μία έρευνα του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης για την οικονομική δραστηριότητα και τη σημασία του Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης,¹⁹ τρεις μεταπτυχιακές εργασίες για το Φεστιβάλ Αθηνών, μία για το φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους της Δράμας, και το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,²⁰ ενώ υπάρχει και μία φοιτητική εργασία στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, που αφορά την εικόνα και τη σχεδιαστική παρουσίαση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας-«Νύχτες Πρεμιέρας». Δεν μπορώ να είμαι σίγουρος αν κάποια εργασία ή μικρή σε κλίμακα έρευνα μου διαφεύγει, αλλά είναι σίγουρο ότι η συζήτηση για το φαινόμενο του

¹⁹ Το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης έχει πραγματοποιήσει έρευνα στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου το 2010 με τίτλο «Μελέτη για το ρόλο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στην οικονομική και τουριστική ανάπτυξη της πόλης».

²⁰ Φεστιβάλ Αθηνών: Αυέρι (2007), Μπάστα (2010), Σταματοπούλου, (2011). Φεστιβάλ Δράμας: Μελισουργός (2008). Φεστιβάλ Δήμου Βύρωνα: Βασιλακοπούλου (2008). Υπάρχει και μία φοιτητική εργασία που πραγματοποιήθηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, που αφορά την εικόνα και τη σχεδιαστική παρουσίαση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας-«Νύχτες Πρεμιέρας» αλλά ενώ ως μέλος του φεστιβάλ είχα πάρει μέρος στην συνέντευξη δεν κατάφερα να βρω την εργασία ή αναφορά σε αυτή.

φεστιβάλ στον ελληνικό χώρο είναι εξαιρετικά περιορισμένη τόσο εντός όσο και εκτός ανθρωπολογίας.²¹

Ο θεσμός του κινηματογραφικού φεστιβάλ αφορά πολλές πτυχές της κοινωνικής ζωής της πόλης και της χώρας στην οποία πραγματοποιείται. Από το γεγονός ότι μια ταινία θα έρθει για πρώτη φορά σε επαφή με το κοινό στο φεστιβάλ μέχρι το ότι ένα τέτοιος θεσμός μπορεί να αναδειχθεί σε μοχλό πίεσης από διάφορες κοινωνικές ομάδες και ειδικά από τους ανθρώπους του κινηματογράφου, το φεστιβάλ έχει φτάσει να γίνει μια από τις σημαντικότερες «πλατφόρμες» για τον κινηματογραφικό χώρο. Το παράδειγμα του κινήματος των «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη»²² και η εκ μέρους του διεκδίκηση πολλών αλλαγών στην ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, έφερε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σε πρώτο πλάνο, εντάσσοντάς το στην καθημερινότητα ανθρώπων που δεν είχαν άμεση σχέση με αυτό. Η επίδραση που άσκησε μια κίνηση η οποία, αν και δεν στρεφόταν άμεσα εναντίον του ίδιου του φεστιβάλ, άλλαξε σε μεγάλο βαθμό τη φυσιογνωμία του,²³ φανερώνει τις σημαντικές πολιτικές διαστάσεις του.

Η ακαδημαϊκή κοινότητα, λοιπόν, φαίνεται ότι αρχίζει να κοιτάζει πιο προσεκτικά τις πολλές και διαφορετικές διαστάσεις του φαινομένου με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας αρχικός πυρήνας ερευνών και προβληματισμών για τη σημασία του ως θεσμού. Η πρόσφατη και πολύ σημαντική μελέτη των De Valck & Loist για τις σπουδές και τις έρευνες που έχουν γίνει με αντικείμενο τα φεστιβάλ

²¹ Να προσθέσω ότι, όσον αφορά την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, στην Ελλάδα έχουν πραγματοποιήσει έρευνα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης η ανθρωπολόγος Toby Lee (2013) από το πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ και η ανθρωπολόγος Aida Vallejo (2013) από το Πανεπιστήμιο του Μπιλμπάο. Η Toby Lee μέσα από μια ανθρωπολογική και ιστορική μελέτη αναλύει τη σχέση του κράτους, του πολίτη και της δημόσια έκφρασης του πολιτισμού με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, εξετάζοντας πώς η έννοια «cultural citizenship» αναδύεται μέσα από αυτό. Έχει σημασία να αναφέρω ότι με την Toby Lee βρεθήκαμε την ίδια περίοδο στο ίδιο πεδίο ανταλλάσσοντας σκέψεις για την έρευνά μας. Έχοντας και οι δύο κοινά ερωτήματα είδαμε ότι μπορεί σε μερικά σημεία οι σκέψεις μας να αλληλοσυμπληρώνονται ή να ταυτίζονται. Από την άλλη, η Aida Vallejo μελετάει τα φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στην Ευρώπη και την αύξηση που έχουν τα τελευταία χρόνια, οπότε δεν θα μπορούσε να μη συμπεριλαμβάνει και το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. Η συγκεκριμένη εργασία μέχρι σήμερα δεν έχει δημοσιευτεί. Τέλος, άρθρο για το βαλκανικό τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης έχει γράψει ο Δημήτρης Κερκινός (υπεύθυνος του φεστιβάλ γι' αυτό το τμήμα), που δημοσιεύτηκε στον πρώτο τόμο του *Film Festival Yearbook* το 2009. Τίτλος του άρθρου: «Programming Balkan Films at the Thessaloniki Film Festival».

²² Αναφέρομαι στην κίνηση σκηνοθετών, σεναριογράφων και παραγωγών που αποφάσισαν να μη συμμετέχουν στα κρατικά βραβεία 2009, που γίνονταν στη Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο του φεστιβάλ, με αίτημα να αλλάξει ο τρόπος απονομής των βραβείων, αλλά κυρίως να ψηφιστεί νέος Νόμος για τον Ελληνικό Κινηματογράφο.

²³ Από τις πρώτες μέρες εκείνης της διοργάνωσης η πλειονότητα των κριτικών, δημοσιογράφων και καλεσμένων παρατήρησαν πόσο επηρέασε το φεστιβάλ αυτή η κίνηση. Είναι ενδιαφέρον, βέβαια, πόσο διαφορετικά ερμηνεύτηκε από τον κόσμο και από το ίδιο το φεστιβάλ η κίνηση αυτή. Στο Κεφάλαιο 4 αναφέρομαι αναλυτικά σε αυτό το γεγονός.

κινηματογράφου ταξινομεί κατ' αρχάς τις πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις του φαινομένου. Πρόκειται για μια προσπάθεια που, όπως σημειώνουν, δεν είναι καθόλου εύκολη εξαιτίας του πολυδιάστατου ρόλου των φεστιβάλ αλλά και της δυσκολίας να οριοθετηθεί ως πεδίο ακαδημαϊκής μελέτης (2009:180-181).

Η έρευνα αυτή δείχνει ότι οι περισσότερες προσεγγίσεις επικεντρώνονται σε τρεις άξονες: Τον εθνικό, τον θεωρητικό και τον ειδικό.²⁴ Ο πρώτος αφορά εθνικά ή/και διεθνικά ζητήματα, καθώς αναδεικνύεται ο ρόλος που διάφορα φεστιβάλ έχουν διαδραματίσει στην προώθηση και ανάδειξη γηγενών κινηματογραφικών κινημάτων και δημιουργών, με χαρακτηριστικά παραδείγματα από την Ασία, την Αφρική και την Ευρώπη.²⁵ Ο δεύτερος αφορά θεωρητικά ζητήματα με πολιτικές, οικονομικές αλλά και κοινωνικές διαστάσεις, τα οποία αναδεικνύουν την πολυπλοκότητα του φεστιβάλ ως φαινομένου, τη σημασία του για την τοπική κοινωνία, τη θέση του σε παγκόσμιο επίπεδο και τη σημασία του για την παραγωγή και διανομή κινηματογραφικών έργων.²⁶ Τέλος, ο τρίτος άξονας αφορά ειδικές περιπτώσεις μελετών που πραγματοποιούνται σε ξεχωριστά φεστιβάλ, συνήθως προσανατολισμένα σε κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος. Οι μελέτες αυτές αποσκοπούν να βγάλουν γενικότερα συμπεράσματα για το είδος αυτό ή για το συγκεκριμένο φεστιβάλ.²⁷ Είναι κατανοητό, βέβαια, ότι ζητήματα που αφορούν τον δεύτερο άξονα μπορούν εύκολα απασχολήσουν και μια έρευνα που εξετάζει ένα ειδικό φεστιβάλ.

Η ανθρωπολογική σημασία μιας έρευνας που επικεντρώνεται στο κινηματογραφικό φεστιβάλ μπορεί να φαντάζει μικρή, αλλά, αντιθέτως, όπως τονίζει ο Brown (2009), δεν είναι. Το φεστιβάλ είναι μια εκδήλωση που επιδιώκει την παρουσία θεατών. Σε αυτή την προσπάθεια δεν μπορεί παρά να δημιουργεί έναν μύθο, γύρω από το τι πραγματικά είναι και το τι κάνει, ώστε να μαγνητίζει τον επισκέπτη και να τον κάνει να πιστέψει στη σημασία της παρουσίας του και στη

²⁴ Να αναφέρω σε αυτό το σημείο οι DeValck & Loist (2009 και 2010) χωρίζουν τις θεματικές και τους άξονες σε πολύ περισσότερες κατηγορίες. Είναι όμως πολύ αναλυτικές και πολλά από τα άρθρα, τις μελέτες και τα βιβλία που συμπεριλαμβάνουν θα μπορούσαν να ανήκουν σε περισσότερες από μία κατηγορίες. Για παράδειγμα, διαχωρίζουν την πολιτική διάσταση από τη θεωρητική ή την εθνική διάσταση ενός φεστιβάλ από τον προγραμματισμό ταινιών σε ένα φεστιβάλ με ταινίες από μια γεωγραφική περιοχή. Όπως είναι φανερό αυτές οι διαφοροποιήσεις θα μπορούσαν να ανήκουν σε περισσότερες από μια κατηγορίες. Αν και στη δική τους περίπτωση η επιλογή αυτή φαντάζει χρήσιμη, μιας και απευθύνονται κυρίως σε ένα ειδικό κοινό επαγγελματιών, στην παρούσα μελέτη προτιμώ να παραμείνω στους γενικούς άξονες γιατί πιστεύω ότι κάτι τέτοιο είναι πιο κατανοητό και πιο χρήσιμο.

²⁵ Ενδεικτικά αναφέρω Scheighofer (2000), Czach (2004), Mazdon (2006), Ahn, (2008), Iordanova & Cheung (2010),

²⁶ Ενδεικτικά αναφέρω Nichols (1994), Stringer (2003), De Valck (2007).

²⁷ Ενδεικτικά αναφέρω Balikci (1995), Bart (1997), Dayan (2000), June (2004).

μοναδικότητα του φεστιβάλ. Ο Brown, αξιοποιώντας τη σκέψη του Barthes, τονίζει ότι τα φεστιβάλ, για να καθιερωθούν ως θεαματικές εκδηλώσεις, οφείλουν να κρύψουν το κενό ανάμεσα στη «φυσική» εικόνα την οποία προσπαθούν να δημιουργήσουν-κατασκευάσουν για τον εαυτό τους και την «πραγματικότητά» τους ως βιομηχανοποιημένες εκδηλώσεις. Την εικόνα τους, από τη μια πλευρά, ως εκδηλώσεις που προσφέρουν στον επισκέπτη στιγμές ψυχαγωγίας, και την «πραγματικότητά», από την άλλη, ότι αποτελούν αποτέλεσμα εργασίας που πολλές φορές μπορεί να φτάνει και στα όρια της εκμετάλλευσης (Brown, ό.π.: 218-219).

Μια έρευνα θα μπορούσε να αντιμετωπίσει διάφορα προβλήματα, που αφορούν κυρίως στη συλλογή των πληροφοριών.²⁸ Έτσι, η ανθρωπολογία όχι μόνο έχει λόγο ύπαρξης σε ένα τέτοιο ερευνητικό πρόγραμμα, αλλά η μεθοδολογία της φαντάζει ως η ιδανικότερη επιλογή. Στο ίδιο μήκος κύματος ο Stringer παρατηρεί ότι σε μια έρευνα από απόσταση²⁹ πολλές πλευρές των φεστιβάλ παραμένουν άγνωστες ή και κρυφές. Προκειμένου να αποφευχθεί κάτι τέτοιο, πρέπει να γίνουν αντικείμενο έρευνας πεδίου, η οποία αποτελεί την καλύτερη δυνατή ερευνητική μέθοδο (Stringer, 2003: 47).

Επιπλέον, και ερχόμενος σε μια από τις διαστάσεις της παρούσας έρευνας, το κινηματογραφικό είδος που πολλές φορές αποκαλείται και «κινηματογράφος του πραγματικού» ή τελευταία και «κινηματογράφος τεκμηρίωσης» δημιουργεί μια ιδιαίτερη σχέση με το κοινό, ενώ έχει και ιδιαίτερες απαιτήσεις αναφορικά με την οργανωτική διάσταση των φεστιβάλ. Η ιδιαιτερότητα αυτή προκύπτει, πρώτον, από τη σχέση του ντοκιμαντέρ με την αλήθεια και, δεύτερον, από τη θέση που έχει στην κινηματογραφική πραγματικότητα. Οι πρώτες σκέψεις που έρχονται στο μυαλό μας όταν ακούμε τη λέξη «ντοκιμαντέρ» σχετίζονται με την «αλήθεια» και την «πραγματικότητα». Και αυτό γιατί ασυνείδητα παραδεχόμαστε ότι ένα έργο που φέρει την «ταμπέλα» του ντοκιμαντέρ έχει άμεση και όχι έμμεση σχέση με την «πραγματικότητα» και την «αλήθεια», όπως γίνονται κατανοητές οι έννοιες αυτές στην καθημερινότητά μας· έχει σχέση δηλαδή με τον τρόπο που νοηματοδοτούμε τον κόσμο γύρω μας.

²⁸ Τα στοιχεία, για παράδειγμα, που αφορούν τα εισιτήρια και τους επισκέπτες είναι σχεδόν αδύνατο να ελεγχθούν χωρίς επιτόπια έρευνα. Το ίδιο και οι τρόποι προσέλκυσης των ταινιών, των καλεσμένων κ.ο.κ.

²⁹ Όπως ο ίδιος σημειώνει, βρίσκεται σε απόσταση από τα φεστιβάλ όντας εξωτερικός παρατηρητής (2003:5).

Στη συνέχεια η επαφή μας με το έργο φυσικά αλλάζει, αναλόγως με τις εμπειρίες του κάθε ατόμου, τη γνώση για το αντικείμενο, τις πολιτικές και ιδεολογικές θέσεις και πολλά άλλα κριτήρια, που σχετίζονται με την προσωπικότητα αλλά και με εξωγενείς παράγοντες. Ας δούμε την παραπάνω περιγραφή, χωρίς όμως να χρησιμοποιήσουμε τις λέξεις «αλήθεια» και «πραγματικότητα». Στη θέση τους ας βάλουμε άλλες, όπως «φαντασία», «όνειρο», «αίσθηση» και «συναίσθημα». Θα μπορούσαμε κάλλιστα να περιγράψουμε τη σχέση του ατόμου με οποιαδήποτε μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης. Και όμως, καμία άλλη μορφή τέχνης δεν έχει συνδεθεί τόσο βαθιά με τις έννοιες «πραγματικότητα» και «αλήθεια», καμία άλλη μορφή τέχνης δεν έχει τόσο μεγάλη επιρροή στη γνώση ενός γεγονότος ή ενός αντικείμενου, όπως το ντοκιμαντέρ. Και όχι άδικα.

Ο συνδυασμός της δυναμικής του κινηματογράφου (της κινούμενης εικόνας) και της μορφής κινηματογράφησης (ντοκουμέντο) είναι τόσο δυναμικός, που δύσκολα μπορούμε να βρούμε άλλες μορφές τέχνης που να επηρέασαν και να επηρεάζουν ακόμα τον άνθρωπο και τη γνώση του για τον εαυτόν του και τον κόσμο τόσο βαθιά. Εδώ, λοιπόν, έχουμε να αντιμετωπίσουμε το ζήτημα ότι το κοινό έχει ταυτίσει το κινηματογραφικό αυτό είδος με την «αυθεντική» αναπαράσταση της «πραγματικότητας». Βάσει δηλαδή αυτής της ιδιαίτερης σχέσης, θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους το φεστιβάλ ορίζει –όχι τόσο με τις επιλογές του, όσο κυρίως με τον δημόσιο λόγο του– το κινηματογραφικό είδος που λέγεται «ντοκιμαντέρ».

1.5 Θεωρητικές προσεγγίσεις

Με αφορμή τη βιβλιογραφική ανασκόπηση των κυριότερων μελετών για τα φεστιβάλ κινηματογράφου θα υπεισέλθω και στις θεωρητικές βάσεις της έρευνας. Μία λοιπόν από τις λίγες και ξεχωριστές ανθρωπολογικές εργασίες που μελετούν ένα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι το άρθρο του Dayan (2000) για το φεστιβάλ του Sundance το 1997. Το χαρακτηριστικό σε αυτό το άρθρο είναι ότι ο ερευνητής, ενώ βρέθηκε στο πεδίο για να αναζητήσει και να εντοπίσει κανόνες στη συμπεριφορά του κοινού, κατά τη διάρκεια της έρευνας διαπίστωσε την πολυπλοκότητα του φαινομένου και κυρίως το γεγονός ότι στα φεστιβάλ συναντιούνται πολλές και διαφορετικές ομάδες ανθρώπων που συμμετέχουν με τον δικό τους τρόπο και, κατά κάποιον τρόπο,

ανταγωνίζονται μεταξύ τους. Γεγονός που, όπως σημειώνει, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε, μελετώντας ένα μέρος του φεστιβάλ απομονωμένο από το σύνολό του. Η διαπίστωση αυτή με οδήγησε να μη συμπεριλάβω στην παρούσα έρευνα τη σχέση του κοινού με το φεστιβάλ, αλλά να διευρύνω το πεδίο του ενδιαφέροντός μου όσον αφορά την επιρροή των φεστιβάλ που μελετάω σε διάφορους τομείς της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής.

Μαζί με τον Dayan, ο Turan (2002) φτάνει και αυτός στο ίδιο συμπέρασμα. Στο βιβλίο του περιγράφει από την πλευρά ενός επαγγελματία³⁰ το δίκτυο των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου ως ένα σύμπλεγμα εκδηλώσεων όπου κυριαρχούν διαφορετικές «ατζέντες» (οικονομικές, γεωπολιτικές και αισθητικές). Είτε είναι επιτυχημένες είτε όχι, οι απαντήσεις στα ερωτήματα που ο εκάστοτε ερευνητής θέτει, έρχονται πάντα από έναν συνδυασμό πολλών παραγόντων. Όπως τονίζει και η De Valck, οι έρευνες των Dayan και Turan αναδεικνύουν το γεγονός ότι τα φεστιβάλ δεν συνιστούν κλειστά και ομοιογενή φαινόμενα. Αντίθετα, τα προσεγγίζουν ως πεδία όπου διαντιδρούν πολλές και διαφορετικές δράσεις και επιδιώξεις (2007:33-34).

Η ίδια με τη σειρά της χρησιμοποιώντας τις ιδέες των δύο αυτών ερευνητών τονίζει ότι η πολυδιάστατη λειτουργία των φεστιβάλ και η σχέση τους με εθνικές στρατηγικές και θεσμικές πολιτικές δείχνει πόσο χρήσιμη είναι η ιδέα του δικτύου για να μελετήσει κανείς τα φεστιβάλ και τον ρόλο τους στη σημερινή πραγματικότητα της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Στο σημαντικό έργο της για τα φεστιβάλ στην Ευρώπη και την ανάδειξη του δικτύου που δημιουργούν, η De Valck κάνει ίσως για πρώτη φορά μια έρευνα σε μεγάλο εύρος, αναλύοντας τέσσερα από τα πιο σημαντικά φεστιβάλ της Ευρώπης (Κάννες, Βενετία, Βερολίνο και Ρότερνταμ) αναδεικνύοντας τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του δικτύου που συγκροτούν. Η σημασία του έργου αυτού δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι δεν υπάρχει ανάλογη εργασία, αλλά επίσης στο ότι η συγγραφέας αναδεικνύει με πειστικό τρόπο την ανάγκη της διεπιστημονικότητας προκειμένου να μελετηθούν τα φεστιβάλ.

Αν και το έργο της De Valck θεωρείται το πιο ολοκληρωμένο έργο στη μελέτη των φεστιβάλ και του δικτύου που έχουν δημιουργήσει ως έναν εναλλακτικό τρόπο διανομής κινηματογραφικών ταινιών, ο Stringer (2003) και ο Elsaesser (2005), λίγα χρόνια πριν, προετοίμασαν το έδαφος προκειμένου να θεμελιωθεί ο στοχασμός για τον σύγχρονο ρόλο των φεστιβάλ. Ίσως το πιο σημαντικό από όσα υποστηρίζει ο

³⁰ Ο Kenneth Turan είναι κριτικός κινηματογράφου και διδάσκει στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του University of Southern California.

Elsaesser είναι ότι, αντίθετα από τα αρχικά στάδια του θεσμού, τα φεστιβάλ σήμερα έχουν ξεπεράσει τον ρόλο των εθνικών κρατών όσον αφορά την προβολή και την προώθηση των ταινιών που παράγουν (Elsaesser, ό.π: 82). Παράλληλα, το δίκτυο, όπως υποστηρίζει, εμπλέκεται και στη διαμόρφωση κοινών αισθητικών αντιλήψεων και κοινών τρόπων άσκησης κριτικής στις ταινίες και στην κινηματογραφική βιομηχανία γενικότερα. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, αυτές οι κοινές αντιλήψεις επηρεάζουν πολύ τη γνώμη μας για το ποια, για παράδειγμα, θεωρείται «ελληνική ταινία» και ποια όχι.

Ο Stringer χρησιμοποιεί επίσης την έννοια του δικτύου, για να περιγράψει τη σύγχρονη θέση των φεστιβάλ, τονίζοντας όμως πρώτα από όλα τον θεσμικό τους ρόλο. Σημειώνει συγχρόνως ότι η μεγάλη ανάπτυξη του φαινομένου των φεστιβάλ σε παγκόσμιο επίπεδο δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη μεταφορά της δύναμης (πολιτικής, οικονομικής κ.ά.) στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις (Stringer, 2003: 104-05). Παρά την κοινή με τον Elsaesser αρχική θέση για τον κρίσιμο ρόλο των φεστιβάλ στην παγκόσμια κινηματογραφική οικονομία, ο Stringer υποστηρίζει πως δεν έχουν όλα τα φεστιβάλ την ίδια δυναμική· αντίθετα, υποστηρίζει ότι το δίκτυο αναδεικνύεται ως μια μεταφορά της «άνισης ανάπτυξης» που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή (Lee, 2013: 10).

Η παρούσα έρευνα συνδέεται με τη στροφή του κλάδου της ανθρωπολογίας σε νέα ερευνητικά ενδιαφέροντα. Πρόκειται για μια στροφή που έρχεται να προστεθεί στις γενικότερες αλλαγές που λαμβάνουν χώρα επίσης στον χώρο των νέων τεχνολογιών, στον κλάδο των μέσων επικοινωνίας, την κοινωνιολογία και γενικότερα στις ανθρωπιστικές σπουδές. Νέα πεδία έρευνας και κυρίως νέες πρακτικές έχουν αλλάξει πολύ τη σημερινή εικόνα της εθνογραφικής έρευνας, η οποία υιοθετείται ολοένα και περισσότερο από άλλους κλάδους πέρα της ανθρωπολογίας (Γκέφου-Μαδιανού 2011 [2009]). Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '80 είχε φανεί ότι η «εθνογραφία» ως περιγραφή και ερμηνεία πέρναγε και σε άλλες επιστημονικές πειθαρχίες, όπως η ιστορία, η λογοτεχνική κριτική, η φιλοσοφία, μετατρέποντάς την πλέον σε ένα από τα πιο σημαντικά πεδία διεπιστημονικής σύγκλισης (Clifford, 1986).

Κοινός τόπος σε όλους τους σύγχρονους θεωρητικούς είναι ότι το παγκόσμιο περιβάλλον έχει αλλάξει πάρα πολύ και δεν μπορούμε πλέον να επικαλούμαστε

παλιότερους όρους για τον χώρο και τον χρόνο.³¹ Δεν έχουμε πλέον μπροστά μας έναν κόσμο που μοιάζει με ένα μωσαϊκό πολιτισμών, «ριζωμένων» σε συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, αλλά έναν κόσμο συνδεδεμένο μέσω μιας πολύπλοκης, κατά τον Appadurai, ροής λαών, αγαθών, χρήματος και πληροφορίας. Ακόμα και οι πιο απόμακρες και απομονωμένες περιοχές εντάσσονται σε ένα παγκόσμιο πλαίσιο συναλλαγής και ανταλλαγής. Δεν έχει σημασία μόνο η διάσπαση του χώρου αλλά και των ίδιων των εργαλείων που χρησιμοποιούμε, αφού και η εθνογραφία πλέον δεν είναι μόνο πολύ-τοπική αλλά και πολυπρισματική, χρησιμοποιώντας έννοιες αλλά και μεθοδολογικά εργαλεία από διαφορετικές ακαδημαϊκές και επιστημονικές παραδόσεις. Είναι μια νέα πραγματικότητα για τον χώρο των κοινωνικών επιστημών όπου η πολυπλοκότητα των αντικειμένων μελέτης οδηγεί και σε πολυδιάστατες (πολυ-παραδειγματικές) προσεγγίσεις (Γκέφου-Μαδιανού, 2011 [2009]:24-27).

Όπως σημειώνει ο Augé (1999 και 2006), τέτοιες αλλαγές στον σύγχρονο κόσμο μάς οδηγούν στη δημιουργία νέων πολιτισμικών χώρων και νέων μορφών κινητικότητας. Η παγκόσμια κατάσταση που δημιουργείται με τη μεγάλη, σε ένταση και πυκνότητα, μετακίνηση των πληθυσμών, η επίσης μεγάλη τεχνολογική εξέλιξη που οδήγησε εκτός των άλλων και σε μια αύξηση των επικοινωνιακών και συγκοινωνιακών δικτύων και σε μια ευρεία διάδοση της πληροφορίας και της εικόνας, επιβεβαιώνουν τις παραπάνω θέσεις.

Στο ίδιο πλαίσιο αλλαγών της ανθρωπολογικής προσέγγισης είναι δόκιμη και η ιδέα του ανθρωπολόγου Escobar, ο οποίος μελετώντας τον κυβερνοπολιτισμό αναφέρει ότι οι νέες συνθήκες που δημιουργεί αυτό το φαινόμενο συνεπάγονται και νέα είδη διευθετήσεων πάνω στα πεδία της ζωής, της εργασίας και της γλώσσας. Προτείνει δε τη μετατόπιση της ανθρωπολογίας ως πρακτική από τη σταθερότητα των κοινωνιών προς τις ροές, από τη στατική ισορροπία προς τη δυναμική ισορροπία ή την έλλειψη ισορροπίας, από τις δομές προς τα δίκτυα, με σκοπό την καταλληλότερη εφαρμογή εθνογραφικών μεθόδων για τη διερεύνηση σύγχρονων πολιτισμικών διαδικασιών (2000). Αυτή η προσέγγιση ταιριάζει στο εργασιακό –και όχι μόνο– περιβάλλον που ένα φεστιβάλ κινηματογράφου δημιουργεί και στην εκ ν

³¹ Βλ. Gupta & Ferguson (2006), όπου προσπαθώντας να περιγράψουν τη γενική εικόνα γι' αυτούς τους προβληματισμούς, κάνουν μια συνολική αποτίμηση των εννοιών που ήδη είχαν προταθεί από διάφορους ερευνητές. Αναφέρουν μεταξύ άλλων τον «μεταμοντέρνο υπερχώρο» (postmodern hyperspace) του Jameson, την «αποεδαφοποίηση» (deterritorialization) του Clifford, όπως και τις ήδη γνώστες έννοιες, όπως «επιτήρηση» (surveillance), «αναπαράσταση/προσομοίωση» (simulacra), τον «πανοπτισμό» (panopticism), τους «ασαφείς ενδιάμεσους χώρους» (borderlands) και το «περιθώριο» (marginality), προτείνοντας οι ίδιοι τον όρο «επανεδαφοποίηση» (reterritorialization).

βάθρων αλλαγή που συνεπιφέρει η χρήση του διαδικτύου. Η φράση «μα πώς γίνονταν στο παρελθόν τα φεστιβάλ χωρίς το διαδίκτυο;» έχει ακουστεί πολλές φορές στους χώρους εργασίας των φεστιβάλ, υπογραμμίζοντας εμφατικά τις ευκολίες που η σύνδεση και η ταχύτητα του διαδικτύου έφερε στη διαχείριση του χρόνου και της επικοινωνίας.

Σχετικά με αυτή την κυκλοφορία, τη μη σταθερότητα δηλαδή, ο Appadurai, εισάγει τον όρο «scapes» (1996). Συνεχίζοντας τη σκέψη του Anderson (1997), μιλάει όχι πλέον για «φαντασιακές κοινότητες», αλλά για «φαντασιακούς εαυτούς» και «κόσμους» οι οποίοι συγκροτούνται από τις ιστορικά και πολιτισμικά πλαισιωμένες «φαντασίες» ατόμων και ομάδων σε όλο τον κόσμο. Υποστηρίζει ότι με αυτό το σχήμα ο εθνογράφος είναι πλέον ικανός να συλλάβει τη ρευστότητα και την πολυπλοκότητα των πολιτισμικών σχέσεων, μορφωμάτων και υποκειμενικοτήτων. Οι μετακινήσεις μεταναστών, τουριστών, προσφύγων, στελεχών επιχειρήσεων συγκροτούν τον μεταβαλλόμενο κόσμο στον οποίο ζούμε. Η δίχως σύνορα μεταφορά των νέων τεχνολογιών και κυρίως της πληροφορικής (*technoscapes*), οι συνεχείς ροές συναλλάγματος και εμβασμάτων (*financescapes*), η διάδοση των δυνατοτήτων παραγωγής και προβολής ηλεκτρονικών εικόνων (*mediascapes*) και οι αλληλουχίες εικόνων που «είναι ευθέως πολιτικές» και σχετίζονται τόσο με την κρατική εξουσία, όσο και με αντίπαλα προς αυτήν κινήματα (*ideoscapes*), «επηρεάζουν την πολιτική σε βαθμό που δεν έχει προηγούμενο».

Οι θέσεις αυτές μπορούν να φανούν εξαιρετικά χρήσιμες στην προσπάθεια εθνογραφικής διερεύνησης των πρακτικών που σχετίζονται με τα φεστιβάλ. Η ταυτόχρονη παρουσία ομάδων, επαγγελματιών, πολλές φορές εταιρειών, και ατόμων-καλλιτεχνών και οι συνεχείς μετακινήσεις τους, καθώς και η ανασύσταση του ίδιου περιβάλλοντος εργασίας σε διαφορετικές περιοχές είναι πολύ κρίσιμες παράμετροι για την κατανόηση του δικτύου αλλά και της αίσθησης του «ανήκειν» στο συγκεκριμένο περιβάλλον. Η γεωγραφική σταθερότητα με την παραδοσιακή έννοια δεν υπάρχει, αντιθέτως συγκροτείται μια νέα μορφή κοινότητας με διαφορετικούς γεωγραφικούς και χρονικούς όρους.³²

³² Προλογίζοντας τα κείμενα που επιμελήθηκαν στον δεύτερο τόμο για τα φεστιβάλ, οι Iordanova & Cheung (2010) χρησιμοποιούν τον όρο «financescapes» του Appadurai, προκειμένου να αναδείξουν την οικονομική πολιτική των φεστιβάλ (ό.π.: 7). Αν και ο τόμος είναι αφιερωμένος σε φεστιβάλ που αποκλειστικό τους αντικείμενο είναι η προβολή ταινιών από μια συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή, οι συγγραφείς τονίζουν ότι άμεσα ή έμμεσα τα περισσότερα από αυτά συμβάλλουν στο να γίνει κατανοητή και η οικονομική διάσταση της λειτουργίας των φεστιβάλ. Δεν είναι τυχαίο ότι στον τίτλο του τόμου συναντάμε και τον όρο του Anderson «φαντασιακές κοινότητες».

Όπως η έννοια της «ροής», έτσι και η έννοια του «δικτύου» φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμη στην ανάλυση που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια. Οι θεωρίες δικτύου άρχισαν να κερδίζουν έδαφος τα τελευταία είκοσι χρόνια. Η παγκοσμιοποίηση μαζί με την τεράστια τεχνολογική πρόοδο, που με τη σειρά της επηρέασε δραστικά τον τρόπο ενημέρωσης και την επικοινωνία, έσπρωξαν το ενδιαφέρον προς τη διερεύνηση της σύνδεσης όλων αυτών των διαφορετικών κόσμων, υποκειμένων και κοινωνιών. Η χρήση του όρου από τον Latour και το γεγονός ότι δεν διαχωρίζει εννοιολογικά τους ανθρώπινους από τους μη ανθρώπινους δρώντες, όσον αφορά τη δράση τους σε ένα δίκτυο, μας βοηθάει να καταλάβουμε και να αναλύσουμε τη σχέση πολλών παραγόντων και οντοτήτων που δρουν στα φεστιβάλ. Από την ομάδα παραγωγής, τους σκηνοθέτες και το κοινό μέχρι τις αίθουσες, τις εφημερίδες, τα ειδικά περιοδικά, την αγορά κ.ο.κ.

Ασκώντας κριτική στην κοινωνιολογική παράδοση που αναγνωρίζει τον ανθρώπινο παράγοντα ως τον μόνο ικανό να καθορίζει και να προκαλεί κοινωνικές μεταβολές, ο Latour και γενικότερα οι θεωρητικοί της actor network theory «τονίζουν ότι η κινητήρια δύναμη (ή «δράση») των μη ανθρώπινων πρωταγωνιστών είναι εξίσου ισχυρή με αυτή των ανθρώπων που συμμετέχουν στο ίδιο δίκτυο» (Γιαλούρη, 2012:33). Ακολουθώντας τη σκέψη τους, μπορούμε να δούμε το φεστιβάλ σαν χώρο εξαρτώμενο από ένα σύνολο ποικίλων και διαφορετικών σχέσεων μεταξύ αυτών των «ομάδων», των «πραγμάτων» και της τεχνολογίας. Αυτό επιτρέπει μια μη ιεραρχική προσέγγιση και μελέτη των φεστιβάλ, καθώς μεταλλάσσονται σε πετυχημένα δίκτυα στο χώρο του κινηματογράφου (De Valck, 2007).

Την έννοια του δικτύου αναλύει και η ανθρωπολόγος Marilyn Strathern, που χρησιμοποιεί τη θεωρητική βάση του σχήματος «δρώντος-δικτύου» (actor network theory). Η ίδια υποστηρίζει ότι η έννοια «δίκτυο» (network), συγκαλεί, συναθροίζει τα ετερογενή στοιχεία (ανθρώπινα και μη) που συγκροτούν ένα αντικείμενο, ένα συμβάν ή μια αλληλουχία περιστάσεων οι οποίες συνενώνονται από κοινωνικές αλληλεπιδράσεις (2006, 1996). Το δίκτυο είναι συγχρόνως ένας τρόπος κριτικής στην πεποίθηση της ύπαρξης «καθαρών μορφών» (ταυτοτήτων, υποκειμένων, φαινομένων, διαδικασιών) και στεγανών διχοτομιών (ανθρώπινο-μη ανθρώπινο, κοινωνία-τεχνολογία, πολιτισμός-φύση).

Η έννοια του δικτύου, λοιπόν, μπορεί να αποδειχθεί δόκιμη και γόνιμη για τη μελέτη του φεστιβάλ. Ήδη και άλλες πρόσφατες απόπειρες³³ μελέτης των κινηματογραφικών φεστιβάλ έχουν δείξει αυτή τη λειτουργική σχέση όπου τεχνολογία και άνθρωποι, χρήμα, εμπορεύματα, έργα τέχνης, γνώσεις και τεχνικές δημιουργίας (με άλλα λόγια άνθρωποι, πράγματα και έννοιες) συναρθρώνονται σε έναν υβριδικό³⁴ χώρο, ο οποίος ανήκει σε ένα ευρύτερο κοινωνικό δίκτυο. Αλλά, όπως αναφέρει και πάλι η Strathern, η αναλυτική «δύναμη» του δικτύου (η σύλληψη δηλαδή της υβριδικότητας και της ετερογένειας, η δυνατότητα προσέγγισης τεχνολογίας και κοινωνίας, χωρίς να αντιπαραβάλλονται διχοτομικά), συνιστά ταυτόχρονα και την αδυναμία του. Υπάρχει σοβαρή περίπτωση ο ερευνητής να βρίσκεται μπροστά σε δίκτυα που περιέχονται σε άλλα δίκτυα. «Αυτή είναι η μοριοκλασματική λογική που μετατρέπει κάθε μήκος [του δικτύου] σε μια πολλαπλότητα νέων μηκών ή ένα σύνδεσμο σε μια αλληλουχία, σε μια αλληλουχία περαιτέρω συνδέσμων» (ό.π.:484).³⁵

Περιπτώσεις δικτύων που περιέχονται σε άλλα δίκτυα βλέπουμε και στην περίπτωση των φεστιβάλ. Η συνεργασία του Ευρωπαϊκού Δικτύου Ντοκιμαντέρ (EDN) και του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης, στο οποίο θα αναφερθώ σε επόμενο κεφάλαιο, ή η «αγορά» που πολλά φεστιβάλ οργανώνουν τις ημέρες που πραγματοποιούνται και η συνεργασία τους με θεσμούς εκτός των φεστιβάλ είναι δύο

³³ Ενδεικτικά αναφέρω: Nichols (1994), Dayan (2000), Turan (2002), DeValck (2007).

³⁴ Το δίκτυο, σύμφωνα με τη Strathern, είναι υβριδική έννοια που πρέπει να «επιστρατεύσει» η εθνογραφία για την πληρέστερη προσέγγιση υβριδικών και κατακερματισμένων διαδικασιών, υποκειμένων, συμβόλων κ.λ.π.

³⁵ Η De Valck βλέπει άλλη μια αδυναμία στην προσέγγιση του Latour, η οποία, όπως σημειώνει, δεν μπορεί να εξηγήσει την επιτυχία και τη σταθερότητα των φεστιβάλ όλα αυτά τα χρόνια. Η έμφαση του Latour στην αστάθεια (instability) των δρώντων-δικτύων έρχεται σε σύγκρουση με τη λειτουργία των φεστιβάλ, ειδικά σε μακροχρόνια οπτική. Ο Latour, σύμφωνα με την DeValck, καταλήγει να βλέπει μια διαρκή κυκλοφορία στην οποία κάθε κίνηση επηρεάζει και όλους τους συμμετέχοντες που ανήκουν στο ίδιο «δίκτυο» (circuit), κάτι που δεν φαίνεται να ισχύει στην περίπτωση των φεστιβάλ. Το μεγάλο δίκτυο που έχει δημιουργηθεί από τα φεστιβάλ δείχνει να είναι πετυχημένο –σταθερό με αυτή την προσέγγιση– ακόμα και αν μερικά φεστιβάλ σταματούν τη λειτουργία τους. Αυτό σημαίνει ότι το δίκτυο δείχνει τάσεις συστημικότητας, αλλά και σημάδια μιας συνέχειας στον χρόνο, δύο στοιχεία που δεν φαίνεται να υπάρχουν στην ανάλυση του Latour. Η DeValck, για να προχωρήσει και να εξηγήσει την προηγούμενη αντίφαση, τη σταθερότητα και τη συνέχεια του φεστιβάλ δηλαδή, την (αυτό)διατήρηση που το δίκτυο δείχνει να έχει, χρησιμοποιεί την έννοια του συστήματος και ειδικότερα την προσέγγιση του Luhmann, ο οποίος, όπως και ο Latour στο δίκτυο, ναι μεν δεν προσεγγίζει το σύστημα με ιεραρχικές αντιθέσεις, αλλά αντίθετα με αυτόν χρησιμοποιεί τον όρο «autopoiesis», δείχνοντας έτσι τη δυνατότητα ενός συστήματος να μπορεί να εξασφαλίζει την επιβιώσή του. Τα φεστιβάλ κινηματογράφου, λοιπόν, δείχνουν να βρίσκονται ανάμεσα στις δύο αντιθετικές προσεγγίσεις. Είναι αυτο-διατηρήσιμα με τον τρόπο που δείχνει για τα συστήματα ο Luhmann, πετυχαίνουν όμως κάτι τέτοιο όχι γιατί είναι αποστειρωμένα από εξωτερικές επιδράσεις και αλλαγές, αλλά ακριβώς γιατί λειτουργούν ως «ανοιχτά δίκτυα», στα οποία διακρίνουμε τις αρρυθμίες και τις αντιθέσεις που περιγράφει ο Latour (De Valck, ό.π.:36).

από τα πολλά παραδείγματα δικτύων μέσα σε δίκτυα που το πεδίο των φεστιβάλ προσφέρει για ανάλυση. Όπως όμως θα γίνει κατανοητό στη συνέχεια, αυτά τα επιμέρους δίκτυα μπορούν να λειτουργούν αυτόνομα, γεγονός που πρέπει φυσικά να εξεταστεί· όμως το περιεχόμενο και τα όρια της λειτουργία τους καθορίζονται από το φεστιβάλ στο οποίο κάθε φορά συμμετέχουν.

Εκτός από τις έννοιες των «ροών» και του «δικτύου», στον πυρήνα της παρούσας έρευνας βρίσκονται οι έννοιες του «πολιτισμικού», «οικονομικού» και «συμβολικού» κατά Bourdieu (2006, 2002) κεφαλαίου. Αξιοποιώντας τις έννοιες αυτές, θα προσπαθήσω να αναδείξω την επιρροή των φεστιβάλ τόσο στις επαγγελματικές ομάδες που κινούνται γύρω από αυτά, όσο και στο είδος του σινεμά που προβάλλουν. Όπως και άλλοι ερευνητές,³⁶ βλέπω το φεστιβάλ ως ένα πεδίο πολιτισμικής παραγωγής (Bourdieu, 1993). Η ανάλυση του Bourdieu για τις πολιτικές διαστάσεις του πολιτισμού (Γκέφου-Μαδιανού, 2011 [1999], 2013) μάς βοηθάει να κατανοήσουμε την πολυδιάστατη επίδραση των φεστιβάλ τόσο στο δημόσιο όσο και στο ιδιωτικό επίπεδο.

Επιπλέον, η έννοια της «ετεροτοπίας», που εισήγαγε ο Foucault (1984), πιστεύω ότι βοηθάει να κατανοήσουμε καλύτερα συγκεκριμένες όψεις του φεστιβάλ, την παρέμβασή του στην πόλη, αλλά και τον τρόπο που βιώνουν το περιβάλλον του φεστιβάλ όσοι συμμετέχουν σε αυτό. Χωρίς να ξεχνώ τη συχνά άκριτη –γεγονός που αποδυναμώνει την ερμηνευτική της ικανότητα– χρήση της έννοιας, θέλω να πιστεύω ότι τα χαρακτηριστικά του φεστιβάλ ανταποκρίνονται πλήρως στο περιεχόμενό της.

Άλλωστε, εκτός των επιμέρους, όπως θα δούμε, ετεροτοπίων που το φεστιβάλ δημιουργεί με την παρέμβασή του, για τον Foucault η ίδια η γιορτή είναι μια ετεροτοπία, και το φεστιβάλ είναι σε μια πρώτη ανάγνωση μια γιορτή:

Απέναντι σε αυτές τις ετεροτοπίες που συνδέονται με τη συσσώρευση του χρόνου, υπάρχουν ετεροτοπίες που συνδέονται αντίθετα με τον χρόνο στην πιο άσκοπη, πιο εφήμερη, πιο αβέβαιη εκδοχή του, υπό τη μορφή της γιορτής. Πρόκειται για ετεροτοπίες όχι πια αιώνιες, αλλά απολύτως χρονικές (1984:7).

³⁶ Czach (2004), DeValck (2007), Lee (2013).

Συμφώνα με τον Stringer, οι πολλές και παράλληλες λειτουργίες των φεστιβάλ σε συνδυασμό με τους πολλούς χώρους που δημιουργούνται για τις ανάγκες τους, αρκούν για να δούμε τη διάσταση της ετεροτοπίας των φεστιβάλ. Τα φεστιβάλ πλέον είναι κάτι περισσότερο από συναθροίσεις όπου απλά παρουσιάζονται και προβάλλονται ταινίες. Η προσέγγισή τους με αυτό τον τρόπο έχει ήδη ξεπερασθεί, ειδικά στις περιπτώσεις των μεγάλων φεστιβάλ (Stringer, 2003: 31). Ειδικοί χώροι που δημιουργούνται μόνο για το φεστιβάλ και μετά εξαφανίζονται ή η χρήση χώρων που υπάρχουν ήδη αλλά ταυτίζονται αποκλειστικά με το φεστιβάλ είναι κάποια παραδείγματα όπου βρίσκει εφαρμογή η έννοια που εισήγαγε ο Foucault.

Είναι, λοιπόν, σκόπιμο σε αυτό σημείο να επαναλάβω ότι δεν βλέπω το φεστιβάλ ως ένα ενιαίο και κλειστό φαινόμενο, αλλά ως ένα πολυδιάστατο γεγονός όπου πολλές και διαφορετικές λειτουργίες, εκδηλώσεις και επιτελέσεις λαμβάνουν χώρα. Αν, λοιπόν, δεχθούμε ότι όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συνιστούν και διαμορφώνουν το φεστιβάλ ως γεγονός, αλλά ότι συγχρόνως επηρεάζουν ατομικές στρατηγικές, τοπικές και εθνικές ανάγκες, καθώς και την πολιτική των εθνικών κέντρων κινηματογράφου κάθε χώρας, τότε καταλαβαίνουμε ότι μπροστά μας έχουμε ένα κατεξοχήν πεδίο άσκησης πολιτισμικής πολιτικής. Το φεστιβάλ δεν υπόκειται μόνο σε πολιτικές, όπως αυτές καθορίζονται από εξωτερικούς παράγοντες, αλλά και το ίδιο το φεστιβάλ –και αυτό ίσως δεν είναι εύκολα ορατό– παρεμβαίνει τόσο στη δημόσια σφαίρα όσο και στην ιδιωτική. Ο πολιτισμός, όπως ξέρουμε από τον Sahlins (1976), είναι η ίδια η δράση. Παράγει ο ίδιος πρακτικούς λόγους, τοπικούς, πολλαπλούς και πολυάριθμους και στο πεδίο των φεστιβάλ αυτό αναδεικνύεται πολύ έντονα και με πολύ ενδιαφέρον κατά τη γνώμη μου τρόπο.

1.6 Ζητήματα παρατήρησης και συμμετοχής: εγγύτητα και απόσταση

Στη σχετική ανθρωπολογική βιβλιογραφία συνήθως αναδεικνύονται οι δυσχέρειες που αντιμετωπίζει ο ανθρωπολόγος στην προσπάθειά του να γίνει κατ' αρχάς δεκτός στην κοινωνία που μελετάει, ώστε να αποκτήσει σταδιακά την εθνογραφική εξοικείωση με τους ανθρώπους και τις σχέσεις που τους συνδέουν. Με άλλα λόγια να προσπαθήσει να εισέλθει στο πεδίο. Αντιθέτως, το πρόβλημα που αντιμετώπισα εγώ ήταν εκείνο της «απο-οικειοποίησης», της αποστασιοποίησης δηλαδή από αυτό. Η επαφή μου με τα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι τόσο στενή, όπως θα εξηγήσω και

στη συνέχεια, που από μια ορισμένη άποψη μπορούσε να θεωρηθεί ότι υπονόμει την εκ μέρους μου δυνατότητα για μια κριτική αντιμετώπιση του αντικειμένου.

Σταδιακά συνειδητοποίησα και στην πράξη αυτό που είχα διδαχθεί σε θεωρητικό επίπεδο, ότι δηλαδή δεν μπορούμε πότε να βρούμε «τέλειες» και «ιδανικές» συνθήκες έρευνας ούτε έναν «ιδανικό ερευνητή». Ήταν αρκετό να τεθούν τα όρια της σχέσης μου με το πεδίο της έρευνας. Εξάλλου, ο Merleau-Ponty θέτει το ζήτημα με τρόπο σαφή:

Εφόσον είμαστε όλοι περιτριγυρισμένοι από την ιστορία, εναπόκειται σε μας να κατανοήσουμε πως οποιαδήποτε αλήθεια έχουμε, συνάγεται όχι σε πείσμα αλλά μέσω της ιστορικής μας συνάφειας. Η θέση του ιδανικού παρατηρητή, της καθαρής γνώσης δεν είναι τίποτε άλλο παρά πηγή λάθους (1964:120).

Ένα ακόμα στοιχείο που με απασχόλησε από την πρώτη στιγμή της επιλογής του θέματος της διδακτορικής μου διατριβής ήταν και η σχέση του πεδίου της έρευνάς μου με την ανθρωπολογία εν γένει. Ίσως για κάποιους³⁷ το θέμα που επέλεξα να βρίσκεται εκ πρώτης όψεως εκτός των παραδοσιακών «ορίων» της ανθρωπολογίας. Η κοινωνική ανθρωπολογία όμως έχει αλλάξει πάρα πολύ τις τελευταίες δεκαετίες. Οι θεωρητικές προσεγγίσεις και οι μεθοδολογικές αναζητήσεις έχουν συντελέσει στην ανανέωση των ενδιαφερόντων της αλλά και των μεθοδολογικών εργαλείων της, που μπορούν να φανούν χρήσιμα ή και απαραίτητα στη μελέτη σύγχρονων ζητημάτων. Οι Gupta & Ferguson, άλλωστε, έχουν σημειώσει ότι αυτό που τελικά κάνει την ανθρωπολογία ξεχωριστή δεν είναι το «τι» κάνει, αλλά το «πού» (1997: 2).

Η επιλογή της επιτόπιας έρευνας με συμμετοχική παρατήρηση κατά το πρότυπο της πολυτοπικής εθνογραφίας φάνηκε ως η ενδεδειγμένη προσέγγιση ενός πολύπλευρου θεσμού, όπως τα φεστιβάλ. Αυτό δεν σημαίνει ότι αποκλείεται η χρήση άλλων εργαλείων, κάθε άλλο μάλιστα. Εξάλλου, η ανάγκη μεθοδολογικής ανανέωσης, στην οποία η ανθρωπολογία δείχνει να προσαρμόζεται, είναι ένα γεγονός που φυσικά δεν αφορά μόνο τη μεθοδολογία μιας ανθρωπολογικής έρευνας για τα φεστιβάλ κινηματογράφου. Ο συνδυασμός, λοιπόν, μεθοδολογικών εργαλείων κρίθηκε αναγκαίος, δεδομένης της πολυπλοκότητας και του πολυδιάστατου

³⁷ Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου συνάντησα πολλές αμφιβολίες και ερωτήματα για το κατά πόσο μπορεί να έχει ανθρωπολογικό ενδιαφέρον ένα φεστιβάλ κινηματογράφου.

χαρακτήρα των φεστιβάλ ως θεσμού και ως πεδίου έρευνας, την οποία διαπιστώνουν ακόμα και οι λίγες ανθρωπολογικές έρευνες στο πεδίο αυτό. Η συνθετότητα του φαινομένου κατέστη πρόδηλη και σε μένα ήδη από τα πρώτα στάδια της έρευνάς μου.

Στην επιλογή της πολυτοπικής εθνογραφίας ως μεθόδου έπαιξαν σημαντικό ρόλο οι θεωρητικές θέσεις ανθρωπολόγων, όπως του Clifford (1997), που εισήγαγε την έννοια ενός «πολιτισμού που ταξιδεύει» (*Traveling Cultures*). Για τον Clifford, η «παραδοσιακή» ανθρωπολογία που εστιάζει το ενδιαφέρον της σε «χωριά» (*villages*) που κατοικούνται από «ιθαγενείς» (*natives*) και οι οποίοι προσλαμβάνονται ως «καθηλωμένοι» στους συγκεκριμένους τόπους, δεν επαρκεί όταν ο στόχος είναι η αναζήτηση και η ανάδειξη των πολιτισμικών σχέσεων και των νοημάτων που παράγουν. Οι πολιτισμοί δεν είναι «ριζωμένοι» σε τόπους και η επικέντρωση του ερευνητικού ενδιαφέροντος σε μία και μόνη περιοχή, καθώς και η συνακόλουθη ανάδειξη «αυθεντικών ιθαγενών» πολιτισμών και εμπειριών, δεν μπορεί παρά να εξασφαλίζει την αποτυχία μας να αντιληφθούμε σύγχρονες πολιτισμικές πραγματικότητες και εμπειρίες.

Σήμερα η απόσταση μεταξύ «κοντινού» και «μακρινού», «παγκόσμιου» και «τοπικού», «δυτικού» και «μη δυτικού» έχει μειωθεί, αν όχι εξαλειφθεί, (Appadurai, 1996, Augé, 1999) και μέσα σε αυτό το πολύπλοκο περιβάλλον αναδύονται νέα αντικείμενα ανθρωπολογικής έρευνας που δεν ορίζονται στη βάση ενός χωρικού προσδιορισμού που να είναι διαθέσιμος στην αυτοπρόσωπη εκ μέρους του παρατηρητή επι-τόπια έρευνα. Έτσι, η νέα εθνογραφική προσέγγιση (πολυτοπική και πολυπρισματική εθνογραφία) καθίσταται αναγκαία ειδικότερα σε «δυτικές» περιοχές (Marcus, 1998). Η αποξένωση και η απο-οικειοποίηση των κυρίαρχων νοητικών κατηγοριών, μέσα σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης δεν συνεπάγεται πλέον την «είσοδο» σε «παράξενους μη δυτικούς» και «εξωτικούς» κόσμους, αλλά την αποστασιοποίηση από τις φυσικοποιημένες καθημερινές νοητικές κατηγορίες και συμβολισμούς (Marcus, ό.π.: 16).

Η πολύ σημαντική μελέτη του Marcus για τις αλλαγές στην εθνογραφική πρακτική δίνει μια νέα και διαφορετική διάσταση στην έννοια και την προσέγγιση μιας ομάδας ή μιας κοινότητας. Στο πρόσφατο παρελθόν, σημειώνει, η έννοια της κοινότητας και το περιεχόμενο της στη βάση των κοινών αξιών, της κοινής ταυτότητας και του κοινού πολιτισμού συνδεόταν με την έννοια του τοπικού, με ένα συγκεκριμένο πεδίο δράσης. Πλέον όμως οι ρόλοι του κάθε υποκειμένου δεν είναι

ίδιοι και σίγουρα δεν είναι σταθεροί και περιορισμένοι σε ένα πεδίο δράσης. Αντίθετα, όλοι έχουμε πολλαπλές και διεσπαρμένες ταυτότητες οι οποίες δομούνται σε διάφορα πεδία δραστηριοτήτων, από διαφορετικούς φορείς και για διαφορετικούς σκοπούς. Για να έρθει πιο κοντά στη σημερινή πολυπλοκότητα, ο ερευνητής οφείλει να εξετάσει τις διάφορες εκφάνσεις αυτών των ταυτοτήτων (1998:62-63).

Οι Marcus & Fischer επισημαίνουν ότι για πραγματικότητες που δεν επιδέχονται σαφή χωρικό προσδιορισμό, όπως για παράδειγμα η αγορά, τα μέσα επικοινωνίας, τα κοινωνικά κινήματα, ο πλούτος, η τεχνολογία και η επιστήμη, η μέθοδος της πολυτοπικής εθνογραφίας είναι η πλέον ενδεδειγμένη. Η ιδέα στηρίζεται στο γεγονός ότι «οποιαδήποτε πολιτισμική ταυτότητα ή δραστηριότητα κατασκευάζεται από πολλαπλούς παράγοντες σε διάφορα περιβάλλοντα ή/και μέρη και γι' αυτό τον λόγο η εθνογραφία θα πρέπει να γίνει αντιληπτή με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορέσει να αναπαραστήσει μια τέτοια πολυπλοκότητα και να αναδείξει τις συνέπειες (ηθελημένες και μη) ενός σύνθετου δικτύου στο πλαίσιο ενός συστήματος χώρων» (1986:52).

Οι νέες τάσεις, λοιπόν, της σύγχρονης ανθρωπολογικής έρευνας, ο ολοένα αυξανόμενος προσανατολισμός προς μια «ανθρωπολογία οίκου» αλλά και η στροφή στη μελέτη νέων χώρων, που τίθενται στο επίκεντρο μιας διεπιστημονικής διερώτησης, όπως αυτοί των επιχειρήσεων, των νοσοκομείων και άλλων θεσμών, «αναγκάζουν», όπως υποστηρίζει η Γκέφου-Μαδιανού, τον ερευνητή να ανιχνεύσει συνδέσεις και σχέσεις μεταξύ τοποθεσιών που με μια πρώτη ματιά ίσως να μοιάζουν ασύμβατες και μη συγκρίσιμες (2011[2009]:24). Οι τόποι και οι χώροι, όπου διεξήχθη η έρευνα, ήταν κατ' αρχάς τα δύο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, ο χώρος εργασίας των μελών του Φεστιβάλ, καθώς και τα άλλα φεστιβάλ που έχω επισκεφτεί κατά τη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων. Παράλληλα, χρησιμοποίησα συνεντεύξεις βάθους με συμμετέχοντες στα φεστιβάλ, όπως σκηνοθέτες και παραγωγούς, καθώς επίσης και τις πληροφορίες που συγκέντρωνα από την παρουσία μου σε συζητήσεις στις οποίες συμμετείχαν οι πληροφορητές μου με δημοσιογράφους, κριτικούς κινηματογράφου αλλά και με το κοινό.

Θα πρέπει να έχουμε συνέχεια στο μυαλό μας ότι αναφερόμαστε σε έναν θεσμό που χαρακτηρίζεται από προσωρινότητα και, ως εκ τούτου, οι άνθρωποι που σχετίζονται με αυτό και οι οποίοι αποτελούν τους πληροφορητές μου βρίσκονται σε αναγκαστική κινητικότητα. Τα φεστιβάλ πραγματοποιούνται συνήθως για δέκα μέρες

κάθε χρόνο, και γι' αυτό στήνονται και διαλύονται (κυριολεκτικά και μεταφορικά) σαν τις σκηνές μια νομαδικής κοινότητας. Από την άλλη πλευρά, η προετοιμασία τους διαρκεί σχεδόν όλο τον χρόνο σε πολλά διαφορετικά σημεία: σε άλλα φεστιβάλ και πόλεις, σε γραφεία, σε στούντιο, ακόμα και σε γυρίσματα ταινιών, σε εταιρείες, σε κρατικούς φορείς κ.ο.κ. Αυτές τις διαδρομές και δίκτυα προσπάθησα να διερευνήσω, αυτό ήταν το πεδίο μου: κινούμενο, ρευστό, και γι' αυτό προκλητικό. Πολλές φορές έπρεπε να ακολουθώ το «αντικείμενό» μου σε διαφορετικά μέρη και να είμαι σε συνεχή κίνηση (Gefou-Madianou, 2010), κάτι με το οποίο ήμουν εξοικειωμένος λόγω της επαγγελματικής μου σχέσης με τον θεσμό των φεστιβάλ.

Επιπλέον, πραγματοποίησα μελέτη αρχειακού υλικού από όλες τις προηγούμενες διοργανώσεις και από τις έντυπες εκδόσεις του φεστιβάλ. Η αξιοποίηση του υλικού αυτού ήταν αναγκαία, διότι το κάθε φεστιβάλ επανακαθορίζεται σε μεγάλο βαθμό κάθε χρόνο. Από την άλλη πλευρά έχει και μια συνέχεια στον χρόνο, η οποία είναι πολύ σημαντική για την ταυτότητα που έχει δημιουργήσει και την οποία ήταν απαραίτητο να διερευνήσω στην προσπάθειά μου να αναδείξω τις πολύπλευρες διαστάσεις του. Εξάλλου, η πολυπλοκότητα του φεστιβάλ έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι είναι ένας ζωντανός οργανισμός που, ενώ μετεξελίσσεται, διαμορφώνει συγχρόνως και μια σταθερή διαχρονική ταυτότητα που καθορίζει τη μετεξέλιξή του. Προκειμένου να προσεγγίσω ερευνητικά τη σύνθετη αυτή πραγματικότητα ήταν απαραίτητο να χρησιμοποιήσω και άλλα είδη γραφής. Όπως τονίζει ο Fischer, η «ανθρωπολογία του σύγχρονου κόσμου» δεν μπορεί να μένει εθνοκεντρικά περιορισμένη στη χρήση των εργαλείων της (1999).

Ανέφερα και προηγουμένως ότι βλέπω το φεστιβάλ ως ένα περιβάλλον δυναμικό, πολύπλοκο με πολλές διαστάσεις, φαινόμενο κοινωνικών σχέσεων-υλικών αγαθών-εννοιών και εικόνων. Ως έναν «χώρο» που, όπως αναφέρει ο De Certeau, είναι το αποτέλεσμα της πρακτικής των υποκειμένων που «ορίζεται από την κυκλοφορία κινούμενων στοιχείων, καταστάσεων, κατευθύνσεων, ταχυτήτων και μεταβλητών χρόνου» (1984:117). Ένα πεδίο που διαμορφώνεται από την παράλληλη δράση υποκειμένων από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, οι οποίες συναντώνται και διαντιδρούν, αλλά την ίδια στιγμή συναγωνίζονται έχοντας ξεχωριστές στοχεύσεις, εντασσόμενοι σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο κανόνων και πρακτικών που ακολουθούνται από όλους.

1.7 Αναστοχαστική προσέγγιση

Ο αναστοχασμός, η προσπάθεια του εθνογράφου να βρίσκεται σε συνεχή «διάλογο» με το αντικείμενό του και συγχρόνως με την ίδια του τη θέση ως ερευνητή, είναι ένα από τα κύρια ζητούμενα της σύγχρονης ανθρωπολογίας. Το ότι μελετάω ένα αντικείμενο που με γοήτευσε από την πρώτη στιγμή, έπειτα από μια περίοδο στενής επαγγελματικής σχέσης με αυτό, είναι κάτι που σίγουρα δεν είχα στο μυαλό μου όταν τελειώνα τις προπτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές μου. Είναι μια κατάσταση για την οποία νιώθω ευχάριστα και συγχρόνως περίεργα. Σαν να βρίσκομαι σε μια χαρούμενη, αλλά γεμάτη αγωνία στιγμή.

Πριν τελειώσω ακόμα το σχολείο προσπαθούσα όσο μπορούσα να παρακολουθώ εκδηλώσεις για τον κινηματογράφο, καθώς και ειδικές προβολές και πρεμιέρες. Ποτέ όμως δεν είχα βιώσει ανάλογα συναισθήματα, όπως αυτά που μου δημιούργησε η πρώτη επίσκεψη στο φεστιβάλ εκείνο τον Σεπτέμβριο. Ήταν κάτι καινούργιο και ιδιαίτερα ξεχωριστό. Αισθανόμουν σαν να ανήκα σε μια «ειδική» ομάδα ανθρώπων, γεμάτη προνόμια και ευκαιρίες που δεν είχαν οι άλλοι. Φυσικά, αυτά τα συναισθήματα είχαν να κάνουν και με παράγοντες όπως η ηλικία και η προσωπική ανάγκη. Τότε όμως πίστευα ότι κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε μόνο σε μένα. Διαπίστωνα πως όλοι σχεδόν οι θεατές, που είχαν παρακολουθήσει περισσότερες από μία προβολές σε μια μέρα, ήταν χαρούμενοι, ακόμα και αν η ταινία που είχαν μόλις παρακολουθήσει δεν τους είχε αρέσει πολύ. Κάτι τέτοιο ήταν για μένα πρωτοφανές και βάρυνε πολύ στην απόφασή μου να γίνω τακτικός επισκέπτης του φεστιβάλ τα επόμενα χρόνια.

Με τα χρόνια η σχέση μου με το συγκεκριμένο φεστιβάλ βάθαινε, παραμένοντας όμως πάντα από την πλευρά του θεατή και επισκέπτη. Τότε ακόμα δεν μπορούσα να φανταστώ ότι θα μου δινόταν η ευκαιρία να αναπτύξω μια διαφορετική σχέση με το φεστιβάλ. Θα έπρεπε να περάσουν αρκετά χρόνια, ώστε η σχέση μου με αυτό το φεστιβάλ, αλλά και τα φεστιβάλ γενικότερα, να αλλάξει σε πολύ μεγάλο βαθμό. Οι σπουδές μου στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας στο Πάντειο Πανεπιστήμιο στην Αθήνα με έφεραν κοντά στο γνωστικό αντικείμενο που ονομάζεται «οπτική ανθρωπολογία».

Το γεγονός ότι κατέληξα να εργάζομαι στο φεστιβάλ που επισκεπτόμουν από την πρώτη χρόνια που πραγματοποιήθηκε και το οποίο αποτελούσε έναν «μύθο» στο

μυαλό μου, ήταν κάτι που με ξάφνιασε ευχάριστα. Μου πρόσφερε πολλές εμπειρίες και φυσικά ευκαιρίες να εξοικειωθώ με τη δομή του φεστιβάλ, να γνωρίσω άλλα φεστιβάλ του εξωτερικού καθώς και τη δουλειά πολλών επαγγελματιών που σχετίζονταν με διάφορες πτυχές των φεστιβάλ (παραγωγούς, σκηνοθέτες, εταιρίες διανομής), διεισδύοντας ακόμα περισσότερο στον τρόπο λειτουργίας του πολύπλευρου αυτού θεσμού.

Πιο συγκεκριμένα να σημειώσω ότι τα τελευταία επτά χρόνια συνεργάζομαι με το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας», έχω συνεργαστεί για τρία χρόνια με το φεστιβάλ ψηφιακών ταινιών μικρού μήκους Πλατφόρμα Βίντεο³⁸ και, τέλος, είμαι ένα από τα δύο ιδρυτικά μέλη του Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου Αθήνας.³⁹ Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων έχω χρηματίσει μέλος της ομάδας προγράμματος του φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» σε πολλά φεστιβάλ, όπως των Κανών, του Βερολίνου, του Σαράγεβο, του Ρότερνταμ ενώ τέλος έχω παρευρεθεί ως θεατής σε πολλά περισσότερα, ανάμεσα στα οποία πολλά ήταν τοπικά και πολύ μικρά και άλλα μεγαλύτερα, όπως του Λονδίνου, της Ρουέν στην Γαλλία και του Εδιμβούργου.

Οι βιωματικές εμπειρίες που έχω είναι τόσο δυνατές, που δεν μπορούν να διαχωριστούν από αυτά που βλέπω και παρατηρώ ως ερευνητής και ως εθνογράφος γεγονός που καθιστά και εμένα τον ίδιο μέρος της παρατήρησης. Έχοντας συναίσθηση αυτής της ιδιαιτερότητας και του γεγονότος ότι δεν είναι εύκολο να διαχωρίσω τις γνώσεις που είχα ήδη για το πεδίο προτού εισέλθω σε αυτό ως εθνογράφος, επιλέγω μια αναστοχαστική προσέγγιση όπου κι εγώ αποτελώ ένα από τα υποκείμενα της έρευνας, έναν πληροφορητή του εαυτού μου.

³⁸ Ήμουν μέλος της ομάδας επιλογής του προγράμματος και υπεύθυνος για την κίνηση των ταινιών ενώ σήμερα έχω θέση συμβούλου. Στο φεστιβάλ της Πλατφόρμας την πρώτη χρονιά ήμουν υπεύθυνος της κριτικής επιτροπής και στη συνέχεια εμπνευστής και υπεύθυνος του αφιερώματος «Anthropos». Το φεστιβάλ της Πλατφόρμας δεν πραγματοποιείται πλέον.

³⁹ Οι ιστοσελίδες των φεστιβάλ αυτών είναι: www.aiff.gr, www.platforma.gr, www.ethnofest.gr.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΕΙΝΑΙ...

Κάνεις δεν επιθυμεί να μιλά κατά της Βίβλου, ωστόσο η γνωστή άποψη στους Εκκλησιαστές που ισχυρίζεται ότι «για κάθε πράγμα υπάρχει η εποχή του, και για κάθε σκοπό, υπό το βλέμμα του Κυρίου, ο κατάλληλος χρόνος» δεν ισχύει σε καμία περίπτωση στο «σύμπαν» των φεστιβάλ κινηματογράφου...Από τις πρώτες μέρες του Ιανουαρίου μέχρι τα μέσα του Δεκεμβρίου δεν υπάρχει σχεδόν καμία μέρα που να μην πραγματοποιείται ένα φεστιβάλ κινηματογράφου στον κόσμο (Turan, 2002:1).⁴⁰

Η ερώτηση την οποία έχω υποβάλει σε όλους τους πληροφορητές μου είναι η εξής: «τι είναι για σένα το φεστιβάλ κινηματογράφου;». Κάτι τέτοιο συνέβαινε άλλες φορές στην αρχή της συνομιλίας μας, προκειμένου να εξετάσω την πρώτη αντίδραση, άλλες φορές προς το τέλος, ώστε έχοντας ήδη συνομιλήσει αρκετά να δω μια πιο αναλυτική πλευρά της σκέψης του συνομιλητή μου. Παρατηρώντας ότι όλες οι αντιδράσεις ήταν το ίδιο ενδιαφέρουσες, η φυσιογνωμία της πολυδιάστατης αυτής εκδήλωσης σχηματιζόταν μπροστά μου όλο και πιο καθαρά. Ανακαλώ για παράδειγμα τη συζήτησή μου με τον Colin, πληροφορητή μου⁴¹ από το Σικάγο, ο οποίος ήταν καλεσμένος του Φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» στην Αθήνα ως παραγωγός μιας ταινίας που διαγωνιζόταν στο επίσημο πρόγραμμα. Προτού αρχίσουμε να μπαίνουμε στις λεπτομέρειες της συζήτησης για τον ρόλο και την επιρροή των φεστιβάλ στη δουλειά του, ο Colin μού τόνισε:

Ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ, ενώ φαίνεται να είναι μια απλή εκδήλωση προβολής ταινιών, αποτελείται από τόσα πολλά πράγματα, που δεν ξέρω πού να αρχίσω για να τα βάλω σε μια σειρά. Είναι αρκετά πολύπλοκο, ειδικά για κάποιον που δεν ξέρει την “αθέατη” πλευρά. Αυτό που νιώθω, πάντως, στα φεστιβάλ που επισκέπτομαι δεν το έχω νιώσει πουθενά αλλού και αυτό είναι πολύ σημαντικό στοιχείο για μένα αλλά και για αυτό που κάνω.

⁴⁰ Η μετάφραση είναι δική μου

⁴¹ Με αφορμή την πρώτη αναφορά σε πληροφορητή θα πρέπει να σημειώσω ότι ακολουθώ μια από τις παραδόσεις στην εθνογραφική έρευνα και χρησιμοποιώ ψευδώνυμα στη θέση των αληθινών ονομάτων των πληροφορητών μου. Χωρίς να συγκρίνω την κρισιμότητα του συγκεκριμένου πεδίου με άλλες περιπτώσεις όπου η ανωνυμία απαιτείται από τους ίδιους τους συμμετέχοντες, η απόφαση πάρθηκε κατά τη διάρκεια της έρευνας όταν και κατάλαβα ότι μια τέτοια επιλογή έκανε τους πληροφορητές (ειδικότερα τους Έλληνες) να νιώθουν πιο άνετα.

Παρά το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της συνομιλίας μας αναφέρθηκε σε πολλές σημαντικές, ακόμα και δυσάρεστες, καταστάσεις που είχε ζήσει, το πρόσωπό του δεν έπαψε ποτέ να φωτίζεται από ένα χαμόγελο ικανοποίησης, όταν μιλούσε για τις εντυπώσεις του από τα φεστιβάλ που είχε επισκεφτεί και τον τρόπο που αυτά οργανώνονται. Οι εμπειρίες που είχε αποκτήσει μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν τόσες πολλές, που δεν μπορούσε να προσδιορίσει πότε πραγματικά ένιωθε επαγγελματικά έτοιμος να ενταχθεί στον «κόσμο» των φεστιβάλ. Όπως, βέβαια, μου διευκρίνισε, το γεγονός ότι για τέσσερα χρόνια είχε εργαστεί στην ομάδα προγράμματος και στο τμήμα κίνησης ταινιών κάποιου κινηματογραφικού φεστιβάλ, του είχε δώσει μια καλή βάση για το ξεκίνημά του ως παραγωγός, ιδιαίτερα χρήσιμη προκειμένου να προσανατολιστεί στο «χάος» των φεστιβάλ και να αρχίζει να αποφασίζει σε ποια από αυτά θα στείλει τις ταινίες του.

Τον περισσότερο χρόνο στα φεστιβάλ ασχολούμαι με τη στρατηγική της ταινίας με την οποία συμμετέχω, με μελλοντικά σχέδια και με τα ραντεβού που πρέπει να κάνω. Δεν υπάρχει χρόνος για πολλά άλλα πράγματα. Αν προλάβω να δω κάποιες ταινίες, νιώθω τυχερός. Και δεν είναι μόνο η δική μου πλευρά. Κοιτά πόσα κομμάτια του κινηματογραφικού πάζλ βρίσκονται απλωμένα σε ένα φεστιβάλ και πόσα πράγματα γίνονται εκτός αιθουσών. Ακόμα και εδώ [οι «Νύχτες Πρεμιέρας»], που είναι ένα σχετικά μικρό φεστιβάλ χωρίς αγορά, έχετε στο πρόγραμμά σας δύο τμήματα με νέες παραγωγές που διαγωνίζονται για βραβεία, καλείτε τους συντελεστές, έχετε εκδηλώσεις, δημοσιογραφική κάλυψη, ακόμα και ομιλίες. Οι προβολές είναι η καρδιά ενός φεστιβάλ, αλλά το μυαλό βρίσκεται έξω από αυτές.

Από την πρώτη στιγμή, λοιπόν, που αποφάσισα να ερευνήσω συστηματικά τον θεσμό των φεστιβάλ κινηματογράφου γνώριζα ότι θα ήταν δύσκολο να δώσω έναν ικανοποιητικό ορισμό-πλαίσιο που να περιλαμβάνει επαρκώς τις ποικίλες όψεις του πολυδιάστατου χαρακτήρα του. Και αν προσπάθησα στο πρώτο κεφάλαιο να ορίσω το φεστιβάλ ως «μια οργανωμένη εκδήλωση που περιλαμβάνει κυρίως προβολές κινηματογραφικών ταινιών σε μία ή περισσότερες αίθουσες, συνήθως σε μία μόνο πόλη», δεν ήταν παρά για να σκιαγραφήσω ένα αρχικό μόνο περίγραμμα. Σε τελική ανάλυση, η εργασία αυτή φιλοδοξεί να καταστήσει σαφές ότι ο ορισμός αυτός

δεν είναι παρά απλά η πρώτη ψηφίδα, προκειμένου να σχηματίσει κανείς το σύνθετο ψηφιδωτό του ιδιαίτερου αυτού θεσμού.

2.1 Τι είναι το φεστιβάλ κινηματογράφου;

Τα φεστιβάλ έχουν αναπτυχθεί τόσο ραγδαία, που η πορεία τους δεν μπορεί εύκολα να συγκριθεί με άλλες μορφές πολιτιστικών εκδηλώσεων (Segal, 2008:111). Παρά το γεγονός ότι έχουν αλλάξει πολλά από τη δεκαετία του '30, όταν και εμφανίστηκε το πρώτο επίσημο κινηματογραφικό φεστιβάλ, το φαινόμενο δεν γνώρισε περίοδο κάμψης. Αντίθετα, ο αριθμός τους ολοένα και αυξάνεται, ενώ κάποια από αυτά θεωρούνται από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα κάθε χρονιάς. Μπορούμε, λοιπόν, να διαπιστώσουμε μια παράξενη τάση. Ενώ στις μέρες μας ο αριθμός των ανθρώπων που πηγαίνει σινεμά έχει μειωθεί εντυπωσιακά, καθώς το κοινό προτιμάει «την άνεση του σπιτιού και της τηλεόρασης ή του υπολογιστή»,⁴² τα φεστιβάλ αποτελούν την εξαίρεση στον κανόνα, προσελκύοντας αξιοζήλευτο αριθμό θεατών.

Επέλεξα να παραθέσω ως προοίμιο του κεφαλαίου αυτού μια φράση που μου εντυπώθηκε όταν την πρωτοδιάβασα. Ίσως η μεταφορά που επιλέγει να κάνει ο συγγραφέας να είναι κάπως υπερβολική, η ουσία όμως του ισχυρισμού του, ότι ουσιαστικά δεν υπάρχει περίοδος από τις αρχές Ιανουαρίου μέχρι και το τέλος Δεκεμβρίου που δεν γίνεται κάπου στο κόσμο ένα φεστιβάλ κινηματογράφου, ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Ο αριθμός τους είναι σχεδόν αδύνατον να υπολογιστεί με ακρίβεια, παρά το γεγονός ότι η μελέτη τους ως θεσμών έχει ήδη αρχίσει να γίνεται πιο συστηματική από ποτέ. Να σημειώσω, επίσης, ότι ο συγγραφέας αναφέρεται μόνο σε γνωστά φεστιβάλ, τα οποία είναι καταχωρημένα στις λίστες των επαγγελματικών ομάδων που ασχολούνται με αυτά, και όχι στα μικρότερα φεστιβάλ που πραγματοποιούνται από ομάδες, συλλόγους και μικρούς οργανισμούς με ειδικό συνήθως θεματικό προσανατολισμό. Αν συνυπολογίσει κανείς και αυτά τα τελευταία, ο συνολικός αριθμός θα ήταν ιδιαίτερα μεγάλος, τόσο μεγάλος

⁴²Τη φράση αυτή την άκουσα πολλές φορές κατά τη διάρκεια της έρευνας. Το φαινόμενο αυτό επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες, καθώς οι αλλαγές είναι συνήθως αποτέλεσμα πολλών και διαφορετικών, σε κάθε περίπτωση, παραγόντων που δεν περιλαμβάνουν μόνο την οικονομική διάσταση.

μάλιστα, που κάθε απόπειρα ακριβούς προσδιορισμού του θα αποδεικνυόταν μάταια.⁴³

Στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες χώρες, υπάρχουν πολλές κινηματογραφικές εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν τον όρο «φεστιβάλ» στον τίτλο τους. Παρ' όλα αυτά, ελάχιστες από αυτές ανταποκρίνονται στο πολυδιάστατο και απαιτητικό περιεχόμενο που υποδηλώνει ο όρος. Όπως επίσης δεν μπορούν όλες οι εκδηλώσεις σε μια χώρα όπως η Ελλάδα να έχουν τον ίδιο ρόλο και να ασκούν την ίδια επιρροή με τα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Για να συνέβαινε κάτι τέτοιο, θα έπρεπε να είχαν δημιουργηθεί κάποιες συγκεκριμένες συνθήκες, τις οποίες και θα αναδείξω στη συνέχεια. Η συχνή χρήση του όρου μπορεί να αποδοθεί και στην προσπάθεια των οργανωτών να προσελκύσουν το κοινό ή στην αδυναμία τους να βρουν κάποιον άλλον.⁴⁴

Φυσικά, όπως συμβαίνει με όλα τα είδη φεστιβάλ που είναι δημόσιες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, έτσι και για το κινηματογραφικό φεστιβάλ έχουν διατυπωθεί μια σειρά ορισμών, επίσημοι ή ανεπίσημοι. Σχετικός είναι ο κλασικός πλέον ορισμός του Victor Turner (1982), ο οποίος μελετώντας μικρές κοινότητες σημειώνει ότι μια εορταστική τελετή είναι ένα μέσο έκφρασης της σχέσης ανάμεσα στην ταυτότητα και τον τόπο στον οποίο πραγματοποιείται. Όλοι οι άνθρωποι έχουν την ανάγκη για ένα κοινό τελετουργικό τρόπο «εορτασμού» που συνδέεται με συγκεκριμένους χώρους και συγκεκριμένο χρόνο. Ο Turner βέβαια δεν μελετούσε φεστιβάλ κινηματογράφου αλλά ξεκινώ με αυτή τη περιγραφή πρώτα από όλα γιατί το φεστιβάλ (αυτο)προσδιορίζεται ως μια γιορτή και σίγουρα όπως θα δούμε στη συνέχεια διέπεται από χαρακτηριστικά τελετής. Τα λόγια του γνωστού θεωρητικού βρίσκονται πολύ κοντά στην γενική εικόνα που έχουν οι περισσότεροι άνθρωποι για αυτές τις εκδηλώσεις.

Από την άλλη πλευρά, σε μια σύγχρονη και πιο ειδική προσέγγιση, η Olga Bauer για να προσεγγίσει το φεστιβάλ κινηματογράφου με οικονομικούς κυρίως όρους απομακρύνεται από τον «παραδοσιακό» ορισμό του Turner. Το φεστιβάλ,

⁴³ Εκτός της συνεχούς εμφάνισης νέων φεστιβάλ υπάρχουν βέβαια και τα φεστιβάλ που σταματάνε τη λειτουργία τους. Ωστόσο, είναι ελάχιστα σε αριθμό τα φεστιβάλ που ενώ είχαν φτάσει σε ένα υψηλό επίπεδο να σταμάτησαν τη λειτουργία τους.

⁴⁴ Δεν υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος κανόνας που να ορίζει τη χρήση της λέξης «φεστιβάλ». Παρ' όλα αυτά, δεν είναι λίγοι εκείνοι που ισχυρίζονται πως δεν θα έπρεπε να χρησιμοποιείται η ίδια λέξη προκειμένου να χαρακτηρίζονται το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και ένα διήμερο κινηματογραφικών προβολών, για παράδειγμα, σε ένα πανεπιστήμιο. Στη συνέχεια του κεφαλαίου αναπτύσσω περισσότερο αυτή τη σκέψη.

λοιπόν, είναι ένα φαινόμενο που αφορά την οικονομία, την πολιτιστική διαχείριση και τη βιομηχανία του κινηματογράφου και ο πιο σημαντικός του ρόλος είναι να μετατρέπει τις πολιτιστικές και καλλιτεχνικές αξίες σε οικονομικές-κοινωνικές (2007:1).

Ο κάθε ορισμός διατυπώνεται πάντα από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, και στην περίπτωση του φεστιβάλ η κάθε μία από αυτές θα μας φανερώνει και ένα διαφορετικό πρόσωπο από τον πολυδιάστατο χαρακτήρα του φαινομένου. Σίγουρα όμως πρόκειται για μια συλλογική πράξη με δημόσιο χαρακτήρα και εορταστική ατμόσφαιρα.⁴⁵ Η ίδια η λέξη «φεστιβάλ», άλλωστε, συνδέεται με κάτι καταρχήν εορταστικό, αφού προέρχεται από τη λέξη «fest», η οποία προέρχεται με τη σειρά της από τη λατινική λέξη «festivus» ή «festus», που σημαίνει χαρούμενο. Για πρώτη φορά ο όρος συναντιέται ως ουσιαστικό το 1589, μιας και πιο πριν, ήδη από τον 14ο αιώνα, χρησιμοποιούνταν ως επίθετο για τις εκκλησιαστικές αργίες.⁴⁶

Αν και, όπως δείξω στη συνέχεια, τα φεστιβάλ μοιράζονται πολλά κοινά χαρακτηριστικά και έχουν «χτιστεί» πάνω σε ένα κοινό μοντέλο, κάτι τέτοιο κάθε άλλο παρά συνεπάγεται ότι έχουν τον ίδιο χαρακτήρα και λειτουργούν με πανομοιότυπο τρόπο. Αντίθετα, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσδίδουν η οργανωτική ομάδα και ο διευθυντής ενός φεστιβάλ, μέσω της επιλογής του προγράμματος για παράδειγμα, ή/και ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της κάθε πόλης που φιλοξενεί ένα τέτοιο γεγονός, είναι πολύ σημαντικά στοιχεία που διαφοροποιούν την ταυτότητα κάθε φεστιβάλ και το είδος της εμπειρίας που αποκομίζουν οι επισκέπτες του. Η επιτυχία και η θέση του όμως στο «σύμπαν» των φεστιβάλ και, κυρίως, η επιρροή που ασκεί στις τρεις κλίμακες που μπορεί να απευθύνεται (τοπική-εθνική-διεθνής) βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τα χαρακτηριστικά που διέπουν τη δομή κάθε φεστιβάλ.

⁴⁵ Στο λήμμα «φεστιβάλ» της Εγκυκλοπαίδειας Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα (1994) βρίσκουμε τον εξής ορισμό: «Φεστιβάλ είναι το σύνολο των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που οργανώνονται περιοδικά, συνήθως την ίδια χρονική περίοδο και στον ίδιο χώρο, και συχνά επικεντρώνονται σε ένα ορισμένο είδος ή καλλιτέχνη, έτσι ώστε ο χαρακτήρας ενός φεστιβάλ να προσδιορίζεται από την επιλογή, την ποιότητα και τον αριθμό των παρουσιαζόμενων έργων».

⁴⁶ Festival: the Oxford Universal Dictionary 1965 και Merriam-Webster.com 2014.

2.2 Φεστιβάλ, πολιτισμός, επιτέλεση

Είναι γεγονός ότι για ένα μεγάλο διάστημα η μουσική, ο χορός και οι τέχνες γενικότερα δεν ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της ανθρωπολογίας. Ειδικά στον βρετανικό και τον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο η κοινωνική ανθρωπολογία αγνοούσε επιδεικτικά αυτά τα πεδία μελέτης επικεντρώνοντας το ερευνητικό της ενδιαφέρον στις υλικές και προφορικές μορφές πολιτιστικής έκφρασης, ή τα προσέγγιζε ως μέρος ευρύτερων θρησκευτικών τελετουργιών (Seeger 1994 [1987]). Δεν θα ήταν, λοιπόν, υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε ότι οι «τέχνες», του κινηματογράφου περιλαμβανομένου, εντάσσονται στη σφαίρα της «εκφραστικής κουλτούρας», που διαχωρίζεται από την πολιτική και οικονομική ζωή. Στην ανθρωπολογία αυτή η διάκριση αντανακλάται στην πρόσληψη, από τη μια πλευρά, της πολιτικής οικονομίας και, από την άλλη, των συμβολικών νοημάτων ως ξεχωριστών αναλυτικών κατηγοριών, σαν να καταλάμβαναν ξεχωριστά «επίπεδα» της κοινωνικής εμπειρίας, τα οποία απαιτούσαν διαφορετικές έννοιες και μεθόδους ανάλυσης.

Ωστόσο, μετά κυρίως τη δεκαετία του 1980 και την επανατοποθέτηση των επονομαζόμενων «επιτελεστικών ειδών» τέχνης, όπως η μουσική, ο χορός και ο κινηματογράφος, από την περιφέρεια στο επίκεντρο των διαδικασιών συγκρότησης της κοινωνίας και του πολιτισμού, αυτή η διάκριση τείνει να εξαφανιστεί.⁴⁷ Ο κινηματογράφος, και κατ' επέκταση το φαινόμενο των φεστιβάλ, είναι άμεσα συνδεδεμένος με την οικονομική ζωή τόσο από πλευράς παραγωγής όσο και κατανάλωσης. Επιπλέον, η ικανότητα της εικόνας να αγγίζει τις βασικές πηγές των ανθρώπινων συναισθημάτων καθιστά τον κινηματογράφο ένα δυναμικό όχημα πολιτικής κινητοποίησης, δημιουργίας συλλογικοτήτων αλλά και διατύπωσης έμμεσων αλλά και άμεσων πολιτικών επιλογών,⁴⁸ οι οποίες στο πλαίσιο των φεστιβάλ λαμβάνουν μια νέα και πιο ενδιαφέρουσα μορφή. Η γιορτινή και σε κάποιες περιπτώσεις παιγνιώδης διάσταση που το χαρακτηρίζει μαζί με την ψυχαγωγική πλευρά του κινηματογράφου, η πρόσληψή του ως «γιορτή», ως «διασκέδαση», προσδίνουν μια, κατά κάποιον τρόπο, «ελαφρότητα» σε αντιδιαστολή με τη

⁴⁷ Η παρούσα διατριβή θα αποτελέσει, θέλω να πιστεύω, ένα καλό παράδειγμα αυτής της σύγκλισης.

⁴⁸ Για τον ρόλο και την επιρροή του κινηματογράφου και της οπτικής αναπαράστασης έχουν φυσικά γραφτεί πολλά. Ενδεικτικά μόνο αναφέρω Bazin (1967 και 1972), Benjamin (1978), Deleuze (2009), Ferro (1993), Σερεμετάκη (1997), Gell (1992 και 1988), Fischer (1998), Pault (2008), Hill & Gibson (2009), Δημητρίου (2011).

«σοβαρότητα». Με αυτήν την έννοια τα φεστιβάλ αποτελούν ιδανικά πεδία δημοσιοποίησης με έμμεσο αλλά καθ' όλα αποτελεσματικό τρόπο παντός είδους μηνυμάτων, ακόμη και πολιτικού περιεχομένου.

Ο τρόπος με τον οποίον χρησιμοποιείται η έννοια του «πολιτισμού», η οποία τοποθετείται στην πυρήνα της εννοιολογικής συγκρότησης των κοινωνικών επιστημών και ιδιαίτερα της ανθρωπολογίας, αποτέλεσε αφορμή γόνιμου προβληματισμού. Αφού αναπτύχθηκαν μαζί και παράλληλα από το τέλος του 19ου αιώνα, «οι δυο αυτές έννοιες συνεχίζουν να έχουν εμπλοκή μέχρι και σήμερα. Έτσι, η στενή σχέση ανθρωπολογίας και 'πολιτισμού' παραμένει αναγκαία αλλά και προβληματική για πολλούς θεωρητικούς» (Γκέφου-Μαδιανού, 2013). Στην παρούσα μελέτη δεν έχω σκοπό να αναπτύξω την ιστορική εξέλιξη της έννοιας του πολιτισμού και τις δυσκολίες που οι διάφορες χρήσεις του όρου έχουν προξενήσει, αλλά να θέσω τις βάσεις για την περιγραφή και την ανάλυση των φεστιβάλ κινηματογράφου ως πολιτισμικού φαινομένου.

Τα φεστιβάλ γενικά ως δημόσιες επιτελέσεις⁴⁹ μπορούν να ασκήσουν πολιτική για τον πολιτισμό (politics of culture), να αναπαραγάγουν κυρίαρχες τάσεις και νόρμες, αλλά μπορούν την ίδια στιγμή να αντισταθούν σε αυτές τις τάσεις καθώς και να εισάγουν νέες μορφές πληροφόρησης. Το είδος πολιτισμικής δημιουργίας στο οποίο επικεντρώνει το ενδιαφέρον της μια δημόσια εκδήλωση, όπως τα φεστιβάλ, έχει μεγάλη σημασία. Τα φεστιβάλ κινηματογράφου διαφοροποιούνται αρκετά από άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις, κυρίως λόγω του αντικειμένου τους, και αυτό τα καθιστά ένα ιδιαίτερο πεδίο έρευνας στον χώρο του πολιτισμού.⁵⁰

⁴⁹ Η Συρακούλη (2010) και ο Κάβουρας (2010) αναλύουν τα φεστιβάλ φολκλόρ και παραδοσιακής μουσικής ως χώρους «πολιτιστικής επιτέλεσης», όρο που δανείζονται από τον Milton Singer. Το φεστιβάλ προσεγγίζεται ως ένα φαινόμενο «εξαιρετικά σύνθετο, με πολλαπλές μορφές και λειτουργίες που η άθνησή του είναι πραγματικά εκπληκτική» (Συρακούλη, ό.π.:171), ενώ χαρακτηρίζεται ως μια «μορφή πολιτιστικής επιτέλεσης η οποία έχει χαρούμενο και εορταστικό χαρακτήρα: μια δημόσια γιορτή» (Κάβουρας, 2010: 228). Η πρώτη αναγνωρίζει και αυτή τη δυνατότητα των φεστιβάλ, ως δημόσιων επιτελέσεων, να ασκήσουν μια πολιτική για τον πολιτισμό, αλλά συγχρόνως διαβλέπει και τη δυνατότητα αυτού του είδους οι εκδηλώσεις να χαρακτηριστούν και «μονολογικές επιτελέσεις», αναφέροντας το παράδειγμα των φεστιβάλ μουσικής, σε αντιδιαστολή με τις «διαλογικές». Είναι ενδιαφέρον ότι η ίδια βλέπει στα φεστιβάλ τα οποία μελετάει μια «μείξη των δύο αυτών ειδών» επιτέλεσης, αναδεικνύοντας τη σημασία των παράλληλων εκδηλώσεων που εξελίσσονται κατά τη διάρκεια αυτών των φεστιβάλ (Συρακούλη, ό.π.: 173).

⁵⁰ Πιστεύω ότι η δύναμη της κινούμενης εικόνας καθιστά τον κινηματογράφο τη μορφή τέχνης που επιδρά βαθύτερα από κάθε άλλη, τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο. Παρ' όλα αυτά, δεν υποτιμώ τη δύναμη και άλλων μορφών πολιτιστικής δημιουργίας. Η μουσική, για παράδειγμα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση κοινωνικής συνείδησης. Ενδεικτικά θα μπορούσα να αναφέρω την επίδραση του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού στη διαμόρφωση του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού (Οικονόμου 2011).

Ενώ όλες οι δημόσιες εκδηλώσεις που φέρουν τον τίτλο «φεστιβάλ» έχουν ένα ελάχιστο κοινών χαρακτηριστικών, το συγκεκριμένο είδος πολιτιστικής δημιουργίας κάθε τέτοιας εκδήλωσης καθώς και η στρατηγική που αναπτύσσει μπορεί να διαφοροποιήσουν την επιρροή που ασκεί σε διάφορες κοινωνικές ή σε επαγγελματικές, όπως στην περίπτωση που αναλύω, ομάδες. Ειδικά στην περίπτωση των φεστιβάλ κινηματογράφου η στρατηγική που αναπτύσσουν και οι στόχοι που θέτουν μπορούν να καθορίσουν όχι μόνο τη θέση τους στην τοπική και εθνική κλίμακα αλλά και στη διεθνή. Επιπλέον, το αντικείμενο της κάθε εκδήλωσης όχι μόνο διαφοροποιεί τη μια εκδήλωση από την άλλη, αλλά συγχρόνως μεταβάλλει και τους τρόπους που επηρεάζει την κοινωνία και ιδιαίτερα το κοινό στο οποίο απευθύνεται.

Ένα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής, για παράδειγμα, και ένα φεστιβάλ κινηματογράφου μπορούν να αποτελέσουν εξίσου αντικείμενο έρευνας ως πολιτιστικές εκδηλώσεις· σε καμία περίπτωση όμως δεν μπορούν να συγκριθούν όσον αφορά τον τρόπο που προσλαμβάνονται από τους συμμετέχοντες και τους επαγγελματίες, αλλά και ως προς τη σχέση που αναπτύσσουν με το κοινό. Γι' αυτό τον λόγο, είναι αναγκαίο να διευκρινίζεται το πεδίο πολιτιστικής δημιουργίας στο οποίο αναφέρεται κάθε φορά ο όρος «φεστιβάλ».

2.3 Η ιστορία των φεστιβάλ κινηματογράφου

Τους «πρόγονους» των φεστιβάλ κινηματογράφου μπορούμε να τους αναζητήσουμε στις κινηματογραφικές ομάδες και λέσχες, οι οποίες έκαναν την εμφάνισή τους σε διάφορες χώρες κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Η ανάγκη γεννιόταν συνήθως από την αντίδραση σε ό,τι θεωρούνταν ως «κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ»,⁵¹ από την ενσυνείδητη δηλαδή πρόθεση να προβληθεί αφενός ο κινηματογράφος των λιγότερο εύπορων χωρών και αφετέρου εκείνα τα κινηματογραφικά είδη που δεν ήταν και τόσο εμπορικά και στα οποία περιλαμβάνονταν τα ντοκιμαντέρ ή οι αποκαλούμενες ταινίες avant-garde.⁵²

⁵¹ Film reference.com

⁵² Όπως θα υποστηρίξω στη συνέχεια ο λόγος αυτός παρέμεινε ισχυρός και τα επόμενα χρόνια. Τα φεστιβάλ που ακολούθησαν, μετά το κύμα που οδήγησε στη δημιουργία των πρώτων φεστιβάλ, εμφανίστηκαν με σκοπό να προβάλλουν ταινίες που δεν έβρισκαν εύκολα τον δρόμο προς τις αίθουσες.

Τέτοιου είδους πρωτοβουλίες εμφανίστηκαν κυρίως στη Δυτική Ευρώπη, με τη Γαλλία να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Βέβαια, υπήρχαν και άλλα παραδείγματα, όπως της Βραζιλίας, όπου ανάλογες πρωτοβουλίες αποτελούσαν και τη μόνη διέξοδο για τους ντόπιους που ήθελαν να παρακολουθήσουν την κινηματογραφική παραγωγή της χώρας τους.⁵³ Τέτοιες ομάδες άρχισαν να διοργανώνουν διεθνείς συναντήσεις, οι οποίες, μολονότι δεν είχαν μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό, είχαν πολύ μεγάλη επιτυχία στους κύκλους των κινηματογραφικών λεσχών. Ανάμεσά τους και το κίνημα των Γάλλων ιμπρεσιονιστών, γνωστό και ως το πρώτο avant-garde κίνημα (Thompson & Bordwell, 2011:98). Σε αυτές τις συναντήσεις τα μέλη των ομάδων αυτών, τα περισσότερα από τα οποία ήταν σκηνοθέτες, παρουσίαζαν για πρώτη φορά τις ταινίες τους, μοιράζονταν τις ιδέες τους, διαμορφώνοντας ένα πρώιμο περιβάλλον «φεστιβαλικής αγοράς» που υπερέβαινε τα εθνικά σύνορα (Sadoul, 1972:194-195).

2.3.1 Ξεκίνημα με ειδικούς στόχους

Η επίσημη ιστορία των φεστιβάλ κινηματογράφου αρχίζει τη δεκαετία του 1930 στην Ιταλία του Μουσολίνι και συγκεκριμένα στη Βενετία. Η πρώτη ταινία που θα προβληθεί στην ιστορία του φεστιβάλ ήταν το κλασικό φιλμ τρόμου «Δόκτωρ Τζέκιλ και Μίστερ Χάιντ», που προβλήθηκε στις 6 Αυγούστου 1932.⁵⁴ Όλες οι ταινίες εκείνης τη χρονιάς –οι οποίες ήταν συνολικά είκοσι τέσσερις προερχόμενες από επτά χώρες– προβλήθηκαν ως ειδικό αφιέρωμα υπό τον τίτλο International Exhibition of Cinematographic Art⁵⁵ στην έκθεση Venice Biennial Exhibition of Italian Art με σκοπό να προσδώσουν ποικιλομορφία στο πρόγραμμα της έκθεσης.

Αν και τυπικά ο σκοπός του αφιερώματος ήταν η προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης, φάνηκαν άμεσα και οι πολιτικοί του στόχοι. Το φασιστικό καθεστώς έδειξε μεγάλο ενθουσιασμό για τις κινηματογραφικές ταινίες και για το πώς μπορούν να μετατραπούν σε εργαλείο πολιτικής προπαγάνδας.⁵⁶ Πρόθυμος να

⁵³ Film reference.com (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Festivals-HISTORY-OF-FILM-FESTIVALS.html>)

⁵⁴ Από την ιστοσελίδα του φεστιβάλ της Βενετίας (<http://www.labiennale.org/en/cinema/history/>)

⁵⁵ Θα μπορούσαμε να τον μεταφράσουμε ως Διεθνή Έκθεση Κινηματογραφικής Τέχνης.

⁵⁶ Είναι η ίδια περίοδος που γεννιέται το κίνημα του βρετανικού ντοκιμαντέρ το οποίο στηρίχτηκε στη λειτουργία της προπαγάνδας. Βέβαια, στην περίπτωση αυτή η προσπάθεια ξεκίνησε ώστε να αποκαλυφθούν οι αδυναμίες του κράτους ως προς τη στέγαση και την εκπαίδευση των αδυνάμων της τότε βρετανικής κοινωνίας. Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια του πολέμου, γυρίστηκαν πολλές ταινίες

τονώσει την ανάπτυξη του ιταλικού κινηματογράφου σε ανταγωνισμό με το Χόλιγουντ, ο Μουσολίνι έδωσε πολλά χρήματα για να δημιουργήσει μια δυνατή κινηματογραφική βιομηχανία, ενώ συγχρόνως επέβαλε βαριά φορολογία για την μεταγλώττιση των ξενόγλωσσων ταινιών, εμποδίζοντας έτσι την εύκολη διανομή και την παρουσία τους στο ιταλικό κοινό (Morandini, 1997:353).

Τρία χρόνια αργότερα το αφιέρωμα μετατράπηκε σε αυτόνομο φεστιβάλ στο οποίο απονέμονταν βραβεία και όχι πιστοποιητικά, που δίδονταν μέχρι τότε σε όσους συμμετείχαν στη διεθνή έκθεση. Η απόφαση αυτή άνοιξε τον δρόμο όχι μόνο για το ετήσιο βραβείο καλύτερης ιταλικής ταινίας, αλλά και για την προώθηση των ταινιών της ναζιστικής Γερμανίας, συμμάχου του ιταλικού καθεστώτος, οι οποίες κέρδισαν το βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας τέσσερις φορές μεταξύ 1936 και 1942.⁵⁷ Μια χαρακτηριστική στιγμή αυτής της άτυπης συμφωνίας είναι όταν η Leni Riefenstahl με τη ταινία της «Ολυμπία»⁵⁸ το 1938 μοιράστηκε το πρώτο βραβείο του φεστιβάλ (Mussolini Cup)⁵⁹ με ένα ιταλικό δράμα που είχε ως θέμα έναν Ιταλό στρατιώτη στην εκστρατεία της Αιθιοπίας. «Εποπεύων» σκηνοθέτης, μάλιστα, της ταινίας αυτής διετέλεσε ο μεγαλύτερος γιος του Μουσολίνι.⁶⁰

Βλέποντας την επιρροή που ασκούσαν τα καθεστώτα στις απονομές των βραβείων αλλά και στις επιλογές των ταινιών που προβάλλονταν, η Γαλλία άρχισε να συζητά με τη Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες τη δημιουργία ενός νέου φεστιβάλ. Αφορμή ήταν τα βραβεία που δόθηκαν το 1938, γεγονός που εξανάγκασε τα μέλη της κριτικής επιτροπής του φεστιβάλ από την Αμερική και τη Βρετανία να παραιτηθούν. Μετά την αποχώρηση αυτή παραιτήθηκαν και οι Γάλλοι, διαμαρτυρόμενοι και αυτοί για τις αποφάσεις. Όπως έχει σημειωθεί πολλές φορές, ήταν μια καθυστερημένη αντίδραση σε σχέση με τη δικαιολογημένη οργή που είχε ξεσπάσει μια χρονιά πριν, όταν η οργανωτική επιτροπή έθεσε βέτο στην πρόταση να πάρει το πρώτο βραβείο του φεστιβάλ η ταινία του Ζαν Ρενουάρ «La Grande Illusion».⁶¹ Έτσι, το 1939 έγινε το πρώτο βήμα προς τη δημιουργία ενός άλλου

με σκοπό την ανύψωση του ηθικού των πολιτών. Περισσότερα βλέπε: Sadoul (1985), Breschand (2006), Στεφανή (2007), Thompson & Bordwell (2011).

⁵⁷ www.filmreference.com (Festivals).

⁵⁸ Η ταινία αποτελείται από δύο μέρη. Olympia Part One: Festival of the Nations και Olympia Part Two: Festival of Beauty.

⁵⁹ Το βραβείο του Φεστιβάλ της Βενετίας είναι γνωστό ως Χρυσός Λέοντας (Leone d' Oro), αλλά αυτό το όνομα καθιερώθηκε μετά τον πόλεμο. Μέχρι τότε ονομαζόταν Mussolini Cup.

⁶⁰ Στις πληροφορίες για την ταινία εμφανίζεται ως supervising director.

⁶¹ Η ταινία θεωρείται μια από τις σημαντικότερες ταινίες όλων το εποχών, αλλά βρέθηκε στο κέντρο της ανόδου του ναζισμού στη Ευρώπη και εκτός από τη δυσαρέσκεια εκ μέρους των Γάλλων

κινηματογραφικού φεστιβάλ ως αντίπαλου δέους σε αυτό της Βενετίας, που πολιτικά και ηθικά είχε στιγματιστεί στα μάτια της πλειονότητας του δυτικού κόσμου. Μετά από πρόταση του γαλλικού Υπουργείου Παιδείας συστάθηκε μια επιτροπή με σκοπό να δημιουργήσει το φεστιβάλ που σήμερα γνωρίζουμε ως Φεστιβάλ των Καννών.⁶²

Στη συνέχεια το φαινόμενο των φεστιβάλ θα πολλαπλασιαστεί με επιταχυνόμενο ρυθμό, ειδικά στην Ευρώπη τις δεκαετίες του 1950 και 1960, επιβεβαιώνοντας την καλλιτεχνική αλλά και εμπορική σημασία του κινηματογράφου σε μια εποχή όπου ο κόσμος προσπαθούσε να διαχειριστεί τις συνέπειες του πολέμου αλλά και τις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές. Και ενώ σε αυτή τη φάση της ιστορίας των φεστιβάλ, ειδικά αν τη συγκρίνουμε με την εποχή που ιδρύθηκαν τα φεστιβάλ της Βενετίας και των Καννών, η πολιτική διαδραματίζει πιο περιορισμένο ρόλο, η εκμετάλλευση του φαινομένου δεν εξαφανίστηκε εντελώς. Το μεγάλο και φιλόδοξο διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου του Βερολίνου, που ιδρύεται το 1951, είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα. Στην καρδιά του Ψυχρού πολέμου, σε ένα Βερολίνο χωρισμένο στα δύο, η δυτική πλευρά ιδρύει το φεστιβάλ το οποίο προσλάμβανε σημασία που υπερέβαινε κατά πολύ την ανάγκη μιας πληγωμένης χώρας για πολιτιστική ανάταση.⁶³

Αλλά σημαντικά φεστιβάλ που εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο αλλά και το αμέσως επόμενο διάστημα είναι εκείνα του Εδιμβούργου (1947), το αρχαιότερο φεστιβάλ μετά της Βενετίας και των Καννών, του Λονδίνου το (1953), του Σαν Φρανσίσκο (1957) και της Νέας Υόρκης (1963). Κλείνοντας αυτή τη μικρή αναδρομή, να σημειώσουμε ότι άλλα δύο σημαντικά ορόσημα στην ιστορία των φεστιβάλ κινηματογράφου είναι η ίδρυση του φεστιβάλ του Τορόντο (1976) και η έναρξη του αμερικάνικου φεστιβάλ στη Γιούτα (1978), το οποίο είναι πλέον πολύ γνωστό με το όνομα που πήρε αργότερα, δηλαδή φεστιβάλ του Σάντανς. Αυτό είναι

αντιπροσώπων στο φεστιβάλ της Βενετίας δεν στηρίχθηκε περισσότερο. Στη Γερμανία απαγορεύτηκε άμεσα, κάτι που συνέβη και στη Γαλλία όταν τέθηκε υπό ναζιστική κατοχή. Αντίθετα, στην Αμερική αναγνωρίστηκε άμεσα παίρνοντας διάφορα βραβεία, όπως αυτό της καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας από την Ένωση Κριτικών Νέας Υόρκης (New York Film Critics Circle [NYFCC]), και ήταν η πρώτη μη αγγλόφωνη ταινία στην ιστορία των βραβείων Όσκαρ που συμπεριλήφθηκε στην κατηγορία «καλύτερης ταινίας» και όχι στην ειδική κατηγορία των ξενόγλωσσων.

⁶² Μια σημαντική λεπτομέρεια, περισσότερο συμβολικού χαρακτήρα, είναι ότι σε αυτή την επιτροπή πρόεδρος ορίστηκε ο Louis Lumière. Εξαιτίας του πολέμου, το φεστιβάλ δεν πρόλαβε να λειτουργήσει κανονικά παρά μόνο το 1946 με σημαντική βοήθεια από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Σήμερα, όχι τυχαία, είναι ακόμα το μεγαλύτερο και σημαντικότερο φεστιβάλ κινηματογράφου στον κόσμο. Εκτός από το κεφάλαιο που αφιερώνει η De Valck (2007:85-122) στο Φεστιβάλ των Καννών, μια ενδιαφέρουσα μελέτη για το ίδιο φεστιβάλ και σχέση του με το Χόλιγουντ είναι και της Schwartz (2007).

⁶³ Στο Κεφάλαιο 4 θα αναλύσω τον ειδικό ρόλο του φεστιβάλ τα πρώτα του χρόνια.

και το πιο σημαντικό όσον αφορά τις νέες παραγωγές στη δυτική πλευρά του Ατλαντικού.

2.3.2 Η πολιτισμική παρέμβαση του φεστιβάλ: η επιλογή των ταινιών

Ο προγραμματισμός ενός φεστιβάλ έχει καθαρά διάσταση «πολιτιστικής πρακτικής», αφού κατά τη διαδικασία επιλογής οι προγραμματιστές (programmers) δεν ενδιαφέρονται για την εμπορική πορεία της εκάστοτε ταινίας αλλά περισσότερο για τα καλλιτεχνικά της χαρακτηριστικά, τα οποία φροντίζουν να ταιριάζουν με το προφίλ του φεστιβάλ στο οποίο εργάζονται. Αυτό είναι, άλλωστε, το στοιχείο που κάνει τα φεστιβάλ να ξεχωρίζουν από έναν κινηματογράφο ή μια εταιρία διανομής (De Valck, 2007:2). Ακόμα και στις περιπτώσεις που τα φεστιβάλ προσπαθούν, για να τραβήξουν την προσοχή του ευρύτερου κοινού, να έχουν στο πρόγραμμά τους εμπορικές ταινίες φροντίζουν πάντα να συνάδουν με τον χαρακτήρα της διοργάνωσης. Ακόμα και σήμερα που η εικόνα των φεστιβάλ έχει αλλάξει σε σχέση με το ξεκίνημά τους, το κριτήριο που πρυτανεύει στον προγραμματισμό ενός φεστιβάλ είναι ακριβώς η αντιμετώπιση των ταινιών ως καλλιτεχνικών δημιουργημάτων.

Ο προγραμματισμός των φεστιβάλ έχει μεγάλη σημασία, αφού είναι καθοριστικός παράγοντας όσον αφορά τη σχέση του με το κοινό. Προκειμένου να προβληθεί μια ταινία σε κάποιο φεστιβάλ, θα πρέπει να επιλεγεί από τον διευθυντή και την ομάδα προγραμματισμού, γεγονός που συνεπάγεται ότι τα φεστιβάλ επωμίζονται σημαντική ευθύνη έναντι των ίδιων των δημιουργών και των έργων τους. Αν και τα πρώτα χρόνια ο προγραμματισμός δεν είχε σημαντικό ρόλο, αφού τις ταινίες τις επέλεγαν οι χώρες που συμμετείχαν, η διαδικασία επιλογής αναδείχτηκε πολύ γρήγορα ως η σημαντικότερη πλευρά των φεστιβάλ. Εκτός από το προφίλ των ίδιων των φεστιβάλ, η επιλογή του προγράμματος θα καθορίσει και την τύχη πολλών ταινιών και δημιουργών.

Η σημασία του προγραμματισμού ως κύριου χαρακτηριστικού του νέου φαινομένου των φεστιβάλ είχε αναδειχθεί ήδη από τις δραστηριότητες των κινηματογραφικών ομάδων, που προηγήθηκαν των φεστιβάλ. Οι διοργανωτές προσπαθούσαν να προβάλουν ταινίες που δεν μπορούσαν να βρουν άλλον τρόπο να

φτάσουν στο ευρύ κοινό. Αυτό το σημαντικό στοιχείο θα «αντιγράψουν» τα πρώτα φεστιβάλ. Έτσι, εκτός από λαμπερές εκδηλώσεις για την πόλη που διοργανώνονται και την προώθηση της εντόπιας κινηματογραφικής παραγωγής, τα φεστιβάλ θα αναδειχτούν και ως το μόνο διαθέσιμο πεδίο, ώστε οι ταλαντούχοι δημιουργοί να αναδείξουν τη δουλειά τους. Ο τρόπος εμπλοκής του προγραμματισμού στην όλη λειτουργία των φεστιβάλ και οι μετασχηματισμοί που αυτός γνώρισε διαχρονικά, θα ταυτιστούν κατά κάποιον τρόπο με την ίδια την ιστορία των φεστιβάλ, η οποία, με αυτό το κριτήριο, θα μπορούσε να χωριστεί σε τρεις περιόδους. Η πρώτη εκτείνεται από την ίδρυση του φεστιβάλ της Βενετίας το 1932 και φτάνει μέχρι το 1968 και το επεισοδιακό φεστιβάλ των Καννών. Η δεύτερη περίοδος φτάνει μέχρι τη δεκαετία του '80 και η τελευταία μέχρι σήμερα (De Valck, 2007).

Κατά την πρώτη περίοδο ο προγραμματισμός δεν αναδεικνύεται ως κάτι σημαντικό, καθώς η επιλογή των ταινιών στα ελάχιστα φεστιβάλ που υπήρχαν γινόταν, όπως σημείωσα, από τις ίδιες τις χώρες που συμμετείχαν. Τα φεστιβάλ τότε έμοιαζαν περισσότερο με τις Διεθνείς Εκθέσεις και οι ταινίες επιλέγονταν είτε από το αρμόδιο υπουργείο κάθε χώρας είτε από κάποια άλλη ειδική κυβερνητική υπηρεσία. Ο αριθμός των ταινιών που κάθε χώρα έστελνε καθοριζόταν από το εύρος της κινηματογραφικής της παραγωγής αλλά και από το «ειδικό βάρος» της.⁶⁴ Γι' αυτό και την πρώτη εποχή των φεστιβάλ ο προγραμματισμός δεν είχε αναπτυχθεί ως συνιστώσα της οργάνωσής του. Ήδη όμως αναδεικνυόταν ο διεθνικός του χαρακτήρας με τη συμμετοχή ταινιών από πολλές χώρες.

Η δεύτερη περίοδος ξεκινά το 1968 από το φεστιβάλ των Καννών, όταν για πρώτη φορά ένα φεστιβάλ αναδείχτηκε σε δημόσιο βήμα διαμαρτυρίας.⁶⁵ Ενώ αυτό το γεγονός θα επηρεάσει την πορεία των κινηματογραφικών φεστιβάλ περισσότερο σε συμβολικό επίπεδο, η δεκαετία του '70 θα βρει τα φεστιβάλ να αυξάνονται σε αριθμό και κυρίως να απομακρύνονται από τη στενή σχέση με το κράτος. Σταδιακά

⁶⁴ Μοναδική εξαίρεση ήταν οι Ηνωμένες Πολιτείες, όπου η επιλογή για το ποιες ταινίες θα σταλούν στα διάφορα φεστιβάλ γινόταν από την Ένωση Παραγωγών. Η διαφορά είναι σημαντική, αφού, ενώ οι άλλες χώρες επέλεγαν τις ταινίες με κύριο κριτήριο την προώθηση της εθνικής και πολιτιστικής τους ταυτότητας, τα κριτήρια που πρυτάνευαν στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν εκείνα της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

⁶⁵ Γάλλοι σκηνοθέτες που συμμετείχαν στο φεστιβάλ, ανάμεσα τους και οι γνωστοί Ζαν Λικ Γκοντάρ, Φρανσουά Τρυφό και Λουί Μαλ, επηρεασμένοι από τα γεγονότα του Μάη του '68 στο Παρίσι και γενικότερα από τη διεθνή κατάσταση, αξιοποίησαν το βήμα του φεστιβάλ, για να δείξουν την αλληλεγγύη τους στις απεργίες και να διαμαρτυρηθούν για την αλλαγή του διευθυντή της Γαλλικής Ταινιοθήκης «Cinematheque» προκαλώντας τη διακοπή του φεστιβάλ. Οι περισσότεροι ξένοι σκηνοθέτες, μεταξύ των οποίων οι Ρόμαν Πολάνσκι και Μίλος Φόρμαν, που συμμετείχαν στο φεστιβάλ συμπαραστάθηκαν και αυτοί στην κίνηση των Γάλλων σκηνοθετών.

άρχισαν να λειτουργούν περισσότερο ως ανεξάρτητοι οργανισμοί, με τους προέδρους, τους καλλιτεχνικούς διευθυντές και τους προγραμματιστές να έχουν τη δυνατότητα να φτιάχνουν το πρόγραμμα που επιθυμούσαν με κριτήρια καλλιτεχνικά.⁶⁶

Κατά την περίοδο αυτή ο προγραμματισμός γίνεται το κέντρο αναφοράς των φεστιβάλ και γι' αυτό τον λόγο ονομάζεται η «εποχή των προγραμματιστών».⁶⁷ Εκτός από νέα φεστιβάλ αναδεικνύονται τότε και νέα πρόσωπα, μια νέα γενιά διευθυντών και προγραμματιστών, οι οποίοι θα καθορίσουν κατά ένα μεγάλο ποσοστό το μέλλον των φεστιβάλ.⁶⁸

Ποτέ πριν δεν είχαν τόση ελευθερία να προβάλλουν τις πραγματικές τους καλλιτεχνικές επιλογές, χωρίς να σκέφτονται εθνικές πολιτικές και οικονομικά συμφέροντα της διοργάνωσης. Ποτέ ξανά ο προγραμματισμός δεν θα είναι τόσο αγνός, ανεπηρέαστος από τις επιθυμίες του κοινού ή από την οικονομική πλευρά της διαχείρισης μιας τέτοιας εκδήλωσης (De Valck, 2007:168).

Το νέο στοιχείο που εμφανίζεται αυτή την περίοδο είναι η προσπάθεια ορισμένων φεστιβάλ να διαφοροποιηθούν από τα μεγάλα και κυρίαρχα φεστιβάλ της εποχής μέσω της θεματικής στροφής τους, επιλέγοντας κατ' αρχάς ταινίες από περισσότερες χώρες και δείχνοντας μεγαλύτερο ενδιαφέρον για πειραματικά και άγνωστα στο ευρύ κοινό είδη κινηματογράφου. Είναι, πιστεύω, η επαναφορά της λογικής των κινηματογραφικών ομάδων της δεκαετίας του '20, όμως πλέον η «απέναντι πλευρά» δεν είναι μόνο το Χόλιγουντ, αλλά και τα κυρίαρχα φεστιβάλ, όπως των Καννών και της Βενετίας.

Η αρχή αυτής της στροφής εντοπίζεται σε ένα μικρό φεστιβάλ στο Πέζαρο της Ιταλίας, το οποίο, χωρίς να είναι ιδιαίτερα γνωστό, γίνεται το πρώτο που εφαρμόζει νέες πολιτικές στη διαδικασία επιλογής των ταινιών. Το φεστιβάλ πραγματοποιείται για πρώτη φορά το 1965 με τη βοήθεια των σκηνοθετών

⁶⁶ Την ίδια χρονική περίοδο αρχίζει να αναδεικνύεται ο ιδιαίτερος ρόλος των σημαντικότερων φεστιβάλ και η επιρροή που ασκούν στα μικρότερα ως παραδείγματα προς μίμηση. Μπορεί ο ρόλος του προγραμματισμού να αλλάζει μαζί με την αύξηση του αριθμού των φεστιβάλ, αλλά, για παράδειγμα, ο τρόπος επιλογής των ταινιών που προβάλλονται στο Φεστιβάλ των Καννών θα παραμείνει ξεχωριστός σε σχέση με την πρακτική που ακολουθούν τα άλλα φεστιβάλ ανά τον κόσμο μέχρι και σήμερα.

⁶⁷ Χρησιμοποιώ το όρο της De Valck «the age of programmers» (2012: 4).

⁶⁸ Ανάμεσα σε αυτά τα πρόσωπα ξεχωρίζουν ο Hubert Bals, πρώτος διευθυντής του Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, και ο Ulrich Gregor, υπεύθυνος του τμήματος Φόρουμ του Φεστιβάλ του Βερολίνου.

Μπερνάρντο Μπερτολούτσι και Πιερ Πάολο Παζολίνι. Για πρώτη φορά φεστιβάλ δεν δέχεται αιτήσεις συμμετοχής, αλλά οι διοργανωτές αναζητούν μόνοι τους τις ταινίες που θα επιθυμούσαν να προβάλουν. Το ίδιο το φεστιβάλ, λοιπόν, καθορίζει απολύτως τι θα προβάλει, επιλέγοντας ταινίες από οποιαδήποτε χώρα επιθυμεί. Έτσι, για παράδειγμα, για πρώτη φορά προβάλλονται σε φεστιβάλ ταινίες από τη Λατινική Αμερική.

Επιπλέον, για πρώτη φορά κάνουν την εμφάνισή τους σε φεστιβάλ άλλες δραστηριότητες πέρα από τις προβολές, π.χ. συζητήσεις, ενώ επίσης δημοσιεύονται αναλυτικά κείμενα για το πρόγραμμά του. Επίσης, εμπλέκονται στο φεστιβάλ άνθρωποι από διάφορα πεδία εκτός του κινηματογραφικού, όπως ακαδημαϊκοί, επαγγελματίες της παραγωγής, πολιτικοί ακτιβιστές. Δεδομένου του συγκεκριμένου τρόπου επιλογής των ταινιών, αναγνωρίζεται πλέον στο φεστιβάλ η δυνατότητα «πολιτισμικής παρέμβασης», ενώ με τη συμμετοχή πολλών ανθρώπων στις εκδηλώσεις της διοργάνωσης αναδεικνύεται μια «πολιτική της συμμετοχής».⁶⁹ Τα στοιχεία αυτά θα καθορίσουν την ταυτότητα των φεστιβάλ τις επόμενες δεκαετίες.

Η τρίτη περίοδος που αρχίζει από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και φτάνει μέχρι σήμερα διέπεται από μια σημαντική αλλαγή στη φυσιογνωμία των φεστιβάλ. Η ακόμα μεγαλύτερη αύξηση του αριθμού τους σε παγκόσμιο επίπεδο και η δημιουργία του επονομαζόμενου «φεστιβαλικού δικτύου» αλλάζουν σε μεγάλο βαθμό την ταυτότητα των φεστιβάλ, τα οποία ουσιαστικά θεσμοποιούνται λαμβάνοντας συγκεκριμένη νομική μορφή: γίνονται αστικές μη κερδοσκοπικές εταιρίες (Rhyne, 2009). Τα φεστιβάλ πλέον αναγκάζονται να ανταγωνίζονται μεταξύ τους, ενσωματωμένα σε αυτό που αρχίζει να διαμορφώνεται ως «παγκοσμιοποιημένη οικονομία» (Stringer, 2003).⁷⁰

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον δημιουργείται μια παράδοξη κατάσταση για τα φεστιβάλ. Από τη μια πλευρά, υπάρχει ανταγωνισμός για το ποιο θα έχει περισσότερες και καλύτερες ταινίες σε παγκόσμια πρεμιέρα, ποιο θα έχει τους πιο διάσημους καλεσμένους, ποιο θα αναδείξει νέα talέντα, ενώ από την άλλη υπάρχουν σταθερές συνεργασίες σε πολλά επίπεδα, ώστε να αναδειχθούν νέες ταινίες και δημιουργοί, να προβληθούν ταινίες που δεν θα μπορούσαν αλλιώς να βρουν τον δρόμο για τις αίθουσες, και σε τελική ανάλυση να εμποδωθεί η θέση των φεστιβάλ ως ενός πολύ σημαντικού πολιτιστικού θεσμού. Σε αυτό το πλαίσιο ο προγραμματιστής

⁶⁹ Μεταφράζω τα «cultural intervention» και «politics of participation» (De Valck, 2007:4).

⁷⁰ Ο Stringer χρησιμοποιεί τον όρο «global space economy».

δεν μένει ανεπηρέαστος καθώς οι επιθυμίες του κοινού, ο προϋπολογισμός που έχει στη διάθεσή του το φεστιβάλ, οι εταιρίες διανομής και πώλησης των ταινιών αλλά και η παρουσία της «αγοράς»⁷¹ επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τη διαδικασία επιλογής.

Τα φεστιβάλ δεν προβάλλουν πλέον μόνο ταινίες που το κοινό δεν θα μπορούσε να δει πουθενά αλλού, αλλά αναδεικνύονται και σε εναλλακτικό δίκτυο διανομής και προώθησης ταινιών. Επιπλέον, τα φεστιβάλ μέσω της διαδικασίας αυτής έχουν συμβάλει στη δημιουργία και διατήρηση ενός διεθνούς, κοσμοπολίτικου, καλλιτεχνικού κινηματογράφου, που υπερβαίνει τις εθνικές ταυτότητες των δημιουργών. Ο σκηνοθέτης μέσω της αναγνώρισης που μπορεί να του προσφέρει η συμμετοχή του σε ένα φεστιβάλ θα μπει στον «κόσμο» των διεθνών χρηματοδοτήσεων, θα λάβει μέρος σε ειδικά εργαστήρια για νέους καλλιτέχνες, θα συνεργαστεί με νέους παραγωγούς ή συμπαραγωγούς από άλλες χώρες. Το αποτέλεσμα αυτής της πορείας είναι οι ταινίες του συγκεκριμένου δημιουργού να σχετίζονται λιγότερο με μια εθνική ιδιαιτερότητα και περισσότερο με την επιρροή που ασκεί το συγκεκριμένο διεθνές περιβάλλον (De Valck, 2007).⁷² Βέβαια, σε αυτό επενεργούν και πολλές παράμετροι που σχετίζονται με την ιδιαιτερότητα κάθε δημιουργού. Παρ' όλα αυτά, η επιρροή των φεστιβάλ είναι ένα πολύ σημαντικό μέρος της διαδικασίας.

Στη νέα αυτή περίοδο αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι κάνουν την εμφάνισή τους και κάποια εξειδικευμένα φεστιβάλ, τα οποία συνδιαμορφώνουν τον ρόλο του θεσμού στην πολιτιστική πραγματικότητα μιας χώρας. Ο προγραμματισμός και η προβολή ταινιών με εξειδικευμένη θεματολογία σε ένα οργανωμένο φεστιβαλικό πλαίσιο, δημιουργούν ένα ειδικό πεδίο γνώσης για ένα ιδιαίτερο είδος κινηματογράφου. Στην ουσία, θα λέγαμε, ασκούν ένα είδος πολιτικής μέσα από την προβολή των ταινιών που έχουν επιλέξει. Τα φεστιβάλ, για παράδειγμα, αφρικανικού ή ασιατικού κινηματογράφου ή τα φεστιβάλ που προβάλλουν αποκλειστικά ταινίες με

⁷¹ Σε επόμενο κεφάλαιο θα αναπτύξω τον τρόπο που η «αγορά» επηρεάζει τις επιλογές ταινιών. Στο σημείο αυτό αρκεί να αναφερθεί ότι, όταν μια ταινία συμμετέχει στην «αγορά» ενός φεστιβάλ ως «work in progress» ή και σε πρωιμότερο στάδιο της δημιουργίας της, είναι πολύ πιθανόν να προβληθεί στο ίδιο φεστιβάλ και όταν ολοκληρωθεί, ειδικά αν έχει βραβευτεί ως ταινία που βρίσκεται «υπό δημιουργία».

⁷² Εδώ το επιχείρημα της De Valck βρίσκεται κοντά σε αυτό του Elsaesser (2005) για τη νέα θέση των φεστιβάλ και τη μικρότερη εμπλοκή του εθνικών κρατών στην παραγωγή. Βλ. Κεφ. 1.

θέμα την ομοφυλοφιλία⁷³ φέρουν το βάρος της κατασκευής μιας συγκεκριμένης εικόνας για τις ταυτότητες που προβάλλονται μέσω των ταινιών.

Αυτές οι βαθιές αλλαγές στη φυσιογνωμία του παγκοσμίου φαινομένου των φεστιβάλ αποκρυσταλλώνονται με το πλέον εύγλωττο τρόπο στους μετασχηματισμούς που υφίσταται ο προγραμματισμός τους. Θα μπορούσε βέβαια να υποστηριχθεί ότι η νέα μορφή της «αγοράς», η εκπαιδευτική της διάσταση, η ψηφιακή εποχή και πολλά ακόμα στοιχεία που διαμορφώνονται στις μέρες μας σκιαγραφούν τα χαρακτηριστικά μιας τέταρτης περιόδου για τα φεστιβάλ. Τα φεστιβάλ πλέον δεν περιορίζονται μόνο στις λίγες μέρες που πραγματοποιείται η κύρια διοργάνωση, αλλά πρωταγωνιστούν και σε πολλές δράσεις κατά τη διάρκεια της χρονιάς. Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης αποτελεί παράδειγμα: κάθε χρόνο αμέσως μετά την περάτωση των προβολών στη Θεσσαλονίκη, ένα μέρος του προγράμματός του προβάλλεται σε πέντε πόλεις της Ελλάδας, ενώ κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ ορισμένες ταινίες προβάλλονται σε κάποιες πόλεις της περιφέρειας. Επίσης, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης σε συνεργασία με την Ταινιοθήκη της πόλης πραγματοποιεί όλο τον χρόνο μικρά αφιερώματα.

Από την άλλη, και ο τρόπος προγραμματισμού των ταινιών αλλάζει, αφού πλέον πραγματοποιείται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό μέσω διαδικτυακών χώρων. Αντί δηλαδή να στέλνουν οι εταιρείες ένα dvd screener, όπως είναι ο όρος, η ταινία αναρτάται σε έναν διαδικτυακό τόπο όπου ο προγραμματιστής μπορεί με έναν ειδικό κωδικό να την παρακολουθήσει. Μέσα σε μια περίοδο αλλαγών λοιπόν, ορισμένα φεστιβάλ αναζητούν έναν επαναπροσδιορισμό της σχέσης τους με το κοινό, με το περιεχόμενο που προβάλλουν αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το κάνουν, με το τρόπο δηλαδή που παρεμβαίνουν στην πόλη, στο κοινό και στην κινηματογραφική παραγωγή γενικότερα.⁷⁴

Το συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο που περιέγραψα αδρομερώς σκιαγραφεί τη γενική εξέλιξη του φαινομένου των φεστιβάλ αμέσως μετά την εμφάνισή τους με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η κάθε κινηματογραφική παράδοση όμως και το

⁷³ Συνήθως στον τίτλο των φεστιβάλ υπάρχουν τα αρχικά LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender), ενώ τελευταία χρησιμοποιείται και όρος «queer film festival». Φυσικά, η πόλη στην οποία πραγματοποιείται παρατίθεται πάντα στο τίτλο, όπως και το ξεχωριστό όνομα (αν υπάρχει) του φεστιβάλ. Στην Ελλάδα το φεστιβάλ ταινιών με θέμα την ομοφυλοφιλία ονομάζεται «Outview, Athens Queer Film Festival». Ενδεικτικά: Schulman (1994), Searle (1996), Rich (1999), June (2003 και 2004), Suarez (2006), Kim (2007) Loist (2011).

⁷⁴ Τις σκέψεις αυτές για το νέο ρόλο των φεστιβάλ και την επιρροή της ψηφιακής τεχνολογίας στις δραστηριότητές τους, τις αναπτύσσω στο τελευταίο κεφάλαιο.

κάθε φεστιβάλ καθ' εαυτόν ακολουθούν τη δική τους πορεία μετασχηματισμών, ανάλογα με το πότε δημιουργήθηκαν και τη στρατηγική την οποία ακολούθησαν. Είναι ευνόητο ότι τα φεστιβάλ των Καννών, του Βερολίνου, της Βενετίας, του Σάντανς και μερικά ακόμα δεν συνιστούν τον κανόνα αλλά την εξαίρεση όσον αφορά τον προϋπολογισμό, τον τρόπο που προβάλλονται στον τύπο, τους καλεσμένους που μπορούν να καλέσουν, τον αριθμό επισκεπτών που μπορούν να προσελκύσουν, τις παγκόσμιες πρεμιέρες που φιλοξενούν. Επέχουν μια θέση προτύπου για τα μικρότερης εμβέλειας φεστιβάλ, αλλά και για τους δημιουργούς που επιδιώκουν τη δουλειά τους να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή καταξίωση και επιτυχία. Είναι φανερό ότι όλα τα σύγχρονα φεστιβάλ έχουν επηρεαστεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο από εκείνα που προηγήθηκαν, από τον τρόπο που εξελίχθηκαν και από τις καινοτομίες τις οποίες αυτά πρώτα εισήγαγαν.

Ωστόσο, αρκετά από τα πιο σύγχρονα φεστιβάλ δημιούργησαν τα δικά τους παραδείγματα. Το Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, για παράδειγμα, ξεκίνησε το 1972 και ουσιαστικά άρχισε να γίνεται γνωστό στο τέλος της ίδιας δεκαετίας. Και ενώ ποτέ δεν έφτασε τη φήμη των Φεστιβάλ των Καννών, του Βερολίνου και της Βενετίας, χάρη στις επιλογές του πρώτου διευθυντή του Hubert Bals, τις ιδέες που εφάρμοσε στον χώρο της «αγοράς», την επιμονή του σε έναν νέο για την εποχή, πειραματικό κινηματογράφο αλλά και την ανάδειξη του άγνωστου κινηματογράφου της Άπω Ανατολής, έχει σήμερα καταφέρει να θεωρείται ένα πολύ ξεχωριστό φεστιβάλ, χωρίς να στηρίζεται πολύ στους διάσημους καλεσμένους και τα φώτα των ΜΜΕ.

2.4 Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ στην Ελλάδα

Η περίοδος αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και κυρίως η δεκαετία του 1950 σηματοδότησε την ανάπτυξη του φαινομένου των φεστιβάλ κινηματογράφου στον διεθνή χώρο. Ήταν η περίοδος που η μεταπολεμική Ευρώπη είχε αποδυθεί στην προσπάθεια ανασυγκρότησης και όπως και πολλές ακόμα πρωτοβουλίες, οι εκδηλώσεις των κινηματογραφικών φεστιβάλ θεωρήθηκε ότι συνέβαλαν στην πολιτιστική αναγέννηση.

Όμως τα κινηματογραφικά φεστιβάλ καθυστέρησαν να εμφανιστούν στην Ελλάδα. Η καθυστέρηση αυτή δεν είναι ανεξήγητη, δεδομένων των ιστορικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα την ίδια περίοδο. Με κορύφωση τον

εμφύλιο πόλεμο και τα σοβαρά συλλογικά τραύματα που άφησε, οι συνθήκες στη χώρα ήταν τουλάχιστον αντίξοες για να προγραμματιστούν και να πραγματοποιηθούν τέτοιες εκδηλώσεις. Αν προσθέσουμε και την απουσία πολιτικής, νόμων και πόρων για τον κινηματογράφο, που συνεπάγονταν την πολύ περιορισμένη εγχώρια παραγωγή ταινιών,⁷⁵ καταλαβαίνουμε γιατί δεν ήταν εύκολο να προκύψει αυτό που στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης φάνταζε ως φυσική εξέλιξη, έχοντας τα φεστιβάλ της Βενετίας και των Καννών ως ζωντανά παραδείγματα προς μίμηση.

Βέβαια, αν και η Ελλάδα της δεκαετίας του '60 εξακολουθούσε να υστερεί οικονομικά και συνέχιζε να είναι ασταθής πολιτικά, παρουσίασε μια σταθερή άνοδο της πολιτιστικής δημιουργίας σε πολλά επίπεδα. Τη δεκαετία αυτή σημειώθηκαν μεγάλες ανατροπές στον χώρο της μουσικής, της ποίησης και της λογοτεχνίας, καθώς και ένα πολιτισμικό και πνευματικό άνοιγμα προς την Ευρώπη. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η πρώτη οργανωμένη κινηματογραφική εκδήλωση, που πραγματοποιήθηκε το 1960. Το μοντέλο όμως του κινηματογραφικού φεστιβάλ, που εκείνη την περίοδο αναπτυσσόταν στην Ευρώπη, με κύρια χαρακτηριστικά τον διεθνή προσανατολισμό, την εξωστρέφεια και τον πλουραλισμό στο πρόγραμμα, θα καθυστέρουσε πολύ να εμφανιστεί στη Ελλάδα, αναδεικνύοντας έτσι τη δυσκολία των ανθρώπων του κινηματογράφου και πρωτίστως της πολιτείας να αφουγκραστούν τις αλλαγές που πραγματοποιούνταν στο διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον.

Η ιστορία των φεστιβάλ στην Ελλάδα, και ειδικότερα αυτή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο μιας αυτοτελούς μελέτης. Είναι στην ουσία το σημείο αναφοράς όλων των επαγγελματιών και των ανθρώπων του κινηματογράφου, καθώς η σημασία που έχει για την πόλη της Θεσσαλονίκης και γενικότερα για τον κινηματογράφο και την ελληνική πολιτιστική πραγματικότητα είναι μεγάλη. Η ατμόσφαιρα, οι καλλιτέχνες, η πολιτική, τα παρασκήνια, τα βραβεία, το κοινό αποτελούν τις συνιστώσες μια ιστορικής πορείας 54 ετών. Αξίζει στο σημείο αυτό να παρατεθούν τα ορόσημα που σηματοδοτούν την εξέλιξη του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η οποία είναι συνυφασμένη με τον θεσμό τον φεστιβάλ στην Ελλάδα.⁷⁶

⁷⁵ Ενδεικτικά να αναφέρω ότι το 1943 γυρίστηκαν μόλις 3 ταινίες, το 1950 γυρίστηκαν 10 και το 1956 ο αριθμός έφτασε τις 31 ταινίες (πηγή: Αρχείο της Δημόσιας Τηλεόρασης).

⁷⁶ Λίγο πριν γίνει το φεστιβάλ διεθνές ο Μπάμπης Ακτσόγλου (1989) επιμελήθηκε μια επετειακή έκδοση για τα πρώτα τριάντα χρόνια ιστορίας του θεσμού, η οποία αποτελεί μια από τις πρώτες συστηματικές εργασίες για το φεστιβάλ και την ιστορική του σημασία.

2.4.1 Θεσσαλονίκη: η πόλη του κινηματογράφου

Είναι αλήθεια ότι η πόλη της Θεσσαλονίκης συχνά ταυτίζεται με τον κινηματογράφο. Η διάχυτη αυτή αίσθηση ίσως να απορρέει από το γεγονός ότι η πόλη έχει συχνά υπάρξει «σκηνικό» για πολλές ταινίες, καθώς και από το ότι πολλές από τις κινηματογραφικές της αίθουσες θεωρούνται πλέον ιστορικές. Ίσως, μάλιστα, να σχετίζεται με την έντονη πνευματική παράδοση της πόλης, ακόμα και με τον «διάχυτο ερωτισμό»,⁷⁷ που πολλοί της αποδίδουν, στοιχεία που δημιουργούν, κατά κάποιον τρόπο, μια κινηματογραφική ατμόσφαιρα. Η ταύτισή της όμως με την έβδομη τέχνη δεν θα ήταν τόσο αυτονόητη αν δεν επιλεγόταν ως η πόλη που θα φιλοξενούσε την πρώτη δημόσια κινηματογραφική εκδήλωση.

Πρόκειται, φυσικά, για το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, το αρχαιότερο και σημαντικότερο κινηματογραφικό φεστιβάλ στην Ελλάδα, που παραμένει μέχρι και σήμερα η πιο αναγνωρίσιμη κινηματογραφική εκδήλωση της χώρας. Μπορεί να συγκριθεί μόνο με το άλλο φεστιβάλ της πόλης, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, το οποίο, όσον αφορά την αναγνωρισιμότητα στον διεθνή χώρο και κυρίως την ανταγωνιστικότητά του με ανάλογα φεστιβάλ του εξωτερικού, πιθανόν να είναι το πιο πετυχημένο φεστιβάλ στην Ελλάδα.

Όπως και το φεστιβάλ της Βενετίας τη δεκαετία του 1930, το πρώτο φεστιβάλ στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο και με την υποστήριξη της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης το 1960, χρονιά που η έκθεση συμπλήρωνε τριάντα πέντε χρόνια λειτουργίας. Ο γνωστός και πολύ σημαντικός λογοτέχνης Παύλος Ζάννας μαζί με μια ομάδα φίλων του από τη Θεσσαλονίκη, οι οποίοι είχαν ιδρύσει την κινηματογραφική λέσχη της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρίας «Τέχνη», πρότειναν την πραγματοποίηση μιας κινηματογραφικής εκδήλωσης στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης με στόχο την προώθηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Έτσι, ξεκίνησε η «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», όπως αρχικά ονομάστηκε.

Η προσπάθεια στην αρχή δεν έτυχε θερμής υποδοχής από τον δημοσιογραφικό και καλλιτεχνικό κόσμο, απεναντίας αντιμετωπίστηκε με δισταγμό και επιφύλαξη.

⁷⁷ Τη φράση τη δανείζομαι από το άρθρο του Γιώργου Μπολάνη (2012:15)

Η γενική ατμόσφαιρα της πρώτης βραδιάς ήταν μάλλον ψυχρή, αν αναλογισθούμε τα μετέπειτα «θερμά» βράδια του Φεστιβάλ. Μέσα στη βιασύνη τους να γίνει το Φεστιβάλ, οι οργανωτές παρέλειψαν να αναρτήσουν πανό ή να κολλήσουν αφίσες, που να δείχνουν ότι όντως στην πόλη γίνεται κάποια εκδήλωση. Οι ελάχιστες αφίσες τοιχοκολλήθηκαν μία μέρα πριν από τη λήξη της. Μέρα με τη μέρα, όμως, το κοινό γινόταν πολυπληθέστερο και πιο θερμό, με αποκορύφωμα την τελευταία μέρα, που παρατηρήθηκε έλλειψη εισιτηρίων, ενώ από νωρίς γίνονταν πηγαδάκια στην πλατεία Αριστοτέλους.⁷⁸

Στην τελετή λήξης προβλήθηκε η ταινία «Μανταλένα» του σκηνοθέτη Ντίνου Δημόπουλου. Η παρουσία των διάσημων συντελεστών της ταινίας φανέρωσε το στίγμα του Φεστιβάλ και ανέδειξε μία από τις πολλές διαστάσεις που επρόκειτο να καθορίσει τον χαρακτήρα του. Η λάμψη των αστερών της μεγάλης οθόνης λειτούργησε σαν μαγνήτης για τους δημοσιογράφους και το κοινό, γεγονός που είχε ήδη συμβεί στα μεγάλα φεστιβάλ του εξωτερικού. Και ενώ η εμπορική διάσταση δεν έλειπε ποτέ από το Φεστιβάλ,⁷⁹ η γιορτινή διάθεση και η ακτινοβολία της διοργάνωσης λειτούργησε, τα πρώτα κυρίως χρόνια, και ως μια προσπάθεια να επουλωθούν τα τραύματα του εμφυλίου.

Η ελληνική πολιτεία, αναγνωρίζοντας την προσπάθεια, θεσμοθέτησε το φεστιβάλ με νόμο, ορίζοντας την πόλη της Θεσσαλονίκης ως οικοδέσποινα της διοργάνωσης, επιβεβαιώνοντας έτσι τη σύνδεση του φεστιβάλ με τη Διεθνή Έκθεση. Η αναγνώριση αυτή αποτέλεσε συγχρόνως και μια ισχυρή συμβολική κίνηση προς την υποτιμημένη σε σχέση με την Αθήνα, πόλη της Θεσσαλονίκης. Η ανάδειξη της Διεθνούς Έκθεσης, οι πολιτικές αποφάσεις για την ίδρυση αυτοτελούς Υπουργείου Βορείου Ελλάδος,⁸⁰ αλλά και η θεσμοθέτηση του Φεστιβάλ Τραγουδιού και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου συνδέθηκαν με την ταυτότητα της πόλης και επιχειρήθηκε να αξιοποιηθούν ως επιβεβαίωση ότι το κράτος ενδιαφέρεται έμπρακτα για την πόλη και την ευρύτερη γεωγραφική περιοχή της Βόρειας Ελλάδας.

Η επιτυχία της πρώτης διοργάνωσης καθιέρωσε άμεσα το φεστιβάλ και το ανέδειξε ως ένα από τα σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα κάθε χρονιάς, κατά τη

⁷⁸ Από το αρχείο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

⁷⁹ Δεν είναι τυχαίο ότι την επίβλεψη του φεστιβάλ αλλά και του κινηματογράφου γενικότερα την είχε το Υπουργείο Βιομηχανίας.

⁸⁰ Το 1988 μετονομάστηκε σε Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης. Το 2009 μετατράπηκε σε Γενική Γραμματεία Μακεδονίας-Θράκης που υπαγόταν στο Υπουργείο Εσωτερικών, για να επανιδρυθεί εκ νέου το 2012.

διάρκεια του οποίου ετερόκλητες ομάδες κοινού συναντιούνταν για μερικές μέρες και παρακολουθούσαν από κοντά τη νέα παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου. Εκεί η πολιτική συναντούσε το σινεμά, οι πολιτικοί το κινηματογραφόφιλο κοινό, οι διασημότητες άγνωστους καλλιτέχνες και οι δημοσιογράφοι του θεάματος (του αποκαλούμενου «καλλιτεχνικού ρεπορτάζ») τους κριτικούς κινηματογράφου.

Η συνεχής αύξηση της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής και οι ίδιες οι ανάγκες της διοργάνωσης οδηγούν στις πρώτες μεγάλες αλλαγές. Η «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου» μετονομάζεται σε «Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου» και οι προβολές γίνονται πλέον στην αίθουσα της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών. Ο εμπνευστής της διοργάνωσης Παύλος Ζάννας, ο οποίος είναι πλέον διευθυντής της Διεθνούς Έκθεσης, διοργανώνει το 1966 το πρώτο αφιέρωμα στον νεορεαλιστικό κινηματογράφο, με εννέα ταινίες και μία ομιλία με θέμα «Νεορεαλισμός και το θέμα των ρεαλιστικών στοιχείων στον ελληνικό κινηματογράφο». Πρόκειται για την πρώτη προσπάθεια διεθνοποίησης του φεστιβάλ, η οποία θα διακοπεί απότομα από το δικτατορικό καθεστώς που εγκαθιδρύθηκε την επόμενη χρονιά. Έκτοτε το φεστιβάλ επέστρεψε στην εσωστρέφεια και την «κλειστότητα» που το χαρακτήριζαν τα προηγούμενα χρόνια.

2.4.2 Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

Αν για το ευρύ κοινό το φεστιβάλ ταυτιζόταν με τη λάμψη των κινηματογραφικών αστέρων, για πολλούς νέους της εποχής ήταν κάτι περισσότερο: μια ευκαιρία να παρακολουθήσουν και να κρίνουν τις ταινίες δημόσια και ζωντανά. Οι θεατές, και ιδιαίτερα εκείνοι που συγκεντρώνονταν στον Εξώστη Β', είχαν κατά καιρούς αποδοκιμάσει με έντονο τρόπο τόσο τις αποφάσεις της κριτικής επιτροπής, όσο και συγκεκριμένους δημιουργούς. Το 12ο Φεστιβάλ, για παράδειγμα, χαρακτηρίστηκε από τους δημοσιογράφους ως το «Φεστιβάλ της οργής»:

εξαιτίας των έντονων αποδοκιμασιών του νεανικού κοινού του β' εξώστη για ορισμένους παραγωγούς, σκηνοθέτες και ταινίες, που ήταν πλέον ολοφάνερο

ότι δεν είχαν θέση στο Φεστιβάλ, γιατί εξέφραζαν ό,τι πιο απαρχαιωμένο και αρτηριοσκληρωτικό στην κινηματογραφία μας.⁸¹

Ο Εξώστης Β΄ έχει κατά κάποιον τρόπο δημιουργήσει έναν από τους πιο διάσημους μύθους στην ιστορία του φεστιβάλ. Ο Πέτρος, ένας από τους κριτικούς κινηματογράφου που ανήκουν στην «παλιά γενιά» και για πολλά χρόνια συνεργάτης του φεστιβάλ μου αναφέρει χαρακτηριστικά:

Ακόμα και σήμερα είναι πολλοί εκείνοι που μιλούν με νοσταλγία και ίσως με μια ωραιοποίηση για την εποχή που η δυναμική του σημείου αυτού καθόριζε το στίγμα του φεστιβάλ. Δεν είναι πάντα εύκολο να ξεχωρίσεις τα όρια μεταξύ σωστού και λάθους, αστείου και σοβαρού γι' αυτό το φαινόμενο. Το σίγουρο είναι ότι τα χρόνια πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ήταν μια μορφή αντίδρασης. Ας μην ξεχνάμε ότι συνδέθηκε και με τη νέα γενιά των κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '70, και αυτό έχει μετρήσει στο πώς συνεχίστηκε να χτίζεται ο μύθος του εξώστη.⁸²

Από τη δεκαετία του '70 θα διαφανεί για πρώτη φορά η επιρροή που μπορεί ασκήσει ένα φεστιβάλ στα κινηματογραφικά τεκταινόμενα. Οι προβολές σε αυτό το περιβάλλον δημιουργούσαν τις προϋποθέσεις για διάλογο και τις αφορμές για έντονες διαφωνίες που μεταφέρονταν ακολούθως στις στήλες των εφημερίδων και των περιοδικών, οπότε και το φεστιβάλ και οι εν λόγω ταινίες απασχολούσαν τον δημόσιο διάλογο για πολύ μεγαλύτερο διάστημα από τις λίγες μέρες που διαρκούσε η διοργάνωση.

⁸¹ Οι αποδοκιμασίες αυτές είχαν ξεκινήσει πριν από την έναρξη του φεστιβάλ όταν «κόπηκαν 23 ταινίες μικρού μήκους (σε σύνολο 33) και 8 μεγάλων (σε σύνολο 17), ανάμεσα στις οποίες συναντάμε τον “Ορέστη” του Βασίλη Φωτόπουλου (οι αντιμπεριαλιστικές αιχμές του ενόχλησαν τη χουντική λογοκρισία), το «Πλοίο» του Μιχάλη Παπανικολάου, το «Οικόπεδο» του Θόδωρου Μαραγκού. Επίσης, προβλήματα με τη λογοκρισία είχαν δύο ταινίες του διεθνούς προγράμματος, οι «Σάκο και Βαντσέτι» και «Αγάπη», που τελικά δεν προβλήθηκαν. Το αποκορύφωμα των δημόσιων αποδοκιμασιών σημειώθηκε κατά τη διάρκεια της προβολής του ντοκιμαντέρ «Ολύμπια» του Άγγελου Λάμπρου. Οι αποδοκιμασίες ήταν τόσο έντονες, που η προβολή διακόπηκε. Είναι η πρώτη και μοναδική φορά που η προβολή μιας ταινίας δεν ολοκληρώνεται και που η κριτική επιτροπή αναγκάζεται να τη δει χωρίς την παρουσία κοινού (Από το αρχείο το Φεστιβάλ, ΦΚΘ 1971).

⁸² Ανεξάρτητα από το αν τα γιουχαίσματα ήταν δίκαια ή άδικα, είναι δύσκολο να κρίνει κάποιος με μία λέξη το φαινόμενο του Εξώστη Β΄. Κανείς από τους συνομιλητές μου δεν το σχολίασε αρνητικά, αλλά και κανείς δεν επιθυμούσε να το δει να επανακάμπτει. Ο μύθος γύρω από αυτόν ίσως να μην επιτρέπει κάτι τέτοιο. Από κανένα φεστιβάλ, όχι μόνο της Θεσσαλονίκης, δεν λείπουν οι αντιδράσεις και τα γιουχαίσματα, πουθενά όμως δεν ήταν τόσο οργανωμένα, σε βαθμό μάλιστα που να συνδεθούν συμβολικά με τον λεγόμενο Εξώστη Β΄.

Ήδη από το 1966 η προβολή της μικρού μήκους ταινίας «Τζίμης ο Τίγρης» του νέου τότε σκηνοθέτη Παντελή Βούλγαρη θα κάνει το κοινό να ενθουσιαστεί, με αποτέλεσμα όλοι να κάνουν λόγο για μια διαφαινόμενη αλλαγή στην ελληνική κινηματογραφία. Η χρονιά όμως που αυτό θα επιβεβαιωθεί με τον πιο πειστικό τρόπο θα είναι το 1970, όταν προβάλλεται η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Θεοδώρου Αγγελόπουλου «Αναπαράσταση», η οποία έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής από το κοινό και απέσπασε το πρώτο βραβείο, ενώ στη συνέχεια επρόκειτο να αποσπάσει και άλλες διακρίσεις στο εξωτερικό. Είναι η ταινία που σηματοδοτεί την αυγή αυτού που θα ονομαστεί στη συνέχεια «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», χαρακτηριστικά του οποίου ήταν η πιο έντονη πολιτικοποίηση, η έμπνευση που αντλούσε από την ελληνική πραγματικότητα και την πρόσφατη ιστορία της χώρας, αλλά και μια διαφορετική, πιο ελεύθερη κινηματογραφική γραφή, σε αντίθεση προς τον καθιερωμένο μέχρι τότε ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο,⁸³ η γραφή του οποίου ήταν πιο γραμμική και φορμαλιστική.

Το φεστιβάλ, λοιπόν, δεν είναι απλά το πλαίσιο για να εκφραστεί, αλλά η αφορμή για να γεννηθεί ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, που άσκησε μεγάλη επίδραση στο ελληνικό σινεμά και το εισήγαγε σε μια νέα φάση. Η μεταπολίτευση φέρνει μια αναγέννηση όλων των δημιουργικών δυνάμεων του κινηματογράφου, ενώ ο μεγάλος αριθμός ταινιών της δεκαετίας του '60 δεν πρόκειται να επαναληφθεί. Για τους περισσότερους η σκοτεινή εποχή της δικτατορίας κλείνει κινηματογραφικά με το «Μάθε παιδί μου γράμματα» του Θόδωρου Μαραγκού, ενώ η προβολή του «Θιάσου» επιβεβαιώνει την εξαιρετική πορεία που είχε ήδη ξεκινήσει ο πρωτεργάτης αυτού του νέου κινήματος Θεόδωρος Αγγελόπουλος. Πλέον, νέοι κινηματογραφιστές καταθέτουν καινούργιες ιδέες και χαράζουν τη δική τους διαδρομή, ενώ το 1974 ιδρύεται η Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών του κινηματογράφου.

Ως ένα χαρακτηριστικό γεγονός αυτής της περιόδου θα αναδειχθεί η στενή και εξαρτημένη σχέση του Φεστιβάλ με την τοπική κοινωνία και ο τρόπος που ορισμένοι τη διαχειρίστηκαν. Ενώ το 1976 αποφεύχθηκε την τελευταία στιγμή μια πιθανή σύγκρουση ανάμεσα στο Υπουργείο Βιομηχανίας και τους κινηματογραφιστές για τον τρόπο διοργάνωσης και την επιλογή των ταινιών, την επόμενη χρονιά οι διαφωνίες έγιναν πιο έντονες και η απειλή του Αντι-Φεστιβάλ έγινε

⁸³ Αν και για ιστορικούς λόγους είναι δόκιμο να γίνονται οι κατηγοριοποιήσεις αυτές, θα ήθελα να σημειώσω ότι σε αυτές τις περιπτώσεις ομαδοποιούνται διαφορετικά μεταξύ τους έργα και φιλομορφίες, γεγονός που αποκρύπτει πολλές ιδιαίτερες αρετές των ταινιών αυτών και των δημιουργών τους. Οι διαφορές αυτές αναδεικνύονται από την ιστορική πορεία του καθένα ξεχωριστά.

πραγματικότητα.⁸⁴ Αφορμή ήταν η αιφνιδιαστική αλλαγή του κανονισμού του Φεστιβάλ, που είχε συνταχθεί μόλις δύο χρόνια πριν, το 1975, με τη συμμετοχή και των κινηματογραφικών σωματείων.⁸⁵ Έτσι, στο 18ο Φεστιβάλ διοργανώθηκαν δύο εκδηλώσεις, μια από τους επίσημους φορείς, που σημείωσε παταγώδη αποτυχία, και μια από τα σωματεία, στην οποία προβλήθηκαν οι ταινίες που όλοι ανέμεναν να δουν εκείνη τη χρονιά και η οποία υποδέχτηκε τον μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών. «Κανείς δεν θυμάται την ατυχή εβδομάδα που έγινε στο Κρατικό Θέατρο, αντίθετα όλοι θεωρούν ως το Φεστιβάλ του 1977 αυτό που έγινε στο “Ράδιο Σίτυ”» γράφουν ήδη από τότε οι δημοσιογράφοι.

Μαζί με την Εταιρία Σκηνοθετών διαμαρτύρεται και το σωματείο των Κριτικών Κινηματογράφου, που δηλώνει ότι δεν θα καλύψει δημοσιογραφικά το επίσημο Φεστιβάλ, ενώ και πολλοί σκηνοθέτες δηλώνουν ότι δεν θα στείλουν τις ταινίες τους. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι, ενώ η ΔΕΘ και το Υπουργείο Βιομηχανίας καταγγέλλουν την κίνηση ως μεθοδευμένη και προσπαθούν να προχωρήσουν στη διεξαγωγή του επίσημου φεστιβάλ κανονικά, ο τύπος της Θεσσαλονίκης παρουσιάζει την όλη προσπάθεια των σωματείων σαν μια συντονισμένη υπονόμευση του Φεστιβάλ, με απώτερο σκοπό να μεταφερθεί από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα. Είναι η πρώτη φορά που θα προβληθεί η άποψη ότι μια πιθανή μεταφορά της έδρας του φεστιβάλ από τη Θεσσαλονίκη θα αποτελούσε πλήγμα για τον χαρακτήρα και την ταυτότητα της πόλης. Η άποψη αυτή έχει διατυπωθεί με διαφορετικές αφορμές πολλές φορές μέχρι σήμερα.

2.4.3 Πορεία προς την εξωστρέφεια

Στην επόμενη δεκαετία (1980-1990) θα τεθούν οι βάσεις για τις μεγάλες αλλαγές που θα γίνουν στη οργάνωση και στον χαρακτήρα του φεστιβάλ. Είναι μια εποχή που γυρίζονται πολλές ταινίες αμφίβολης ποιότητας, με μοναδικό σκοπό τη διανομή τους σε βίντεο. Συμπτώματα της γενικότερης κρίσης του ελληνικού σινεμά θα είναι η διακοπή της λειτουργίας πολλών αιθουσών κινηματογράφου και η μείωση του

⁸⁴ Από το αρχείο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

⁸⁵ Σύμφωνα με τον νέο κανονισμό, η ΔΕΘ θα όριζε την οργανωτική επιτροπή του φεστιβάλ, χωρίς να λαμβάνει υπ’ όψιν τη γνώμη των σωματείων. Ταυτόχρονα η ανακοίνωση της σύνθεσης του νέου ΔΣ του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και ο αποκλεισμός κινηματογραφιστών και κριτικών κινηματογράφου, όξυνε ακόμα περισσότερο τα πράγματα.

αριθμού ταινιών που παράγονταν. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα⁸⁶ θα αργήσουν να αναγνωριστούν ή θα προβάλλονται σε λίγες και άδειες τις περισσότερες φορές αίθουσες. Τότε αποφασίζεται η θέσπιση θέσης Διευθυντή του Φεστιβάλ, αλλά και διατυπώνεται δημοσίως η άποψη, και μάλιστα από το πλέον αρμόδιο δημόσιο πρόσωπο, συγκεκριμένα την τότε υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη, ότι το φεστιβάλ οφείλει να προσλάβει διεθνή χαρακτήρα. Κάτι τέτοιο, τελικά, θα αργήσει να γίνει, αφού η αλλαγή αυτή θα πραγματοποιηθεί το 1992, όταν παίρνει το όνομα με το οποίο είναι γνωστό μέχρι σήμερα, δηλαδή Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, υιοθετώντας το μοντέλο των μεγάλων φεστιβάλ του εξωτερικού.

Συνοπτικά, οι μεγάλες αλλαγές που συνεπιφέρει αυτή η στροφή προς το διεθνές περιβάλλον είναι τα νέα τμήματα που δημιουργούνται υπό τον τίτλο «Διεθνές Διαγωνιστικό» και «Νέοι Ορίζοντες», τα οποία ακολουθούν το μοντέλο των διεθνών φεστιβάλ και τα οποία, μαζί με τα διάφορα αφιερώματα σε ξένους δημιουργούς, διαμορφώνουν ένα τελείως διαφορετικό χαρακτήρα για το φεστιβάλ. Το Βαλκανικό τμήμα που δημιουργείται λίγο αργότερα και η «αγορά» αποτελούν προσθήκες που εδραίωσαν το φεστιβάλ όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της.⁸⁷ Τέλος, το φεστιβάλ επιστρέφει στον παραδοσιακό κινηματογράφο «Ολύμπιον», με τον οποίο ταυτίζεται και του οποίου αποτελεί το σήμα κατατεθέν. Σημαντική, επίσης, αλλαγή είναι η κατάργηση του ελληνικού διαγωνιστικού τμήματος και η αντικατάστασή του από το «Πανόραμα Ελληνικού Κινηματογράφου», με το σκεπτικό ότι οι ελληνικές ταινίες διαγωνίζονταν για τα Κρατικά Βραβεία, τα οποία απονέμονται την επόμενη μέρα από την επίσημη λήξη του Φεστιβάλ.

Για τον Πέτρο το πιο καθοριστικό σημείο εκείνης της εποχής είναι η τοποθέτηση του Μισέλ Δημόπουλου στη θέση του νέου Διευθυντή του Φεστιβάλ και η απόφασή του να καλέσει τον καταξιωμένο και διεθνώς αναγνωρισμένο στον χώρο

⁸⁶ Αναφέρομαι στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου, στον νέο δημιουργό Νίκο Νικολαΐδη, αλλά και στις πρώτες ταινίες του Νίκου Περάκη.

⁸⁷ Είναι σημαντικό να αναφέρω ότι η παρουσία της «αγοράς» είναι πολύ κρίσιμη για τα επόμενα χρόνια. Το Κεφάλαιο 5 είναι αφιερωμένο σε αυτή τη σημαντική πλευρά των φεστιβάλ. Στο σημείο αυτό θα περιοριστώ να αναφέρω ότι πρόκειται για ένα ξεχωριστό τμήμα που ασχολείται με όλα τα αναπτυξιακά προγράμματα στα οποία οι ταινίες μπορούν να συμμετέχουν ακόμα και από τα πρώτα στάδια της δημιουργίας τους (π.χ. σενάριο).

των φεστιβάλ Δημήτρη Εϊπίδη⁸⁸ να αναλάβει πρωτεύοντα ρόλο σε αυτή την προσπάθεια.

Η εμφάνιση και των δύο είναι καταλυτική. Αλλά η απόφαση να πάρει το φεστιβάλ, ως φορέας, έναν διευθυντή ενός άλλου φεστιβάλ αποδείχθηκε σημαντική και κατά τη γνώμη μου πολύ έξυπνη από πλευράς στρατηγικής. Ο Εϊπίδης, όντας έμπειρος και καταξιωμένος στο εξωτερικό, είχε τη δυνατότητα να έχει πρόσβαση στο καλύτερο δυνατό προϊόν για να υποστηρίξει το τμήμα που ανέλαβε, τους «Νέους Ορίζοντες». Το αποτέλεσμα ήταν να έχουμε ένα νεοσύστατο διαγωνιστικό τμήμα που αποτελούνταν από νέους πρωτοεμφανιζόμενους σκηνοθέτες, άρα πιο δύσκολο και απευθυνόμενο σε κάπως πιο συγκεκριμένο κοινό, και το τμήμα του Εϊπίδη με ένα πρόγραμμα 40 ταινιών το οποίο ουσιαστικά στήριζε το φεστιβάλ τα πρώτα δύσκολα χρόνια αυτής της μετάβασης.

Ο συνάδελφος του Νίκος συμπληρώνει:

Ήταν ελεύθερος να διαλέξει όποια ταινία θεωρούσε καταλληλότερη να προβληθεί στο φεστιβάλ, με αποτέλεσμα το κοινό να αρχίσει να γνωρίζει σκηνοθέτες όπως ο Egoyan, ο Haneke και άλλους πολλούς και εισήγαγε έναν κινηματογράφο, ιδιαίτερο και έξω από τα πρότυπα του Χόλιγουντ. Έτσι, μαζί με τα αφιερώματα και το διαγωνιστικό τμήμα το φεστιβάλ, από μια τοπική

⁸⁸ Είναι σημαντικό πιστεύω να παραθέσω ορισμένα στοιχεία από το βιογραφικό του που φανερώνουν την πορεία του στα διεθνή φεστιβάλ. Είναι το πρώτο παράδειγμα επαγγελματία ο οποίος αναλαμβάνει διοικητική θέση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχοντας «φεστιβαλική» εμπειρία από τα προηγούμενα χρόνια: Ο Δημήτρης Εϊπίδης γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε Αγγλική Λογοτεχνία και Αμερικανικό Θέατρο στο Πανεπιστήμιο του Σαν Φρανσίσκο, καθώς και Σκηνοθεσία Θεάτρου στην Αμερικανική Ακαδημία Δραματικών Τεχνών στη Νέα Υόρκη. Είναι, επίσης, απόφοιτος της Σχολής Κινηματογράφου του Λονδίνου. Το 1971 ίδρυσε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μόντρεαλ, με έμφαση στον νέο κινηματογράφο, το οποίο διηύθυνε επί 14 χρόνια. Μέχρι σήμερα παραμένει σύμβουλός του και διευθυντής του διεθνούς του προγράμματος. Από το 1988 μέχρι σήμερα είναι υπεύθυνος διεθνούς προγράμματος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τορόντο, ενώ από το 1992 έως το 2005 διηύθυνε το παράλληλο τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, «Νέοι Ορίζοντες». Το 1999 ίδρυσε το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης-Εικόνες του 21ου Αιώνα, το οποίο συνεχίζει να διευθύνει έως και σήμερα. Από το 1995 έως σήμερα είναι επίσης διευθυντής προγράμματος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ισλανδίας στο Ρέικιαβικ. Επιπλέον, ο Δημήτρης Εϊπίδης έχει διδάξει Ιστορία Κινηματογράφου και Αισθητική στο Πανεπιστήμιο McGill του Μόντρεαλ από το 1968 ως το 1970 και στο πανεπιστήμιο Concordia μέχρι το 1971. Έχει υπάρξει μέλος διεθνών κριτικών επιτροπών σε πολλά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, μεταξύ των οποίων του Σαν Σεμπαστιάν, της Κωνσταντινούπολης, της Αβινιόν, της Ιερουσαλήμ, της Μόσχας, της Σεούλ, της Φιλαδέλφειας, του Μπιλμπάο, του Κάρλοβι Βάρι, της Τεργέστης, της Λειψίας, του Άμστερνταμ, της Αγίας Πετρούπολης κ.ά.

εκδήλωση άρχισε να παίρνει διεθνή χαρακτήρα και να διαμορφώνει την εικόνα που πλέον έχει σήμερα.

Μέσα από αυτή την αλλαγή, λοιπόν, οι φίλοι του κινηματογράφου αρχίζουν να εξοικειώνονται με άγνωστες μέχρι τότε κινηματογραφικές παραδόσεις και να γνωρίζουν νέους σκηνοθέτες. Την ίδια στιγμή οι Έλληνες σκηνοθέτες και παραγωγοί άρχισαν να έχουν επαφές με τους ξένους συναδέλφους τους, να αποκομίζουν νέες εμπειρίες, ακόμη και νέους τρόπους προώθησης των ταινιών τους στο εξωτερικό, ενώ τα έργα τους πλέον «εκτίθενται» δίπλα σε αυτά των ξένων. Το γεγονός αυτό θα αποτελέσει αντικείμενο διχογνωμίας δημιουργώντας δύο αντικρουόμενες πλευρές. Η πρώτη έκρινε ότι η συνύπαρξη των ελληνικών ταινιών με τις ξένες μπορούσε να ήταν εποικοδομητική λειτουργώντας σαν κινητήριο δύναμη για τη βελτίωση του ελληνικού σινεμά, ενώ η δεύτερη διέβλεπε έναν κίνδυνο υποβάθμισής του.

Τα δυο κεντρικά πρόσωπα στο φεστιβάλ εκείνης της εποχής (Μισέλ Δημόπουλος και Δημήτρης Εϊπίδης) ερωτώμενα σε μια κοινή συνέντευξη αν οι ελληνικές ταινίες έχουν υποβαθμισθεί μπροστά στην πληθώρα και στην ποικιλία των ξένων ταινιών είπαν ξεκάθαρα (Ζουμπουλάκης & Κανέλλης, 2000):

ΜΔ: Δεν νομίζω ότι η ελληνική ταινία πρέπει να έχει ειδική μεταχείριση και προστασία. Τι είναι η ελληνική ταινία; Καρέτα Καρέτα; Και αν κάτι τέτοιο περνά στον κόσμο οφείλεται στο ότι η κοινή γνώμη της χώρας αντιμετωπίζει τα πράγματα σοβινιστικά.

Δ.Ε: Ο κινηματογράφος δεν έχει εθνικότητα. Με τον τρόπο που επικοινωνούμε σήμερα δεν υπάρχουν καν εθνικά όρια. Μια ταινία από την Κορέα μπορεί να προκαλέσει παρόμοια συναισθήματα με μια ελληνική. Στο κάτω κάτω διοργανώνουμε μια διεθνή εκδήλωση. Υπάρχουν φεστιβάλ που έχουν καταργήσει ακόμη και τον τόπο παραγωγής. Ποτέ δεν θα δεχόμουν ότι το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υπονομεύει τον ελληνικό κινηματογράφο γιατί εκεί θα αντιστεκόμουν, όχι τόσο επειδή είμαι πατριώτης αλλά επειδή πιστεύω ότι ένα φεστιβάλ που επιχορηγείται με κρατικά χρήματα δεν μπορεί να υπονομεύσει το δικό του προϊόν. Παρουσιάζουμε τον ελληνικό κινηματογράφο δίκαια. Αυτό το φεστιβάλ δεν θέλει σημαιούλες.

Το ζήτημα της διεθνοποίησης του φεστιβάλ είναι πολύ σημαντικό, όχι μόνο για την ιστορία του θεσμού, αλλά γενικότερα για την εξέλιξη όλων των φεστιβάλ που

εμφανίστηκαν στη συνέχεια. Οι αλλαγές αυτές ακόμα και σήμερα αποτελούν σημείο τριβής για πολλούς Έλληνες σκηνοθέτες, ανθρώπους του κινηματογράφου και πολλούς άλλους, με τα επιχειρήματα να επικεντρώνονται στην ελληνικότητα του Φεστιβάλ, στη χαμένη του «ψυχή» και «ταυτότητα». Αυτά τα επιχειρήματα αναδύονται κάθε φορά που η δημόσια συζήτηση επανέρχεται στο Φεστιβάλ ή γενικότερα στον ελληνικό κινηματογράφο και φτάνουν να γίνουν μέχρι και αντικείμενο προεκλογικών και κομματικών διαξιφισμών.⁸⁹ Η κίνηση των «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη» το 2009 επανέφερε όχι μόνο το θέμα του ρόλου και του χαρακτήρα του Φεστιβάλ, αλλά και το θέμα του εθνικού του ρόλου και τη σχέση του με την τοπική κοινωνία και τη διεθνή πραγματικότητα.⁹⁰

2.4.4 Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ: το «μικρό αδελφάκι»

Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ γεννήθηκε το 1999 ως μέρος του ίδιου οργανισμού, δηλαδή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Μαζί με το τελευταίο είναι τα μόνα φεστιβάλ που ο κανονισμός και η λειτουργία τους καθορίζεται με νόμο του κράτους. Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ είναι ουσιαστικά⁹¹ το πρώτο διεθνές φεστιβάλ στην Ελλάδα που πρόβαλε αποκλειστικά το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ και αυτή τη στιγμή θεωρείται ως ο καθοριστικός διαμορφωτικός παράγοντας για τον τρόπο που το κοινό αντιλαμβάνεται το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος σήμερα. Επιπλέον, έφτασε σήμερα να αναγνωρίζεται ως ένα από τα πέντε πιο σημαντικά φεστιβάλ του είδους στην Ευρώπη,⁹² αποτελώντας το μοναδικό ελληνικό παράδειγμα για το πώς μπορεί ένα φεστιβάλ να επηρεάσει συγχρόνως και το κοινό του και τους επαγγελματίες.

Κεντρικό πρόσωπο σε αυτή την προσπάθεια είναι ο Δημήτρης Εϊπίδης. Η ενασχόληση του Δημήτρη Εϊπίδη με τη διοργάνωση αποδεικνύεται καταλυτική για τον χαρακτήρα που θα πάρει το φεστιβάλ. Έχοντας μια πλούσια εμπειρία από τα διεθνή φεστιβάλ, όντας λάτρης του ντοκιμαντέρ και συνειδητοποιώντας την έλλειψη

⁸⁹ Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το κίνημα των «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη» το 2009 ή οι δηλώσεις στελεχών του πολιτικού κόμματος ΣΥΡΙΖΑ κατά τη διάρκεια του 54ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

⁹⁰ Θα πραγματευτώ αυτά τα ζητήματα στο 3 Κεφάλαιο.

⁹¹ Πιο πριν υπήρχε ένα άλλο φεστιβάλ με αποκλειστικό αντικείμενο το ντοκιμαντέρ, αλλά όχι ακριβώς με την ίδια μορφή. Θα αναφερθώ εν συντομία σε αυτό στη συνέχεια.

⁹² Για πολλούς θεωρείται το τρίτο πιο σημαντικό.

προβολής και τη μονοδιάστατη αντίληψη του κοινού για το τι είναι ακριβώς το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αποφάσισε να δημιουργήσει, όπως τονίζει ο ίδιος:

έναν φορέα που να εξυπηρετεί τους Έλληνες ντοκιμαντερίστες, να φέρνει το κοινό σε επαφή με τη σύγχρονη πληροφόρηση, τις νέες τεχνολογίες, τις αλλαγές στο επίπεδο παραγωγής, δημιουργίας και προβολής ταινιών... έναν φορέα διανομής αυτών των ταινιών στην τηλεόραση και στις αίθουσες, ώστε να υποβοηθά τους δημιουργούς και σε αυτή τη φάση της πορείας τους.⁹³

Αν και στο πλαίσιο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου το 1998 –έναν χρόνο πριν από την έναρξη του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ– είχε ήδη φτάσει ο απόηχος της συζήτησης για τον ρόλο του δικτύου⁹⁴ των φεστιβάλ, το οποίο είχε αρχίσει να δείχνει τη δυναμική του στην Ευρώπη, για πρώτη φορά αναδεικνύονται με τόσο ξεκάθαρο τρόπο οι στόχοι του συγκεκριμένου Φεστιβάλ, αλλά και γενικότερα η επίδραση που μπορεί να ασκήσουν αυτές οι εκδηλώσεις στους δημιουργούς και γενικότερα στην κινηματογραφική πραγματικότητα.

2.4.5 Οι στόχοι του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ

Πολλοί σκηνοθέτες με τους οποίους συνομίλησα στο πλαίσιο της έρευνας διατύπωσαν την άποψη ότι το ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικό είδος στην Ελλάδα ήταν για πολύ καιρό ταυτισμένο με την αποκαλούμενη «ακαδημαϊκή τηλεοπτική εκδοχή»⁹⁵ και ότι ένα από τα πρώτα και σημαντικότερα επιτεύγματα της συγκεκριμένης προσπάθειας είναι ακριβώς το άνοιγμα σε διαφορετικά παραδείγματα που τοποθέτησε το είδος στην «κανονική», κινηματογραφική του διάσταση.⁹⁶ Φυσικά, δεν ήταν η πρώτη φορά που προβλήθηκαν τέτοια έργα στην Ελλάδα, αλλά

⁹³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη του στην εφημερίδα του φεστιβάλ *Πρώτο Πλάνο* τον Μάρτιο του 2001, τεύχ. 1 (Εϊπίδης, 2000).

⁹⁴ Βλ. εκδόσεις ΦΚΘ, 39ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1998.

⁹⁵ Φράση που εμφανίζεται επίσης σε πολλές από τις συνεντεύξεις του διευθυντή του Φεστιβάλ. Αναφέρονται στα ντοκιμαντέρ που πρόβαλλε η τηλεόραση και χαρακτηρίζονταν από μεγάλες αφηγήσεις (voice over) και διδακτισμό.

⁹⁶ Όπως αναφέρει και η Εύα Στεφανή (2007), για πολύ μεγάλο διάστημα χρησιμοποιούμε τον όρο ντοκιμαντέρ για ένα τεράστιο εύρος ταινιών που συμπεριλαμβάνει ταξιδιωτικά ρεπορτάζ, δημοσιογραφικές έρευνες, λαογραφικές εκπομπές, αρχειακό υλικό κτλ. «Το ντοκιμαντέρ είναι πρωτίστως κινηματογράφος, επομένως τέχνη. Υπό αυτή την έννοια, βρίσκεται εγγύτερα στη μυθοπλασία παρά στη δημοσιογραφία, συνδέεται περισσότερο με τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική παρά με το ρεπορτάζ και την τηλεόραση. Ο διδακτισμός και η ψευδο-αντικειμενικότητα απουσιάζουν, ενώ αυτό που προέχει είναι η προσωπική ματιά του σκηνοθέτη, όπως ακριβώς και στη μυθοπλασία» (σελ.13).

ήταν η πρώτη θεσμοθετημένη διοργάνωση με μεγάλο αριθμό ταινιών στο πρόγραμμά της.

Το άλλο ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από το ξεκίνημα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και τη μετέπειτα πορεία του είναι το γεγονός ότι, ενώ προώθησε την ιδέα του δημιουργικού ντοκιμαντέρ ως τέχνης και την άποψη ότι ουσιαστικά το έργο δεν είναι παρά μια προσωπική ματιά του δημιουργού, ποτέ δεν απέκλεισε τη σύνδεση που το είδος αυτό έχει με την «αλήθεια» και την αποτύπωση του κόσμου που μας περιβάλλει. Ο όρος «τεκμηρίωση» και η ταύτισή του με το συγκεκριμένο είδος, που πλέον αποκαλείται και «κινηματογράφος τεκμηρίωσης», για να διαχωριστεί από το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ, είναι χαρακτηριστικό αυτής της στάσης.⁹⁷

Το προηγούμενο συνδέεται και με τη συχνή παρατήρηση στην οποία προέβαιναν πολλοί από τους πληροφορητές μου ότι το ντοκιμαντέρ, και κατ' επέκταση το φεστιβάλ, αποτελεί στις μέρες μας έναν εναλλακτικό τρόπο ενημέρωσης για θέματα που αφορούν τον κόσμο που ζούμε και τα οποία δεν φτάνουν ποτέ στους τηλεοπτικούς μας δέκτες. Επρόκειτο για άποψη που δεν την άκουσα πρώτη φορά στις συνεντεύξεις μου. Ήδη από το 2000 ο Δημήτρης Εϊπίδης παρατηρούσε ότι, ενώ το ντοκιμαντέρ τα τελευταία χρόνια έχει μια πτωτική πορεία και ότι η εξέλιξή του είναι άνιση σε σχέση με τον αφηγηματικό κινηματογράφο, οι τεχνολογικές εξελίξεις θα αντιστρέψουν την κατάσταση. Συγκεκριμένα υποστήριζε:

Το ντοκιμαντέρ θα έχει μια άνθηση και θα παίζει σημαντικότερο ρόλο στην καθημερινότητά μας. Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι σήμερα ο θεατής είναι πιο ενήμερος, πιο μορφωμένος, πιο εξοικειωμένος με θέματα κοινωνικού ενδιαφέροντος από ό,τι ήταν πριν από 20 χρόνια. Έτσι, δεν ικανοποιείται με την είδηση, την πληροφορία δηλαδή που προέρχεται από την τηλεόραση, το απλό ρεπορτάζ.⁹⁸

Αυτή η θέση πιστεύω ότι είναι το δεύτερο σημείο που καθορίζει μέχρι σήμερα την πορεία του φεστιβάλ. Αν το πρώτο σημείο ήταν η δημιουργία ενός πλαισίου που θα βοηθούσε τον δημιουργό να προβάλλει το έργο του, το δεύτερο ήταν η ανάδειξή του ως μια εναλλακτική πηγή ενημέρωσης και ψυχαγωγίας για το κοινό. Ενώ, λοιπόν, το

⁹⁷ Χαρακτηριστικός είναι και ο τίτλος του εισαγωγικού κειμένου του Δημήτρη Εϊπίδη στο πρώτο κατάλογο του φεστιβάλ «Ας πούμε την Αλήθεια: Η αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας» (ΦΝΘ 1999).

⁹⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξή του στο *Πρώτο Πλάνο*, την εφημερίδα του Φεστιβάλ, τον Μάρτιο του 2000, τεύχ. 1 (Εϊπίδης, 2000).

Φεστιβάλ εμφανίζεται σε μια εποχή που το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος ήταν στην ουσία άγνωστο, η δυναμική του, η εξωστρέφειά του και ο πλουραλισμός του στις επιλογές προκάλεσαν μια μικρή «επανάσταση» που ανέτρεψε τις διαδεδομένες αντιλήψεις για το τι είναι ντοκιμαντέρ. Συγχρόνως, ο επίσημος λόγος του Φεστιβάλ για τη σημασία του ντοκιμαντέρ στην ενημέρωση του κοινού και στη διαμόρφωση της εικόνας μας για τον κόσμο αναδεικνύει την επιλογή του Φεστιβάλ να προωθήσει μια ευρύτερη προσέγγιση του συγκεκριμένου είδους και όχι αποκλειστικά μια κινηματογραφική.⁹⁹

Η ταυτόχρονη παρουσία της «αγοράς» και των επαγγελματιών του χώρου προσδίδει στο φεστιβάλ έναν διεθνή χαρακτήρα. Παράλληλα, του επιφυλάσσει μια περίοπτη θέση στο δίκτυο των φεστιβάλ του είδους, τα οποία είχαν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται στην Ευρώπη.¹⁰⁰ Με την επίσημη, μάλιστα, συνεργασία του με το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Ντοκιμαντέρ (European Documentary Network-EDN), το οποίο οργανώνει κάθε χρόνο εκδηλώσεις στο πλαίσιο του προγράμματος, η θέση του γίνεται ακόμα πιο ισχυρή. Επιλέγει, λοιπόν, να ακολουθήσει το μοντέλο που εφάρμοζε το Φεστιβάλ του Άμστερνταμ, το οποίο είχε ήδη καταξιωθεί ως το σημαντικότερο φεστιβάλ ντοκιμαντέρ του κόσμου. Ένα φεστιβάλ που χαρακτηρίζεται περισσότερο από τον πολύ μεγάλο αριθμό ταινιών που προβάλλει, την άμεση σύνδεση με την αγορά και την πολυσυλλεκτικότητα των επιλογών του, που όμως δεν αποκλείει από το πρόγραμμά του έργα που προσιδιάζουν περισσότερο στη φόρμα του τηλεοπτικού ρεπορτάζ ή της δημοσιογραφικής έρευνας.

2.4.6 Ένα ακόμα «κρατικό» φεστιβάλ

Εκτός από τα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, ένα ακόμα φεστιβάλ που χρηματοδοτείται από τον κρατικό προϋπολογισμό είναι το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους της Δράμας.¹⁰¹ Το 2013 το Φεστιβάλ της Δράμας έκλεισε τα 36 χρόνια

⁹⁹ Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με την Aida Vallejo, αντανakλάται στην πρόσφατη ελληνική παραγωγή (2012:136). Χωρίς να διαφωνώ με τη θέση αυτή, πιστεύω ότι η εικόνα του ελληνικού ντοκιμαντέρ έχει πλέον αλλάξει. Θα αναπτύξω το θέμα αυτό στο Κεφάλαιο 4.

¹⁰⁰ Για περισσότερα όσον αφορά την ιστορία των φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στην Ευρώπη, βλ. Vallejo (2013).

¹⁰¹ Ταυτισμένη με τον κρατικό προϋπολογισμό και το Υπουργείο Πολιτισμού είναι και η Ταινιοθήκη της Ελλάδας και τα διάφορα φεστιβάλ που διοργανώνει. Το πιο γνωστό είναι το Φεστιβάλ Πειραματικού Κινηματογράφου, που πραγματοποιείται τα τελευταία εφτά χρόνια. Επίσης, η

λειτουργίας και είναι το δεύτερο αρχαιότερο κινηματογραφικό φεστιβάλ της χώρας. Ξεκίνησε το 1978 ως πρωτοβουλία της Κινηματογραφικής Λέσχης της πόλης, έπειτα από μερικά χρόνια το φεστιβάλ συμπεριλήφθηκε στις δραστηριότητες του Δήμου της Δράμας, ενώ στη συνέχεια υποστηρίχτηκε επισήμως και από την πολιτεία.¹⁰² Όπως και αυτό της Θεσσαλονίκης, το φεστιβάλ της Δράμας στην αρχή πρόβαλλε αποκλειστικά ελληνικές ταινίες, γι' αυτό και ο επίσημος τίτλος του είναι «Φεστιβάλ Ελληνικών Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας».

Το παράδοξο είναι ότι, όταν το 1995, τρία χρόνια μετά την αλλαγή στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, αποφασίζεται να γίνει και αυτό διεθνές, παρατίθενται δύο τίτλοι και σημειώνονται δύο αριθμήσεις, που τονίζουν τον διαχωρισμό του διεθνούς τμήματος από το ελληνικό. Το 2013, για παράδειγμα, πραγματοποιήθηκαν το «36ο Φεστιβάλ Ελληνικών Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας» και το «19ο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας».¹⁰³ Στην ιστοσελίδα του φεστιβάλ σημειώνεται σχετικά:

Έτσι, σήμερα πλέον το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους της Δράμας, τόσο το Διεθνές όσο και το Ελληνικό, έχει εξελιχθεί σε έναν πολιτιστικό οργανισμό, τόσο εθνικής όσο και διεθνούς εμβέλειας.

Το Φεστιβάλ Δράμας έχει καθιερωθεί στην Ελλάδα ως ο χώρος ανάδειξης των κινηματογραφικών ταινιών μικρού μήκους. Αν και πολλές φορές οι αποφάσεις των εκάστοτε κριτικών επιτροπών αλλά και η γενικότερη λειτουργία του έχουν γίνει αντικείμενο κριτικής από τους κινηματογραφιστές –και όχι μόνο από αυτούς–,¹⁰⁴ το

Ταινιοθήκη πραγματοποιεί πολλά αφιερώματα σε κινηματογραφικές σχολές διάφορων χωρών. Δεν τα αναφέρω αναλυτικά στο σημείο αυτό λόγω του ότι πρόκειται για κάτι πολύ πρόσφατο. Επιπλέον, να σημειώσω ότι αρκετά φεστιβάλ που θα αναφέρω στη συνέχεια λαμβάνουν επιχορηγήσεις από τον προϋπολογισμό του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά όχι στο ίδιο ποσοστό και όχι μέσα από την ίδια διαδικασία.

¹⁰² Αναφορά από την ιστοσελίδα του φεστιβάλ. (<http://www.dramafilmfestival.gr/history.htm>).

¹⁰³ Πρόκειται για μια διαφοροποίηση που δεν είναι συνηθισμένη όσον αφορά την αυτοπαρουσίαση των φεστιβάλ, καθώς συνήθως δεν αποτυπώνεται στον τίτλο του φεστιβάλ η διάκριση ανάμεσα στο εθνικό και το διεθνές τμήμα. Η διαφορετική διάσταση είναι αυτονόητη από τη στιγμή που ένα φεστιβάλ πραγματοποιείται σε μια χώρα και επιλέγει την ίδια στιγμή να αποκτήσει διεθνή χαρακτηριστήρα. Το πρόγραμμά του είναι αυτό που καθορίζει την ταυτότητά του ανάλογα με τα διαφορετικά τμήματα που θα επιλέξει να συμπεριλάβει. Έτσι, όταν υπάρχουν πολλά και διαφορετικά τμήματα με διεθνείς παραγωγές, τότε το φεστιβάλ είναι «διεθνές», χαρακτηρισμός ο οποίος αρκεί για τον τίτλο του φεστιβάλ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το φεστιβάλ επιλέγει να έχει δύο διαφορετικά διαγωνιστικά τμήματα, ελληνικό και διεθνές, και οι ταινίες του πρώτου τμήματος να μη συναγωνίζονται τις ταινίες του δεύτερου.

¹⁰⁴ Το αναφέρω επειδή στις συζητήσεις που είχα με πολλούς πληροφορητές για την κίνηση των Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη το 2009 και την εναντίωσή τους στα κρατικά βραβεία, έγιναν

Φεστιβάλ παραμένει ακόμα και σήμερα ένας αρκετά ισχυρός θεσμός. Από τον Αύγουστο του 1996 το Υπουργείο Πολιτισμού, «αναγνωρίζοντας την σημασία και το κύρος του Φεστιβάλ της Δράμας», το ενέταξε στο Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων.¹⁰⁵ Η συγκεκριμένη πολιτική συντέλεσε στη θεσμοθέτηση της σταθερής χρηματοδότησης του Φεστιβάλ, τόσο από το Υπουργείο Πολιτισμού όσο και από τον Δήμο Δράμας.¹⁰⁶

2.4.7 Φεστιβάλ και στην Αθήνα

Το πρώτο κινηματογραφικό φεστιβάλ που συνδέεται με την Αθήνα είναι το «Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου» που ξεκίνησε το 1988 ως συμμετοχή στο Ευρωπαϊκό Έτος Κινηματογράφου και Τηλεόρασης,¹⁰⁷ αλλά εξελίχθηκε τελικά σε ετήσιο φεστιβάλ. Τα πρώτα χρόνια τη διοργάνωση την είχε αναλάβει αποκλειστικά η εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*,¹⁰⁸ ενώ από το 1995 το Φεστιβάλ πραγματοποιείται υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού. Τα τελευταία χρόνια η διοργάνωση αντιμετώπισε πολλές δυσκολίες, κυρίως οικονομικής φύσης, αλλά από το 2009 με τη στήριξη και του Δήμου Αθηναίων κατάφερε να αντεπεξέλθει στις δυσκολίες αυτές.

Μπορεί το φεστιβάλ αυτό να ξεκίνησε ως μια ειδική εκδήλωση με σκοπό την προβολή και προώθηση ταινιών αποκλειστικά από την Ευρώπη, αλλά η επιτυχία της πρώτης χρονιάς ανέδειξε την ανάγκη που είχε η πόλη για μια εκδήλωση σαν και αυτή. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δεν είχε γίνει ακόμα διεθνές και το κοινό μόλις

πολλές αναφορές στο φεστιβάλ της Δράμας και στον τρόπο που απονέμονταν τα ελληνικά βραβεία. Παρ' όλα αυτά, δεν έχει γίνει ποτέ μια συγκεκριμένη και οργανωμένη κίνηση. Το μόνο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι, όταν το φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» στην Αθήνα αποφάσισε να εντάξει στο πρόγραμμά του τμήμα ελληνικών ταινιών μικρού μήκους με διαγωνιστικό χαρακτήρα, πολλοί σημείωσαν ότι ήταν αναγκαίο δείχνοντας έτσι την αντίθεσή τους προς το φεστιβάλ της Δράμας. Ενδιαφέρον, επίσης, είναι το στοιχείο ότι υπήρχε ήδη στην Αθήνα φεστιβάλ μικρού μήκους (Psarokokallo), που δεν είχε γίνει αφορμή για ανοίξει αυτή η συζήτηση. Η εμβέλεια και η αναγνωρισιμότητα του κάθε φεστιβάλ, στην προκειμένη περίπτωση του Φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας», παίζει πάντα πρωταρχικό ρόλο στην απήχηση μιας απόφασης.

¹⁰⁵ Το Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων ήταν μια προσπάθεια του Υπουργείου Πολιτισμού που ξεκίνησε τον Νοέμβριο του 1993 με στόχο την πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας μέσω της δημιουργίας πολιτιστικών θεσμών διεθνούς εμβέλειας στην ελληνική περιφέρεια. Για περισσότερα στη σελίδα http://www.ekdd.gr/ekdda/files/ergasies_esdd/12/2/354.pdf

¹⁰⁶ Πληροφορία από την ιστοσελίδα του φεστιβάλ (www.dramafilmfestival.gr)

¹⁰⁷ Πρώτο Ευρωπαϊκό Έτος ανακηρύχθηκε το 1983 και ήταν αφιερωμένο στις μικρές επιχειρήσεις (τις λεγόμενες ΜΜΕ) και στη βιοτεχνία. Έκτοτε, η Ε.Ε. επιλέγει κάθε χρόνο ένα συγκεκριμένο θέμα με σκοπό να ενθαρρύνει τον διάλογο τόσο στο εσωτερικό των ευρωπαϊκών χωρών όσο και μεταξύ τους.

¹⁰⁸ Καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ μέχρι και σήμερα είναι ο κριτικός κινηματογράφου και συνεργάτης της συγκεκριμένης εφημερίδας Νίνος Φένεκ Μικελίδης.

άρχιζε να επανακάμπτει σταδιακά στις αίθουσες. Η προβολή, λοιπόν, περισσότερων από εβδομήντα ταινιών, κυρίως από το εξωτερικό, φάνταζε σαν μια όαση για τους φίλους του κινηματογράφου.

Ακολουθώντας τα βήματα του Πανοράματος, αλλά διαβλέποντας συγχρόνως ότι υπάρχουν ακόμα όψεις της παγκόσμιας κινηματογραφίας που δεν προβάλλονται επαρκώς,¹⁰⁹ το περιοδικό *Σινεμά*¹¹⁰ διοργανώνει για πρώτη φορά το 1995 το φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας», ξεκινώντας έναν θεσμό ο οποίος παραμένει μέχρι σήμερα μια από τις σημαντικότερες κινηματογραφικές εκδηλώσεις στην Ελλάδα. Το φεστιβάλ ξεκίνησε με πολύ διαφορετική δομή από αυτή που κατέληξε να έχει και με αρκετά μικρότερο προϋπολογισμό, αλλά ακόμα συνδέεται με ό,τι γενικά αποκαλείται «εναλλακτικός και ανεξάρτητος» κινηματογράφος. Οι «avant premiere» που προβάλλει, όπως ακριβώς το Πανόραμα, το συνδέουν ακόμα με το ευρωπαϊκό σινεμά, σε σύγκριση με το τελευταίο όμως έχει πιο ποικίλο πρόγραμμα.¹¹¹

Σήμερα η δυναμική των δύο φεστιβάλ της Αθήνας έχει αλλάξει. Το «Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου» συνεχίζει την πορεία του αλλά με εμφανή τα σημάδια της κάμψης του.¹¹² Από την άλλη πλευρά, το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας άλλαξε πολύ, και οι αλλαγές μάλιστα έγιναν ευμενώς αποδεκτές από το κοινό. Τα τελευταία χρόνια έχει συμπεριλάβει περισσότερα τμήματα, όπως το Διεθνές Διαγωνιστικό, το τμήμα Μουσική και Κινηματογράφος, ένα τμήμα με ελληνικές ταινίες μικρού μήκους, ενώ καθιέρωσε το βραβείο Χρυσή Αθηνά για τα διαγωνιστικά του τμήματα. Επίσης, έχει καλεσμένους και παράλληλες εκδηλώσεις, ενώ τα τμήματα του προγραμματισμού και το γραφείο τύπου έχουν αναβαθμιστεί σε σχέση με το παρελθόν, γεγονός που φαίνεται κυρίως από την προβολή του Φεστιβάλ στα μέσα επικοινωνίας, αλλά και από τον τρόπο που επιλέγονται οι ταινίες. Παραμένει πάντως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα φεστιβάλ για το κοινό, αφού δεν έχει τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα το καθιστούσαν ανταγωνιστικό σε διεθνές επίπεδο φεστιβάλ κινηματογράφου.

¹⁰⁹ Αυτή η διάσταση δεν θα σταματήσει ποτέ να βρίσκεται στον πυρήνα της άνθησης των φεστιβάλ. Ήδη από τη δεκαετία του '90 είχε φανεί αυτή η αλλαγή με την «απλοποίηση» που έφεραν τα ψηφιακά μέσα.

¹¹⁰ Η ιδέα ήταν του τότε διευθυντή του περιοδικού Γιώργου Τζιωτζου.

¹¹¹ Παρά το γεγονός, βέβαια, ότι το περιεχόμενο αυτών των όρων και των διαφοροποιήσεων στα κινηματογραφικά είδη σήμερα έχει αλλάξει, όπως έχει αλλάξει και το προφίλ των δύο αυτών εκδηλώσεων, η ταύτιση των δύο φεστιβάλ με συγκεκριμένα είδη κινηματογράφου παρέμενε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και ως έναν βαθμό παραμένει ακόμα.

¹¹² Παραμένει ένα κινηματογραφικό ραντεβού μέσα στη χρονιά, αλλά σίγουρα δεν έχει την ίδια επιτυχία με το παρελθόν. Μερικές χρονιές ματαιώθηκε, ενώ το κοινό που το επισκέπτεται μειώνεται.

Αξίζει να προσθέσω σε αυτή την καταγραφή και ένα ακόμα φεστιβάλ το οποίο πλέον έχει σταματήσει να πραγματοποιείται. Το φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα» είναι τυπικά το πρώτο φεστιβάλ με αποκλειστικό αντικείμενο το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ.¹¹³ Η προσπάθεια ξεκίνησε στη Θεσσαλονίκη το 1988 από τον πολυσχιδή θεωρητικό του κινηματογράφου Αντρέα Παγουλάτο ως παράλληλη εκδήλωση στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Μετά από τέσσερα χρόνια το φεστιβάλ μεταφέρθηκε στην Αθήνα δίνοντας έμφαση στα αφιερώματα και στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνών σε μια διοργάνωση με δωρεάν είσοδο και χωρίς διαγωνιστικά τμήματα. Το φεστιβάλ κράτησε αυτή τη μορφή μέχρι και την τελευταία χρονιά που πραγματοποιήθηκε, αφού συνεχίστηκε προς τιμήν του εμπνευστή του για λίγα χρόνια μετά τον θάνατό του.¹¹⁴

2.4.8 Η «φεστιβαλική έκρηξη»

Τον Σεπτέμβριο του 2010 το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» διοργάνωσε μια ανοιχτή συζήτηση, ένα «στρογγυλό τραπέζι» όπως το ονόμασε, για τα ελληνικά κινηματογραφικά φεστιβάλ. Σε αυτή τη συνάντηση παραβρέθηκαν αντιπρόσωποι από 20 ενεργεία φεστιβάλ, ενώ από τη συζήτηση έγινε γνωστό ότι υπάρχουν συνολικά 36 φεστιβάλ που λειτουργούσαν μέχρι εκείνη τη στιγμή στην Ελλάδα.¹¹⁵ Η συνάντηση αυτή επιβεβαίωσε κάτι που είχε ήδη προκύψει από την έρευνά μου, ότι στην Ελλάδα πραγματοποιούνταν πολλά φεστιβάλ.

Ο κριτικός κινηματογράφου και συντονιστής της συζήτησης Γιώργος Κρασσακόπουλος έθεσε το κύριο ερώτημα από την αρχή:

¹¹³ Παραπάνω σημείωσα ότι το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ είναι ουσιαστικά το πρώτο, γιατί ήταν αυτό που ακολούθησε το διεθνές μοντέλο φεστιβάλ.

¹¹⁴ Το 2012 πραγματοποιήθηκε πιθανόν για τελευταία χρονιά.

¹¹⁵ Στη δική μου έρευνα ο αριθμός των ενεργών φεστιβάλ σταμάτησε στο νούμερο 33. Στο Παράρτημα Α' παραθέτω όλα τα φεστιβάλ που συνάντησα κατά τη διάρκεια της έρευνας. Πρόκειται για φεστιβάλ τα οποία ήταν ενεργά, έστω και λίγο πριν από την περίοδο διεξαγωγής της έρευνας. Να σημειώσω ότι δεν υπάρχει επίσημος φορέας καταγραφής των ελληνικών φεστιβάλ. Επίσης, να προσθέσω ότι δεν καταμετρώ φεστιβάλ που μετακινούνται από μια πόλη σε άλλη, όταν, για παράδειγμα, ένα μέρος του προγράμματος από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προβάλλεται στο Ηράκλειο Κρήτης ή ένα μέρος του Φεστιβάλ της Πάτρας στην πόλη των Ιωαννίνων. Επίσης, δεν συγκαταλέγονται στην καταμέτρηση αφιερώματα στην κινηματογραφική παραγωγή διάφορων χωρών τα οποία διοργανώνονται από την Ταινιοθήκη την Ελλάδας ή από άλλους οργανισμούς. Ενώ είναι σημαντικά πεδία ανάλυσης για την έρευνά μου και συγκεκριμένα για τον τρόπο που διαχειρίζονται το κινηματογραφικό έργο, δεν τα περιλαμβάνω στη λίστα των ελληνικών φεστιβάλ, επειδή δεν διοργανώνονται σε σταθερή ετήσια βάση.

Ενώ το 1994, όταν και ξεκινούσε το Φεστιβάλ της Αθήνας που μας φιλοξενεί σήμερα, υπήρχαν μόνο το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, της Δράμας με τις ταινίες μικρού μήκους και το Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου στην Αθήνα, σήμερα ο αριθμός των φεστιβάλ έχει πολλαπλασιαστεί. Ποιοι είναι οι λόγοι για αυτό το εντυπωσιακό, αν όχι παράδοξο φαινόμενο;

Οι λόγοι τους οποίους οι περισσότεροι ομιλητές επισήμαναν ήταν η ανάγκη να δει το κοινό κάτι που δεν μπορεί να παρακολουθήσει αλλού, η προσπάθεια για προβολή ενός διαφορετικού κινηματογράφου από αυτόν που κυρίως προβάλλουν οι εταιρείες διανομής ταινιών, ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας πολλών ταινιών που πάντα βοηθάει το προφίλ μιας διοργάνωσης, η τεχνολογία αλλά και η ευκολία να διοργανωθεί μια παρόμοια εκδήλωση από πλευράς υλικού, γεγονός πολύ σημαντικό για τους δήμους και ειδικά εκείνους της περιφέρειας.

Οι εισηγήσεις των ομιλητών, όμως, ανέδειξαν τις πρόδηλες διαφορές στη στρατηγική αλλά και τον ρόλο που το κάθε φεστιβάλ επιφυλάσσει για τον εαυτό του. Αυτό που είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον ήταν η αδυναμία να τεθεί το θέμα του ανταγωνισμού, κάτι που εκ των πραγμάτων διέπει τις σχέσεις των φεστιβάλ, ειδικά όσων διεξάγονται στην ίδια χώρα. Αντίθετα, διατυπώθηκε μέχρι και πρόταση για την ίδρυση ενός είδους «συνεταιρισμού» των φεστιβάλ, που θα διένεμε ταινίες και θα βοηθούσε να μειωθούν τα έξοδα υποτιτλισμού και εκτυπωτικών. Επρόκειτο για μια ιδέα που ξεπερνούσε τις σχέσεις που εκ των πραγμάτων διέπουν θεσμούς σαν τα φεστιβάλ.

Η υπερβολή του προηγούμενου επιχειρήματος μας υπενθυμίζει αυτό που επισημάνθηκε παραπάνω: όλες οι εκδηλώσεις που χαρακτηρίζονται ως «φεστιβάλ» δεν είναι, και δεν μπορούν να είναι, ίδιες. Οι στόχοι, οι ανάγκες από τις οποίες δημιουργούνται, ο τρόπος λειτουργίας, ο προϋπολογισμός, η εξωστρέφεια είναι στοιχεία τα οποία, όπως έδειξα, χαρακτηρίζουν τελείως ανόμοια μεταξύ τους κινηματογραφικά φεστιβάλ. Όπως σε παγκόσμια κλίμακα υπάρχουν πολλά και διαφορετικά σε στόχους και προφίλ κινηματογραφικά φεστιβάλ που δεν μοιάζουν με εκείνα των Καννών, του Βερολίνου και της Βενετίας, έτσι και στην Ελλάδα είναι απόλυτα αναμενόμενο να υπάρχουν ιεραρχικές σχέσεις, και τα φεστιβάλ να διακρίνονται σε φεστιβάλ-οδηγούς, σε σημαντικά και λιγότερο σημαντικά, θεματικά, ειδικού ενδιαφέροντος, φεστιβάλ με λίγο κοινό, με πολυπληθές κοινό κτλ., τα οποία

κατά ένα μεγάλο ποσοστό δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους, και ούτε ίσως θα έπρεπε.

2.4.9 Μερικά παραδείγματα

Τα φεστιβάλ που λειτουργούσαν πριν από το τέλος της δεκαετίας του 1990 αναδεικνύονται σε πρότυπα για όλα εκείνα τα φεστιβάλ που θα εμφανιστούν την πενταετία που θα ακολουθήσει και τα οποία συμπληρώνουν το ποικιλόμορφο μωσαϊκό που υπάρχει σήμερα. Είναι, βέβαια, χαρακτηριστικό ότι αυτά τα νέα φεστιβάλ ήταν, και παραμένουν μέχρι σήμερα, ειδικού περιεχομένου ή η εμβέλειά τους περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη περιοχή. Η πλειονότητα των κινηματογραφικών φεστιβάλ που εμφανίστηκαν μετά από αυτή την «έκρηξη» ήταν φεστιβάλ ψηφιακών μέσων, ταινιών μικρού μήκους, ειδικής θεματολογίας ή φεστιβάλ που πραγματοποιούνταν σε πόλεις της περιφέρειας. Πολλά από αυτά έκτοτε είτε διέκοψαν τη λειτουργία τους είτε συνεχίζουν σε διαφορετικές πλέον κατευθύνσεις. Οι θεατές που τα επισκέπτονται είναι πολλοί λιγότεροι από όσους επισκέπτονται τα φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη ή στην Αθήνα, ενώ και οι προϋπολογισμοί τους είναι πολύ πιο περιορισμένοι.

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα είναι το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Χαλκίδας, το οποίο το 2014 θα συμπληρώσει οχτώ χρόνια ζωής. Ένα φεστιβάλ «που ήρθε να διορθώσει τις αδικίες και κακοτοπιές του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ όσον αφορά τον ελληνικό χώρο», όπως μου είπε η Ρόη, Ελληνίδα σκηνοθέτις, θέλοντας να δείξει πόσο άδικο ήταν κάποιες ελληνικές ταινίες που δεν προβάλλονταν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης να μη φτάνουν ποτέ στο κοινό. Συνάντησα πολλούς Έλληνες δημιουργούς, άντρες και γυναίκες, που μοιράζονταν αυτή τη σκέψη. Όταν όμως αντέτεινα ότι η επιλογή είναι ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό των φεστιβάλ, δεδομένου μάλιστα ότι ο αριθμός των ταινιών έχει αυξηθεί, οι αντιδράσεις κυμαίνονταν ανάλογα προς τη σχέση του καθενός με τα φεστιβάλ. Η ίδια, για παράδειγμα, σκηνοθέτις, που είχε χρηματίσει πολλές φορές μέλος σε διάφορες επιτροπές φεστιβάλ, μου ξεκαθάρισε: «Όχι! Στις επιλογές καθ' εαυτές αναφέρομαι, όχι στο αν πρέπει να κάνει επιλογές». Αντίθετα, κάποιοι σκηνοθέτες υποστήριζαν ότι «το ελληνικό τμήμα πρέπει να παρουσιάζεται ολόκληρο», αγνοώντας προφανώς τους

περιορισμούς του χρόνου αλλά και αποκαλύπτοντας την απορριπτική τους διάθεση απέναντι στον διεθνή χαρακτήρα του φεστιβάλ. Ένα στοιχείο, που όπως θα δούμε και στη συνέχεια σε επόμενο κεφάλαιο, αναδεικνύεται ξανά σήμερα και για το Φεστιβάλ Κινηματογράφου.

Σε πολλές περιπτώσεις υπήρχαν διαφορές ανάμεσα στους πληροφορητές μου ως προς αυτήν καθ' εαυτήν τη χρήση του όρου «φεστιβάλ». Για παράδειγμα, υπήρχαν αρκετοί που δεν θεωρούν ότι μπορούμε να αναφερόμαστε σε άλλα «πραγματικά φεστιβάλ» παρά μόνο σε εκείνο της Θεσσαλονίκης. Η Λένα, παραγωγός και στο παρελθόν μέλος μιας ομάδας φεστιβαλικού προγραμματισμού, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Τα άλλα είναι απλά προβολές ταινιών κατά τη διάρκεια μιας εβδομάδας, ίσως λίγο παραπάνω και τίποτε άλλο. Δεν έχουν τον σκοπό και τη δομή ενός μεγάλου, κανονικού φεστιβάλ.

Η Ειρήνη, μέλος και αυτή ομάδας φεστιβαλικού προγραμματισμού που έχει εμπειρία και από φεστιβάλ του εξωτερικού, τονίζει σχετικά.

Δεν είναι θέμα αν αποδέχομαι ή όχι τα άλλα φεστιβάλ. Φυσικά και όλα καλά είναι και κάθε μέρος στο οποίο μπορεί κάποιος να δει μια ενδιαφέρουσα δουλειά είναι όχι απλά καλό που γίνεται αλλά και πολύ δημιουργικό. Όμως τα χαρακτηριστικά του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δεν τα έχει άλλο στην Ελλάδα. Δεν νομίζω ότι αυτό είναι θέμα προς συζήτηση.

Από την άλλη πλευρά πολλοί μου μίλησαν για το γεγονός ότι αδιαφορούν ως προς τον τίτλο και επικεντρώνονται στο πώς «το κάθε φεστιβάλ διαχειρίζεται εμάς τους σκηνοθέτες και τις ταινίες μας», όπως μου λέει χαρακτηριστικά η Λυδία, σκηνοθέτις που επισκέπτεται κάθε χρόνο και τα δύο γνωστά φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, της Θεσσαλονίκης και της Χαλκίδας. Ο Λεωνίδας, σκηνοθέτης και αυτός, τονίζει την εκπαιδευτική διάσταση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το οποίο δίνει τη δυνατότητα στους Έλληνες να έρθουν σε επαφής με ξένους δημιουργούς και τις ταινίες τους:

Ναι, αυτό είναι μεγάλη διαφορά. Εδώ στη Θεσσαλονίκη συναντάμε δημιουργούς και συναδέλφους από όλο σχεδόν τον κόσμο. Κάτι που δεν

μπορούμε εύκολα να κάνουμε. Πρέπει να πάμε στο Άμστερνταμ ή αλλού, στον Καναδά ίσως ή στο Sheffield. Δεν είναι εύκολο, και είναι πολύ καλό που γίνεται στην Ελλάδα.

Η χρήση του όρου «φεστιβάλ» μπορεί να γίνεται είτε για στρατηγικούς είτε για άλλους λόγους, αλλά σίγουρα οι διαφορές της μιας διοργάνωσης από την άλλη είναι εμφανείς. Στη δημόσια συζήτηση για την οποία έγινε λόγος παραπάνω και στην οποία συμμετείχαν αντιπρόσωποι από όλα τα φεστιβάλ που διοργανώνονται στην Ελλάδα, φάνηκαν οι μεγάλες διαφορές αντιλήψεων για το τι σημαίνει φεστιβάλ, σε ποιους απευθύνεται και με ποιους τρόπους μπορεί να σχετίζεται με την κοινωνία. Μπορούμε να ομαδοποιήσουμε κάποια χαρακτηριστικά που μας βοηθάνε να διαφοροποιήσουμε τα φεστιβάλ ως προς τους στόχους που θέτουν και τους τρόπους επίτευξής τους και να δούμε γιατί τα φεστιβάλ Θεσσαλονίκης διαφοροποιούνται από τα άλλα. Τέλος, μια τέτοια ομαδοποίηση μας βοηθάει να εντοπίσουμε και άλλα στοιχεία που διαφοροποιούν τα ελληνικά φεστιβάλ μεταξύ τους.¹¹⁶

Ένα πρώτο χαρακτηριστικό είναι η διεθνής απήχηση του κάθε φεστιβάλ, και συγκεκριμένα κατά πόσο μπορεί να διεκδικήσει τη δική του ξεχωριστή θέση στον παγκόσμιο χάρτη των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Αυτό σχετίζεται με τον προγραμματισμό, τη δυνατότητα να διεκδικήσει κανείς «παγκόσμιες πρεμιέρες», να προσελκύσει κοινό από το εξωτερικό, με την ύπαρξη ενός τμήματος αγοράς στο οποίο συμμετέχουν ταινίες ολοκληρωμένες αλλά και ταινίες που βρίσκονται στη φάση της παραγωγής, με τη συμμετοχή ξένων παραγωγών, σκηνοθετών και εταιρειών διανομής. Αυτά είναι μερικά από τα πολλά χαρακτηριστικά τα οποία πρέπει να διακρίνουν ένα φεστιβάλ προκειμένου να έχει απήχηση σε διεθνές επίπεδο. Στην Ελλάδα είναι φανερό ότι μόνο τα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης πληρούν αυτές τις προϋποθέσεις.

Άλλα δευτερογενή χαρακτηριστικά είναι η διάρκεια της διοργάνωσης, ο αριθμός του κοινού που επισκέπτεται το φεστιβάλ και η πρώτη δημόσια προβολή ελληνικών ταινιών (πρεμιέρες). Αν το φεστιβάλ περιλαμβάνει στα κύρια τμήματά του ταινίες που προβάλλονται για πρώτη φορά στην Ελλάδα, τότε διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα και μπορεί να συμμετάσχει στο διεθνές δίκτυο των φεστιβάλ. Κάτι τέτοιο

¹¹⁶ Εδώ αρκούμε να περιγράψω τα φεστιβάλ, όπως τα ξέρουμε σήμερα, παρά το γεγονός ότι διέρχονται μια περίοδο αλλαγών και προσαρμογής. Στη συνέχεια θα αναφερθώ πιο αναλυτικά στο παρόν και το μέλλον των φεστιβάλ.

προϋποθέτει συγκεκριμένο προϋπολογισμό και φεστιβαλική δομή με τμήματα προγραμματισμού, κίνησης ταινιών, γραφείο τύπου κτλ.

Συνήθως τέτοια φεστιβάλ διαρκούν δέκα μέρες ή τουλάχιστον μία εβδομάδα, έχουν τη δυνατότητα να καλούν δημιουργούς από το εξωτερικό, όλες οι ταινίες είναι υποτιτλισμένες¹¹⁷ και ο αριθμός των επισκεπτών είναι αρκετά μεγάλος. Φυσικά, τα φεστιβάλ αυτά πραγματοποιούνται σε κινηματογραφικές αίθουσες που διαθέτουν τεχνικά μέσα προβολής τα οποία πληρούν συγκεκριμένες προδιαγραφές. Εκτός από τα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, τέτοια παραδείγματα είναι το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας», το Φεστιβάλ της Δράμας, το Φεστιβάλ Γαλλόφωνου Κινηματογράφου, τα νέα φεστιβάλ της Ταινιοθήκης και το Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου.

Από αυτό το σημείο και μετά τα διαφορετικά χαρακτηριστικά πληθαίνουν, όπως και ο αριθμός των φεστιβάλ. Δομή, αριθμός προσωπικού, τρόποι προβολής, χώροι προβολής και άλλα πολλά διαφοροποιούν τα πολλά και διαφορετικά φεστιβάλ, που ανάλογα την έδρα τους και τις ταινίες που προβάλλουν, καταλαμβάνουν και αυτά τη θέση τους στον ελληνικό φεστιβαλικό χάρτη. Μπορεί, βέβαια, ορισμένα από αυτά τα φεστιβάλ να πληρούν κάποια από τα προηγούμενα χαρακτηριστικά, αλλά όχι όλα. Να σημειώσω ότι η επιρροή στην τοπική κοινωνία και οι ανάγκες που εξυπηρετεί κάθε φεστιβάλ παραμένουν ανεξάρτητα από τα χαρακτηριστικά που περιέγραψα. Τα φεστιβάλ της Χαλκίδας, της Πάτρας, της Ολυμπίας και της Ρόδου¹¹⁸ έχουν σημαντική απήχηση στους κατοίκους των περιοχών που πραγματοποιούνται, αναδεικνύοντας την εμπλοκή που η τοπική κοινωνία μπορεί να έχει σε αυτές τις διοργανώσεις και τη σημασία που έχει η επαφή της με τον κινηματογράφο.

Η απάντηση στο ερώτημα «τι είναι φεστιβάλ και τι όχι», μπορεί να κυμαίνεται ανάλογα με τα χαρακτηριστικά που αποδίδει κανείς σε αυτό τον πολιτιστικό θεσμό. Ο όρος «φεστιβάλ» προφανώς και δεν έχει κανένα νόημα αφ' εαυτόν. Όπως σημείωσα στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης, προκειμένου να αναδείξω με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα επιχειρήματά μου, έχω επικεντρωθεί στα δύο φεστιβάλ κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, που επιδιώκουν να είναι ανταγωνιστικά σε διεθνές επίπεδο. Τα φεστιβάλ αυτά είναι μέρος του ευρύτερου φεστιβαλικού δικτύου, καθώς διέπονται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, όπως το τμήμα αγοράς, η

¹¹⁷ Υπάρχουν μικρότερα φεστιβάλ, ειδικού συνήθως ενδιαφέροντος, που προβάλλουν πρεμιέρες αλλά είναι εκτός εμπορικής διανομής και προβάλλουν τις ταινίες μόνο με αγγλικούς υποτίτλους.

¹¹⁸ Το φεστιβάλ αυτό δεν πραγματοποιείται πλέον.

παρουσία πολλών καλεσμένων, η συνύπαρξη ελληνικών και ξένων ταινιών στο πρόγραμμα, πολλές παράλληλες εκδηλώσεις. Επίσης, θέτουν και συγκεκριμένους όρους και προϋποθέσεις συμμετοχής, όπως οι ταινίες να προβάλλονται πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό. Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι και τα άλλα φεστιβάλ που δεν έχουν αυτά τα χαρακτηριστικά δεν ασκούν μια πολιτιστική πολιτική και δεν έχουν πολλές ακόμα διαστάσεις, για τις οποίες θα μιλήσω στη συνέχεια. Απλά στα άλλα φεστιβάλ αυτά τα χαρακτηριστικά αναδεικνύονται σε πολύ μικρότερο βαθμό ή σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και καθόλου.

«Κοίτα, ένα κανονικό φεστιβάλ κινηματογράφου δεν είναι κάτι μονοδιάστατο, και αυτό το στοιχείο είναι το πιο ενδιαφέρον» τονίζει ο Άγγελος, πληροφορητής που εργάζεται ήδη πολλά χρόνια στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, διαφοροποιώντας μερικά φεστιβάλ από κάποια άλλα. «Οι αίθουσες και οι προβολές των ταινιών, οι συζητήσεις με τους δημιουργούς, τα πάρτι, η αγορά, οι δρόμοι... το φεστιβάλ είναι όλα αυτά» μου αναφέρει. Και συνεχίζοντας μου περιγράφει μια εμπειρία του:

Οι συναντήσεις και η ζύμωση που μπορεί να γίνει σε ένα πάρτι ή εκδήλωση του φεστιβάλ, για παράδειγμα, είναι πολύ σημαντικό αλλά και πολύ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αν το σκεφτείς. Θυμάμαι έναν σκηνοθέτη να γνωρίζει τον μοντέρ της επόμενης ταινίας του σε μια από τις εκδηλώσεις μας. Ξέρω ότι δεν είναι κάτι που συμβαίνει συνέχεια και ότι συνήθως αυτές οι συνεργασίες καθορίζονται από πριν, αλλά το φεστιβάλ είναι κάτι που κινείται συνέχεια. Πολλές οι ιστορίες και πολύ ιδιαίτερες οι ανθρώπινες σχέσεις που δημιουργούνται με τα χρόνια. Μια συνεχής εναλλαγή προσώπων και καταστάσεων σε μια γιορτινή ατμόσφαιρα η οποία κρατάει λίγες αλλά πολύ ιδιαίτερες μέρες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΕΝΑΣ ΕΟΡΤΑΣΤΙΚΟΣ ΤΟΠΟΣ

Ο χρόνος, ο χώρος και οι άνθρωποι του φεστιβάλ

Κάθε καινούργια αρχή στην επαγγελματική και την προσωπική μας ζωή συνήθως εντυπώνεται στη μνήμη μας. Υπάρχουν όμως κάποιες στιγμές που μας χαράζουν βαθιά. Αν έπρεπε να επιλέξω μία μόνο στιγμή ως την πλέον καθοριστική στη σχέση μου με τα φεστιβάλ, τότε θα επέλεγα την πρώτη φορά που επισκέφτηκα το Φεστιβάλ των Καννών, τον Μάιο του 2009. Έκτοτε η σχέση μου με τα φεστιβάλ έχει αλλάξει.

Βρισκόμουν ήδη μία εβδομάδα στο φεστιβάλ και είχα εξοικειωθεί με τους χώρους, τον τρόπο συλλογής των ειδικών εισιτηρίων για όσους έχουν διαπιστεύσεις κτλ. Επιπλέον, ο ενθουσιασμός που συμμετείχα σε ένα τόσο σημαντικό γεγονός είχε αρχίσει να πέφτει σταδιακά σε «φυσιολογικά επίπεδα», γεγονός για το οποίο με είχε ήδη προϊδεάσει μια πιο έμπειρη συνάδελφος. Το μόνο που με ένοιαζε ήταν να εντοπίσω τις καλύτερες «άγνωστες» ταινίες για το φεστιβάλ που εργαζόμουν, αλλά και να δω ορισμένες από τις αναμενόμενες¹¹⁹ προκειμένου να σχηματίσω προσωπική γνώμη γι' αυτές.

Ήταν αργά το απόγευμα, είχα κενό μία ώρα πριν από την επόμενη προγραμματισμένη προβολή και καθώς όλοι οι συνάδελφοί μου ήταν απασχολημένοι αποφάσισα να καθίσω μόνος μου να πω κάτι και να μελετήσω το πρόγραμμα των επόμενων ημερών. Σε κάποια στιγμή ένιωσα ένα συναίσθημα μοναξιάς, μελαγχολίας και φόβου. Μου έλειπαν τα πάντα. Η σύντροφος μου, οι φίλοι μου, το σπίτι μου. Ήθελα αν γινόταν να μεταφερθώ αμέσως πίσω, να δω κάποιον πολύ κοντινό μου άνθρωπο. «Πώς θα αντέξω σε αυτό τον ρυθμό άλλη μία εβδομάδα κάνοντας παράλληλα σωστή δουλειά;» σκέφτηκα κάπως αγχωμένα. Δεν θυμάμαι πόσο κράτησε αυτό το δυνατό συναίσθημα, αλλά όταν σε κάποια στιγμή ήρθαν προς το μέρος μου δύο γνωστοί κριτικοί κινηματογράφου με έναν συνάδελφό τους από το εξωτερικό αμέσως ένιωσα καλύτερα. Η κουβέντα μας με επανέφερε στην πραγματικότητα του

¹¹⁹ Οι «αναμενόμενες» ταινίες είναι οι μεγάλες παραγωγές που προβάλλονται σε αυτά τα φεστιβάλ συνήθως σε παγκόσμια πρεμιέρα. Τις περισσότερες φορές είναι ήδη αγορασμένες από τους διανομείς, οπότε η προβολή τους σε ένα ελληνικό φεστιβάλ είναι αντικείμενο συζήτησης με τον Έλληνα διανομέα σε μεταγενέστερο στάδιο και όχι με την εταιρία παραγωγής της. Στα μεγάλα φεστιβάλ που ο προγραμματιστής μπορεί να φτάσει να βλέπει πέντε έως έξι ταινίες την ημέρα, οι προβολές αυτές αποτελούν ξεκούραστα διαλείμματα, αφού ο προγραμματιστής δεν είναι υποχρεωμένος να σκέφτεται αν ταιριάζει στο πρόγραμμα του φεστιβάλ που εκπροσωπεί ή όχι.

φεστιβάλ αποδίδοντας στον χρόνο τις πραγματικές του διαστάσεις. «Τι ήταν μία εβδομάδα ακόμα; Τίποτα».

Εκείνη τη στιγμή ήμουν κάπως σαστισμένος μιας και τα συναισθήματα ταίριαζαν περισσότερο σε κάποιον που έλειπε ένα μεγάλο διάστημα από το σπίτι του και όχι μόλις μία εβδομάδα. Κάτι τέτοιο δεν μου είχε συμβεί ακόμα και όταν έλειπα στο εξωτερικό για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Αυτό που συνειδητοποίησα λίγο αργότερα, και ακόμα περισσότερο το επόμενο διάστημα, ήταν ότι ο τρόπος που αντιλαμβανόμουν τα πράγματα που συνέβαιναν γύρω μου, κυρίως τη χρονική τους διάσταση, είχε αλλάξει τελείως. Βρισκόμουν σε ένα κενό, βίωνα μια «έκτακτη» κατάσταση η οποία με έβγαζε από την «κανονική» καθημερινότητά μου και με τοποθετούσε σε μιαν άλλη, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας αποτελούνταν από κινηματογραφικές εικόνες και διαδραματιζόταν σε σκοτεινές αίθουσες.

Όταν επέστρεψα, αναρωτιόμουν πώς θα μπορούσα να περιγράψω την εμπειρία που μόλις είχα βιώσει. Δεκαπέντε ημέρες γεμάτες από κινηματογραφικές προβολές, «αγώνα δρόμου» από τη μία αίθουσα στην άλλη, συναντήσεις, ένταση με τους συναδέλφους, αναζήτηση άγνωστων ταινιών για το φεστιβάλ στο οποίο εργαζόμουν, κούραση από τον ελάχιστο ύπνο, μοναξιά. Αλλά και ενθουσιασμό για το γεγονός ότι βρισκόμουν στο μεγαλύτερο φεστιβάλ του κόσμου και μάλιστα με επαγγελματική ιδιότητα, πολλές και ενδιαφέρουσες γνωριμίες, και τόσα ακόμα αντιθετικά συναισθήματα. Σίγουρα η απόφαση πως επρόκειτο για «μια φοβερή εμπειρία» θα ήταν προβλέψιμη και φτωχή.

Αυτή δεν ήταν η πρώτη μου επαφή με ένα μεγάλο φεστιβάλ. Είχα ήδη επισκεφτεί δύο φορές το Φεστιβάλ του Βερολίνου, την πρώτη φορά με την ιδιότητα του απλού επισκέπτη και τη δεύτερη με την επαγγελματική μου ιδιότητα. Και στις δύο περιπτώσεις η παραμονή μου ήταν ολιγοήμερη. Ενώ και τότε βρέθηκα να κάνω σκέψεις για το πώς βίωνα μια παρόμοια καθημερινότητα, δεν ήταν το ίδιο. Δεν είχα βιώσει με την ίδια ένταση όλα αυτά τα σκόρπια και αντιθετικά συναισθήματα που ένιωθα στο αεροπλάνο όταν επέστρεφα στην Αθήνα από τη γαλλική πόλη. Για μένα, η επίσκεψη αυτή αποτέλεσε μια ανεπίσημη διαδικασία μύησης στον επαγγελματικό χώρο των φεστιβάλ. Ήταν η μετάβαση από μια κατάσταση σε μιαν άλλη που αναφέρει ο Turner (1969). Στα επόμενα χρόνια και μετά από επισκέψεις σε άλλα φεστιβάλ πολλά από τα συναισθήματα που περιέγραψα επρόκειτο να επανακάμψουν. Η μοναξιά και η κούραση είναι πάντα εκεί, η διαφορετική αντίληψη του χρόνου

επίσης, όμως ο τρόπος που αυτά τα συναισθήματα γίνονται αισθητά δεν είναι ίδιος, «αλλάζει με τον χρόνο».

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι ποτέ πριν δεν είχα προσπαθήσει να προσεγγίσω τα ελληνικά φεστιβάλ με τρόπο ανάλογο. Εργαζόμουν ήδη έναν χρόνο στο φεστιβάλ στην Αθήνα και επισκεπτόμουν σταθερά τα δύο της Θεσσαλονίκης, αλλά δεν είχα δώσει τη δέουσα προσοχή. Φυσικά, δεν προσπαθούσα να συγκρίνω τα φεστιβάλ της Ελλάδας με το πιο διάσημο και σημαντικό διεθνές κινηματογραφικό ραντεβού κάθε χρονιάς. Έκτοτε, όμως, άρχισα να συνειδητοποιώ, για παράδειγμα, ότι εργαζόμουν σε ένα περιβάλλον πολύ περισσότερες ώρες από ό,τι προβλεπόταν, χωρίς ποτέ να νιώσω αρνητικά γι' αυτό. Τι σήμαινε ακριβώς αυτή η ανεκτικότητα; Πώς βίωνα τον χρόνο κατά τη διάρκεια των ελληνικών φεστιβάλ που παρακολουθούσα; Τι ρόλο παίζουν οι χώροι, οι αίθουσες για παράδειγμα ή τα στέκια, στον χαρακτήρα των φεστιβάλ της χώρας που ζούσα και εργαζόμουν; Τι ρόλο παίζει η δομή και η ιεραρχία ενός φεστιβάλ, σε σχέση με τη δημόσια εικόνα του;

3.1 Η γιορτή

Η γιορτινή διάσταση του θεσμού αντικατοπτρίζεται, όπως έχω σημειώσει, στην ίδια τη λέξη «φεστιβάλ». Πρόκειται για ένα θέαμα που χαρακτηρίζεται από την εορταστική ατμόσφαιρα. Όλοι οι συμμετέχοντες, οι επισκέπτες και οι εργαζόμενοι ενός φεστιβάλ συμμετέχουν σε μια γιορτή στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται η έβδομη τέχνη. Η γιορτή αυτή διαρκεί για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και συμπεριλαμβάνει προβολές, συζητήσεις, σεμινάρια και πολλές ακόμα παράλληλες εκδηλώσεις. Η πόλη «φοράει τα καλά της» θέλοντας να δείξει το καλύτερό της πρόσωπο, ενώ και οι άνθρωποι που θα βρεθούν σε κοντινούς στο φεστιβάλ χώρους καταλαβαίνουν, ακόμα και αν δεν το γνωρίζουν, ότι κάτι ξεχωριστό συμβαίνει.

«Η Θεσσαλονίκη δεν είναι ίδια κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ. Ειδικά η περιοχή που εκτείνεται από τη Εγνατία μέχρι το λιμάνι στην περιοχή της Αριστοτέλους είναι κάτι τελείως διαφορετικό» μου επισήμαναν πολλοί από τους πληροφορητές μου, γεγονός που διαπίστωσα και ο ίδιος επισκεπτόμενος την πόλη τόσο κατά τη διάρκεια, όσο και εκτός των δύο φεστιβάλ. Αλλά δεν είναι μονό αυτό το παράδειγμα. Οι επισκέψεις μου στις Κάννες, στο Σεράγεβο και φυσικά σε άλλες

ελληνικές πόλεις για τα φεστιβάλ που διοργανώνονται εκεί ήταν αποκαλυπτικές ως προς το πώς αλλάζει μια πόλη προκειμένου να φιλοξενήσει μια τέτοια διοργάνωση. Ακόμα και σε μεγάλες πόλεις, για παράδειγμα στο Βερολίνο, το Λονδίνο αλλά και την Αθήνα, που λόγω του μεγέθους τους οι αλλαγές δεν μπορούν να είναι το ίδιο εμφανείς, η παρουσία ενός τόσο μεγάλου αριθμού επισκεπτών και ο σταθερός στόχος των διοργανωτών για κάτι το ξεχωριστό και ιδιαίτερο, δημιουργούν μια διαφορετική και φανερά γιορτινή ατμόσφαιρα στο περιβάλλον γύρω από τους χώρους που πραγματοποιούνται τα φεστιβάλ.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι κάθε δημόσια εκδήλωση έχει τα χαρακτηριστικά μιας γιορτής. Ούτως ή άλλως, από την πρώτη στιγμή που χρησιμοποιήθηκε ο όρος «φεστιβάλ» οι δραστηριότητές του έχουν συνδεθεί με κάτι έκτακτο και γιορτινό (Turner, 1982). Οποιαδήποτε εκδήλωση που χαρακτηρίζεται με τον όρο αυτό και αν μελετήσουμε, θα διαπιστώσουμε ότι προσκαλεί τους επισκέπτες σε ένα γεγονός που διαρκεί λίγες μέρες. Συγχρόνως όλα τα κείμενα, τα δελτία τύπου, οι αναφορές, οι τρόποι παρουσίασης, οι στολισμοί, οι τελετές πρεμιέρας και λήξης αναδεικνύουν τη γιορτινή διάθεση που συνοδεύει ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ.

Οι αλλαγές, πρόσκαιρες ή και μόνιμες, στους δημόσιους χώρους μιας πόλης λόγω ενός ειδικού και έκτακτου γεγονότος φυσικά δεν συμβαίνουν μόνο με αφορμή τα κινηματογραφικά φεστιβάλ. Αντιθέτως, σε όλες τις ειδικές εκδηλώσεις οι αλλαγές είναι πάντα εμφανείς και το μέγεθός τους είναι ανάλογο της σημασίας του γεγονότος. Για παράδειγμα, στις πόλεις που φιλοξενούν τους Ολυμπιακούς Αγώνες –το μεγαλύτερο αθλητικό γεγονός στον κόσμο–, οι αλλαγές είναι πολύ μεγάλες. Αν και σκοπός είναι να εμφανίσουν το καλύτερο δυνατό πρόσωπο όσο διαρκούν οι αγώνες, συγχρόνως επιδιώκεται οι αλλαγές αυτές να βελτιώνουν την πόλη σε μόνιμη βάση. Τα παραδείγματα είναι τόσα πολλά όσοι και οι αγώνες που έχουν πραγματοποιηθεί. Από την Αθήνα του 1896 μέχρι και το Λονδίνο του 2012, όσες πόλεις έχουν αναλάβει τη διοργάνωση αποτελούν πεδία στα οποία διαπλέκονται οικονομικά συμφέροντα, πολιτικοί σχεδιασμοί και ιδεολογικές εθνικές στρατηγικές (Γιαννιτσιώτης, 2004:237).

Ένα γεγονός πλανητικής εμβέλειας, όπως οι ολυμπιακοί αγώνες, είναι φυσικά μοναδικό και γι' αυτό είναι δύσκολο να παραλληλιστεί με ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ ή με οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική εκδήλωση. Το αναφέρω όμως για να τονίσω μια ιδιαιτερότητα που χαρακτηρίζει εκδηλώσεις σαν τα φεστιβάλ κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ έχουν ως πρώτιστο

στόχο να κάνουν τον επισκέπτη να τα επισκεφτεί και πάλι, αφού μόνο έτσι μπορούν να επιτύχουν και άλλους στόχους τους. Η επανάληψη του γεγονότος σε ετήσια βάση και στον ίδιο τόπο, κάτι που δεν συμβαίνει βέβαια με τους Ολυμπιακούς Αγώνες, διαφοροποιεί όχι μόνο τους τρόπους που αυτή η γιορτινή διάσταση παίρνει σάρκα και οστά, αλλά και τους τρόπους που γίνεται αντιληπτή από τον επισκέπτη.

Όπως κάθε γιορτή, έτσι και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου φανερώνει την ύπαρξή του με πολλούς και διάφορους τρόπους, από την ανάρτηση αφισών και πανό στους δημόσιους χώρους και την κυκλοφόρηση διαφημιστικών σποτ στα ηλεκτρονικά μέσα επικοινωνίας μέχρι τη δημοσίευση άρθρων σε εφημερίδες και περιοδικά. Ένα πολύ χαρακτηριστικό σημάδι, όμως, είναι και ο ασυνήθιστα μεγάλος αριθμός ανθρώπων που συγκεντρώνεται και κινείται στην ευρύτερη περιοχή όπου πραγματοποιείται το φεστιβάλ, στην περιοχή του κινηματογράφου «Ολύμπιον» ή στο λιμάνι. Το φεστιβάλ αναδεικνύεται ως το γεγονός των ημερών και συγχρόνως συνδέεται άμεσα με το αντικείμενό του, που είναι ο κινηματογράφος, οι προβολές, δηλαδή, των ταινιών στις αίθουσες.¹²⁰

Μνεία της γιορτινής αυτής διάστασης έκαναν πολύ συχνά και οι πληροφορητές μου. Η φράση «το φεστιβάλ είναι μια γιορτή για τον κινηματογράφο» χρησιμοποιήθηκε σε πολλές περιπτώσεις, ειδικά όταν διατύπωναν τις πιο γενικές σκέψεις τους για τον θεσμό. Αν και θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε φράση «κλισέ», είναι πολύ χαρακτηριστική για την κατανόηση του θεσμού. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαίο το γεγονός ότι η συγκεκριμένη φράση είναι και μια από τις αγαπημένες των δημοσιογράφων ή των κριτικών του κινηματογράφου όταν αναφέρονται στο ξεκίνημα ή στο κλείσιμο ενός φεστιβάλ. Παραθέτω μόνο ορισμένα παραδείγματα: «53ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αρχίζει η γιορτή», «Αρχίζει η γιορτή του κινηματογράφου στην Αθήνα», «Ανοίγει αυλαία η γιορτή κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη», «15ο φεστιβάλ κινηματογράφου Ολυμπίας για παιδιά και νέους: η γιορτή συνεχίζεται και επεκτείνεται!», «48ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Η γιορτή μόλις έληξε...», «Γιορτή κινηματογράφου

¹²⁰ Ανεξάρτητα από το αν ένα φεστιβάλ έχει πολλές ή λίγες εκδηλώσεις εκτός των αιθουσών, το εγγενές χαρακτηριστικό του είναι οι αίθουσες προβολής και οι ταινίες. Πηγαίνοντας σε ένα φεστιβάλ, ο καθένας περιμένει ότι θα βρεθεί μπροστά σε ένα πρόγραμμα πολλών ταινιών και παράλληλων προβολών και έχοντας στα χέρια του το «ωρολόγιο πρόγραμμα» ή/και τον «κατάλογο» του φεστιβάλ, θα επιλέξει τις ταινίες που θα παρακολουθήσει σύμφωνα με τα προσωπικά του κριτήρια και ωράρια.

για 34η χρονιά στην πόλη της Δράμας», «Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι η μεγάλη γιορτή του κινηματογράφου».¹²¹

Πέρα όμως από την επίσημη προβολή της γιορτινής διάστασης, υπάρχει και η προσωπική πλευρά. Νεαροί σε ηλικία πληροφορητές, που συνήθως ήταν είτε εθελοντές είτε εργάζονταν για πολύ μικρό διάστημα, στην ερώτηση «πώς νιώθεις κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ;» αρκετές φορές απαντούσαν «τρομερά», «υπέροχα», «μαγικά». Ακόμα και όταν δεν συζητούσα μαζί τους, η εκ μέρους μου παρατήρηση του τρόπου που βίωναν την εμπειρία τους στον χώρο εργασίας ή στους κινηματογράφους κατά τη διάρκεια των φεστιβάλ ήταν αποκαλυπτική. Οι πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις ήταν εκείνοι που δεν σκόπευαν να αναζητήσουν εργασία στον συγκεκριμένο τομέα, αλλά ενδιαφέρονταν μόνο για την εμπειρία της συμμετοχής. Διαπίστωνα ότι ένιωθαν ό,τι είχα νιώσει και εγώ την πρώτη φορά, το έντονο συναίσθημα ότι βρισκόσουν τόσο κοντά σε κάτι που σε γοητεύει. Στην αρχή δεν σκέπτεσαι αν αυτό που κάνεις σου αρέσει ή όχι, αλλά μόνο ότι βρίσκεσαι σε ένα μέρος που «μόνο εκεί θα ήθελες να είσαι».

Πρόκειται για έναν, κατά κάποιον τρόπο, εξωραϊσμό, που σε κάνει να αποτιμάς ως θετικό ό,τι συμβαίνει γύρω σου. Μόνο όμως τις μέρες που πραγματοποιείται το φεστιβάλ, τότε που η γιορτή για τον επισκέπτη, είναι γιορτή και για τον οικοδεσπότη.

Ένας από τους πληροφορητές μου, ο Χρήστος, επισημαίνει:

Το φεστιβάλ είναι κάτι ιδιαίτερο. Δεν το χορταίνω. Νομίζω ότι πολύ λίγα πράγματα μπορώ να σου πω που να με κάνουν να νιώθω έτσι. Δεν ξέρω, αλλά το να είμαι όλες αυτές τις μέρες με τόσο κόσμο γύρω μου, να βλέπω ταινίες, ακόμα και ας μη μου αρέσουν κάποιες, να σχολιάζω, να μαθαίνω νέα πράγματα, τι να πω, είναι ό,τι καλύτερο για μένα.

Ο Χρήστος ήταν για μερικά χρόνια επισκέπτης του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αλλά τη χρονιά που μιλούσαμε είχε έρθει ως καλεσμένος με το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ που είχε κάνει και το οποίο συμμετείχε στο ελληνικό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ τον Μάρτιο. Δίπλα του ο Κώστας, ένας λίγο

¹²¹ Τίτλοι άρθρων που δημοσιεύτηκαν τα τελευταία χρόνια σε διάφορα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

μεγαλύτερος σε ηλικία συνεργάτης του στην ταινία, καταλαβαίνοντας ότι κοιτάω το συνομιλητή μου με δυσπιστία για τα κάπως υπερβολικά σχόλιά του, παρεμβαίνει:

Κοίτα, αν αγαπάς το σινεμά και είτε θέλεις να μοιράζεσαι τη εμπειρία αυτή με άλλον κόσμο, είτε όχι, δεν γίνεται να βρεις κάτι αντίστοιχο. Ο κόσμος δεν πάει σινεμά πλέον. Το ξέρεις. Και οι ταινίες που προβάλλονται είναι από μέτριες έως απλά αναμενόμενες. Θέλεις να ανακαλύψεις κάτι νέο, θέλεις να χορτάσεις σινεμά. Ε, αυτό είναι [το φεστιβάλ] και το χαίρεσαι πολύ. Είναι μια διαφορετική γιορτή για τον καθένα μας, αλλά είναι γιορτή και στις γιορτές τις περισσότερες φορές μαγεύεσαι. Δεν είναι τα πάρτι και οι εκδηλώσεις, αλλά όλη η μαγεία να βρίσκεται στην αίθουσα και να μοιράζεσαι τη στιγμή είτε με κάποιο αγαπημένο πρόσωπο, με κάποιο πρόσωπο που δεν γνωρίζεις, είτε και με τον ίδιο τον εαυτό σου ακόμα. Και αυτό μοίρασμα δεν είναι;

Τελικά, καταλήξαμε να μιλάμε όλο το βράδυ σε ένα από τα πάρτι του φεστιβάλ, όταν και μου δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσω όλους τους συνεργάτες της ταινίας και να μιλήσω μαζί τους για τη γενικότερη εμπειρία τους στο φεστιβάλ. Οι υπερβολικοί χαρακτηρισμοί που χρησιμοποίησε ο πρώτος πληροφορητής μου δεν έλειπαν ούτε από τις περιγραφές των υπολοίπων.

Προσπάθησα να σκεφτώ και άλλες δημόσιες εκδηλώσεις που προξενούν τα ίδια συναισθήματα. Όσες και αν έρχονταν στο μυαλό μου, καμία δεν μπορούσε να ανταποκριθεί σε ό,τι έλεγε ο συνομιλητής μου αναφορικά με τον τρόπο που τα πρόσωπα σχετίζονται με τον κινηματογράφο. Η Κατερίνα, πληροφορητής και φίλη που εργάζεται στο φεστιβάλ, μου ανέφερε γι' αυτό το θέμα:

Χρόνια τώρα το παρατηρώ και το θυμάμαι και από τον εαυτό μου, όταν δεν εργαζόμουν στο φεστιβάλ. Το φεστιβάλ δεν είναι μια γιορτή μόνο για την πόλη, για εμάς τους ανθρώπους του φεστιβάλ, τους καλεσμένους και τις παρέες, αλλά και γι' αυτούς που θέλουν να βιώσουν αυτή την εμπειρία μόνοι τους. Αυτούς που δεν φαίνονται. Πολλές κάρτες διαρκείας τις αγοράζουν άτομα που πάνε μόνοι τους σινεμά. Και μη φανταστείς «περίεργες», εντός εισαγωγικών, περιπτώσεις. Μια χαρά παιδιά, που γιορτάζουν αυτό που αγαπάνε περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Απλά είναι μια διαφορετική μορφή γιορτής από αυτό που μπορεί να φαντάζεται ο περισσότερος κόσμος.

Δεν μου φαινόταν οξύμωρο αυτό που άκουγα, απλά θεωρούσα ότι θα επρόκειτο για τόσο λίγες εξαιρέσεις, που δεν περίμενα να εντυπωσιάσουν και κάποιον που εργάζεται στο Φεστιβάλ. Ούτως ή άλλως, η περιγραφή της πληροφορήτριάς μου ταίριαζε και με τις προσωπικές μου μνήμες, από την εποχή που είχα αρχίσει να πηγαίνω σε φεστιβάλ. Τελικά, η διάσταση της γιορτής δεν θα μπορούσε να αφορά μόνο την πόλη. Οι άνθρωποι του σινεμά γιορτάζουν και αυτοί μαζί της. Ακόμα και ο επαγγελματίας, που πηγαίνει πολλά χρόνια σε φεστιβάλ και η παρουσία του εκεί ταυτίζεται με την εντατική εργασία και τον σκληρό ανταγωνισμό, είναι δύσκολο να μη συμμετέχει έστω και λίγο σε μερικές από τις γιορτινές διαστάσεις του φεστιβάλ.

Η Elise, στέλεχος εταιρίας διανομής από τη Γαλλία, μου διευκρινίζει κάτι που αργότερα μου εξέφρασαν και άλλοι συνομιλητές μου:¹²²

Δεν γίνεται να αποβάλεις το συναίσθημα ότι πας σε μια γιορτή. Ιδιαίτερη γιορτή, το ξέρω. Πόσο μάλλον για εμάς που δουλεύουμε και πρέπει να φέρουμε εις πέρας πολλές υποχρεώσεις, αλλά ακόμα και σήμερα, μετά από τόσα χρόνια στον χώρο της αγοράς των ταινιών δεν μπορώ να σου κρύψω ότι πάντα περιμένω με ανυπομονησία κάποια φεστιβάλ. Είναι όπως όταν κανονίζω κάτι όμορφο με την παρέα ή την οικογένειά μου. Φυσικά, δεν μπορεί να σου αρέσουν όλα, έχεις πάντα τα αγαπημένα σου φεστιβάλ και για μένα η Θεσσαλονίκη είναι ένα από αυτά.

¹²² Ο προσωπικός φίλος του Δημήτρη Εϊπίδη και γνωστός παραγωγός ντοκιμαντέρ Peter Wintonick έγραψε στο εορταστικό τεύχος της εφημερίδας *Πρώτο Πλάνο* για τα 15 χρόνια Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ: «Ως κάποιος που ταξιδεύει οχτώ μήνες τον χρόνο σε φεστιβάλ και αγορές ανά τον πλανήτη, από την Αργεντινή στο Άμστερνταμ, από το Πεκίνο στο Βερολίνο, από το Σάντανς στο Μπουσάν, από την Ισλανδία στην Ινδία, μπορώ με ειλικρίνεια να δηλώσω πως η Θεσσαλονίκη είναι μάλλον το πιο αγαπημένο μου φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στον κόσμο. Γιατί; Έχω λάβει μέρος σχεδόν σε όλες του τις διοργανώσεις από τότε που ξεκίνησε, με διαφορετικούς ρόλους: ως παραγωγός, σκηνοθέτης, παρουσιαστής εργαστηρίου και masterclass, σε συνεργασία με τα EDN Docs, ως μέντορας ταινιών και φέτος για πρώτη φορά ως μέλος της διεθνούς κριτικής επιτροπής FIPRESCI. Τι κάνει το ΦΝΘ τόσο μοναδικό; Ο Δημήτρης Εϊπίδης και οι συνάδελφοί του είναι από τις καλύτερες ομάδες προγραμματισμού ταινιών στον κόσμο. Αγαπώ, επίσης, το γεγονός ότι σε μια έξυπνη πανεπιστημιούπολη και σταυροδρόμι πολιτισμών, όπως η Θεσσαλονίκη, το Φεστιβάλ έχει αποκτήσει ένα τεράστιο κοινό χιλιάδων ανθρώπων το οποίο πλέον λαχταρά να δει ντοκιμαντέρ. Βελτιώνεται κάθε χρόνο. Κάθε φορά, λοιπόν, έρχομαι σε επαφή με τα καλύτερα ντοκιμαντέρ του κόσμου, με τους σημαντικότερους σκηνοθέτες και με συναδέλφους με τον πιο φιλικό τρόπο. Η φιλοξενία και ο τρόπος είναι καταπληκτικά: το φαγητό, το κρασί, ο καφές, η προκυμαία της πόλης, οι υπέροχες γυναίκες και άντρες, οι διάλογοι που προκύπτουν από τις ταινίες. Και όλα αυτά, κάτω από τον Όλυμπο, όπου ο ναός του ντοκιμαντέρ και οι θεοί και θεές της πραγματικότητας μπορούν να μοιραστούν το όραμά τους για ένα καλύτερο κόσμο. Ανυπομονώ για την 15η έκδοση» (Wintonick, 2013).

Όλοι σχεδόν οι πληροφορητές μου στις συζητήσεις μας μοιράζονταν μαζί μου μια εμπειρία που είχα βιώσει και εγώ. Η έμφαση στη γιορτή και η εκ πρώτης όψεως «χαλαρή διάθεση» που εμπνέει ο θεσμός είναι πολύ σημαντική για τον τρόπο που αντιλαμβάνονται το φεστιβάλ εκείνοι που συμμετέχουν αλλά και εκείνοι που δεν συμμετέχουν σε αυτό. Είναι τόσο σημαντική που μπορεί να είναι και αυτός ο λόγος που δεν αναδεικνύονται με εμφανή τρόπο οι άλλες επίσης σημαντικές όψεις της φεστιβαλικής δράσης.

3.2 Η πόλη

Σε αυτή τη διαδικασία, σημαντικό ρόλο παίζουν και οι χώροι¹²³ στους οποίους πραγματοποιείται το φεστιβάλ και το περιβάλλον γύρω από αυτούς. Πρόκειται για ένα στοιχείο που διαμορφώνει τον χαρακτήρα ενός φεστιβάλ, καθώς επηρεάζει τον επισκέπτη και τελικά την επιτυχία της ίδιας της διοργάνωσης. Οι χώροι αυτοί μπορεί να είναι πολλοί, από τις «σκοτεινές αίθουσες» και τα πολυτελή κτήρια, μέχρι τα όμορφα αστικά τοπία που μπορεί να σχετίζονται ποικιλοτρόπως με ένα φεστιβάλ. Η κινηματογραφική αίθουσα, για παράδειγμα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο από τις απαρχές της κινηματογραφικής τέχνης στην εμπειρία της παρακολούθησης μιας ταινίας και εξακολουθεί να είναι θεμελιώδης για τη σχέση του κοινού με το φεστιβάλ.

Όλοι οι πληροφορητές μου συμφωνούσαν ότι μέρος της όμορφης και γιορτινής ατμόσφαιρας που δημιουργούν τα φεστιβάλ οφείλεται στις αίθουσες προβολής και στο περιβάλλον γύρω από αυτές. Στη Θεσσαλονίκη η πλατεία Αριστοτέλους, το λιμάνι και οι κοντινές περιοχές διαμορφώνουν τον χαρακτήρα του φεστιβάλ. Πρόκειται για μια διαδρομή η οποία περιλαμβάνει τον πεζόδρομο και την πλατεία Αριστοτέλους, τα Λαδάδικα και το λιμάνι, όπου, εκτός των αιθουσών, βρίσκεται και το μουσείο κινηματογράφου¹²⁴. Και, φυσικά, σε αυτήν την εικόνα εντάσσονται ο κόσμος που κάνει βόλτα, οι επισκέπτες του φεστιβάλ που κρατούν

¹²³ Είναι σημαντικό να σημειώσω ότι, όταν χρησιμοποιώ τη λέξη «χώροι» για τα φεστιβάλ κινηματογράφου, αναφέρομαι σε τοποθεσίες οι οποίες όμως δεν διατηρούν την ίδια χρήση κατά τη διάρκεια της χρονιάς. Αναφέρομαι σε κτήρια και αστικούς χώρους που διαμορφώνονται κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ειδικά για το φεστιβάλ και, ενώ όλοι τα γνωρίζουν με την «κανονική» τους ιδιότητα, λαμβάνουν το όνομα και την ιδιότητα που τους αποδίδει το φεστιβάλ. Οι συγκεκριμένοι χώροι μετατρέπονται κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ σε κάτι νέο και μοναδικό από λειτουργικής πλευράς, κάτι που σχετίζεται με την παροδικότητα και το εφήμερο της ίδιας της διοργάνωσης.

¹²⁴ Παράρτημα Β', φωτογραφίες 1-6

συνήθως την ίδια τσάντα, οι καλεσμένοι του, που ξεχωρίζουν από τις κάρτες διαπίστευσης, οι μικροπωλητές που πουλάνε το παραδοσιακό «σαλέπι», τα παιδικά μπαλόνια· όλα αποτελούν μέρος της εορταστικής ατμόσφαιρας.

Ένα φεστιβάλ χαρακτηρίζεται από το περιεχόμενο του, τον τρόπο οργάνωσης και τη σημαντικότητα του στο διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον. Δεν τίθεται θέμα γι' αυτό. Αλλά πες μου πραγματικά. Θα ήταν το ίδιο αν δεν περπατούσα δίπλα σε αυτή την υπέροχη θέα; Αν δεν έβγαينا από τις πολύωρες συναντήσεις που πρέπει να κάνω και δεν είχα τη θάλασσα να περπατήσω ή να πω έναν καφέ ή ποτό σε αυτά τα όμορφα δρομάκια της παλιάς πόλης;

μου τόνισε ο Franc, Γάλλος σκηνοθέτης, με τον οποίο περπατούσαμε στον παραλιακό πεζόδρομο της Θεσσαλονίκης κατευθυνόμενοι προς το λιμάνι. «Δεν βλέπω την ώρα να δεχτούν την επόμενη ταινία μου και να με καλέσουν να έρθω. Μη σου πω ότι θα προσπαθήσω να έρθω έτσι και αλλιώς». Το παράδειγμα του συγκεκριμένου σκηνοθέτη δεν είναι φυσικά το μόνο. Όπως δεν είναι μοναδική και η αναφορά στη Θεσσαλονίκη. Από την πιλοτική μου έρευνα κιόλας είχα συναντήσει πληροφορητές που απέδιδαν μεγάλη σημασία στο περιβάλλον και τον χαρακτήρα της πόλης όπου διεξάγονταν κάποια φεστιβάλ. Το Σαν Σεμπαστιάν, το Λοκάρνο, το Κάρλοβι Βάρι είναι μερικά παραδείγματα.

Η σχέση μιας πόλης με τις εκδηλώσεις που διοργανώνονται σε αυτή είναι στενή. Όπως σημείωσα, οι πόλεις αλλάζουν, μεταμορφώνονται και γενικότερα επηρεάζονται σε πολλά επίπεδα από την παρουσία μιας ανάλογου μεγέθους εκδήλωσης. Πολλές φορές όμως ξεχνάμε να αναφερθούμε στην επιρροή που ασκεί οι πόλη στη διοργάνωση. Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης αυτή η επίδραση φαίνεται να είναι βαθιά, καθώς οι αναφορές σε πολλά τοπικά πολιτισμικά στοιχεία είναι συχνές. Από τη φιλοξενία και τις σχέσεις που έχουν εμπεδώσει οι επισκέπτες με τους ανθρώπους του φεστιβάλ μέχρι το φαγητό και τον τρόπο διασκέδασης, η ίδια η πόλη και ο τρόπος που το φεστιβάλ εγγράφεται σε αυτήν ήταν συνέχεια παρούσα στον λόγο των συνομιλητών μου. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που αναφέρεται στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης μια ιστοσελίδα όπου παρουσιάζονται τα σημαντικότερα φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στον κόσμο. Στην περιγραφή για το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης δεν ξεχνάει να αναφέρει τα «μυθικά γεύματα και δείπνα», αλλά και τη φιλόξενη διάθεση «του φεστιβάλ και των ανθρώπων που δουλεύουν σε

αυτό»,¹²⁵ στοιχεία τα οποία μνημονεύουν όλοι οι καλεσμένοι και συμμετέχοντες στο φεστιβάλ.

Η Michelle, σκηνοθέτις από τον Καναδά, ήταν η πρώτη φορά που επισκεπτόταν το φεστιβάλ. Μου αναφέρει σχετικά:

Δεν θα ξεχάσω ποτέ το φεστιβάλ και αυτές τις μέρες στη Θεσσαλονίκη. Η πόλη είναι τέλεια για ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ. Είναι ένα φεστιβάλ στο σωστό μέγεθος, με τον σωστό αριθμό ταινιών και εκδηλώσεων, με τη σωστή διάρκεια και κυρίως στη σωστή γεωγραφική θέση. Διοργανώνει φοβερά γεύματα και δείπνα, από αυτά που θυμάσαι, επειδή απλά είναι όλα τόσο υπέροχα».

Δίπλα της ο Anton, ένας συνάδελφός της από την Ολλανδία, παίρνοντας θάρρος από τον τρόπο που κυλάει η συζήτηση, μου λέει:

Γνωρίζω ότι θα ακουστεί περίεργο και «αντιεπαγγελματικό» και ίσως γι' αυτό δεν το ανέφερα πιο πριν. Όπως σου είπα, ό,τι αφορά στο κινηματογραφικό κομμάτι και την πλευρά της αγοράς το φεστιβάλ βρίσκεται σε πολύ ικανοποιητικό επίπεδο. Δεν είναι Άμστερνταμ, αλλά είναι αρκετά δυνατό. Όμως αν έχω την ευκαιρία να ταξιδέψω εδώ και να χαρώ αυτή την όμορφη πόλη, την ατμόσφαιρα και κυρίως το φαγητό της, δεν θα το σκεφτώ δεύτερη φορά. Θα έρθω και θα προσπαθήσω να μείνω τουλάχιστον μία εβδομάδα, ακόμα και αν ξέρω ότι θα κάνω λιγότερα πράγματα για την ταινία μου σε σχέση με τον χρόνο που θα παραμείνω. Είναι απλά υπέροχα!

Δεν ήταν η πρώτη φορά που οι συνομιλητές μου έθεταν σε δεύτερη μοίρα την κινηματογραφική, τη βιομηχανική και την ανταγωνιστική πλευρά του φεστιβάλ. Για τους περισσότερους η συμμετοχή στο φεστιβάλ εκπορευόταν από την επιθυμία τους να λάβουν μέρος στη συγκεκριμένη γιορτή, υποβιβάζοντας σε δεύτερη μοίρα το ενδεχόμενο βράβευσης της ταινίας τους ή τη συμφωνία με τον κατάλληλο αγοραστή. Όταν όμως η συζήτηση έφτανε στο θέμα των βραβείων ή των παρουσιάσεων στην «αγορά», το ύψος άλλαζε. Τότε το φεστιβάλ αποκτούσε διαφορετική σημασία, η

¹²⁵ Από την ιστοσελίδα: <http://edendale.typepad.com/weblog/2009/12/the-top-25-film-festivals-for-documentaries-2nd-edition-18-thessaloniki.html>

αγωνία και το άγχος έπαιρναν τη θέση της διασκέδασης και της εορταστικής διάθεσης.¹²⁶

Συνάντησα και άλλες φορές παρόμοιες περιγραφές στην έρευνα, άλλες απέπνεαν περισσότερο και άλλες λιγότερο ενθουσιασμό. Σχεδόν κανένας πληροφορητής δεν παρέλειψε να αναφερθεί στη θετική επίδραση που ασκεί η πόλη στο φεστιβάλ. Και δεν ήταν μόνο οι πληροφορητές που προέρχονταν από το εξωτερικό, αν και μπορεί σε αυτούς η επιρροή να είναι σαφώς μεγαλύτερη. Δεν ήταν λίγες οι φορές που και Έλληνες πληροφορητές έκαναν τις ίδιες παρατηρήσεις. Η Θεσσαλονίκη πολλές φορές χαρακτηριζόταν ως «η κατάλληλη πόλη για το φεστιβάλ», «η πόλη του κινηματογράφου», χαρακτηρισμοί πολύ οικείοι σε εμένα. Αυτό όμως που με ενδιέφερε ήταν να διαπιστώσω αν το φεστιβάλ δημιουργούσε μια συγκεκριμένη εικόνα για την πόλη μέσα από τον τρόπο που «γιόρταζε» τον κινηματογράφο.

Οι εκδηλώσεις που δεν αφορούν άμεσα την κινηματογραφική πλευρά του φεστιβάλ, όπως οι συναυλίες και εκθέσεις φωτογραφίας, τα επίσημα γεύματα, και οι κοντινές εκδρομές, περιλαμβάνονται πάντα στο παράλληλο πρόγραμμα. Η συμμετοχή μου σε πολλές από αυτές δεν μου αποκάλυψε πολλά περισσότερα από αυτά που ήξερα ήδη από την παρουσία μου σε άλλα φεστιβάλ. Είναι ένα μέρος του φεστιβαλικού τελετουργικού το οποίο ο καλεσμένος καλείται να ακολουθήσει, μέσα από το οποίο το φεστιβάλ προβάλλει ένα επίσημο, τυπικό πρόσωπο, ενώ η πόλη που το διοργανώνει έχει την ευκαιρία να προβάλει μερικά από τα πολιτισμικά της στοιχεία, όπως το φαγητό και τα μνημεία της.

Η γιορτή όμως του φεστιβάλ και ο τρόπος που βιώνεται από τον καλεσμένο δεν μένει σε αυτή τη διάσταση. Οι διοργανωτές έχουν φροντίσει να ετοιμάσουν μια λίστα με διαφορετικές προτάσεις για το πού μπορεί να πάει κανείς στις ελεύθερες ώρες του ή αν προτιμήσει να μην παραβρεθεί στις επίσημες εκδηλώσεις. Με αυτόν τον τρόπο το φεστιβάλ προσπαθεί να δώσει μια όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτική εικόνα της πόλης και των χώρων που μπορεί να επισκεφτεί κανείς, π.χ. μουσεία, χώρους εστίασης κ.ά.

Επιπλέον, το φεστιβάλ όντας ένας ζωντανός οργανισμός που προσαρμόζεται στις συνθήκες μπορεί να προσφέρει και με άλλους τρόπους μια ξεχωριστή, εορταστική εμπειρία σε έναν καλεσμένο. Δεν ήταν λίγες οι φορές που για χάρη ενός

¹²⁶ Στο επόμενο κεφάλαιο αναλύω τον ρόλο των βραβείων και των διαδικασιών της «αγοράς», όπως είναι οι παρουσιάσεις των έργων που βρίσκονται στα πρώτα στάδια της παραγωγής (pitching).

τιμώμενου προσώπου αλλάζει το πρόγραμμα που το φεστιβάλ είχε «φτιάξει» γι' αυτόν. Ήμουν καλεσμένος σε ένα δείπνο προς τιμήν ενός σκηνοθέτη στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, το οποίο επρόκειτο να γίνει σε ένα γνωστό εστιατόριο κοντά στην πλατεία Αριστοτέλους. Μισή ώρα πριν από το προγραμματισμένο ραντεβού ο υπεύθυνος του προγράμματος του φεστιβάλ μού τηλεφώνησε, για να μου πει ότι τελικά το δείπνο θα γινόταν σε άλλο εστιατόριο. Φτάνοντας εκεί είδα με έκπληξη ότι επρόκειτο για μια παλιά ταβέρνα, που, αν και προσωπικά δεν την ήξερα, ήταν πασίγνωστη στους ντόπιους. Ρωτώντας γι' αυτή την αλλαγή τον υπεύθυνο του φεστιβάλ έλαβα την εξής απάντηση: «Δική του ιδέα ήταν η αλλαγή. Ήθελε να φάει σε “ελληνική ταβέρνα” και τον έφερα εδώ. Δεν είναι καταπληκτικά; Έρχομαι χρόνια».¹²⁷

3.3 «Αλλοτινοί» εορταστικοί χώροι

Οι χώροι στους οποίους πραγματοποιείται το φεστιβάλ είτε δημιουργούνται αποκλειστικά για τις ανάγκες του φεστιβάλ, είτε υπάρχουν ήδη αλλά χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο, μεταφέροντας τα στοιχεία της προσωρινότητας και του εορτασμού που χαρακτηρίζουν τη διοργάνωση. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι αποθήκες στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης, που κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ μετατρέπονται σε αγαπημένες αίθουσες των επισκεπτών,¹²⁸ όπως και οι χώροι ενός κεντρικού ξενοδοχείου στη Θεσσαλονίκη, που, ενώ για τους πελάτες του δεν είναι τίποτα ιδιαίτερο, κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ μετατρέπονται σε μέρος της «αγοράς» του φεστιβάλ, όπου οι επισκέπτες μπορούν να παρακολουθήσουν μια ομιλία, να δουν ταινίες ή να κάνουν διάφορες συναντήσεις. Το ίδιο ισχύει και για το στολισμένο «Ολύμπιον» και την πλατεία Αριστοτέλους, που

¹²⁷ Κάτι παρόμοιο είχε συμβεί και σε μένα στην Αθήνα. Μόλις είχε ολοκληρωθεί η προβολή μιας ταινίας και η παρουσίαση του σκηνοθέτη της και ακολουθούσε προγραμματισμένο δείπνο σε κοντινό εστιατόριο. Βγαίνοντας από τον κινηματογράφο ο τιμώμενος σκηνοθέτης με ρώτησε αν εκεί που επρόκειτο να πάμε θύμιζε αυτό που είχε ακουστά ως «ταβέρνα». Του απάντησα πως ήταν περισσότερο κλασικό «restaurant», αλλά αν επιθυμούσε κάτι άλλο θα μπορούσαμε να κάνουμε μια αλλαγή. Ήξερα καλά την περιοχή και υπήρχε ένα μέρος που πήγαινα συχνά. Ο ενθουσιασμός του ήταν μεγάλος. Και στα δύο παραδείγματα, τόσο ο συνάδελφός μου όσο και εγώ, είχαμε συμβάλει στο να μετατρέψουμε το φεστιβάλ σε μια ευχάριστη προσωπική εμπειρία.

¹²⁸ Οι αίθουσες αυτές στο λιμάνι λειτουργούν πλέον και κατά τη διάρκεια της υπόλοιπης χρονιάς ως κινηματογραφικές αίθουσες τις οποίες διαχειρίζεται ιδιωτική εταιρία διανομής. Η απόφαση πάρθηκε μετά το τέλος της έρευνάς μου και τέθηκε σε εφαρμογή από το Δεκέμβριο του 2013.

κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ είναι γεμάτη αφίσες, πανό και πολύ κόσμος που σχηματίζει ουρά για ένα εισιτήριο.¹²⁹

Αυτές τις εικόνες και τη χρήση των χώρων μπορούμε να τα συνδέσουμε με την «ετεροτοπία», τον όρο που εισήγαγε ο Foucault τη δεκαετία του '60.¹³⁰ Όπως έχω δείξει μέχρι τώρα, το κάθε φεστιβάλ έχει πολλές, παράλληλες και διαφορετικές λειτουργίες, και αυτό κατά τον Stringer (2003) είναι το σημείο κλειδί, για να δούμε το θεσμό αυτό ως ετεροτοπικό. Οι ετεροτοπίες, όπως αναφέρει ο M. Foucault:

συνδέονται πολύ συχνά με τμήματα του χρόνου, δηλαδή ανοίγονται σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κατά πλήρη αντιστοιχία, ετεροχρονισμούς. Η ετεροτοπία ξεκινάει να λειτουργεί πλήρως όταν οι άνθρωποι βρίσκονται σε ένα είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό τους χρόνο [...] η ετεροτοπία έχει τη δυνατότητα να αντιπαραθέσει σε έναν πραγματικό τόπο πολλούς χώρους, πολλές θέσεις οι οποίες από μόνες τους είναι ασύμβατες (1984:7).

Η παραπάνω περιγραφή είναι ίσως η πλέον ενδεδειγμένη, για να εισαγάγουμε στον «κόσμο» του φεστιβάλ κάποιον που δεν γνωρίζει ό,τι γίνεται πίσω από τις σκοτεινές αίθουσες και τις προβολές των ταινιών. Η ρήξη με «τον παραδοσιακό τους χρόνο» είναι το πρώτο και ίσως πιο ξεχωριστό στοιχείο για το πώς επιδρά το φεστιβάλ στην καθημερινότητα ενός επαγγελματία, ενός εργαζομένου ή ενός «φανατικού» επισκέπτη του φεστιβάλ. Δεν υπάρχει ωράριο, δεν υπάρχει ένας συγκριμένος χώρος εργασίας, αντίθετα αυτός επεκτείνεται σε όλους τους χώρους που πραγματοποιείται η διοργάνωση, ενώ όλες ουσιαστικά οι αναφορές του κάθε ατόμου που δραστηριοποιείται με αυτό τον τρόπο στη διοργάνωση και η σχέση με την καθημερινότητά του αφορούν το ίδιο το φεστιβάλ. Ο M. Foucault στις σκέψεις του

¹²⁹ Στις πρώτες σελίδες του ωρολογίου προγράμματος του φεστιβάλ περιλαμβάνεται ένας χάρτης ο οποίος αναγράφει όλα τα μέρη και χώρους του φεστιβάλ. Από τις αίθουσες και το κέντρο του φεστιβάλ μέχρι και τους χώρους όπου φιλοξενείται μια εκδήλωση. Αυτός ο χάρτης ονομάζεται «οι χώροι του φεστιβάλ» και αποτυπώνει τον τρόπο που συγκροτείται το φεστιβάλ ως «ετεροτοπία» (Παράρτημα Β', φωτογραφίες 7-9).

¹³⁰ Η «ετεροτοπία» είναι ένας όρος που έχει χρησιμοποιηθεί πολύ από τότε, ίσως γιατί είναι αρκετά γενικός. Τον χρησιμοποιώ εδώ ακολουθώντας, εκτός των άλλων, το παράδειγμα του Stringer, ο οποίος γράφοντας για τα φεστιβάλ θεωρεί αυτονόητη τη χρήση του (2003:31). Άλλωστε, εκτός των επιμέρους «αλλοτινών» χώρων που περιλαμβάνει το φεστιβάλ, για τον Foucault η ίδια γιορτή είναι μια ετεροτοπία: «Απέναντι σε αυτές τις ετεροτοπίες που συνδέονται με τη συσσώρευση του χρόνου, υπάρχουν ετεροτοπίες που συνδέονται αντίθετα με τον χρόνο στην πιο άσκοπη, πιο εφήμερη, πιο αβέβαιη εκδοχή του, υπό τη μορφή της γιορτής. Πρόκειται για ετεροτοπίες όχι πια αιώνιες, αλλά απολύτως χρονικές» (1984:7).

για την έννοια της ετεροτοπίας φέρνει ως παραδείγματα το μουσείο και τη βιβλιοθήκη που δημιουργήθηκαν πάνω στην:

ιδέα του σχηματισμού ενός είδους γενικού αρχείου [...] [στην] ιδέα της δημιουργίας ενός τόπου που θα συγκεντρώνει όλους τους χρόνους και που θα είναι ο ίδιος εκτός χρόνου και στο απυρόβλητο του χρόνου (ό.π: 7-8).

Και ενώ τα φεστιβάλ κινηματογράφου, όπως και οι διεθνείς εκθέσεις τα προηγούμενα χρόνια, δεν συγκεντρώνουν «όλους τους χρόνους»,¹³¹ σίγουρα επιθυμούν να βγουν εκτός χρόνου και να παρουσιάσουν το «παρόν» όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικά γίνεται. Ποιος άλλος είναι ο στόχος αν όχι να προβάλουν ό,τι πιο σύγχρονο, ό,τι καλύτερο και πιο αξιόλογο συμβαίνει τώρα για το είδος που «εκθέτουν»; Μπορούμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι τα φεστιβάλ μετατρέπονται σε ένα «μουσείο», που παρουσιάζει για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα τα νέα του «ευρήματα» καλώντας τους επισκέπτες του να τα ανακαλύψουν.

Ο Foucault υποστηρίζει ότι:

[Ο]ι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντοτε την ύπαρξη ενός συστήματος ανοίγματος και κλεισίματος το οποίο τις απομονώνει και συγχρόνως τις καθιστά προσπελάσιμες. Γενικώς, ένας ετεροτοπικός τόπος δεν είναι τόσο ελεύθερα προσβάσιμος. Ή εξαναγκάζομαστε να βρεθούμε εκεί, όπως στην περίπτωση ενός στρατώνα, μιας φυλακής, ή πρέπει να συμμετέχουμε σε ιεροτελεστίες και εξαγνισμούς. Δεν μπορούμε να εισέλθουμε εάν δεν διαθέτουμε μια ειδική άδεια και αφού επιτελέσουμε συγκεκριμένες κινήσεις (ό.π: 8).

Ο πεπερασμένος χρόνος ενός φεστιβάλ, οι τελετές έναρξης και λήξης, οι οποίες πραγματοποιούνται πάντα με έναν εορταστικό/τελετουργικό τρόπο, είναι ακριβώς αυτό που περιγράφεται παραπάνω ως «σύστημα ανοίγματος» και «κλεισίματος», ενώ η συμμετοχή του επισκέπτη στη διοργάνωση προϋποθέτει μια

¹³¹ Μπορεί να θεωρηθεί ότι τα φεστιβάλ καθίστανται «τόποι που συγκεντρώνουν όλους τους χρόνους» μέσω των αφιερωμάτων σε παλιά κινηματογραφικά κινήματα και σημαντικούς δημιουργούς, που εντάσσονται στο πρόγραμμά τους. Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν έχω συναντήσει φεστιβάλ που να μην κάνει ένα τουλάχιστον ιστορικό αφιέρωμα, μεταφέροντας έτσι τον επισκέπτη «εκτός χρόνου» και ενδεχομένως στο «απυρόβλητο του χρόνου».

σειρά από συγκεκριμένες κινήσεις, φυσικά προϋποθέτει ειδική άδεια, και κυρίως μύηση.¹³²

Ενδιαφέρον έχει επίσης το χαρακτηριστικό ότι το φεστιβάλ, παρά την πολυπλοκότητα και τις πολλές διαστάσεις του, ταυτίζεται πολλές φορές μόνο με το κινηματογραφικό έργο. Οι απλοί επισκέπτες, κάτοικοι συνήθως της πόλης που πραγματοποιείται μια τέτοια εκδήλωση, χρησιμοποιούν τον όρο «φεστιβάλ» για να δηλώσουν μια ενέργεια την οποία σε κάθε άλλη περίπτωση θα δήλωναν με μια άλλη λέξη ή φράση. Συχνά, για παράδειγμα, χρησιμοποιούνται οι εκφράσεις «δεν πήγα ή δεν ήρθα φέτος στο φεστιβάλ», «θα πάμε στο φεστιβάλ;» ή διάλογοι όπως ο επόμενος: «Τι έκανες σήμερα;», «πήγα στο φεστιβάλ», «και τι είδες;», όπου η απάντηση πάντα ένα κινηματογραφικό έργο, και όχι κάτι από το σύνολο των εκδηλώσεων που περιλαμβάνονται σε αυτό όπως μια ομιλία, ένα πάρτι ή μια έκθεση. Η λέξη ‘φεστιβάλ’ ταυτίζεται με το κινηματογραφικό έργο.

Ας δούμε όμως λίγο πιο αναλυτικά κάποιους από τους χώρους των φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης ξεκινώντας από τον χώρο της «αγοράς» και του «αρχηγείου» του φεστιβάλ και καταλήγοντας στις αίθουσες, στα σημεία συνάντησης και στα ξενοδοχεία. Η νοητή αυτή περιδιάβαση θα μας βοηθήσει να αντιληφθούμε τη μεγάλη σημασία που έχουν οι χώροι στην κατανόηση του πολυδιάστατου χαρακτήρα του φαινομένου, στη δημιουργία της δημόσιας εικόνας του και στη θέση που καταλαμβάνει στον παγκόσμιο ή τον εθνικό χάρτη των εκδηλώσεων. Φαίνεται χρήσιμο να σκεφτούμε όλους τους χώρους του φεστιβάλ σαν «σημεία αναφοράς» και σαν «αντίποδες», όρους που χρησιμοποιεί η Άρτεμις Λεοντή (1998), για να κατανοήσουμε καλύτερα πώς το φεστιβάλ χρησιμοποιεί τους χώρους, πώς γίνονται κατανοητοί από τους συμμετέχοντες και πώς τελικά συγκροτείται το φεστιβάλ ως ετεροτοπία.

3.3.1 Ο χώρος της «αγοράς»

Η «αγορά»¹³³ για τα Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, όπως και για κάθε φεστιβάλ που συμπεριλαμβάνει τη συγκεκριμένη δραστηριότητα στο πρόγραμμά του, είναι πολύ

¹³² Αναφέρομαι στις διαπιστεύσεις των εργαζομένων και των επαγγελματιών που συμμετέχουν σε αυτό. Βέβαια, ανάλογο συμβολικό χαρακτήρα έχει και η ειδική κάρτα διαρκείας για τους «πιστούς» του φεστιβάλ ή το εισιτήριο για τις προβολές για τον απλό επισκέπτη, το οποίο διαφέρει από τα εισιτήρια των εκτός φεστιβάλ κινηματογραφικών προβολών.

σημαντική και σίγουρα σημαντικότερη από ό,τι αφήνουν να εννοηθεί οι λιγοστές αναφορές των μέσων επικοινωνίας σε αυτήν ή ακόμα και ο επίσημος λόγος των ίδιων των φεστιβάλ. Όπως θα δείξω σε επόμενο κεφάλαιο, στην «αγορά» οφείλεται ένα μεγάλο μέρος της εξωστρέφειας των φεστιβάλ, ενώ η φράση «δεν νοείται πλέον μεγάλο και σημαντικό φεστιβάλ χωρίς την αγορά» αποκαλύπτει ένα γνώρισμα που διαφοροποιεί τα φεστιβάλ που έχουν διεθνή χαρακτήρα.

Η «αγορά» γενικότερα νοείται ως ένας ενιαίος χώρος, χωρίς απαραίτητα να πραγματοποιείται σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Όπως συμβαίνει με τη χρήση αυτού του ίδιου του όρου «φεστιβάλ», έτσι και ο όρος «αγορά» χρησιμοποιείται από τους επαγγελματίες που αναφέρονται και συμμετέχουν σε αυτή σαν να επρόκειτο για έναν ενιαίο χώρο και κυρίως σαν να περιλάμβανε μόνο μία δραστηριότητα. Αντίθετα, η έκφραση «πάω στην αγορά» μπορεί να σημαίνει «έχω ραντεβού με κάποιον», «θα δω μια ταινία», «πάω να διαφημίσω την ταινία μου αφήνοντας έντυπο υλικό στον χώρο», «θα παρακολουθήσω μια διάλεξη ή μια συζήτηση» κ.ά.

Τα κτήρια και γενικότερα οι χώροι που στεγάζουν την «αγορά» ποικίλουν από φεστιβάλ σε φεστιβάλ. Τις περισσότερες φορές, όπως στη Θεσσαλονίκη και στο Σεράγεβο, στεγάζονται σε ξενοδοχειακές εγκαταστάσεις, ή όπως στο Βερολίνο, σε κάποιο κτήριο που μετά το φεστιβάλ χρησιμοποιείται για άλλες δραστηριότητες.¹³⁴ Υπάρχουν, επίσης, περιπτώσεις, όπως στο φεστιβάλ Καννών, όπου εκτός από ξενοδοχεία χρησιμοποιείται και ένας χώρος που δημιουργείται ειδικά γι' αυτή την περίπτωση. Αυτοί οι χώροι γεμίζουν από ειδικά διαμορφωμένα γραφεία για τις εταιρείες διανομής και τα κέντρα κινηματογράφου των χωρών που συμμετέχουν στο φεστιβάλ. Μεγάλο αριθμό συμμετεχόντων και, κατ' επέκταση, μεγάλους τέτοιους χώρους συναντά φυσικά κανείς στην αγορά των μεγάλων φεστιβάλ, όπως των Καννών και του Βερολίνου. Η οργανωτική δομή, καθώς και οι κανόνες που διέπουν τη λειτουργία της «αγοράς» ταυτίζονται σε όλα τα φεστιβάλ που περιλαμβάνουν τη σημαντική αυτή λειτουργία στις δραστηριότητές τους.

Όπως τα γραφεία των εταιρειών, ως «αντίποδες» και «σημεία αναφοράς» μπορούμε να δούμε και τις αίθουσες προβολών που ανήκουν στην «αγορά». Σε πολλά φεστιβάλ οι περισσότερες προβολές που πραγματοποιούνται στο πλαίσιο της «αγοράς» γίνονται σε αίθουσες που στις υπόλοιπες ώρες του φεστιβάλ και γενικότερα

¹³³ Σε αυτό το σημείο αναλύω τη θέση της «αγοράς» ως χώρου. Στο Κεφάλαιο 5 θα αναπτύξω τη σημασία της για τη διοργάνωση, τη θέση της στο δίκτυο των φεστιβάλ, καθώς και τον τρόπο που επηρεάζει την πορεία μιας ταινίας και την καριέρα ενός δημιουργού.

¹³⁴ Παράρτημα Β', φωτογραφίες 10-14.

κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς λειτουργούν ως κανονικές αίθουσες προβολών. Άδεια εισόδου σε αυτές τις προβολές έχουν μόνο οι ειδικά διαπιστευμένοι επαγγελματίες και οι εργαζόμενοι στο φεστιβάλ. Έτσι, στις συγκεκριμένες ώρες οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται την αίθουσα προβολής ως έναν ειδικό επαγγελματικό χώρο, σαν να ήταν αίθουσα προβολής μιας εταιρίας παραγωγής. Γνωρίζουν όλοι ότι δεν μπορεί να βρίσκεται εκεί ο οποιοσδήποτε και γι' αυτό η φράση «βλέπω ταινία» σε μια αίθουσα προβολής αλλάζει περιεχόμενο.

Στα δύο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης η αγορά δεν χρησιμοποιεί κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο σε κεντρικό ξενοδοχείο με οθόνες και ένα σύστημα επιλογής ταινιών. Ο «αντίποδας» εδώ αλλάζει μορφή, δεν είναι πια η «κανονική» κινηματογραφική αίθουσα, παραμένει όμως το «σημείο αναφοράς», που είναι ο επαγγελματικός χώρος. Σε αυτή την αίθουσα ο επισκέπτης βλέπει, εκτός από τις οθόνες που προβάλλονται οι ταινίες, έναν χώρο που είναι γεμάτος από αφίσες και διαφημιστικό υλικό των ταινιών που συμμετέχουν στην αγορά. Βλέπει, επίσης, τα ειδικά ράφια το καθένα από τα οποία αντιστοιχεί σε μια εταιρία από εκείνες που συμμετέχουν στο φεστιβάλ και στο οποίο ο δημιουργός ή ο παραγωγός μιας ταινίας μπορεί να αφήσει από ένα σημείωμα μέχρι και την ίδια την ταινία. Βλέπει, τέλος, τα γραφεία που προσφέρονται για επαγγελματικές συναντήσεις ανάμεσα σε εταιρείες, παραγωγούς και σκηνοθέτες.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, ο χώρος υποδοχής και το σαλόνι του συγκεκριμένου ξενοδοχείου μετατρέπονται για τις μέρες του φεστιβάλ σε σημείο όπου η «αγορά» πραγματοποιεί τις διάφορες ειδικές εκδηλώσεις, όπως τις ομιλίες των επισήμων καλεσμένων για θέματα που αφορούν τις αλλαγές και τις προοπτικές των φεστιβάλ, του κινηματογράφου αλλά και άλλων μέσων, όπως το διαδίκτυο και η τηλεόραση, τις καθιερωμένες τιμητικές βραβεύσεις κτλ.

3.3.2 Το «αρχηγείο»

Ο χώρος στον οποίο στεγάζονται τα γραφεία των εργαζομένων, δηλαδή η στρατηγική και επιχειρησιακή του βάση κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης, δημιουργείται αποκλειστικά και μόνο για τις μέρες του φεστιβάλ. Καθένα από τα δύο φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στη Θεσσαλονίκη έχει τον δικό του τέτοιο χώρο. Η διαφορά έχει

να κάνει με τον αριθμό των καλεσμένων, των δημοσιογράφων και, επίσης, με την προσέλευση του κόσμου. Ενώ στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ ως τέτοιος χώρος χρησιμοποιείται ένα διαμέρισμα δίπλα ακριβώς στον κινηματογράφο «Ολύμπιον», στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου επιλέγεται ως κέντρο ένα μέρος της αποθήκης C στο λιμάνι, σαφώς μεγαλύτερο, το οποίο μπορεί να εξυπηρετήσει καλύτερα τις αυξημένες ανάγκες της διοργάνωσης.

Είναι ενδιαφέρον, λοιπόν, ότι για το χρονικό διάστημα που πραγματοποιείται κάθε φεστιβάλ ακόμα και ο εξοπλισμός και τα αναλώσιμα υλικά που χρησιμοποιούν οι εργαζόμενοι μεταφέρονται από έναν χώρο σε έναν άλλο. Τα γραφεία αυτά θα λειτουργήσουν μόνο για τις μέρες του φεστιβάλ. Έτσι και αυτοί οι χώροι μετατρέπονται σε ένα «σημείο αναφοράς» του περιβάλλοντος που βιώνει ο εργαζόμενος κατά τη διάρκεια όλης της υπόλοιπης χρονιάς. Η Κατερίνα και ο Πέτρος από την ομάδα του φεστιβάλ μού τόνισαν:

Η εργασία των παιδιών που δουλεύουν στη Θεσσαλονίκη για τις συνθήκες και το περιβάλλον που θα συναντήσουμε εμείς όταν θα ανεβούμε είναι εκπληκτική και το κυριότερο πολύ σημαντική. Δεν είναι μόνο ότι βρίσκουμε όλα να δουλεύουν κανονικά (αυτό είναι κάπως αυτονόητο, αν και όχι πάντα για τα ελληνικά δεδομένα), αλλά ότι έχουμε βρει όλοι μαζί έναν τρόπο ο οποίος μας κάνει να νιώθουμε πολύ άνετα γι' αυτές τις έντονες μέρες.

Αυτό δεν συμβαίνει μόνο σε αυτή την περίπτωση, που το επιχειρησιακό κέντρο του φεστιβάλ βρίσκεται σε διαφορετική πόλη από αυτή στην οποία πραγματοποιείται, όπως στην περίπτωση των δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, των οποίων τα κεντρικά γραφεία βρίσκονται στην Αθήνα. Σε πολλά ακόμα φεστιβάλ, όπως στο φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» στην Αθήνα, το γραφείο τύπου και κάποιες άλλες υπηρεσίες μετακινούνται στο κέντρο της πόλης, για να βρίσκονται οι εργαζόμενοι πιο κοντά στις κινηματογραφικές αίθουσες και στους χώρους όπου πραγματοποιούνται οι υπόλοιπες δραστηριότητες της διοργάνωσης, καθώς και για να εξυπηρετούνται καλύτερα οι επισκέπτες.

3.3.3 Οι αίθουσες, οι παράλληλοι χώροι και τα σημεία συνάντησης

Οι αίθουσες των προβολών είναι, θα λέγαμε, το «σήμα κατατεθέν» του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.¹³⁵ Δεν έχω συναντήσει κανέναν επισκέπτη των φεστιβάλ που να μην έχει εκδηλώσει τον θαυμασμό του για το κτήριο που στεγάζονται οι κινηματογράφοι «Ολύμπιον» και «Παύλος Ζάννας», όπως επίσης και για τις τέσσερις αίθουσες που βρίσκονται στο λιμάνι. Ειδικά το «Ολύμπιον»¹³⁶ είναι για όλους «η φυσική και ιστορική έδρα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου». Εκεί στεγάζονται οι υπηρεσίες των δύο φεστιβάλ που εδρεύουν όλο τον χρόνο στη Θεσσαλονίκη, ενώ τους τοίχους του κτηρίου διακοσμούν φωτογραφίες διάσημων και σπουδαίων καλεσμένων του Φεστιβάλ υπενθυμίζοντας πόσο συνυφασμένος είναι ο χώρος με τη δημόσια αυτή εκδήλωση.

Αλλά και οι χώροι του λιμανιού ενδείκνυνται για τη φιλοξενία τέτοιων εκδηλώσεων, ενώ αποτελούν και αναπόσπαστο μέρος του χαρακτήρα του Φεστιβάλ. Κάθε χρόνο οι αίθουσες αυτές και οι εσωτερικοί τους χώροι «στολίζονται κινηματογραφικά» και δημιουργούν μια δυνατή εικόνα εορτασμού εισάγοντας αμέσως τον επισκέπτη στο κλίμα του φεστιβάλ. Οι τοίχοι στους κινηματογράφους γεμίζουν αφίσες από τις ταινίες που προβάλλονται, οι δρόμοι γύρω από αυτές τις αίθουσες είναι επίσης γεμάτοι από «σημάδια» του φεστιβάλ, όπως τα διακριτικά σήματα που δηλώνουν ποια υπηρεσία του Φεστιβάλ εδρεύει σε έναν συγκεκριμένο χώρο, τα μεγάλα πανό από τις ειδικές εκδηλώσεις στις αποθήκες και στο Μουσείο Κινηματογράφου, τις αφίσες της διοργάνωσης και πολλά ακόμα.

Εκείνο όμως που αλλάζει πραγματικά την καθημερινή εικόνα της πόλης είναι οι επισκέπτες. Ο μεγάλος αριθμός των επισκεπτών που μόνο εκείνες τις μέρες συναντάς –με τους περισσότερους να κρατάνε την ίδια τσάντα ή να φέρουν την ειδική διαπίστευση– σε συνδυασμό με τους διάφορους μικροπωλητές δημιουργούν μια

¹³⁵ Και τα δύο φεστιβάλ χρησιμοποιούν τις ίδιες αίθουσες προβολής.

¹³⁶ Το «Ολύμπιον» είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κτήρια της Θεσσαλονίκης και συνδέεται άμεσα με την πολιτιστική αλλά και την πολιτική ιστορία της πόλης. Βρίσκεται στην Πλατεία Αριστοτέλους, σχεδιάστηκε από τον Jacques Mosset, αρχιτέκτονα πολλών σημαντικών κτηρίων της μεσοπολεμικής Θεσσαλονίκης, και κατασκευάστηκε το 1950. Όπως είδαμε, εκεί φιλοξενήθηκαν οι πρώτες διοργανώσεις του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου τη δεκαετία του '60, ενώ από τους εξώστες της αίθουσας έχουν εκφωνήσει τις προεκλογικές τους ομιλίες σημαντικές πολιτικές προσωπικότητες. Το 1997 στο πλαίσιο της «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης '97'» έγινε ανάπλαση του κτηριακού συγκροτήματος και προσήκων ειδικού τεχνολογικού εξοπλισμού. Εκτός από τα Φεστιβάλ Κινηματογράφου και την προβολή επιλεγμένων ταινιών, οι αίθουσες φιλοξενούν τα τελευταία χρόνια πληθώρα εκδηλώσεων, όπως συνεντεύξεις τύπου, ημερίδες, συνέδρια, συναυλίες, παρουσιάσεις βιβλίων, τηλεδιασκέψεις, τελετές απονομής βραβείων, θεατρικές παραστάσεις κ.ά.

διαφορετική εικόνα από αυτή που συναντάς οποτεδήποτε άλλοτε. Το Φεστιβάλ παρεμβαίνει στον δημόσιο χώρο της πόλης με τους τρόπους που ανέφερα, αλλά και με τους επισκέπτες του. Οι άνθρωποι με τις διαπιστεύσεις, διάσημοι ή άγνωστοι σκηνοθέτες, δίνουν έναν άλλον τόνο στην πόλη, μεταφέρουν έναν εξωστρεφή χαρακτήρα και, γιατί όχι, κάνουν τους κατοίκους της να νιώσουν λίγο διαφορετικά, να νιώσουν ότι κάτι ξεχωριστό συμβαίνει στη πόλη τους, ξεχνώντας πολλές φορές προσωπικές έννοιες ή συλλογικά προβλήματα.

Μαζί με το «Ολύμπιον» και το λιμάνι, το Φεστιβάλ εισχωρεί σε πολλά ακόμα σημεία της πόλης και της ζωής της με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Οι παράλληλες εκδηλώσεις, που περιλαμβάνονται πλέον σταθερά σε όλα τα φεστιβάλ ανάλογου μεγέθους, δημιουργούν αυτό που ονομάζω «παράλληλοι χώροι». Όπως και οι αίθουσες, έτσι και αυτοί οι χώροι προϋπήρχαν του φεστιβάλ. Ενώ την υπόλοιπη χρονιά έχουν άλλες χρήσεις, τις μέρες της διοργάνωσης μετασχηματίζονται σε «τόπους» του Φεστιβάλ. Το Φεστιβάλ οικειοποιείται, κατά κάποιον τρόπο, την πόλη και παρεμβαίνει όσο πιο δυναμικά μπορεί.

Αυτοί οι «παράλληλοι χώροι» δεν είναι σταθεροί και κάθε χρόνο μπορεί να αλλάζουν ανάλογα με τον αριθμό και τις ανάγκες των εκδηλώσεων που επιλέγονται από την ομάδα του Φεστιβάλ. Για παράδειγμα, το 2009, χρονιά που το Φεστιβάλ Κινηματογράφου συμπλήρωνε 50 χρόνια, οι χώροι αυτοί έφτασαν τους δέκα, ενώ συνήθως στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ δεν ξεπερνάνε τους τέσσερις. Είναι συνήθως χώροι που εξυπηρετούν, όπως σημείωσα, ειδικές εκδηλώσεις, συναυλίες· είναι επίσης τα μουσεία που φιλοξενούν εκθέσεις σχετικές με κάποιον προσκεκλημένο του φεστιβάλ ή με ένα από τα αφιερώματά του.

Στους «τόπους» του φεστιβάλ θα πρέπει να προσθέσουμε και αυτούς που δεν έχουν άμεση σχέση με το πρόγραμμα και τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ, αλλά με άλλες δραστηριότητες και ανάγκες των καλεσμένων. Στο έντυπο υλικό που ο καλεσμένος παίρνει από το φεστιβάλ θα βρει ένα φυλλάδιο στο οποίο περιλαμβάνονται όλοι οι χώροι εστίασης και γενικά τα καταστήματα με τα οποία συνεργάζεται το φεστιβάλ. Αυτά τα καταστήματα ολοκληρώνουν, θα λέγαμε, την παρέμβαση του φεστιβάλ στον δημόσιο χώρο της πόλης. Τα καταστήματα αυτά μπορούν να θεωρηθούν μέρος του φεστιβάλ, υπό την έννοια ότι οι κάτοχοι των διαπιστεύσεων είναι πολύ πιθανόν να τα επιλέξουν για την εκτός φεστιβάλ

διασκέδασή τους. Πέρα από το γεγονός ότι αποτελούν πρόταση των διοργανωτών, οι διαπιστευμένοι συνήθως έχουν και εκπτώσεις κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ.

Τα περισσότερα από αυτά αποκαλούνται από τους διοργανωτές και «σημεία συνάντησης» (meeting points), καθώς αποτελούν χώρους όπου συναντιούνται οι καλεσμένοι όταν δεν χρειάζεται να παραβρίσκονται σε κάποια εκδήλωση του φεστιβάλ. Σε αυτούς τους χώρους συνήθως αποκαλύπτεται η δυναμική του φεστιβάλ, ιδιαίτερα σε όσους δεν παρακολουθούν την εκδήλωση. Μπαίνοντας σε τέτοιους χώρους συχνά θα αντικρίσουν ανθρώπους με τη διακριτική κάρτα διαπίστευσης και τη χαρακτηριστική τσάντα που συζητούν για το σινεμά, τις ταινίες και τα παραλειπόμενα της διοργάνωσης.

Ένας άλλος «τόπος» του φεστιβάλ, είναι τα εκδοτήρια εισιτηρίων. Όλα τα φεστιβάλ έχουν έναν δικό τους τρόπο να πωλούν τα εισιτήρια στους επισκέπτες. Ενώ όλες οι αίθουσες έχουν εκδοτήριο από όπου ο επισκέπτης μπορεί να αγοράσει τα εισιτήριά του, κάθε φεστιβάλ προσθέτει συνήθως επιπλέον εκδοτήρια, που βρίσκονται σε ξεχωριστό χώρο. Υπάρχουν, βέβαια, κάποιοι περιορισμοί ως προς την αλλαγή εισιτηρίων ή την έκδοσή τους λίγη ώρα πριν από την προβολή¹³⁷, αλλά το ενδιαφέρον στοιχείο είναι η διασύνδεση αυτών των χώρων γι' αυτή τη συγκεκριμένη περίοδο. Οι αίθουσες στις οποίες προβάλλονται ταινίες του φεστιβάλ «ενοποιούνται» ακόμα και αν βρίσκονται πολύ μακριά η μία από την άλλη. Και αυτό δεν αφορά μόνο το σύστημα έκδοσης εισιτηρίων. Απεναντίας, επηρεάζει και τον ίδιο τον επισκέπτη, που σχηματίζει έναν «νοητό χάρτη», κόμβοι του οποίου είναι οι κινηματογραφικές αίθουσες που συμμετέχουν στο φεστιβάλ.

Αυτός ο νοητός χάρτης αναδεικνύεται εναργέστερα στο Βερολίνο και το Λονδίνο και όχι τόσο σε μια πόλη, όπως η Θεσσαλονίκη, που είναι συγκριτικά μικρή, και στο φεστιβάλ της λειτουργούν μόνο έξι αίθουσες, τέσσερις εκ των οποίων βρίσκονται σε πολύ μικρή απόσταση μεταξύ τους. Η ετεροτοπία όμως της ειδικής αυτής χαρτογράφησης αποκτά ισχύ σε όλα τα φεστιβάλ που πραγματοποιούνται σε χώρους διεσπαρμένους σε έναν αστικό ιστό, και στη Θεσσαλονίκη αυτό το στοιχείο είναι πολύ χαρακτηριστικό. Στο Φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας», για παράδειγμα, αυτή η σύνδεση ισχύει αλλά σε πολύ μικρότερο βαθμό. Ο επισκέπτης, για να προμηθευτεί το εισιτήριό του, πρέπει να πηγαίνει στον κινηματογράφο που προβάλλει την ταινία που επιθυμεί να δει. Αυτή η πρακτική, εκτός από το ότι δεν

¹³⁷ Η έκδοση εισιτηρίου λίγα λεπτά πριν από την έναρξη της προβολής ή η αλλαγή εισιτηρίου που έχει εκδοθεί μπορεί να γίνει στο ταμείο του κινηματογράφου που πραγματοποιεί την προβολή.

διευκολύνει τον θεατή, δεν δημιουργεί την ίδια αίσθηση ενός ενοποιημένου χώρου-γεγονότος, στοιχείο που διασπά τις νοητές γεωγραφίες, τον τρόπο δηλαδή που οι επισκέπτες αντιλαμβάνονται την παρέμβαση του φεστιβάλ στον αστικό χώρο.

Από την άλλη πλευρά, τα φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη έχουν επιλέξει την κεντρική πλατεία μπροστά στον κινηματογράφο «Ολύμπιον» για τη δημιουργία ενός ακόμα ειδικού χώρου έκδοσης εισιτηρίων.¹³⁸ Όπως σε ανάλογες επιλογές από άλλα φεστιβάλ, μπορούμε να βγάλουμε κάποια επιπλέον συμπεράσματα για τη λειτουργία αυτού του μικρού χώρου.¹³⁹ Λειτουργεί, κατ' αρχάς, ως μια επιπλέον υπενθύμιση ότι στην πόλη συμβαίνει κάτι έκτατο. Η κατασκευή δεν υπάρχει εκεί μόνιμα, οπότε ο περαστικός, ακόμα και αν δεν ενδιαφέρεται να επισκεφτεί το φεστιβάλ, θα αναρωτηθεί για την παρουσία του. Όσοι γνωρίζουν από χρόνια το φεστιβάλ, θυμούνται π.χ. να εξασφαλίσουν εισιτήρια. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το φεστιβάλ εισχωρεί σε έναν ακόμα χώρο της πόλης και αποκτά φωνή μέσα από αυτόν: «Είμαι εδώ, έχω ξεκινήσει, ελάτε να με επισκεφθείτε». Είναι το συμβολικό σημείο όπου η πόλη γίνεται φεστιβάλ και το φεστιβάλ γίνεται πόλη.¹⁴⁰

Θα προσθέσω, τέλος, μία ακόμα ψηφίδα σε αυτό το ψηφιδωτό των χώρων: τα ξενοδοχεία. Αν και δεν είναι από τους πιο προβεβλημένους χώρους, αποτελεί σημαντικό μέρος του. Οι εργαζόμενοι του φεστιβάλ, για παράδειγμα, που δεν διαμένουν μόνιμα στη Θεσσαλονίκη, όπως επίσης και οι επίσημοι καλεσμένοι, στους οποίους η διοργάνωση προσφέρει τη διαμονή, καταλύουν σε συγκεκριμένα ξενοδοχεία. Έτσι, τα ξενοδοχεία αυτά εντάσσονται στο χωρικό δίκτυο του φεστιβάλ, καθώς μπορεί να μην πραγματοποιούνται εκεί εκδηλώσεις ή κάποιες άλλες δραστηριότητες, η πλειονότητα όμως των «πελατών» σχετίζεται με τη διοργάνωση.

Θα περιγράψω μια στιγμή που αναδεικνύει τη συμβολική διάσταση αλλά και την πρακτική λειτουργία αυτού του «τόπου». Κατά τη διάρκεια του πρωινού γεύματος στον χώρο εστίασης του ξενοδοχείου συζητιέται ό,τι έχει γίνει στο φεστιβάλ τις προηγούμενες μέρες, αλλά και ό,τι θα ακολουθήσει στις επόμενες. Είναι η στιγμή που μπορεί κανείς σε ένα κλίμα αμοιβαίας οικειότητας να ακούσει τις πιο ουσιαστικές συζητήσεις και κριτικές, ακριβώς γιατί ο χώρος δεν είναι επίσημος και

¹³⁸ Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου τον Νοέμβριο δημιουργείται ένας επιπλέον χώρος έκδοσης εισιτηρίων μπροστά στο λιμάνι. Στον χώρο αυτό ο επισκέπτης μπορεί να αγοράσει και τα επίσημα προϊόντα του φεστιβάλ, όπως βιβλία, τσάντες και είδη ιματισμού με το λογότυπο της διοργάνωσης.

¹³⁹ Παράρτημα Β', φωτογραφίες 15- 16.

¹⁴⁰ Τόσο κεντρικοί χώροι χρησιμοποιούνται σαν ένα ακόμα σημείο συνάντησης, ίσως πιο βολικό για να βρεθούν οι επισκέπτες που δεν γνωρίζουν την πόλη τόσο καλά, καθώς είναι σε πολύ κεντρικό και αναγνωρίσιμο σημείο.

όλοι αισθάνονται λιγότερο δεσμευμένοι από ό,τι συνήθως, όπως συμβαίνει και στα πάρτι. Συνήθως σε τέτοιου είδους συνενυρέσεις προσλαμβάνεις τόσες πολλές πληροφορίες που, όπως ακριβώς ο Daniel Dayan (2000:46), σε κάνουν να «αναρωτιέσαι αν βρίσκεσαι στο “πραγματικό” φεστιβάλ».

3.4 Οι «καλεσμένοι» στη γιορτή

Όπως συμβαίνει σε κάθε γιορτή όμως, οι καλεσμένοι βρίσκονται στο επίκεντρο των δρωμένων. Οι «καλεσμένοι» και οι «οικοδεσπότες» εντάσσονται στην αποκαλούμενη «κοινότητα του φεστιβάλ», η οποία συναπαρτίζεται από τα άτομα που σχετίζονται με οποιονδήποτε τρόπο με αυτό. Τα άτομα ανήκουν σε ξεχωριστές ομάδες ανάλογα με τον βαθμό και το είδος εμπλοκής τους και μπορεί να τα διακρίνει κανείς από την ειδική ταυτότητα (διαπίστευση). Κάποιες λεπτομέρειες των κανονισμών μπορεί να διαφέρουν από φεστιβάλ σε φεστιβάλ, αλλά ο γενικός τρόπος λειτουργίας είναι ίδιος και γι' αυτό τον λόγο όλοι όσοι συμμετέχουν στα φεστιβάλ πρέπει να γνωρίζουν από την αρχή τι να κάνουν.

Η κοινότητα συγκεντρώνεται τις ημέρες του φεστιβάλ και ενώ το κάθε «μέλος» ξεχωριστά διαμορφώνει τις λεπτομέρειες της καθημερινότητάς του, πρέπει να ακολουθεί το πρόγραμμα που ορίζεται από τα καθήκοντα της ιδιαίτερης ομάδας στην οποία ανήκει. Ο δημοσιογράφος, για παράδειγμα, οφείλει να δει τις ταινίες στις ειδικές προβολές που ονομάζονται «δημοσιογραφικές», ώστε να μπορεί να πάρει μέρος στις συνεντεύξεις τύπου των δημιουργών και να δίνει καθημερινές ανταποκρίσεις στο μέσο που εργάζεται. Ο διανομέας ή ο αγοραστής θα πρέπει να δουν νέες ταινίες στους χώρους της «αγοράς» και να προγραμματίσουν πολλά ραντεβού, ώστε να κλειστούν οι κατάλληλες συμφωνίες. Οι προγραμματιστές άλλων φεστιβάλ θα πρέπει «ανακαλύψουν» τις ταινίες με τις οποίες θα διαμορφώσουν το πρόγραμμα του δικού τους φεστιβάλ. Ο σκηνοθέτης και ο παραγωγός πρέπει να παρουσιάσουν την ταινία τους, αλλά και να προωθήσουν όσο το δυνατόν καλύτερα τις μελλοντικές τους ιδέες. Ο θεατής¹⁴¹ που θέλει να δει πολλές ταινίες θα φτιάξει το

¹⁴¹ Έχω ήδη αναφέρει ότι στην έρευνα αυτή δεν εξετάζω τον ρόλο και τη θέση του κοινού. Είναι όμως πολύ ενδιαφέρον να σημειώσω για το κοινό, τους επισκέπτες του φεστιβάλ δηλαδή, μια διάκριση ανάλογη με αυτή που εφαρμόζεται στις επαγγελματικές ομάδες. Ανάλογα με το αντικείμενο της έρευνας, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε το κοινό με διάφορους τρόπους και σε διάφορες υποομάδες. Εδώ, θα ήθελα να προτείνω έναν διαχωρισμό του κοινού σε δύο υποσύνολα με κριτήριο τον βαθμό εμπλοκής τους στο φεστιβάλ, όπως κάνω και με τους επαγγελματίες. Κατά τη διάρκεια της έρευνας

δικό του πρόγραμμα, και ούτω καθεξής. Η καθημερινότητά τους, λοιπόν, καθορίζεται πρώτιστα από τις υποχρεώσεις της δουλειάς τους.

Αν, λοιπόν, εξαιρέσουμε το κοινό, η παρουσία των υπόλοιπων καλεσμένων¹⁴² στα φεστιβάλ αποτελεί βασικό μέρος των επαγγελματικών υποχρεώσεών τους και, ως εκ τούτου, συμμετέχουν σε πολλά φεστιβάλ κάθε χρόνο. Ανήκουν σε διάφορες επαγγελματικές ομάδες, είναι π.χ. παραγωγοί, σκηνοθέτες, εκπρόσωποι των εταιρειών διανομείς, υπεύθυνοι προγραμμάτων τηλεοπτικών καναλιών, ηθοποιοί, δημοσιογράφοι, υπεύθυνοι προγραμματισμού άλλων φεστιβάλ ή έχουν άλλες παρεμφερείς ειδικότητες. Το πολυσύνθετο αυτό σύνολο δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μια ενιαία ομάδα με κοινά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, αποτελείται από επιμέρους επαγγελματικές ομάδες, καθεμία από τις οποίες λειτουργεί διαφορετικά. Σε πολλές περιπτώσεις υπάρχει και ανταγωνισμός ανάμεσα στα μέλη των ίδιων επαγγελματικών ομάδων, για την τύχη μιας ταινίας, για παράδειγμα, ή για ένα βραβείο.

αλλά και με αφορμή την επαγγελματική μου ενασχόληση με τα φεστιβάλ έχω συνομιλήσει πολλές φορές με θεατές. Αντιλήφθηκα ότι από τη μία υπάρχει το κοινό που απλά συμμετέχει σε ορισμένες μόνο προβολές και εκδηλώσεις της διοργάνωσης και από την άλλη εκείνοι που αποκαλούμε συνήθως «φανατικούς», «πιστούς» ή και «ακόλουθους» του φεστιβάλ. Όσοι ανήκουν στο πρώτο υποσύνολο θα επισκεφτούν το φεστιβάλ, για να δουν έναν περιορισμένο αριθμό ταινιών. Αυτοί αποτελούν και την πλειονότητα των επισκεπτών. Συνήθως δεν έχουν διαβάσει πολλά από πριν για το πρόγραμμα, δεν ξέρουν όλα τα αφιερώματα που έχει το φεστιβάλ και σίγουρα, αν ζουν σε άλλη πόλη, δεν θα έρθουν στη Θεσσαλονίκη αποκλειστικά για το φεστιβάλ. Είναι εκείνοι που θεωρούν το φεστιβάλ πολύ σημαντικό γεγονός, ειδικά αν ζουν στη Θεσσαλονίκη, ίσως το επισκέπτονται κάθε χρόνο, αλλά δεν εμπλέκονται περαιτέρω. Είναι, τέλος, και εκείνοι που θα πάνε σε κάποιες προβολές, επειδή θα πηγαιναν έτσι και αλλιώς σινεμά. Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από ένα σύνολο ανθρώπων που τους ενώνει η «αφοσίωση» στο φεστιβάλ. Αγοράζουν από πριν την κάρτα διαρκείας για τις προβολές. Παρακολουθούν όλη τη χρονιά τα νέα που αφορούν τη διοργάνωση και φροντίζουν κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ να έχουν αρκετό ελεύθερο χρόνο. Είναι εκείνοι που βλέπουν συνήθως δύο, τρεις, ίσως και περισσότερες ταινίες την ημέρα, εκείνοι που θα στεναχωρηθούν γιατί έχασαν μια ταινία, και που δεν χάνουν σχεδόν καμία ομιλία, εργαστήριο ή άλλη παράλληλη εκδήλωση του φεστιβάλ. Βέβαια, το γεγονός ότι κάποιος αγοράζει την κάρτα πολλαπλών προβολών, ακόμα και χωρίς να ξέρει επίσημα το πρόγραμμα του φεστιβάλ, είναι μια ένδειξη εμπιστοσύνης στον θεσμό. Είναι σίγουρος ότι όποια ταινία και να δει θα είναι χαρούμενος ακόμα και αν τελικά δεν τον ικανοποιήσει, γιατί το σημαντικό δεν είναι μόνο ποια ταινία θα δει, αλλά κυρίως ότι «ήταν εκεί» και βίωσε καθημερινά την ατμόσφαιρα του φεστιβάλ.

¹⁴² Είναι σημαντικό να ξεκαθαρίσω σε αυτό το σημείο ότι ο όρος «προσκεκλημένος» δεν αναφέρεται πάντα στους επαγγελματίες που καλεί το φεστιβάλ αναλαμβάνοντας τα έξοδα. Οι διαδικασίες αυτές ποικίλλουν από φεστιβάλ σε φεστιβάλ. Ειδικά στα μεγάλα φεστιβάλ τα έξοδα τα καλύπτουν οι εταιρείες και τα άλλα φεστιβάλ που επιθυμούν να στείλουν κάποιον παρατηρητή. Πολλές φορές μάλιστα, σκηνοθέτες καλύπτουν εξ ιδίων πόρων τα έξοδα, κρίνοντας ότι η συμμετοχή τους σε κάποιο φεστιβάλ θα τους ευνοήσει αργότερα. Απεναντίας, ο όρος εδώ έχει μια ευρύτερη σημασία και αφορά όλους όσους συμμετέχουν στα φεστιβάλ και διακρίνονται από το χαρακτηριστικό καρτελάκι-ταυτότητα, τη διαπίστευση. Σε πολλά φεστιβάλ η κάρτα διαπίστευσης είναι διαφορετικού χρώματος, ανάλογα με την ιδιότητα του καθενός, και δίνει διάφορα δικαιώματα στον κάτοχό της, τα οποία και αυτά ποικίλλουν από φεστιβάλ σε φεστιβάλ. Για παράδειγμα, ένας παραγωγός ή αγοραστής (buyer) μεγάλης εταιρίας έχει δικαίωμα εισόδου σε ορισμένες ειδικές προβολές στις οποίες ένας δημοσιογράφος δεν μπορεί να έχει. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε ένα μεγάλο φεστιβάλ, όπως των Καννών, ακόμα και οι δημοσιογραφικές διαπιστεύσεις ποικίλλουν, καθώς αντιστοιχούν σε διαφορετικά προνόμια.

Από την ομάδα των επαγγελματιών ξεχωρίζουν εκείνοι που προσκαλούνται να συμμετάσχουν στην κριτική επιτροπή κάποιου διαγωνιστικού τμήματος, καθώς και οι επαγγελματίες που επισκέπτονται το φεστιβάλ με δική τους πρωτοβουλία, χωρίς δηλαδή να είναι επίσημα καλεσμένοι, θεωρώντας σημαντική και αναγκαία τη συμμετοχή τους για επαγγελματικούς λόγους. Η ιδιαιτερότητα έγκειται στο γεγονός ότι έχουν μεν επιλεγεί λόγω της ιδιότητάς τους (σκηνοθέτες, παραγωγοί, δημοσιογράφοι κλπ), κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ όμως η επαγγελματική τους ιδιότητα έρχεται σε δεύτερη μοίρα, καθώς πάνω από όλα αποτελούν μέλη της κριτικής επιτροπής. Έτσι, για να αναφέρω ένα πρόσφατο παράδειγμα, προτάθηκε στον Steven Spielberg να γίνει πρόεδρος του φεστιβάλ των Καννών τον Μάιο του 2013, επειδή είναι ένας αναγνωρίσιμος σκηνοθέτης, που κάθε φεστιβάλ θα ήθελε να έχει ως πρόεδρο. Από τη στιγμή που ανακοινώθηκε το όνομά του και ειδικά για τις μέρες του φεστιβάλ, ο διάσημος Αμερικάνος σκηνοθέτης αποτελούσε πλέον τον πρόεδρο της κριτικής επιτροπής του σημαντικότερου φεστιβάλ κινηματογράφου στον κόσμο.

Τα προσκεκλημένα μέλη της κριτικής επιτροπής βλέπουν τις ταινίες που εντάσσονται στο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ για το οποίο έχουν προσκληθεί και απονέμουν τα βραβεία που έχουν οριστεί από το φεστιβάλ. Αυτή η δουλειά περιγράφεται συνήθως ως μια «απολαυστική, δύσκολη πολλές φορές, αλλά πολύ ενδιαφέρουσα εμπειρία, γεμάτη σινεμά και εποικοδομητικές συζητήσεις», όπως μου ανέφερε ο Paul, σκηνοθέτης που συμμετείχε στην κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ της Αθήνας.¹⁴³

3.5 Οι οικοδεσπότες της γιορτής

Οι ερωτήσεις «πώς θα περιέγραφες την εργασιακή σου εμπειρία στο φεστιβάλ» ή «πώς βιώνεις το συγκεκριμένο δεκαήμερο που διαρκεί η διοργάνωση» ήταν ίσως οι πιο δύσκολες και για μένα και για τους πληροφορητές μου. Οι αφηγήσεις αφορούσαν

¹⁴³ Ο Στίβεν Σπίλμπεργκ στην εισήγησή του από τη θέση του Προέδρου του Φεστιβάλ Καννών σημείωνε: «Δεν βλέπω τα Φεστιβάλ μόνο ως έναν διαγωνισμό, τα βλέπω και ως μια ευκαιρία να καυχηθείς για το πώς τόσες διαφορετικές κουλτούρες έχουν την ευκαιρία να μιλήσουν για όσα τις απασχολούν. Γι' αυτό και θεωρώ αυτές τις δύο εβδομάδες περίοδο που θα γιορτάζουμε τις ταινίες, χωρίς να τις βάζουμε τη μια αντιμέτωπη με την άλλη. Το καλό είναι ότι στις Κάννες, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στα Όσκαρ, ή στις... Προεδρικές Εκλογές, δεν υπάρχουν "προεκλογικές καμπάνιες", και αυτό για μένα είναι μια ανάσα καθαρού αέρα!» (στο [flix.gr](http://flix.gr/news/kannes-2013-mia-anasa-katharoy-aera-apo-ta-melh-th.html), <http://flix.gr/news/kannes-2013-mia-anasa-katharoy-aera-apo-ta-melh-th.html>).

ένα πολύ προσωπικό στοιχείο της φεστιβαλικής εμπειρίας των πληροφορητών μου. Το ίδιο, εξάλλου, προσωποποιημένη ήταν η φεστιβαλική εμπειρία και στη δική μου περίπτωση. Επρόκειτο για μια δύσκολη, αλλά πολύ ενδιαφέρουσα και αποκαλυπτική συνάντηση ερευνητή και πληροφορητών. Παρά την ιδιαιτερότητα της κατάστασης, αποφάσισα να συνεχίσω να θέτω αυτού του είδους τις ερωτήσεις, αφού θεωρώ πολύ σημαντικό στοιχείο προκειμένου να κατανοήσουμε τα φεστιβάλ την εργασιακή εμπειρία όσων εργάζονται σε αυτά.

«Το δεκαήμερο αυτό είναι ίσως ό,τι πιο δυνατό σε συναίσθημα έχω βιώσει μέχρι σήμερα. Η διάσταση “δουλεύω κάπου” χάνει το σύνηθες περιεχόμενο και μετατρέπεται σε κάτι άλλο. Ακόμα και να ζεις στην ίδια πόλη –πόσο μάλλον αν όχι– ο χωροχρόνος αλλάζει» μου αναφέρει η Όλγα, η οποία δουλεύει αρκετά χρόνια στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. «Τι σκέφτομαι για το δεκαήμερο; Την αδρεναλίνη που είναι στο κόκκινο, αλλά και το αίσθημα της σύμπνοιας που διατρέχει όλη την ομάδα του φεστιβάλ. Από τον διευθυντή μέχρι τον πιο νεαρό εθελοντή ή εθελόντρια. Όλοι νιώθουν σημαντικοί για το φεστιβάλ γιατί πραγματικά είναι» μου αναφέρει ο Πέτρος, ένα άλλο μέλος της ομάδας του φεστιβάλ. «Είναι αστείο και ακούγεται περίεργο αλλά υπάρχουν στιγμές που δεν ξέρω τι δουλειά κάνω αυτές τις δέκα μέρες. Όλα μαζί και τίποτα» μου τονίζει γελώντας η Όλγα, τα λόγια της οποία μου θύμισαν τη δική μου εμπειρία, όταν είχα ακούσει για πρώτη φορά τον τότε διευθυντή μου να υπογραμμίζει κάπως δραματικά ότι «κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ όλοι μεν έχουν τον ρόλο τους, αλλά συγχρόνως πρέπει να είμαστε έτοιμοι να κάνουμε τα πάντα. Δεν υπάρχει “δεν μπορώ” ή “δεν είναι δική μου δουλειά αυτή”».

Η ένταση, η κούραση και η συνεχής εγρήγορση αφορά τους πάντες, αλλά ανάλογα με τη θέση που έχει κάποιος αποκομίζει και διαφορετικές εμπειρίες. Έτσι, μέσα στο γιορτινό δεκαήμερο μπορεί να υπάρχουν δημιουργική ένταση, υποχρεώσεις που απλά πρέπει να διεκπεραιωθούν, απομόνωση και μοναξιά, ξεσπάσματα κτλ. Για παράδειγμα, συνηθίζεται τα μέλη του τμήματος προγραμματισμού να συνοδεύουν τους καλεσμένους του αφιερώματος, τους οποίους μπορεί και να γνωρίζουν προσωπικά από άλλα φεστιβάλ ή να έχουν έρθει σε επαφή μαζί τους κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας. Ο Παύλος, μέλος της ομάδας προγράμματος στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εδώ και δέκα χρόνια, εξηγεί:

Το δεκαήμερο δημιουργεί μιαν άλλη διάσταση στην εργασιακή σχέση. Είναι κάθε μέρα, όλη μέρα. Απλά δεν υπάρχει κενό, αφού και το φαγητό ή το ποτό

είναι συνήθως μέρος των υποχρεώσεών σου με τους ξένους καλεσμένους. Και φυσικά αυτό δεν το αναφέρω ως κάτι που μοιάζει με καταναγκαστικά έργα, αλλά είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Κάποιες από τις πιο όμορφες αλλά και βαρετές αναμνήσεις μου είναι τα γεύματα με δημιουργούς και καλεσμένους. Υπήρχαν περιπτώσεις σκηνοθετών που ενώ είχα λατρέψει το έργο τους, τελικά αποδείχτηκαν αδιάφοροι στην επαφή μας, ενώ άλλοι που το έργο τους δεν μου άρεσε ιδιαίτερα και η γνωριμία μου μαζί τους με “ανάγκασε” να δω τη μέχρι τότε φιλμογραφία τους με τελείως διαφορετικό μάτι. Φυσικά, όταν συμβαίνει να λατρεύεις το έργο ενός σκηνοθέτη και να αποδεικνύεται το ίδιο ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, τότε είναι που η δουλειά σου απλά γίνεται η καλύτερη του κόσμου.

Με αυτές τις αναμνήσεις δεν θα μπορούσα να μη σκεφτώ και τη δική μου παρουσία στη θέση του προγραμματιστή στο φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας», τους καλεσμένους που εγώ είχα «αναλάβει». Επίσης, μου ήρθε στο μυαλό και η ενασχόλησή μου με το Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου, μέσω του οποίου έχω έρθει σε επαφή με αξιόλογους δημιουργούς, κινηματογραφιστές και θεωρητικούς της Οπτικής Ανθρωπολογίας. Φαίνεται ότι η επιρροή ενός φεστιβάλ και η μύηση στο περιβάλλον που αυτό δημιουργεί επιτρέπει στον κόσμο που κινείται μέσα σε αυτό να έρθει σε επαφή με ανθρώπους από πολλά και μακρινά μέρη του κόσμου τους οποίους διαφορετικά θα ήταν πολύ δύσκολο να γνωρίσει. Το φεστιβάλ είναι ένας ιδιαίτερα δυναμικός χώρος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: προώθηση και προβολή των ταινιών, πρόσκληση για συμμετοχή σε μια ανοιχτή δημόσια εκδήλωση και πολλά ακόμα, όπως έχω σημειώσει, θα δείξω και στη συνέχεια. Πολλές φορές ακόμα και σε ένα μικρό φεστιβάλ μπορεί να δημιουργηθούν και να αναπτυχθούν σημαντικές επαγγελματικές, και όχι μόνο, σχέσεις.¹⁴⁴

Αυτό που αλλάζει ανάμεσα σε ένα προβλεπόμενο φεστιβάλ και σε ένα όχι τόσο διάσημο, είναι η ένταση κάτω από την οποία αναγκάζεται να δουλέψει ο εργαζόμενος. Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, μια από τις λίγες περιπτώσεις

¹⁴⁴ Πιστεύω ότι ανάλογες σχέσεις μπορούν να αναπτυχθούν και με το κοινό. Η παρουσία δηλαδή των καλεσμένων στα φεστιβάλ, οι οποίοι αναλύουν την ταινία τους και έρχονται σε άμεση επικοινωνία με το κοινό, είναι πολύ σημαντική και αποτελεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό της επιρροής των φεστιβάλ. Αυτή βέβαια είναι μια διάσταση την οποία, όπως έχω σημειώσει, δεν θα αναλύσω σε αυτήν την έρευνα.

οργανισμών που διοργανώνουν δύο διεθνή φεστιβάλ, η αντίδραση του Άγγελου είναι ξεκάθαρη.

Όπως ακριβώς υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στη ταινία μυθοπλασίας και στο ντοκιμαντέρ, έτσι υπάρχουν διαφορές στο πώς βιώνουμε το ένα και πώς το άλλο. Η μυθοπλασία είναι πιο δημοφιλές είδος, έχει πιο διάσημα ονόματα, άρα και πιο πολλά φώτα δημοσιότητας, πιο πολλούς καλεσμένους και περισσότερες απαιτήσεις. Η ένταση και το άγχος είναι πιο έντονα. Επίσης, σε αυτήν την κατάσταση ρόλο παίζουν και οι ίδιοι οι καλεσμένοι. Πολλές φορές στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου συναντάμε περιπτώσεις νέων σχετικά δημιουργών που συμπεριφέρονται λες και είναι ο... Μάρτιν Σκορσέζε. Αυτά τα φαινόμενα δημιουργούν πρόσθετο εκνευρισμό, όπως καταλαβαίνεις. Αντίθετα, στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και οι ίδιοι οι δημιουργοί είναι τις περισσότερες φορές πιο χαμηλών τόνων, προσγειωμένοι και κυρίως άνετοι. Όλα αυτά μας κάνουν να νιώθουμε πιο καλά με το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, πιο άνετα, χωρίς να σημαίνει ότι όλα είναι πιο εύκολα.

Κοινός τόπος στις αφηγήσεις όλων είναι αυτό το χαρακτηριστικό «κενό» που νιώθεις σε κάποια στιγμή, ένα συναίσθημα που προσπάθησα να περιγράψω στην αρχή του κεφαλαίου. Είναι το σημείο που ο εργαζόμενος δεν μπορεί ή δεν θέλει να κάνει απολύτως τίποτα. Ο Αλέξης ακούει τη δική μου ιστορία και χαμογελάει:

Ναι, είναι περίπου το ίδιο όταν δουλεύεις στο δικό σου φεστιβάλ. Μετά από μερικές μέρες νιώθεις μια ιδιαίτερη κούραση. Πολλές φορές δεν θυμάσαι τα ονόματα ή τα πράγματα που σε απασχόλησαν. Αδειάζεις τελείως. Κάθεσαι, κοιτάς μπροστά σου, και χάνεσαι στις σκόρπιες, χωρίς δομή, σκέψεις που κάνεις. Απλά, μετά πρέπει να συνεχίσεις, δεν γίνεται αλλιώς. Αυτό που βοηθάει συνήθως είναι ένας καλός και επαρκής ύπνος ή ένα αναπάντεχο ευχάριστο εξω-φεστιβαλικό συμβάν που θα σε αποσπάσει λίγο από τον κλειστό κόσμο στον οποίο βρίσκεσαι.

3.5.1 Η ιεραρχία της ομάδας

Αν και όλο το προσωπικό, από τον πρόεδρο και τον διευθυντή μέχρι τους εθελοντές που συμμετέχουν στη διοργάνωση, συνεισφέρει στην εύρυθμη λειτουργία και, τελικά, στην επιτυχία του φεστιβάλ, η ιεραρχία είναι ξεκάθαρη. Και οι εργαζόμενοι, όπως οι καλεσμένοι, έχουν διαπιστεύσεις, γεγονός που τους κατατάσσει σε διάφορες κατηγορίες. Μια μεγάλη κατηγορία αποτελείται από την ομάδα των εργαζομένων που συνεργάζονται με το φεστιβάλ σχεδόν όλη τη χρονιά και είναι αυτοί που καθορίζουν το πρόγραμμα και το προφίλ του. Σε μια δεύτερη κατηγορία ανήκουν εκείνοι που είτε αρχίζουν τη συνεργασία τους με το φεστιβάλ λίγους μήνες πριν από την έναρξή του, είτε προσλαμβάνονται αποκλειστικά για τις ημέρες της διοργάνωσης και αποδεσμεύονται λίγες μέρες μετά τη λήξη της. Ξεχωριστή κατηγορία αποτελούν οι εθελοντές, τους οποίους συναντάμε σχεδόν σε όλα τα φεστιβάλ.

Ξεκινώντας από τον τελευταίο, αλλά όπως αποδεικνύεται αρκετά σημαντικό κρίκο αυτής τη αλυσίδας, να σημειώσω ότι οι εθελοντές είναι συνήθως νεαρής ηλικίας και αναλαμβάνουν επικουρικό ρόλο σε τομείς της φιλοξενίας (επίσημοι καλεσμένοι) ή της εύρυθμης λειτουργίας των χώρων και εκδηλώσεων του φεστιβάλ (αίθουσες προβολής, χώροι υποδοχής καλεσμένων, ειδικές εκδηλώσεις κ.ο.κ.). Να σημειώσω ότι η διευκόλυνση των επισκεπτών και καλεσμένων είναι κάτι στο οποίο όλα τα φεστιβάλ δίνουν τη δέουσα προσοχή, αλλά η αποτελεσματικότητα και κυρίως ο τρόπος που κάθε φεστιβάλ οργανώνει τη φιλοξενία των καλεσμένων του διαφέρει από φεστιβάλ σε φεστιβάλ και από χώρα σε χώρα.¹⁴⁵

Στην αμέσως υψηλότερη βαθμίδα ιεραρχίας κατατάσσονται όσοι εργάζονται σε αυτό μόνο κατά την «τελική φάση» του φεστιβάλ. Το ακριβές χρονικό σημείο έπειτα από το οποίο αρχίζει η φάση αυτή δεν μπορεί να προσδιοριστεί με τρόπο που να ανταποκρίνεται στο τι συμβαίνει σε κάθε φεστιβάλ. Για την περίπτωση των φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η φάση αυτή αρχίζει όταν το πρόγραμμα έχει «κλείσει»¹⁴⁶ και οι καλεσμένοι έχουν επιβεβαιώσει τη συμμετοχή τους. Τότε ακριβώς αρχίζουν να ενεργοποιούνται

¹⁴⁵ Είναι πολύ σημαντικό ο καλεσμένος να αισθανθεί ότι εντάσσεται σε ένα φιλικό περιβάλλον και ότι δεν είναι αφημένος να προσανατολιστεί μόνος του σε έναν άγνωστο τόπο. Η έρευνα και η προσωπική μου εμπειρία δείχνουν ότι τα φεστιβάλ στην Ελλάδα, τουλάχιστον τα τρία διεθνή στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό επαγγελματισμού και ετοιμότητας όσον αφορά τη φιλοξενία των επίσημων προσκεκλημένων.

¹⁴⁶ Η έκφραση «κλείνει το πρόγραμμα» σημαίνει ότι όλοι οι δημιουργοί έχουν απαντήσει θετικά στην πρόταση για προβολή των ταινιών τους στο φεστιβάλ.

ορισμένοι τομείς του φεστιβάλ οι οποίοι στελεγχώνονται με εποχιακούς εργαζομένους. Πρόκειται για τομείς που, ενώ είναι άγνωστοι στο ευρύ κοινό, διαδραματίζουν νευραλγικό ρόλο στην επιτυχημένη διεξαγωγή μιας διοργάνωσης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι τομείς της φιλοξενίας και της κίνησης των ταινιών, χωρίς τους οποίους δεν νοείται κινηματογραφικό φεστιβάλ.

Ο τομέας της φιλοξενίας ασχολείται με την άφιξη, τη διαμονή και την αναχώρηση των επίσημων καλεσμένων. Οι εργαζόμενοι που απασχολούνται στον τομέα αυτό συντονίζουν τα θέματα των εισιτηρίων, των ξενοδοχείων και των μέσων μεταφοράς με τα οποία κινείται ο καλεσμένος στην πόλη. Επίσης, επιβεβαιώνουν το την ακριβή ώρα και τον τρόπο μετάβασής τους στους χώρους όπου πραγματοποιούνται οι προβολές και οι εκδηλώσεις, τις υποχρεώσεις αλλά και τις προτιμήσεις τους κατά τη διάρκεια της διαμονής τους. Τέλος, είναι υπεύθυνοι για τη διανομή του πάσης φύσεως υλικού, π.χ. του χαρτοφύλακα με το λογότυπο του φεστιβάλ, σε όλους τους καλεσμένους¹⁴⁷.

Ο τομέας της κίνησης των ταινιών ασχολείται κατά κάποιον τρόπο και αυτός με «φιλοξενία», όχι όμως ανθρώπων, αλλά ταινιών. Οι ταινίες που προβάλλονται στα φεστιβάλ δεν ανήκουν σε αυτά, κατά συνέπεια πρέπει να προηγηθούν συνεννοήσεις για τον δανεισμό τους καθώς και να επιδειχθεί η απαιτούμενη μέριμνα για τη σωστή χρήση τους και την ασφαλή επιστροφή τους. Οι εργαζόμενοι αυτού του τομέα συντονίζουν όλες τις ενέργειες που σχετίζονται με τη διακίνηση των ταινιών. Θα πρέπει να γνωρίζουν το χρονικό διάστημα που είναι διαθέσιμη κάθε ταινία, την ημερομηνία άφιξής της και τον αποστολέα της. Έπειτα χρειάζεται να εποπτεύουν τη χρήση της κατά την προβολή και γενικά τη «φιλοξενία» της κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ, όπως και να γνωρίζουν πότε η ταινία πρέπει να επιστραφεί και σε ποιον παραλήπτη.¹⁴⁸

Άγνωστοι αλλά επίσης σημαντικοί είναι οι τομείς που αφορούν στις τεχνικές κυρίως ανάγκες της διοργάνωσης (χώροι και μηχανές προβολής, στήσιμο δικτύων,

¹⁴⁷ Όλα σχεδόν τα φεστιβάλ προσφέρουν στους διαπιστευμένους έναν χαρτοφύλακα με το έντυπο υλικό του φεστιβάλ, στο οποίο περιλαμβάνονται το ωρολόγιο πρόγραμμα, ο κατάλογος, οι ειδικές εκδόσεις και διάφορες προσκλήσεις. Το μεγαλύτερο μέρος του έντυπου αυτού υλικού διατίθεται προς πώληση στο ευρύ κοινό στα ειδικά σημεία μαζί με όλα τα άλλα προϊόντα του φεστιβάλ.

¹⁴⁸ Τα φεστιβάλ είναι υπεύθυνα για το υλικό αυτό και οφείλουν να αποζημιώσουν την εταιρία στην οποία ανήκει για οποιαδήποτε ζημιά. Η δυσκολία να προγραμματιστεί μια ταινία λόγω των περιορισμών που θέτουν η εταιρία και ο δημιουργός της αφορά όλα τα φεστιβάλ, αλλά όχι τα πολύ σημαντικά, όπως των Καννών και του Βερολίνου και κάποια άλλα εξίσου σημαντικά. Η προβολή στα φεστιβάλ αυτά θεωρείται η ιδανική αφετηρία της φεστιβαλικής πορείας μιας ταινίας, οπότε θεωρείται δεδομένο ότι τόσο η εταιρία όσο και ο δημιουργός θα είναι διαθέσιμοι χωρίς περιορισμούς.

γραφειοκρατική υποστήριξη, μεταφορές, υποτιτλισμός ταινιών), οι οποίοι ενεργοποιούνται λίγο πριν από την έναρξη του φεστιβάλ. Ο υποτιτλισμός, για παράδειγμα, είναι μια διαδικασία που συνειδητοποιήσα ότι είναι περισσότερο περίπλοκη από όσο φαίνεται. Το ελληνικό κοινό, όντας συνηθισμένο να βλέπει τις ταινίες στον κινηματογράφο με υποτίτλους, σε αντίθεση με το κοινό σε άλλες χώρες σαν την Ισπανία, την Ιταλία και τη Γαλλία, θεωρεί αυτονόητο ότι και στα φεστιβάλ θα προβάλλονται υποτιτλισμένες ταινίες.

Οι ταινίες όμως που προβάλλονται σε φεστιβάλ σαν της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας στη συντριπτική τους πλειονότητα δεν θα προβληθούν ξανά στη χώρα μας, οπότε δεν είναι «πατημένες με υπότιτλους»¹⁴⁹, όπως είναι οι ταινίες που βλέπουμε εκτός φεστιβάλ. Έτσι, το φεστιβάλ θα πρέπει να προσλάβει μια εταιρία η οποία θα αναλάβει να μεταφράσει την κάθε ταινία, να ετοιμάσει τους υποτίτλους και μέσω ειδικού προγράμματος σε υπολογιστή που χειρίζεται ένας ειδικός να «πέφτουν»¹⁵⁰ στην οθόνη ή σε ειδικό σημείο κάτω από αυτήν για κάθε σκηνή ξεχωριστά. Γι' αυτό τον λόγο υπάρχει σχεδόν πάντα κάποιο πρόσωπο με έναν φορητό υπολογιστή στην αίθουσα, πίσω, παραπλεύρως ή μπροστά από το κοινό ή, αν το επιτρέπει ο κινηματογράφος, στον θάλαμο προβολής. Η εξασφάλιση αυτής της υπηρεσίας κοστίζει πάρα πολύ στα φεστιβάλ τόσο σε χρόνο όσο και σε χρήματα.¹⁵¹

Τέλος, στην πιο υψηλή βαθμίδα της ιεραρχίας βρίσκεται η κύρια ομάδα της διοργάνωσης. Ο διευθυντής, η ομάδα του προγράμματος και της αγοράς, όταν λειτουργεί στο πλαίσιο του φεστιβάλ, το γραφείο τύπου και η ομάδα συντονισμού. Η ομάδα συντονισμού είναι αρμόδια για όλες τις υπηρεσίες που δεν έχουν να κάνουν με αυτήν καθ' εαυτήν την κινηματογραφική λειτουργία του φεστιβάλ. Κατά συνέπεια, όλα τα γραφειοκρατικά, λογιστικά, θεσμικά, διοικητικά και οικονομικά θέματα του φεστιβάλ και του οργανισμού που το διοργανώνει εμπίπτουν στην αρμοδιότητα της ομάδας αυτής (π.χ. τα θέματα του προϋπολογισμού, των ευρωπαϊκών προγραμμάτων, οι σχέσεις με τους δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς, που είναι ζωτικά για κάθε φεστιβάλ, είναι αρμοδιότητά τους).

¹⁴⁹ Ταινίες δηλαδή ήδη υποτιτλισμένες από τις εταιρείες διανομής.

¹⁵⁰ Ένας άλλος όρος είναι ότι κάποιος ειδικός «ρίχνει» τους υποτίτλους στην οθόνη.

¹⁵¹ Η πιο δαπανηρή εκδοχή υποτιτλισμού στη γλώσσα του σινεμά ονομάζεται «από το αφτί». Αφορά τις ταινίες που δεν έχουν έτοιμη τη λίστα διαλόγων και έτσι ο μεταφραστής πρέπει να κάνει τους υποτίτλους ακούγοντας τους διαλόγους της ταινίας. Είναι μια ιδιαίτερα απαιτητική εργασία, καθώς ένας όρος, ένα όνομα ή ακόμα και μια αστοχία του ήχου μπορεί να απαιτήσουν εργασία πολλών ωρών εκ μέρους του μεταφραστή.

Το γραφείο τύπου και επικοινωνίας αναλαμβάνει την ευρύτερη προβολή του φεστιβάλ. Τα δελτία τύπου κατά τη διάρκεια της χρονιάς, οι ανακοινώσεις, πιθανοί διαγωνισμοί για χρηματοδοτήσεις, γενικές πληροφορίες και η καθημερινή ενημέρωση όλων των δημοσιογράφων κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ είναι ορισμένες από τις υποχρεώσεις της ομάδας. Επιπλέον, η ίδια ομάδα αναλαμβάνει και έναν ακόμα πολύ σημαντικό ρόλο: αποτελεί τον σύνδεσμο μεταξύ των δημοσιογράφων και των σκηνοθετών, ηθοποιών ή οποιουδήποτε άλλου καλεσμένου στο φεστιβάλ. Στα καθήκοντά τους περιλαμβάνονται το πότε και πού θα πάρουν οι δημοσιογράφοι τις συνεντεύξεις που επιθυμούν, η εκ μέρους τους παραλαβή έντυπου ή ψηφιακού υλικού, αλλά και η διαμόρφωση της αίθουσας όπου μπορούν να γράφουν και να στέλνουν τις ανταποκρίσεις τους. Σε αυτούς τους χώρους δεν επιτρέπεται η είσοδος χωρίς την απαραίτητη διαπίστευση. Επίσης, να σημειώσω ότι ο αριθμός όσων στελεχώνουν την ομάδα επικοινωνίας, η δημιουργία των ειδικών χώρων για τους εκπροσώπους του τύπου και γενικότερα η κάλυψη των αναγκών των δημοσιογράφων ποικίλλουν από φεστιβάλ σε φεστιβάλ ανάλογα πάντα με τους δημοσιογράφους που συμμετέχουν.¹⁵²

Οι «προγραμματιστές» (programmers)¹⁵³ των φεστιβάλ είναι εκείνοι που υπό την καθοδήγηση και με τη συνεργασία του διευθυντή αναζητούν και επιλέγουν τις ταινίες και τα αφιερώματα που θα προβληθούν στο πρόγραμμα του φεστιβάλ. Έτσι παρακολουθούν ταινίες σε διάφορα φεστιβάλ ή στα επονομαζόμενα «screeners»¹⁵⁴ των ταινιών. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι παρά την αλληλεξάρτηση του ενός τμήματος από το άλλο, όλοι οι πληροφορητές μου υποστήριξαν ότι η συγκεκριμένη θέση είναι η πιο σημαντική στο φεστιβάλ. Αυτή η άποψη είναι αρκετά διαδεδομένη, παρά το γεγονός ότι ο καλός προγραμματισμός ενός φεστιβάλ δεν επαρκεί για να εξασφαλίσει την επιτυχία και κυρίως την καταξίωσή του.¹⁵⁵

¹⁵² Ενδεικτικός του μεγέθους των Φεστιβάλ των Καννών είναι ο αριθμός των δημοσιογράφων που συμμετέχουν. Το 2012 συμμετείχαν στο φεστιβάλ 4.770 δημοσιογράφοι και τεχνικοί. Εύλογα, λοιπόν, κανείς εντυπωσιάζεται όταν αντικρίζει για πρώτη φορά τις εγκαταστάσεις που στεγάζουν τους επαγγελματίες αυτούς κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης εκδήλωσης. Συνολικά το 2013 όλοι οι διαπιστευμένοι επαγγελματίες έφτασαν τους 29.626 (τα στοιχεία παρατίθενται στην ιστοσελίδα του φεστιβάλ, βλ. Παράρτημα Γ', πίνακες 1 και 2).

¹⁵³ Ακόμα και στα ελληνικά συνήθως αναφερόμαστε σε αυτήν την ομάδα χρησιμοποιώντας τον αγγλικό όρο.

¹⁵⁴ Screener είναι ένα dvd με περιεχόμενο που απευθύνεται σε επαγγελματίες των φεστιβάλ ή δημοσιογράφους. Όλο και περισσότερο διαδίδεται το «online screener», που σημαίνει την «ανάρτηση» του περιεχομένου αυτού σε ειδικές διαδικτυακές πλατφόρμες.

¹⁵⁵ Υπάρχει η εντύπωση ότι αυτή η θέση συνδέεται περισσότερο από κάθε άλλη με την καλλιτεχνική διάσταση του φεστιβάλ, κάτι που είναι εν μέρει σωστό. Κατά την πορεία της έρευνας παρατήρησα ότι αυτή η θέση περιβάλλεται από έναν μύθο. Όπως συνήθως όμως, πίσω από την αχλύ του μύθου

Εντούτοις, η επιλογή των ταινιών είναι όντως η κρισιμότερη λειτουργία κάθε φεστιβάλ. Αυτό θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα του και μπορεί να το κάνει να ξεχωρίσει από τα άλλα. Όπως επιχείρησα να δείξω, ο προγραμματισμός γίνεται φορέας αλλαγών και πολιτισμικής παρέμβασης. Τα άλλα τμήματα δεν μπορούν να κάνουν κάτι ανάλογο, πρέπει απλά να λειτουργούν εύρυθμα, και αυτή η διαφορά είναι ίσως η πιο σημαντική. Το πρόγραμμα, επίσης, είναι αυτό που διαμορφώνει το κοινό του φεστιβάλ, καθώς αν κάποιος ανακαλύψει ότι το φεστιβάλ προβάλλει ενδιαφέρουσες ταινίες, τότε είναι σχεδόν σίγουρο ότι θα το επισκεφτεί ξανά.

Βέβαια, ένα φεστιβάλ για να είναι πετυχημένο και να κάνει τον κόσμο να το επισκέπτεται κάθε χρόνο, πρέπει όλοι οι τομείς να αντιμετωπίζονται ως εξίσου σημαντικοί. Άσχημες συνθήκες κατά τη διάρκεια των προβολών, δυσκολίες στην εξασφάλιση εισιτηρίων, ελλιπής και μη έγκυρη ενημέρωση και πολλά παρόμοια προβλήματα, μπορούν πολύ γρήγορα να επηρεάσουν αρνητικά το κοινό και να αποθαρρύνουν κάποιον που θα ήθελε να παρακολουθήσει το φεστιβάλ συστηματικά. Οι «φανατικοί» ενός φεστιβάλ αγοράζουν μεν εισιτήρια, χωρίς να ξέρουν καν το πρόγραμμα, έχοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στον προγραμματισμό, αλλά κανείς δεν θέλει να ταλαιπωρείται. Κανένα φεστιβάλ δεν θέλει να έρχεται αντιμέτωπο με διαμαρτυρίες κακής λειτουργίας και έλλειψης συντονισμού.¹⁵⁶

αποκρύπτονται διάφορες όψεις μιας πραγματικότητας όχι πάντα ευχάριστης. Δεδομένου ότι συμμετείχα στην ομάδα προγραμματισμού του Φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας», πολλοί άνθρωποι του περιβάλλοντός μου, κυρίως εκείνοι που δεν είχαν επαγγελματική σχέση με τα φεστιβάλ, εξέφραζαν συχνά την άποψη ότι ασκώ ένα πολύ ενδιαφέρον επάγγελμα, το οποίο, όπως μου εκμυστηρεύονταν συχνά, θα ήθελαν να ασκούσαν και οι ίδιοι. Χωρίς να επιδιώκω να αποδομήσω την αντίληψη αυτή, θέλω να καταστήσω σαφές ότι ένα μεγάλο μέρος των υποχρεώσεων του προγραμματιστή έχει να κάνει λιγότερο με την τέχνη από ό,τι φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Πρέπει, για παράδειγμα, να αναζητήσει τις ταινίες που θέλει να δει, να κλείσει τη συμφωνία με την εκάστοτε εταιρία ή να ανακαλύψει σε ποια κινηματογραφικά αρχεία βρίσκονται κάποιες παλιές κόπιες· όλες είναι εργασίες που απαιτούν πολύ χρόνο και κόπο. Οι επαγγελματίες που αναλαμβάνουν αποκλειστικά την υποχρέωση να βλέπουν και να επιλέγουν ταινίες είναι συνήθως εξωτερικοί συνεργάτες που κατέχουν θέση συμβούλου του φεστιβάλ.

¹⁵⁶ Αυτό που θέλω να τονίσω είναι η σημασία που δίνουν ή που πρέπει να δίνουν τα φεστιβάλ σε όλους τους τομείς των δραστηριοτήτων τους. Φαίνεται από πολλά παραδείγματα ότι, όταν μια εκδήλωση απευθύνεται σε ευρύ κοινό και πολλούς καλεσμένους, τότε τα πάντα καθίστανται αντικείμενο κριτικής, άρα τα πάντα είναι πολύ σημαντικά. Εξάλλου, οι διαμαρτυρίες και τα παράπονα είναι ένα φαινόμενο που κάθε φεστιβάλ καλείται να αντιμετωπίσει, ακόμα και όταν όλα είναι πολύ καλά οργανωμένα. Πολλές φορές διάφορες δυσάρεστες εμπειρίες οδήγησαν συνομιλητές μου να πάψουν να επισκέπτονται το Φεστιβάλ της Αθήνας, χωρίς βέβαια να γνωρίζουν αν υφίστανται ακόμα οι λόγοι της δυσανεμίας τους. Από την άλλη, υπάρχει και η πασιφανώς παράλογη διαμαρτυρία. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αδικαιολόγητης διαμαρτυρίας αντικατοπτρίζεται στο εξής περιστατικό, το οποίο έζησα τη δεύτερη χρονιά της συνεργασίας μου με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας. Συγκεκριμένα, κάποιος θεατής που είχε φτάσει στην αίθουσα δέκα λεπτά μετά την προγραμματισμένη ώρα έναρξης της προβολής, μου εξέφρασε την έντονη διαμαρτυρία του για το γεγονός ότι η ταινία είχε αρχίσει χωρίς καθυστέρηση!

Στην κορυφή της πυραμίδας βρίσκεται φυσικά ο Διευθυντής του φεστιβάλ¹⁵⁷. Είναι το πρόσωπο που χαράζει την πολιτική του φεστιβάλ, διαμορφώνει το προφίλ και τα χαρακτηριστικά του και, τελικά, ολόκληρη την ταυτότητα της διοργάνωσης. Είναι, θα λέγαμε, το πρόσωπο στο οποίο αντανakλάται η διοργάνωση. Ο προσωποκεντρικός χαρακτήρας είναι ένα από τα ιδιαίτερα στοιχεία των φεστιβάλ κινηματογράφου, ενώ παρόμοιο χαρακτήρα έχουν και άλλες εκδηλώσεις παραπλήσιας μορφής, όπως το «Φεστιβάλ Αθηνών».¹⁵⁸ Η διαφορά έγκειται στον τρόπο εμπλοκής του εκάστοτε επικεφαλής αλλά και στην εμβέλεια του ίδιου του φεστιβάλ.

Αν και το πρώτο μέλημα του κάθε διευθυντή είναι η χάραξη της πολιτικής για τον προγραμματισμό και το προφίλ του φεστιβάλ, ο ίδιος παρακολουθεί όλα τα στάδια της διοργάνωσης, κατευθύνει την ομάδα και έχει τον τελικό λόγο για τα πάντα¹⁵⁹. Να σημειώσω, βέβαια, ότι πολλά φεστιβάλ, αν όχι όλα, έχουν και μια ακόμα υψηλά ιστάμενη στην ιεραρχία θέση. Τυπικά επικεφαλής για όλο τον οργανισμό στον οποίο ανήκει το κάθε φεστιβάλ είναι ο Πρόεδρος του. Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις η θέση του Προέδρου καταλαμβάνεται είτε από τον εκπρόσωπο ενός θεσμικού φορέα είτε από ένα αναγνωρίσιμο πρόσωπο που ανήκει στον χώρο του κινηματογράφου.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Είναι πιο συνηθισμένο να χρησιμοποιείται ο όρος «καλλιτεχνικός διευθυντής». Βέβαια, όταν η συζήτηση αφορά ένα φεστιβάλ κινηματογράφου και μόνο η λέξη «διευθυντής» φτάνει για να γίνει αντιληπτό σε ποια θέση αναφερόμαστε.

¹⁵⁸ Δεν είναι λίγες οι φορές που έχει εκφραστεί η άποψη ότι η αναγέννηση του Φεστιβάλ Αθηνών οφείλεται στον διορισμό του Γιώργου Λούκου το 2005 στη θέση του Διευθυντή.

¹⁵⁹ Είναι χαρακτηριστικό ότι συνήθως τα πρώτα λόγια ενός νέου διευθυντή αφορούν τις κινηματογραφικές επιλογές. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως δεν συμβαίνει αυτό. Στην Ελλάδα, για παράδειγμα, όταν ο Δημήτρης Εϊπίδης ανέλαβε τη διεύθυνση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου το 2010, εν μέσω μιας μεγάλης συζήτησης για οικονομικές ατασθαλίες της προηγούμενης διοίκησης, έδωσε έμφαση στην αλλαγή της οικονομικής διαχείρισης, στις επιπτώσεις που θα είχε στην εικόνα του φεστιβάλ αλλά και στο πώς το φεστιβάλ θα διατηρούσε τον διεθνή χαρακτήρα που είχε μέχρι τότε.

¹⁶⁰ Σε φεστιβάλ όπως αυτό της Θεσσαλονίκης, εκτός από τον Πρόεδρο υπάρχει και ένα διοικητικό συμβούλιο, το οποίο είναι επίσης ιεραρχικά ανώτερο από τον Διευθυντή του φεστιβάλ. Πάντως, σε αυτές τις μορφές φεστιβάλ η θέση του Διευθυντή, του Προέδρου και των μελών του συμβουλίου εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από την κεντρική διοίκηση του κράτους, δηλαδή το Υπουργείο Πολιτισμού. Όταν το φεστιβάλ είναι προϊόν ιδιωτικής πρωτοβουλίας και δεν επιδοτείται αποκλειστικά από το κράτος, η θέση του Προέδρου, αν υπάρχει, συνήθως καταλαμβάνεται από τον ιδιοκτήτη ή από κάποιο πρόσωπο της επιλογής του. Σε αυτό το παράδειγμα ανήκει το Φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας». Ο ρόλος και η εμπλοκή του Προέδρου στη διοργάνωση ποικίλλει κατά περίπτωση, αλλά το γενικό πρόσταγμα παραμένει στον καλλιτεχνικό διευθυντή.

3.6 Η αυλαία κλείνει

Η στιγμή κατά την οποία έρχονται στην επιφάνεια τα πιο ανάμεικτα συναισθήματα χαράς και λύπης μαζί, ιδίως γι' αυτούς που εργάζονται στο φεστιβάλ, είναι ακριβώς μετά το τέλος της τελετής λήξης. Όλα πλέον έχουν τελειώσει και μπορούν να απολαύσουν το πιο ανέμελο βράδυ της γιορτής μετά από ένα διάστημα μεγάλης έντασης. Τα μόνα τμήματα που έχουν και την άλλη μέρα μερικές ακόμα εκκρεμότητες είναι τα τμήματα της φιλοξενίας (να αναχωρήσουν οι τελευταίοι καλεσμένοι) και της κίνησης των ταινιών (να επιστραφούν οι τελευταίες κόπιες). Όλοι όμως είναι εκεί, για να γιορτάσουν το τέλος μιας ακόμα διοργάνωσης, συνήθως με ένα δείπνο για την ομάδα και με το καθιερωμένο αποχαιρετιστήριο πάρτι, στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι καλεσμένοι που έχουν παραμείνει στην πόλη και το κοινό, το οποίο είναι και το ουσιαστικό κλείσιμο του φεστιβάλ.

«Πώς νιώθεις την επόμενη μέρα;» ρωτάω τον Παναγιώτη που κάθεται μαζί με την Όλγα στο γραφείο. Τα παιδιά κοιταχτήκαν και χαμογέλασαν. Η απάντησή τους δεν με εξέπληξε καθόλου:

Άδειος. Θυμάσαι που σου είπα για εκείνη τη στιγμή στη μέση του φεστιβάλ που αισθάνεσαι μια τεράστια κούραση, ένα άδειασμα και ότι δεν μπορείς να συνεχίσεις; Το ίδιο, απλώς πολύ πιο δυνατά.

Παρεμβαίνοντας η Όλγα απευθύνεται σε μένα και συνεχίζει τη σκέψη του:

Πρέπει να το έχεις νιώσει και εσύ. Ειδικά τότε, στο τέλος, έχεις μόνο το άδειασμα, αφού ξέρεις ότι δεν χρειάζεται την άλλη μέρα να δουλεύεις με τον ίδιο ρυθμό, μπορεί και καθόλου. Και μαζί με το άδειασμα νιώθεις και κάπως μόνος, σαν να μην ξέρεις πώς να περάσεις τη μέρα σου. Είναι περίεργο. Αν και με τα χρόνια αυτά τα συναισθήματα αλλάζουν, ποτέ δεν χάνονται τελείως. Τουλάχιστον όχι σε μένα.

Ο Πέτρος συμφωνώντας προσθέτει:

Ναι, έχει δίκιο η Όλγα. Είναι κάπως γλυκόπικρο το συναίσθημα. Επιτέλους θα ξεκουραστούμε, αλλά συγχρόνως μας λείπει φοβερά. Αυτές οι σκέψεις

αρχίζουν να έρχονται με την τελετή λήξης και το δείπνο που ακολουθεί. Το συμβολικό σημείο για εμάς ότι όλα φτάνουν στο τέλος γι' αυτό το φεστιβάλ και ευχόμαστε τα καλύτερα για τα επόμενα.

Η εορταστική ατμόσφαιρα και η δυναμική των φεστιβάλ αποκρυσταλλώνονται στις τελετές έναρξης και λήξης. Ο συμβολικός χαρακτήρας των τελετών αυτών δεν επενεργεί μόνο στα μέλη της ομάδας, αλλά σε όλους τους συμμετέχοντες. Είναι, άλλωστε, η βραδιά που απονέμονται τα βραβεία. Σε όλες τις διοργανώσεις η τελετή κλείνει με την προβολή μιας ταινίας, συνήθως βραβευμένης, όπως στην περίπτωση του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, ή μιας πολυαναμενόμενης ταινίας, όπως συμβαίνει στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, την οποία οι διοργανωτές θέλησαν να αναδείξουν ιδιαίτερα προβάλλοντάς την στην τελετή λήξης. Αν, μάλιστα, έχει αποδεχτεί την πρόσκληση να παρευρεθεί στο φεστιβάλ κάποιος διάσημος συντελεστής της ταινίας, τότε ο εορταστικός χαρακτήρας της τελετής και ολοκλήρου του φεστιβάλ παίρνει άλλη λάμψη. Γι' αυτό και τα μεγάλα φεστιβάλ, όπως των Καννών, του Βερολίνου και της Βενετίας, αξιοποιούν τη λάμψη των προσκεκλημένων κινηματογραφικών αστέρων, προκειμένου να επιβεβαιώσουν κάθε χρόνο την ηγετική τους θέση.

Η λάμψη των τελετών αυτών προσελκύει συνήθως και τους εκπροσώπους της Πολιτείας, των επίσημων φορέων και των χορηγών της διοργάνωσης. Είναι, τέλος, το χρονικό σημείο που το φεστιβάλ μέσα από τους λόγους των επισήμων γίνεται, «η πόλη»-«η χώρα»-«ο κόσμος». Για τις περιπτώσεις που εξετάζουμε στην έρευνα αυτή, τα δύο φεστιβάλ γίνονται η Θεσσαλονίκη-η Ελλάδα-η Ευρώπη. Οι τελετές συμβολίζουν τον «τόπο» που το φεστιβάλ δημιουργεί, έναν τόπο όπου συναντιέται η γιορτή με την πολιτική (politics) την οποία ασκεί το φεστιβάλ και η οποία ασκείται σε αυτό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

*Από τις πολιτικές στρατηγικές στα πολιτισμικά πρότυπα
και από το πολιτισμικό κεφάλαιο στο κοινωνικό πεδίο*

Τον Νοέμβριο του 2013, κατά τη διάρκεια του 54ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ο υπουργός Πολιτισμού¹⁶¹ εμφανίστηκε ανεπίσημα στο φεστιβάλ με σκοπό, όπως δήλωσε, να δει τους ανθρώπους του, τους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς και να έχει μαζί τους «μια φιλική και ελεύθερη συζήτηση γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο».¹⁶² Στη φωτογραφία που συνόδευε το δελτίο τύπου, η οποία δημοσιεύτηκε στην ιστοσελίδα του Υπουργείου και σε διάφορα μέσα επικοινωνίας, μαζί με τον υπουργό διακρίνεται και ο διευθυντής του φεστιβάλ, καθώς και ο διάσημος σκηνοθέτης Alexander Payne, ο οποίος συμμετείχε στο φεστιβάλ ως πρόεδρος της κριτικής επιτροπής. Όπως είναι ευνόητο, ο επίσημος καλεσμένος του φεστιβάλ δεν συμμετείχε στις συζητήσεις με τον υπουργό για τα προβλήματα του φεστιβάλ και της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, τα οποία ήταν και η αφορμή για την παρουσία του υπουργού στο φεστιβάλ και τη συνάντηση που ακολούθησε.

Η επιλογή να δημοσιευτεί αυτή και όχι άλλη φωτογραφία δεν είναι φυσικά τυχαία. Η δημοσίευσή της αποσκοπούσε να αξιοποιήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις δυνατότητες του φεστιβάλ και την προβολή που παίρνει από τα μέσα επικοινωνίας, ειδικά όταν έχει τέτοιας αναγνωρισιμότητας καλεσμένους. Είναι δεδομένο ότι μια φωτογραφία στην οποία εικονίζεται ο Alexander Payne θα δημοσιευτεί περισσότερες φορές, γεγονός που θα δώσει στον υπουργό την ευκαιρία να προβάλλει πιο εύκολα τους λόγους της επίσκεψής του. Έτσι, το Υπουργείο Πολιτισμού όχι απλά στηρίζει το ελληνικό σινεμά και το φεστιβάλ με την παρουσία του ίδιου του υπουργού σε αυτό, αλλά παίρνει και ένα μέρος από τη λάμψη του.

Η συγκεκριμένη φωτογραφία δεν είναι φυσικά το μοναδικό παράδειγμα συμβολικού κεφαλαίου από τους εκάστοτε πολιτικούς που μπορεί να παραθέσει κανείς. Ανέκαθεν, οι επίσημοι καλεσμένοι που εκπροσωπούσαν υπουργεία, δήμους

¹⁶¹ Τη στιγμή που γράφεται το κείμενο αυτό ο συγκεκριμένος δημόσιος φορέας φέρει τον τίτλο Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Τον τελευταίο καιρό έχει αλλάξει δύο φορές τίτλο, γι' αυτό τον λόγο θα αναφέρεται μόνο ως Υπουργείο Πολιτισμού.

¹⁶² Από την ανακοίνωση στην ιστοσελίδα του Υπουργείου Πολιτισμού.

και άλλους φορείς επιδίωκαν να αξιοποιήσουν επικοινωνιακά το φεστιβάλ, κυρίως τις εορταστικές τελετές έναρξης και λήξης, οι οποίες διέπονται από τα χαρακτηριστικά που περιέγραψα στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στο παράδειγμα που παρέθεσα προκρίθηκε ένας λιγότερο συνηθισμένος, αλλά σίγουρα εξίσου αποτελεσματικός επικοινωνιακά τρόπος, προκειμένου να αναδείξει την εμπλοκή του ίδιου του υπουργού και του υπουργείου που εκπροσωπούσε.

Είτε άμεσα είτε έμμεσα ο πολιτισμός εντασσόταν πάντα σε πολιτικές στρατηγικές και διεκδικήσεις. Αν και ο ελληνικός πολιτισμός συνήθως ταυτίζεται με την αρχαιότητα, τα τελευταία χρόνια γίνεται όλο και συχνότερα πολιτική χρήση και άλλων εκφάνσεων του πολιτισμού μας, μεταξύ των οποίων και ο κινηματογράφος. Εξάλλου, η έβδομη τέχνη διεθνώς αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο άσκησης «πολιτικών του πολιτισμού». Τα δύο κινηματογραφικά φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης δεν είναι απλά αυτά που χρηματοδοτούνται από την πολιτεία. Ενώ το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) είναι ο καθρέφτης της κυβερνητικής πολιτικής για τον κινηματογράφο, τα δύο αυτά φεστιβάλ μετατρέπονται πολλές φορές στη βιτρίνα της για τους ξένους. Δεν είναι τυχαίο, όπως έχω ήδη αναφέρει, ότι τα φεστιβάλ αυτά είναι κρατικά. Αυτό είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο που τα διακρίνει από οποιοδήποτε άλλο κινηματογραφικό φεστιβάλ γίνεται στη χώρα.

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου ήταν πάντα ένα πεδίο για κινηματογραφικές συγκρούσεις, αλλά και για την έκφραση πολιτικών στρατηγικών. Και η ίδρυσή του, που συνδέθηκε με τις διάφορες στρατηγικές μίμησης των δυτικών προτύπων, ήταν μια κίνηση εσωτερικής πολιτικής ισορροπίας, όπως φανερώνει η πραγματοποίησή του στη Θεσσαλονίκη και όχι στην πρωτεύουσα. Είναι ενδιαφέρον όμως ότι τα τελευταία χρόνια η «αξιοποίηση» των δύο πλέον φεστιβάλ της πόλης, τόσο εκ μέρους των κρατικών φορέων όσο και από την πλευρά διάφορων συνδικαλιστικών ομάδων και της τοπικής κοινωνίας, δεν είναι ίδια. Παρά το γεγονός ότι το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ έχει εδραιώσει τη θέση του ανάμεσα στα μεγαλύτερα φεστιβάλ του είδους σε ολόκληρο τον κόσμο, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου εμφανίζεται ως πιο σημαντικό και κυρίως πιο «αξιοποιήσιμο», όσον αφορά την ένταξή του σε διεκδικήσεις και πολιτικές στρατηγικές.¹⁶³

¹⁶³ Το στοιχείο αυτό συνδέεται με την προβολή η οποία επιφυλάσσεται στα δύο κινηματογραφικά είδη. Η μυθοπλασία παραμένει πιο δημοφιλής, γι' αυτό και το φεστιβάλ του Νοεμβρίου συγκεντρώνει τα φώτα της δημοσιότητας. Είναι λογικό οι πολιτικές και άλλες διεκδικήσεις να βρίσκουν ευχερέστερο πεδίο προβολής σε αυτό. Παρ' όλα αυτά, η απήχηση του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ συνεχώς διευρύνεται και θα έχει ενδιαφέρον να δούμε αν και πώς μπορεί να αλλάξει η αντιμετώπισή του στο άμεσο μέλλον.

Όπως όμως συμβαίνει με όλα τα φεστιβάλ, έτσι και τα δύο της Θεσσαλονίκης παράγουν και αυτά πολιτική, καθώς επηρεάζουν όχι μόνο την εικόνα της πόλης και κατ' επέκταση της χώρας στην οποία πραγματοποιούνται, αλλά και τις ταινίες, τους δημιουργούς και, φυσικά, τον εθνικό κινηματογράφο. Η «αρένα» –όρο τον οποίο χρησιμοποίησα προκειμένου να περιγράψω τα φεστιβάλ– εμπεριέχει πολλούς ρόλους και εμπλέκεται σε σχέσεις οι οποίες υπερβαίνουν κατά πολύ την επίσημα διακηρυγμένη αποστολή αυτών των εκδηλώσεων, δηλαδή την προβολή και διάδοση της κινηματογραφικής τέχνης, όπως περιγράφεται στον λόγο των φορέων που τα διοργανώνουν, αλλά και στον νέο νόμο για τον κινηματογράφο, που ψηφίστηκε το 2010.¹⁶⁴

Ορισμένες από αυτές τις σχέσεις αφορούν την εγγραφή των φεστιβάλ στις «πολιτικές του πολιτισμού», όπως ασκούνται από τα ίδια τα φεστιβάλ ή όπως ασκούνται από άλλους φορείς επηρεάζοντας τα φεστιβάλ. Η πολιτική ήταν ανέκαθεν μέρος του θεσμού των φεστιβάλ, τα οποία από την αρχή της εμφάνισής τους έδειξαν ότι μπορούν να μετατραπούν σε δυναμικό χώρο αντιπαράθεσεων και διεκδικήσεων, σε «κοινωνικό πεδίο», όπως τονίζει ο Δημητρίου (2012). Σήμερα αναγνωρίζουμε ότι μπορούν να εμπλακούν στην κατασκευή και αναπαραγωγή πολιτισμικών προτύπων ή να αποδώσουν στις ταινίες και τους δημιουργούς τους ένα πολύ σημαντικό πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο, που συνεπάγεται την ευρύτερη αποδοχή τους από το κοινό, η οποία συχνά μετουσιώνεται σε οικονομικό κέρδος.

4.1 Οι στρατηγικές του πολιτισμού

Έχει διαφανεί ήδη η στενή σχέση μιας δημόσιας εκδήλωσης, όπως το φεστιβάλ κινηματογράφου, με διάφορες πλευρές της κοινωνικής ζωής της πόλης και της χώρας στην οποία πραγματοποιείται. Όπως όμως άφησα να εννοηθεί και στο προηγούμενο κεφάλαιο, το φεστιβάλ σαφώς παρεμβαίνει από πολιτική και οικονομική άποψη, στην πόλη, στη χώρα αλλά, υπό προϋποθέσεις, και διεθνώς. Όσο μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα έχει το φεστιβάλ ή όσο περισσότερο προσφέρεται για «αξιοποίηση» στο πλαίσιο συγκεκριμένων πολιτικών, τόσο ενεργότερη είναι και η εμπλοκή των θεσμικών φορέων που είτε με άμεσο είτε με έμμεσο τρόπο σχετίζονται

¹⁶⁴ Νόμος 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219, άρθ. 23).

με τη λειτουργία του. Η πολιτεία, ο δήμος και διάφοροι ιδιωτικοί φορείς παρευρίσκονται και παρεμβαίνουν στα Φεστιβάλ Κινηματογράφου με ποικίλους τρόπους που μπορεί να μην καθορίζουν, τις περισσότερες φορές, το περιεχόμενό του, αλλά εξυπηρετούν πολύ συγκεκριμένες ανάγκες. Είναι, βέβαια, μια ανοιχτή και ξεκάθαρη σχέση την οποία τα φεστιβάλ δεν επιθυμούν να την προβάλλουν, τουλάχιστον όχι πολύ έντονα, αλλά ούτε επιθυμούν –και, επιπλέον, δεν μπορούν– να την αφήσουν στο περιθώριο.¹⁶⁵

Ας δούμε όμως δύο περιπτώσεις από τον διεθνή χώρο οι οποίες μπορούν να αναδείξουν τον ιδιαίτερο ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει ένα φεστιβάλ κινηματογράφου. Ήδη αναφέρθηκα στο γεγονός ότι ο θεσμός των φεστιβάλ γεννιέται μέσα από τις διεθνείς εκθέσεις, για να εξυπηρετήσει κάποιες συγκεκριμένες ανάγκες αυτών των διοργανώσεων αλλά και για να «εκμεταλλευτεί» τη δύναμη του κινηματογράφου σε εθνικό επίπεδο. Από την άλλη πλευρά, η μεταπολεμική περίοδος, κατά τη διάρκεια της οποίας ουσιαστικά διαμορφώθηκε ο θεσμός, ανέδειξε τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα με τον οποίο ήθελαν οι εκάστοτε ιθύνοντες να ταυτίσουν αυτές τις εκδηλώσεις. Επιδίωκαν να είναι ένα είδος γιορτής μακριά από την πολιτική, μια διέξοδος από την καταθλιπτική μεταπολεμική καθημερινότητα, μια προσπάθεια, ανάμεσα σε πολλές άλλες, να ξεχαστούν οι πληγές του πολέμου.

Συνδυάζοντας την κινηματογραφική «μαγεία» και τα πρότυπα του Χόλιγουντ (π.χ. τους διάσημους ηθοποιούς, το κόκκινο χαλί, τη λάμψη, τον πλούτο) τα κινηματογραφικά φεστιβάλ μετατρέπονται τα πρώτα χρόνια από μια απλή έκθεση ταινιών σε μια επίδειξη «εθνικού», «δυτικού», «παγκόσμιου» πολιτισμού (ανάλογα την περίπτωση), που υποτίθεται ότι πάντα παραμένει μακριά από την πολιτική. Χρησιμοποιώ τη λέξη «υποτίθεται» γιατί αυτή η γιορτινή διάσταση είναι, όπως έχω δείξει, μόνο μία από τις πολλές διαστάσεις του θεσμού. Τι γίνεται, για παράδειγμα, όταν αυτός ο «πολιτισμός» επιδεικνύεται καθαρά για πολιτικούς και στρατηγικούς λόγους; Το παράδειγμα της γέννησης του Φεστιβάλ του Βερολίνου, όπως εν συντομία ανέφερα στο Κεφάλαιο 2, εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου δεν αφήνει και πολλά

¹⁶⁵ Το κάθε φεστιβάλ θέλει και προσπαθεί να είναι ανεξάρτητο έχοντας τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο σε όλα τα ζητήματα. Έτσι, κάθε θεσμική σχέση προβάλλεται όπως ορίζει το «πρωτόκολλο», αλλά σε καμία περίπτωση το φεστιβάλ δεν θα αφήσει να φανεί ότι αυτή η συνεργασία ξεπερνάει κάποια όρια. Η πρόσφατη συμμετοχή των δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και του φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» στη χρηματοδότηση του προγράμματος ΕΣΠΑ αναδεικνύει αυτή την τάση. Μία άλλη σημαντική πηγή χρηματοδότησης είναι και το πρόγραμμα MEDIA για την προώθηση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Το πρόγραμμα αυτό έχει παίξει σημαντικό ρόλο και στην προώθηση των φεστιβάλ στην Ευρώπη.

περιθώρια αμφιβολιών για τη στενή σχέση μεταξύ πολιτικής και τέτοιας εμβέλειας εκδηλώσεων.¹⁶⁶ Και αν το Βερολίνο και ο Ψυχρός Πόλεμος φαντάζουν μακρινή ιστορία, η δημιουργία του φεστιβάλ του Σαράγεβο δείχνει ότι η σχέση πολιτικής και φεστιβάλ αντέχει στον χρόνο.

Γεννημένο κυριολεκτικά μέσα στις φλόγες του πολέμου¹⁶⁷ το φεστιβάλ βοηθήθηκε σε μεγάλο βαθμό από χώρες της Δύσης, κυρίως από τις Ηνωμένες Πολιτείες, στο πλαίσιο της ανοικοδόμησης της χώρας, κατά την οποία τα πολιτισμικά πρότυπα έπαιζαν κρίσιμο ρόλο. Είναι χαρακτηριστικό ότι, εκτός από οικονομική συνδρομή, η βοήθεια αποσκοπούσε στην προβολή του φεστιβάλ και στην εδραίωση του κύρους του στην Ευρώπη με την ανάδειξη της «αγοράς» του σε μια από τις σημαντικότερες των Βαλκανίων. Μέχρι τώρα το έχουν επισκεφτεί οι Μπραντ Πιτ, Μόργκαν Φρίμαν, Μπόννο, Αντζελίνα Τζολί, Ντάνιελ Γκρεγκ και πολλοί ακόμα αστέρες του κινηματογράφου, γεγονός που δεν έχει προηγούμενο σε άλλα τόσο νέα και τόσο λίγο αναγνωρίσιμα φεστιβάλ.

Η στενή σχέση των δημόσιων φορέων με τα φεστιβάλ αποτυπώνεται όμως με τρόπους που ενέχουν άλλες φορές λιγότερες και άλλες φορές διαφορετικού περιεχομένου πολιτικές διαστάσεις. Αν η οργανωτική δομή ενός φεστιβάλ μπορεί να αναπαρασταθεί με ένα σχήμα πολλών ομόκεντρων κύκλων, οι οποίοι συμβολίζουν τους διάφορους φορείς και παράγοντες που με τον ένα ή τον άλλον τρόπο εμπλέκονται στη λειτουργία του, τότε οι πιο κοντινοί στο κέντρο κύκλοι αναπαριστούν τους δημόσιους φορείς στους οποίους το φεστιβάλ οφείλει να αναφέρεται. Στην περίπτωση της Ελλάδας αυτοί οι φορείς είναι το Υπουργείο Πολιτισμού και ο δήμος της πόλης στην οποία πραγματοποιούνται τα φεστιβάλ.

Αν και ο κινηματογράφος είναι φυσικά στο επίκεντρο της δραστηριότητας του οργανισμού, στον νόμο του κράτους, στον οποίο αναφέρθηκα προηγουμένως, διαβάζουμε για τους σκοπούς και τους στόχους του φεστιβάλ:

Σκοπός του ΦΕΣΤΙΒΑΛ είναι η διάδοση της κινηματογραφικής τέχνης, η διαπαιδαγώγηση, ψυχαγωγία και πνευματική καλλιέργεια του ελληνικού κοινού, η ανάδειξη της πόλης της Θεσσαλονίκης ως τόπου συνάντησης

¹⁶⁶ Εμπνευστής του φεστιβάλ ήταν ο Αμερικανός Oscar Martay, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για τον κινηματογράφο στην αμερικανική στρατιωτική διοίκηση στη Γερμανία. Είναι εμφανές ότι η προβολή του δυτικού τρόπου ζωής σε μια πόλη διχοτομημένη μεταξύ ανατολικού και δυτικού μπλοκ, όπως το Βερολίνο, ενδιέφερε ιδιαίτερα τη Δύση, που είχε ήδη κάνει κάτι παρόμοιο με τη ίδρυση και στήριξη του Φεστιβάλ των Καννών.

¹⁶⁷ Η πρώτη χρονιά που πραγματοποιήθηκε ήταν το 1995 κατά τη διάρκεια του πολέμου.

Ελλήνων και ξένων δημιουργών με το ελληνικό κοινό και συγχρόνως η ανάδειξή της ως τόπου αγοράς και διάθεσης κινηματογραφικών έργων.¹⁶⁸

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η ανάδειξη της πόλης επέχει σημαντική θέση στο σκεπτικό του νομοθέτη όσον αφορά τους σκοπούς του φεστιβάλ.

Όπως μου έχει ήδη δοθεί η ευκαιρία να τονίσω, η θέση της πόλης για το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης είναι πολύ σημαντική σε ό,τι αφορά το τι σημαίνει, το πώς επιλέχθηκε και το πώς χρησιμοποιείται από την πολιτεία. Σε όλες τις περιπτώσεις η ταυτότητα της πόλης είναι πολύ σημαντική, όπως και η επιρροή που η εκδήλωση ασκεί στην καθημερινότητά της, ειδικά τις μέρες που το φεστιβάλ πραγματοποιείται. Η ταύτιση κάθε πόλης με τα φεστιβάλ που διοργανώνει, όπως και το αντίστροφο, είναι μια διαδικασία που μπορεί να γίνεται ασυνείδητα αλλά είναι ιδιαίτερα έντονη.

Σε αυτή τη διαδικασία οι φορείς, όπως οι τοπικές δημοτικές αρχές, ασκούν συγκεκριμένες πολιτικές, οι οποίες φυσικά ξεπερνούν τα όρια του κινηματογράφου. Ο τουρισμός, η ανάδειξη της πολιτισμικής κληρονομιάς της πόλης,¹⁶⁹ η σύνδεση του προγράμματος του φεστιβάλ με άλλες μορφές τέχνης,¹⁷⁰ είναι μερικές μόνο όψεις των πολιτικών αυτών. Ας μη ξεχνάμε ότι και το λογότυπο του οργανισμού των φεστιβάλ έχει άμεση σχέση με τον ήλιο της Βεργίνας.¹⁷¹ Το κάθε φεστιβάλ σε συνεργασία με την πόλη όπου πραγματοποιείται κάνει συγκεκριμένο προγραμματισμό ως προς τη διαχείριση των επισκεπτών, ειδικά αν ο αριθμός των επισκεπτών είναι πολύ μεγάλος. Αρκεί να αναλογιστεί κανείς πόσο σημαντικά είναι τα φεστιβάλ π.χ. για τη μικρή πόλη των Καννών στη Γαλλία ή για την πόλη Παρκ Σίτυ στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου πραγματοποιούνται δύο από τα μεγαλύτερα φεστιβάλ στον κόσμο (Καννών και Σάντανς). Η σημασία αυτή δεν αφορά μόνο την οικονομική δραστηριότητα, που είναι έτσι και αλλιώς τεράστια, αλλά γενικότερα την προβολή τους.

Η άσκηση πολιτικής, ο κρατικός ή ακόμα και ο ιδιωτικός παρεμβατισμός ποικίλλουν ανάλογα τη χώρα και τη σημασία του φεστιβάλ. Στην Ελλάδα η συζήτηση για τα κινηματογραφικά φεστιβάλ ξεκινάει πάντα από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Δεδομένου ότι είναι και το μόνο κρατικό φεστιβάλ το οποίο αναφέρεται ρητά στο

¹⁶⁸ Βλέπε σημείωση 4.

¹⁶⁹ Ένα από τα πολλά παραδείγματα είναι οι εκδρομές που οργανώνονται από το φεστιβάλ σε διάφορα αρχαιολογικά ή άλλα μνημεία της πόλης οι οποίες θεωρούνται αναπόσπαστο μέρος της εμπειρίας τόσο στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης όσο και της Αθήνας.

¹⁷⁰ Το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχει για πολλά χρόνια συνεργασία με διάφορα μουσικά σύνολα της πόλης (Αδαμίδης 2012).

¹⁷¹ Παράρτημα Δ', φωτογραφία 1.

νομοθετικό πλαίσιο, όλα τα φώτα, οι συζητήσεις, τα παράπονα και φυσικά η πολιτική «εκμετάλλευση» επικεντρώνονται σε αυτό. Πολιτικές ομιλίες, παρουσία διάσημων προσώπων, σύγκρουση παλαιάς και νέας γενιάς κινηματογραφιστών, ενεργό κοινό στις αίθουσες, αποτελούν ενδείξεις για το ότι η Θεσσαλονίκη από την πρώτη κιόλας διοργάνωση δεν ταυτίστηκε μόνο με το φεστιβάλ αλλά και με τον κινηματογράφο γενικότερα.

Οι θέσεις άλλωστε του Προέδρου και του Διευθυντή των φεστιβάλ είναι ακόμα και σήμερα πολιτικές θέσεις, με την έννοια ότι τα πρόσωπα που τις καταλαμβάνουν ορίζονται από τον υπουργό Πολιτισμού. Βέβαια, δεν καταλαμβάνονται απαραιτήτως από πολιτικές προσωπικότητες, αφού ανέκαθεν ο τομέας του πολιτισμού ευνοούσε ήπιας μορφής πολιτικές παρεμβάσεις. Το φεστιβάλ όμως είναι (και) «πολιτικό», όχι μόνο γιατί εμπλέκονται πολιτικοί και κρατικοί μηχανισμοί, αλλά και επειδή ενισχύει τη διαπραγματευτική δύναμη όσων το «αξιοποιούν». Τα παραδείγματα από την πρόσφατη, και όχι μόνο, ιστορία είναι παρά πολλά, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Σε αυτό το σημείο θα αναφερθώ στο παράδειγμα των κρατικών βραβείων, το οποίο είναι και το πιο χαρακτηριστικό.

Ενώ το φεστιβάλ ξεκίνησε ως «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», για να μετονομαστεί μετέπειτα σε «Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου», το 1992 μετατρέπεται σε διεθνές φεστιβάλ και συμπεριλαμβάνει μάλιστα διαγωνιστικό τμήμα. Θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα ορόσημα της ιστορίας του φεστιβάλ, αφού είναι γεγονός ότι έκτοτε το φεστιβάλ δεν ήταν ποτέ ξανά το ίδιο. Η εκ μέρους του υιοθέτηση ευρωπαϊκών προτύπων είναι πλέον πραγματικότητα, ενώ ο στόχος να αναδειχτεί σε ένα από τα σημαντικότερα της περιοχής των Βαλκανίων μοιάζει εφικτός.

Φυσικά, καμιά αλλαγή δεν μοιάζει εύκολη και η ταυτόχρονη έκθεση του κοινού και των δημιουργών στην εγχώρια και διεθνή κινηματογραφική παραγωγή δεν ήταν αρεστή σε όλους. Σύμφωνα με τον Πέτρο, πολλοί Έλληνες δημιουργοί των αρχών της δεκαετίας του '90 αντιστέκονται σε αυτήν την αλλαγή προβάλλοντας επιχειρήματα για την πιθανή αλλοίωση του ελληνικού χαρακτήρα του φεστιβάλ, ενώ υποστηρίζουν ότι θα έχει ως αποτέλεσμα την υποβάθμιση της ίδιας της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Αυτό που δεν καταλάβαιναν ορισμένοι τότε, αλλά ίσως και τώρα ακόμα, είναι ότι αντίθετα με τα επιχειρήματά τους, η συνύπαρξη και η έκθεσή τους σε ξένες

ταινίες, και προφανώς πολλές από αυτές καλύτερες από τις δικές τους, θα οδηγούσε σε καλύτερα αποτελέσματα. Θα μάθαιναν, θα μαθαίναμε και εμείς μαζί και θα είχαμε ακόμα καλύτερες ταινίες. Αυτό ήταν το σκεπτικό και πιστεύω το φεστιβάλ το έχει πετύχει σε μεγάλο βαθμό πλέον.

Και ο Νίκος δίπλα του με χαρακτηριστική ένταση προσθέτει:

Μα είχαμε καταντήσει να βλέπουμε άγνωστους σκηνοθέτες να συμπεριφέρονται σαν να είναι ο Αντονιόνι, ο Τρυφώ ή ο Γκοντάρ. Ε, όχι! Αν εξαιρέσουμε τα δύο τρία γνωστά ονόματα, δεν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τη δεκαετία '80 και '90 είχαμε αξιόλογη κινηματογραφική παραγωγή. Από τότε η εξωστρέφεια είναι χειρότερη από την εσωστρέφεια;

Όπως έχω ήδη παρατηρήσει, η διεθνοποίηση του φεστιβάλ και η διαφωνία σχετικά με την ταυτότητά του, οι συγκρούσεις με τους συνδικαλιστές και η μετατροπή του σε πεδίο αντιπαράθεσεων είναι στοιχεία ενδεικτικά του πώς αντιμετωπίζεται το φεστιβάλ. Αυτό που θέλω να τονίσω εδώ είναι η εμφανώς πολιτική επιλογή του Υπουργείου Πολιτισμού να απονέμονται τα κρατικά κινηματογραφικά βραβεία την επαύριον της λήξης του φεστιβάλ, ακριβώς στον ίδιο χώρο, στην αίθουσα του «Ολύμπιον». Με αυτό τον τρόπο τα βραβεία παραμένουν ταυτισμένα με την πόλη της Θεσσαλονίκης και το φεστιβάλ, σαν να ήταν αυτό που τα απονέμει, την ίδια στιγμή που κανένα άλλο κρατικό βραβείο τέχνης δεν συνδέεται με άλλη δημόσια εκδήλωση.

Η πολιτική «εκμετάλλευση» δεν είναι φυσικά η μόνη σχέση των φεστιβάλ με τον κρατικό μηχανισμό. Αν και πλέον τα κρατικά κινηματογραφικά βραβεία με την ίδρυση της Ελληνικής Ακαδημίας έχουν αλλάξει τρόπο απονομής,¹⁷² κατά τη διάρκεια της έρευνας διαπίστωσα ότι ελάχιστοι γνώριζαν τη διαφορά μεταξύ Φεστιβάλ Κινηματογράφου και κρατικών βραβείων. Και αυτή η αβασάνιστη ταύτιση του δημοσίου με τη διοργάνωση δεν ήταν η μόνη που αναδείχτηκε από την έρευνά μου. Σε συζητήσεις μου με τους εργαζομένους του φεστιβάλ άκουσα χαρακτηριστικά:

Δεν είναι λίγες οι φορές που ακόμα και σήμερα δημιουργοί έρχονται σε επαφή με εμάς να καταθέσουν ταινίες και πιστεύουν ότι θα έρθουν αντιμέτωποι με το

¹⁷² Στη συνέχεια θα αναφερθώ αναλυτικά σε αυτή την αλλαγή.

χάος μιας δημόσιας υπηρεσίας, όπως έχουν συνηθίσει με άλλες υποχρεώσεις τους. Εκπλήσσονται ευχάριστα για τον τρόπο αντιμετώπισής τους, και να σου πω την αλήθεια νιώθουμε και εμείς πολύ όμορφα με αυτό, αλλά είναι αυτονόητο για τα φεστιβάλ να δουλεύουν έτσι. Απλά δεν γίνεται αλλιώς.

Σχεδόν όλα τα φεστιβάλ στην Ελλάδα σήμερα προσπαθούν να πάρουν επιχορήγηση από το Υπουργείο, το οποίο ανάλογα με τις πολιτικές προτεραιότητες της ηγεσίας του αλλά και με τη σημασία του φεστιβάλ επιχορηγεί τις διοργανώσεις αυτές από τον κρατικό προϋπολογισμό. Από την άλλη πλευρά, οργανισμοί όπως η κρατική τηλεόραση, οι πρεσβείες και τα ινστιτούτα ξένων χωρών έχουν ενεργό ρόλο στα φεστιβάλ της χώρας, ιδιαίτερα στα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης και στο φεστιβάλ της Αθήνας, προσφέροντας βοήθεια στην πραγματοποίηση αφιερωμάτων και στην πρόσκληση δημιουργών και ηθοποιών. Με αυτό τον τρόπο οι συγκεκριμένοι φορείς βρίσκουν τους τρόπους να προωθήσουν τις πολιτικές τους, αλλά και το φεστιβάλ αποκτά τη δυνατότητα να προβάλλει ταινίες, να προσκαλεί ανθρώπους κτλ.

Επίσης, τα φεστιβάλ προσπαθούν να συνεργάζονται και με διεθνείς οργανισμούς, όπως κάνει το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ με το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Ντοκιμαντέρ (EDN). Το τελευταίο, όπως σημείωσα, πραγματοποιεί συνέδριο κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ δίνοντας την ευκαιρία στους Έλληνες δημιουργούς και φοιτητές που δεν μπορούν να επισκεφτούν άλλο φεστιβάλ να έρθουν σε επαφή με ακόμα περισσότερους επαγγελματίες, όπως γίνεται και στην «αγορά» του φεστιβάλ.

4.2 Η κατασκευή πολιτισμικών προτύπων

Η πολιτική διάσταση των φεστιβάλ (πολιτική παρέμβαση όχι μόνο των, αλλά και στα φεστιβάλ) δεν περιορίζεται στη σχέση που έχει με διάφορους δημόσιους φορείς. Ακολουθώντας την σκέψη ότι μια ταινία είναι ένα ιστορικό ντοκουμέντο ή/και ένα πολιτισμικό προϊόν,¹⁷³ τότε τα φεστιβάλ κατασκευάζουν πολιτισμικά πρότυπα. Και αν αυτή η διάσταση είναι εύκολο να αναδειχτεί, ίσως χρειάζεται να σταθούμε λίγο περισσότερο στο πώς, δηλαδή μέσω ποιων επιλογών, κατασκευάζονται τα πολιτισμικά πρότυπα και κατά πόσο τα πρότυπα αυτά είναι συνεκτικά. Με άλλα λόγια: το φεστιβάλ κινηματογράφου μπορεί να κατασκευάζει μια συγκεκριμένη

¹⁷³ Αναφέρω ενδεικτικά τα έργα των Ferro (1993), Fischer (1998), Stam (2006), Στεφανή (2007).

εικόνα του προϊόντος το οποίο προβάλλει και κατ' επέκταση της πόλης και της χώρας στην οποία πραγματοποιείται;

Με την παραδοχή ότι ένα πρόσωπο ή/και μια ομάδα προσώπων καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη και το περιεχόμενο ενός φεστιβάλ, μια πρώτη απάντηση στο ερώτημα θα ήταν καταφατική. Αυτό όμως που θέλω να υποστηρίξω είναι ότι στα διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου –μέρος των οποίων είναι και τα παράλληλα τμήματα, όπως αυτό της «αγοράς»– τα οποία χαρακτηρίζονται από τον μεγάλο αριθμό προβολών, τις παράλληλες εκδηλώσεις, την παρουσία καλεσμένων, οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες κατασκευάζονται τα πολιτισμικά αυτά πρότυπα και, εντέλει, και τα ίδια τα πρότυπα είναι φαινόμενα πολυδιάστατα.

Είδαμε ότι η Βενετία, το πρώτο φεστιβάλ κινηματογράφου, αλλά και το φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη ξεκίνησαν ως μέρος των διεθνών εκθέσεων που πραγματοποιούνταν στις πόλεις αυτές. Παρά τα εμφανή κοινά σημεία τους ως δημόσιες εκδηλώσεις, νομίζω ότι έχει ενδιαφέρον ο παραλληλισμός των φεστιβάλ κινηματογράφου με έναν άλλο θεσμό που έχει άμεση σχέση με την παραγωγή και διάδοση πολιτισμικών προτύπων: το μουσείο.¹⁷⁴ Ίσως να φαίνεται κάπως υπερβολική η παρομοίωση, αλλά αν εξετάσουμε τον ρόλο και τη θέση των «εκθεμάτων» του φεστιβάλ, που είναι οι ταινίες, θα δούμε ενδιαφέρουσες ομοιότητες.

Μπορεί τα φεστιβάλ να είναι «μουσεία» που αλλάζουν τα «εκθέματά» τους κάθε χρόνο, αλλά, όπως και τα μουσεία, έχουν αποτελέσει και αυτά στο παρελθόν¹⁷⁵:

[Π]εδίο επίδειξης και διαπραγμάτευσης του εθνικού γοήτρου, προόδου και κύρους των εθνών-κρατών και μέσα οριοθέτησης και ταύτισης με τη φαντασιακή κοινότητα του έθνους (Γιαλούρη, 2012:56).

¹⁷⁴ Δημόσιες εκδηλώσεις, όπως αυτές των φεστιβάλ κινηματογράφου, μπορούν να παρομοιαστούν ακόμα και με εκδηλώσεις, όπως τα συνέδρια, με τα οποία έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά. Η επιλογή να παρομοιάσω το φεστιβάλ με τα μουσεία γίνεται προφανώς για να αναδείξω τον τρόπο που τα πολιτισμικά πρότυπα λειτουργούν στο πλαίσιο των φεστιβάλ, αλλά και γιατί πιστεύω ότι η σύνδεση αυτή μας βοηθάει βρίσκω πολύ σημαντική αυτή τη σύνδεση και για την κατανόηση των άλλων τρόπων παρέμβασής τους.

¹⁷⁵ Όσα αναφέρει η Γιαλούρη για τα μουσεία βρίσκουν το ανάλογο τους στην πρώτη περίοδο της ιστορίας του φεστιβάλ, όταν αποτελούσε μέρος της διεθνούς έκθεσης και η επιλογή των ταινιών γινόταν από το κράτος που έστελνε τις ταινίες και όχι από το ίδιο το φεστιβάλ. Για μια ανάλυση του ρόλου των ελληνικών μουσείων στην αφήγηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, βλ. επ. Toundassaki & Caftantzoglou (2005).

Επιπλέον, ο σκοπός των φεστιβάλ σήμερα έχει αλλάξει και ο ρόλος τους δεν εξαντλείται στην προβολή ταινιών. Η Εσθήρ Σολωμών (2012:110) στην ανάλυσή της για τον σύγχρονο ρόλο των μουσείων, σημειώνει:

[Τα μουσεία μπορούν να μετατραπούν] σε χώρους και κοινωνικής δράσης που συμβάλλουν στην παραγωγή θεωρητικής σκέψης, καθώς μας προτρέπουν να σκεφτούμε πέρα από τη σημασία των εκθεμάτων τους, να σκεφτούμε για ευρύτερες δομές και πρακτικές.

Όπως τα μουσεία δεν αποτελούν πλέον μόνο έναν οργανισμό με προσδιορισμένο χώρο, εκθέματα και δράση, αλλά θεσμούς που ξεπερνούν αυτά τα όρια, έτσι και τα φεστιβάλ αλλάζουν τον τρόπο συσχέτισής τους με την κοινωνία. Η δράση τους διαχέεται στην κοινωνία με πολλούς και ποικίλους τρόπους, όπως επισημαίνει για τα μουσεία η Σολωμών (ό.π.:78):

ως αισθητική και ιδεολογία, ως τρόπος οργάνωσης της οπτικής εμπειρίας, της ψυχαγωγίας, του ταξιδιού και της μάθησης...ως άποψη για την ταυτότητα, την ετερότητα, το νόημα της πολιτιστικής ιδιοκτησίας, την κοινοτική και εθνοτική δράση σε ένα παγκοσμιοποιημένο κόσμο, τη σημασία και τη σχέση του παρελθόντος και παρόντος· με άλλα λόγια για πλήθος ζητημάτων που απασχολούν σήμερα τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές σπουδές και καθιστούν τα μουσεία [σς.: και κατ' αναλογία τα φεστιβάλ] εξαιρετικά σύνθετα αντικείμενα προς ανάλυση.¹⁷⁶

Όπως έδειξα ήδη, κάθε χρόνο ο διευθυντής του φεστιβάλ μαζί με τους συνεργάτες του παρουσιάζουν ένα πρόγραμμα επιλέγοντας ταινίες από τη διεθνή και εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή. Τα κριτήρια είναι πολλά και κάθε χρόνο διαφοροποιούνται. Κάθε φεστιβάλ υποστηρίζει φυσικά ότι το πρόγραμμα προβολών αποτελείται από τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς, αλλά συγχρόνως και από ταινίες που ταιριάζουν με το προφίλ που ο διευθυντής και η ομάδα του έχουν δημιουργήσει ή θα ήθελαν να δημιουργήσουν. Μάλιστα, δεν είναι τυχαίο ότι συχνά αντί του όρου «προγραμματιστής» (programmer) χρησιμοποιείται ο όρος «επιμελητής» (curator),

¹⁷⁶ Περισσότερα για το σύγχρονο ρόλο των μουσείων και τον πολιτισμό του δημόσιου βλ. Karp&Kreamer&Lavine (1992).

ειδικά όσον αφορά τα αφιερώματα¹⁷⁷. Επιπλέον, η προσπάθεια σύνδεσης του προγράμματος ενός φεστιβάλ με την τρέχουσα κοινωνική, και όχι μόνο, πραγματικότητα αντανακλάται κάθε χρόνο στα αφιερώματα που επιλέγονται¹⁷⁸, στα κείμενα αλλά και στους εναρκτήριους λόγους των διευθυντών στις τελετές έναρξης.

Η διαδικασία της επιλογής εγείρει πάρα πολλά ζητήματα, ενώ συγχρόνως αποτελεί ίσως τη σημαντικότερη διάσταση του ρόλου ενός διευθυντή φεστιβάλ και της ομάδας προγραμματισμού. Πώς θα γίνει η επιλογή; Τι θα μείνει έξω από την εγχώρια παραγωγή; Σε ποια ώρα θα προβληθεί η κάθε ταινία και σε ποια αίθουσα; Πρόκειται για ερωτήματα που, ενώ φαντάζουν «τεχνικής φύσεως», έχουν πολύ μεγάλη σημασία για τον τρόπο μετάδοσης αλλά για τον βαθμό της επιρροής του προγράμματος ενός φεστιβάλ. Όσο πιο σημαντικό είναι το φεστιβάλ, τόσο πιο δύσκολο είναι να απαντηθούν τα ερωτήματα αυτά. Αντιθέτως, οι ίδιες αποφάσεις σε ένα μικρό και σχετικά άγνωστο φεστιβάλ μπορεί να είναι διεκπεραίωση λεπτομερειών. Αλλά κάτι παρόμοιο δεν ισχύει και για τα μουσεία;

Οι περισσότερες εντάσεις, σχεδόν σε κάθε φεστιβάλ, δημιουργούνται με αφορμή την αντιμετώπιση της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής. Και στην Ελλάδα, αυτό ήταν πάντα το πιο ευαίσθητο σημείο, ειδικά για το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, το οποίο είναι κατά κύριο λόγο κρατικό και «οφείλει»¹⁷⁹ να προβάλλει όλες τις ταινίες της εγχώριας παραγωγής και, μάλιστα, με συγκεκριμένο τρόπο. Η απόφαση να προβάλλονται σε συνεργασία με τον κρατικό φορέα για τον κινηματογράφο, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, όλα τα έργα που

¹⁷⁷ Για παράδειγμα βλ. Marks, 2004, Rastegar, 2012, De Valck, 2012α.

¹⁷⁸ Για παράδειγμα, το 2004 το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ αφιέρωσε ένα μέρος τους προγράμματος του στο φαινόμενο της τρομοκρατίας, θέλοντας να αναδείξει κάποιες πτυχές των τραγικών γεγονότων του 2001. Η ειρωνεία σε αυτή την περίπτωση είναι ότι τέσσερις μέρες πριν από το φεστιβάλ (11 Μαρτίου) πραγματοποιήθηκε η πολύνεκρη τρομοκρατική ενέργεια στη Μαδρίτη.

¹⁷⁹ Κάτι τέτοιο δεν είναι αυτονόητο. Αντιθέτως, πηγάζει από έναν παρωχημένο τρόπο προσέγγισης των φεστιβάλ, που ακόμα και σήμερα υιοθετείται από κάποιες ομάδες. Μέχρι τώρα, βέβαια, οι αντιλήψεις αυτών των ομάδων δεν εκφράζονταν στην επίσημη κρατική πολιτική. Διαφαίνεται όμως μια αλλαγή που δεν έχει ακόμα μορφοποιηθεί οριστικά. Η πολιτική ατζέντα του Υπουργείου Πολιτισμού ακολουθώντας μια ευρύτερη, περισσότερο εθνοκεντρική, πολιτική σε θέματα που αφορούν τον πολιτισμό, αναφέρεται στην ανάγκη αλλαγής του τρόπου που προβάλλονται οι ελληνικές ταινίες στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Σε πρόσφατη συνέντευξή του (5/6/2013) ο τότε υπουργός Πολιτισμού Α. Τζαβάρας μαζί με τον πρόεδρο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου Γρηγόρη Καραντινάκη επισήμαναν ότι χρειάζεται «εμπλουτισμός και αναβάθμιση της προβολής των ελληνικών ταινιών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με ειδικό τμήμα ελληνικού κινηματογράφου», χωρίς να έχει ακόμη αποφασισθεί αν το τμήμα αυτό θα είναι διαγωνιστικό ή όχι, και ενίσχυση της παραγωγής ελληνικών έργων «γιατί μέσα από την προβολή και την προώθηση αυτών των έργων προβάλλουμε και την Ελλάδα και τη σημασία που έχει σήμερα το προϊόν που λέγεται ελληνικός κινηματογράφος» πηγή: <http://flix.gr/news/to-ellhniko-kentro-kinhmatografoy-den-kleinei-afoy.html>.

διεκδικούσαν τα κρατικά βραβεία παρέκαμπε το πρόβλημα της επιλογής μερικών μόνο ταινιών τη εγχώριας παραγωγής.

Το φεστιβάλ με αυτό τον τρόπο μετατρέπεται σε χώρο προβολής ταινιών χωρίς κανένα κριτήριο. Έτσι, χωρίς να επιλέγει τις ταινίες που θα προβάλει μπορούσε να επηρεάσει την εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου μόνο την απονομή βραβείων. Όταν το φεστιβάλ μετατρέπεται σε διεθνές, η συνύπαρξη των ελληνικών με τις διεθνείς παραγωγές αλλάζει τελείως το προφίλ του φεστιβάλ. Ομοίως αλλάζει και ο τρόπος επιλογής των ταινιών, από τη στιγμή που τα κρατικά βραβεία δεν ταυτίζονται με το φεστιβάλ.¹⁸⁰

Δεν είναι όμως μόνο η προβολή της εγχώριας παραγωγής που οδηγεί σε παρόμοιες πολιτισμικές κατασκευές. Ένα αφιέρωμα, για παράδειγμα, σε μια εθνική κινηματογραφική παραγωγή μπορεί να επηρεάσει ή και να διαμορφώσει την εικόνα της χώρας, όπως αυτή προβάλλεται στον κινηματογράφο της. Στο άρθρο για την εμπειρία του από το Φεστιβάλ του Τορόντο και το αφιέρωμα στον νέο ιρανικό κινηματογράφο¹⁸¹ το 1992, ο Bill Nichols, παραπέμποντας στην ανάλυση του Κριστιάν Μετς για τον κινηματογράφο και την ψυχανάλυση, αναδεικνύει με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο τη διαδικασία αυτή ως εξής:

[Πρόκειται για] μια συνάντηση με το άγνωστο, μια εμπειρία ανακάλυψης νέων φωνών και οραμάτων που υπηρετούν ένα ιδιαίτερος σημαντικό κίνητρο για τον επισκέπτη του φεστιβάλ. Το σινεμά, με τη διακριτή ονειρώδη κατάσταση αντίληψης που το χαρακτηρίζει, προκαλεί έναν ζωντανό, αλλά φανταστικό τρόπο συμμετοχικής παρατήρησης. Η πιθανότητα της απώλειας του «είσθε», της «καταβύθισης» εντός των περιορισμών μιας κινηματογραφικής αίθουσας, παρέχει τη δική της επιτακτική γοητεία. Για παράδειγμα, οι ταινίες από το Ιράν μας εισάγουν σε έναν κόσμο άνεμου, άμμου και σκόνης, σ' έναν κόσμο καλυμμένων γυναικών και στωικών ανδρών, ασυνήθιστων χρόνων και ξένων ρυθμών. Το διεθνές κινηματογραφικό φεστιβάλ παρέχει μια ιδανική ευκαιρία απόλαυσης των τέρψεων του φιλικού «φανταστικού σημαίνοντος» (Nichols, 1994: 17).¹⁸²

¹⁸⁰ Αυτό αφορά την Ελλάδα, αφού δεν γνωρίζω άλλη περίπτωση ταύτισης κρατικού φεστιβάλ και κρατικών βραβείων.

¹⁸¹ Είναι μια απλή αλλά ενδιαφέρουσα σύμπτωση το γεγονός ότι ένα από τα δύο πρόσωπα που ήταν υπεύθυνα για το αφιέρωμα που ενέπνευσε τον γνωστό θεωρητικό ήταν ο Δημήτρης Εϊπίδης, τον οποίον και ευχαριστεί προσωπικά. Η παρουσία του συγκεκριμένου προσώπου στην Ελλάδα και το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως θα δείξω και στη συνέχεια είναι καταλυτική.

¹⁸² Η μετάφραση δική μου.

Κάτι παρόμοιο συνέβη και στη Θεσσαλονίκη μερικά χρόνια αργότερα με το αφιέρωμα στον διάσημο Ιρανό σκηνοθέτη Abbas Kiarostami. Το κοινό δεν ήρθε για πρώτη φορά κοντά σε αυτόν τον δημιουργό, αφού το φεστιβάλ είχε προβάλει πολλές από τις προηγούμενες ταινίες του. Το αφιέρωμα όμως, η παρουσία του ίδιου του δημιουργού και η έκθεση φωτογραφίας με δικά του έργα, έδωσαν άλλη διάσταση σε ό,τι γνωρίζαμε μέχρι τότε για τη φιλομορφία του σκηνοθέτη και τον ιρανικό κινηματογράφο γενικότερα.

Σε αυτή την περίπτωση η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ο επισκέπτης μπορεί να παρακολουθήσει μια σειρά ταινιών σε μικρό χρονικό διάστημα, δυνατότητα που δεν συγκρίνεται με την παρακολούθηση μίας ταινίας. Το παράδειγμα δηλαδή δεν αφορά αυτόν που είδε μόνο μία ταινία, αλλά εκείνον που επέλεξε να μάθει, να δει και τελικά να κατανοήσει αυτό που του πρόσφεραν. Ο Nichols αναφέρει σχετικά:

[Στην ανθρωπολογία οφείλουμε πλέον] να παρατηρούμε τους ερευνητές που παρατηρούν αν θέλουμε να κατανοήσουμε καλύτερα αυτό που μας δίνεται σαν παρατήρηση. Έτσι και στον κινηματογράφο πρέπει να αναρωτιόμαστε τι είδους εμπειρία είναι η εμπειρία της πολιτισμικής διαφοράς μέσα στους περιορισμούς του φεστιβαλικού δικτύου (ό.π.:19).

Το φεστιβάλ δημιουργεί και διαχέει πολιτισμικά πρότυπα και μέσα από την προβολή του εθνικού σινεμά της χώρας στην οποία πραγματοποιείται. Πρόκειται για την κατασκευή, κατά τον Anderson (1997), μιας «εθνικής εικόνας», όπως κάνει και το μουσείο ή ακόμα και το σχολείο. Το φεστιβάλ αποτελεί έναν ακόμα θεσμό που εξυπηρετεί αλλά και «πλάθει» μια συνολική εικόνα για τη χώρα χρησιμοποιώντας διαφορετικά μέσα. Ποια είναι όμως η διαφορά σε σχέση με τους καθιερωμένους, αν μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε αυτόν τον όρο, θεσμούς που προανέφερα;

Κατ' αρχάς, ένα φεστιβάλ, π.χ. αυτό της Θεσσαλονίκης, μπορεί να επηρεάσει με πολλούς τρόπους την πορεία μιας ταινίας και κατ' επέκταση τη γνώση του κοινού για τον κινηματογράφο της συγκεκριμένης χώρας από την οποία προέρχεται. Ένας από τους τρόπους αυτούς σχετίζεται με το γεγονός ότι ένας μεγάλος αριθμός θεατών θα δει τις ταινίες στο φεστιβάλ οι οποίες και θα μουν στο «κάδρο» του γραπτού και προφορικού λόγου και κατ' επέκταση θα γίνουν μέρος της ιστορίας του συγκεκριμένου εθνικού κινηματογράφου (Czach 2004).

Αν εξαιρέσουμε το φεστιβάλ των Καννών¹⁸³, και τα πολύ μεγάλα φεστιβάλ αφιερώνουν ένα τμήμα του προγράμματός τους στον εγχώριο κινηματογράφο.¹⁸⁴ Και ενώ όσον αφορά τον προγραμματισμό του φεστιβάλ πρυτανεύουν τα αισθητικά κριτήρια, στο τμήμα που επικεντρώνεται στο εγχώριο σινεμά φαίνεται ότι τα κριτήρια αλλάζουν.¹⁸⁵ Η επιθυμία να συμπεριληφθεί η εγχώρια παραγωγή είναι πάντα έντονη σε όλα τα φεστιβάλ και φτάνει να επηρεάζει ακόμα και τη δημόσια εικόνα του ίδιου του φεστιβάλ. Γι' αυτό τον λόγο, μερικές φορές βλέπουμε φεστιβάλ να ενδιαφέρονται να εντάξουν στο πρόγραμμά τους ταινίες από την κινηματογραφική παραγωγή της χώρας τους, ακόμα και αν αυτές δεν ανταποκρίνονται στα κριτήρια που τίθενται για τις ξένες ταινίες.

Τα τελευταία χρόνια για παράδειγμα, η αύξηση της παραγωγής και της διανομής ελληνικών ταινιών στις αίθουσες καθώς και η απόφαση του Δ. Εϊπίδη οι ελληνικές ταινίες που προβάλλει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης να περνούν και αυτές από τη διαδικασία της επιλογής, έχει δώσει την ευκαιρία σε άλλα φεστιβάλ, όπως αυτό της Αθήνας, να διεκδικούν την προεμπόρεια πολλών ελληνικών ταινιών. Κάτι τέτοιο δεν περιλαμβανόταν τα προηγούμενα χρόνια στις προτεραιότητες του συγκεκριμένου φεστιβάλ και έχει σαφώς συμβάλει στην αυξημένη προβολή του στα μέσα επικοινωνίας. Η δήλωση του διευθυντή του φεστιβάλ Ορέστη Ανδρεαδάκη ότι το φεστιβάλ στηρίζει την ελληνική παραγωγή και η εμφανής διαφοροποίηση των κριτηρίων επιλογής των ελληνικών ταινιών σε σχέση με εκείνες του διεθνούς προγράμματος, αναδεικνύει σαφώς το γεγονός ότι η διαχείριση της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής είναι θέμα στρατηγικού σχεδιασμού για τα φεστιβάλ.

Η εμπλοκή όμως ενός φεστιβάλ στην κατασκευή πολιτισμικών προτύπων δεν περιορίζεται σε αυτό. Όπως ακριβώς με το παράδειγμα των αφιερωμάτων στον ιρανικό κινηματογράφο, έτσι και οι ελληνικές ταινίες που θα προβληθούν στο εξωτερικό στο πλαίσιο ενός αφιερώματος στο ελληνικό σινεμά θα καταστούν μια εικόνα της Ελλάδας δημιουργημένη για το κοινό που θα παρακολουθήσει το αφιέρωμα. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως και τα πρόσωπα που συνεργάζονται με

¹⁸³ Υπάρχουν και ορισμένα άλλα φεστιβάλ από τις Ηνωμένες Πολιτείες που δεν κάνουν το ίδιο.

¹⁸⁴ Μερικά παραδείγματα είναι το τμήμα Perspektive Deutsches Kino στο φεστιβάλ του Βερολίνου, τα American Showcase και American Spectrum στο φεστιβάλ του Σάντανς και το Perspective Canada στο φεστιβάλ του Τορόντο. Ακόμα και το Φεστιβάλ Καννών πάντως υποχρεούται να προβάλλει έναν αριθμό γαλλικών ταινιών.

¹⁸⁵ Ένα γνωστό παράδειγμα είναι η εμφάνιση του Φεστιβάλ του Τορόντο στα μέσα της δεκαετίας του '70, που σηματοδοτεί την εμφάνιση του καναδικού «πολιτισμικού εθνικισμού» και του όρου «κινηματογράφος του Καναδά» ως κάτι το ξεχωριστό και ιδιαίτερο (Czach, ό.π.: 82-85).

τα φεστιβάλ γενικότερα, διαδραματίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη των ταινιών που θα έχουν διεθνή προβολή και θα αποτελέσουν «πρεσβευτές» της Ελλάδας στο εξωτερικό.

Τα τελευταία χρόνια έχουμε γίνει μάρτυρες μιας αλλαγής στην εγχώρια κινηματογραφική σκηνή. Υπάρχει διάχυτη αναγνώριση από το εξωτερικό, ενώ σε πολλά δημοσιεύματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό συναντάμε τον όρο «νέος ελληνικός κινηματογράφος» ή «νέο κύμα». Ακόμα και αν οι «όροι» και οι «ετικέτες»¹⁸⁶ που αποδίδονται στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο δεν μπορούν να γίνουν ανεπιφύλακτα δεκτοί, όλοι συμφωνούν ότι μετά τη μεγάλη αλλαγή στα μέσα της δεκαετίας του '70 έχουμε επιτέλους μια νέα γενιά δημιουργών που φαίνεται να μοιράζεται κοινές ανησυχίες και κάποιες νέες κοινές κινηματογραφικές φόρμες. Αν εξαιρέσουμε, λοιπόν, ορισμένες ταινίες¹⁸⁷ που έχουν καταφέρει ή θα καταφέρουν να πάρουν μέρος σε μεγάλα φεστιβάλ του εξωτερικού και να ξεχωρίσουν, ο ρόλος του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και του διευθυντή του έχει μεγάλη σημασία για το ποιες ελληνικές ταινίες θα συμμετάσχουν στα διεθνή αφιερώματα και στο πρόγραμμα των ελληνικών φεστιβάλ του εξωτερικού, τα οποία πραγματοποιούνται από διάφορους

¹⁸⁶ Ο χαρακτηρισμός «Greek Weird Cinema» που εισήγαγε ο Βρετανός Steve Rose, γνωστός κριτικός της εφημερίδας *The Guardian*, δεν βρίσκει σύμφωνους πολλούς από τους συγχρόνους σκηνοθέτες που ο ίδιος ο Rose θεωρεί ως εκπροσώπους αυτού του είδους ελληνικού σινεμά. Διαφωνώ και εγώ με πολλές από τις ομαδοποιήσεις των ελληνικών ταινιών που έχουν ως κριτήριο τη φόρμα· αυτό που έχει ενδιαφέρον να συγκρατήσουμε είναι το γεγονός ότι η αφορμή για τον σχετικό δημόσιο διάλογο δεν ήταν η επιστροφή του ελληνικού κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά η εντυπωσιακή επιτυχία που είχαν κάποιες από αυτές τις ταινίες σε ξένα φεστιβάλ.

¹⁸⁷ Μια μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό και συγκεκριμένα σε κάποιο μεγάλο αναγνωρισμένο φεστιβάλ φτάνει, για να καταστήσει μια ταινία διεθνή εκπρόσωπο του ελληνικού σινεμά, γεγονός που θα οδηγήσει στην προβολή της σε όλα τα φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου του κόσμου. Είναι αλήθεια ότι όλοι έχουν ταυτίσει αυτό το νέο κύμα με την ταινία του Γιώργου Λάνθιμου «Κυνόδοντας», η οποία πήρε το μεγάλο βραβείο στο Φεστιβάλ Καννών στο τμήμα «Ένα κάποιο βλέμμα». Το ίδιο συμβαίνει με την ταινία «Στρέλλα» του Πάνου Κούτρα, που συμμετείχε στο τμήμα «Πανόραμα» του Φεστιβάλ Βερολίνου και την ταινία «Ακαδημία Πλάτωνος» του Φίλιππου Τσίτου, που πήρε βραβείο ερμηνείας στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο. Ειδικά η επιτυχία του Γιώργου Λάνθιμου πήρε μεγάλες διαστάσεις, αφού ίσως είναι η σημαντικότερη που έχει σημειώσει ελληνική ταινία μετά τον Χρυσό Φοίνικα του Θεόδωρου Αγγελόπουλου το 1998 με την ταινία «Μία Αιωνιότητα και μία Μέρα». Το τμήμα «Un certain regard» είναι το δεύτερο σημαντικότερο στο Φεστιβάλ των Καννών, το πιο δημοφιλές φεστιβάλ του κόσμου. Η παρουσία των ταινιών αυτών στα διεθνή φεστιβάλ ήταν ο λόγος που προβλήθηκαν και συζητήθηκαν πολύ περισσότερο από τα μέσα επικοινωνίας. Ως αποτελέσματα αυτού του γεγονότος, σήμερα θεωρούνται αντιπροσωπευτικές της συγκεκριμένης περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι δεν έχει σημασία αν έκαναν ή όχι μεγάλο αριθμό εισιτηρίων στην κινηματογραφική διανομή. Όπως φαίνεται να μην έχει ιδιαίτερη σημασία αν την ίδια χρονιά στις αίθουσες προβάλλονταν ταινίες σαν τις «Σούλα Έλα Ξανά», «Ο Ηλίας του 16ου», «Πεθαίνω για σένα», «Όλα Θα Πάνε Καλά», οι οποίες σημείωσαν μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Καμία από αυτές τις ταινίες δεν θα καταγραφεί ως «εκπρόσωπος» του ελληνικού σινεμά αυτής της περιόδου, τουλάχιστον όσον αφορά το προφίλ του ελληνικού κινηματογράφου στο εξωτερικό.

οργανισμούς σε πολλά μέρη του κόσμου σε συνεργασία πάντα με ελληνικούς φορείς.¹⁸⁸

Αυτά τα φεστιβάλ παίζουν τον ρόλο του εκπροσώπου της χώρας, τον κινηματογράφο της οποίας προβάλλουν σε ένα φεστιβαλικό, εορταστικό πλαίσιο. Μέσα στο πλαίσιο αυτό συγκροτούν μια κατά Anderson «φαντασιακή κοινότητα». Για παράδειγμα, το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στο Λος Άντζελες θα «κατασκευάσει» μέσα από τις ταινίες που θα προβάλει ένα μεγάλο μέρος της εικόνας που έχει το κοινό του για την Ελλάδα. Όπως τονίζει η Iordanova, ενώ στο έργο του ο Anderson δίνει έμφαση στον ρόλο των έντυπων μέσων και ειδικά στην «τακτική χρονικότητα» των εφημερίδων για την ανάδειξη του εθνικισμού, η πραγματικότητα των φεστιβάλ είναι μεν διαφορετική, αλλά το ίδιο σημαντική (2010).¹⁸⁹

Εκτός, λοιπόν, από αυτές τις ταινίες που θα καταφέρουν να πάρουν μέρος στα κύρια προγράμματα γνωστών φεστιβάλ, οι ταινίες που θα συμπληρώσουν το πρόγραμμα των ειδικών αυτών εκδηλώσεων ή διάφορα εξειδικευμένα αφιερώματα θα αναδειχθούν από την αναζήτηση που θα γίνει στα εγχώρια φεστιβάλ. Το τμήμα εγχώριας παραγωγής ενός μεγάλου φεστιβάλ, όπως αυτό της Θεσσαλονίκης, αυτομάτως λειτουργεί σαν «καθρέφτης» της ελληνικής κινηματογραφίας, τόσο για τον επισκέπτη όσο και για τον προγραμματιστή, ξένο ή και Έλληνα. Η προβολή μερικών ελληνικών ταινιών στο διαγωνιστικό τμήμα μαζί με τις ξένες αυτομάτως τις

¹⁸⁸ Αναφέρομαι σε φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου όπως είναι αυτά στο Λος Άντζελες, στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Τα φεστιβάλ αυτά είναι ένα νέο σχετικά φαινόμενο που έχει όμως μεγάλη δυναμική. Λειτουργούν σε διαφορετική κατεύθυνση από ένα μεγάλο διεθνές φεστιβάλ, αλλά συμμετέχουν με τον ίδιο τρόπο στην αναπαραγωγή και την κατασκευή πολιτισμικών προτύπων. Μπορούμε να τα δούμε σαν ένα μικρό κομμάτι ενός «κανονικού» φεστιβάλ κινηματογράφου, σαν ένα εκτεταμένο αφιέρωμα στον κινηματογράφο μιας χώρας, σαν και αυτά στα οποία αναφερθήκαμε, ή μιας κοινωνικής ομάδας ή ακόμα μιας ολόκληρης ηπείρου. Απλά, αντί να γίνονται στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ, πραγματοποιούνται ως ξεχωριστή διοργάνωση, πολλές φορές υπό την αιγίδα του μορφωτικού ιδρυτικού μιας χώρας. Άλλα ανάλογα παραδείγματα είναι τα φεστιβάλ γαλλόφωνου, ιταλικού, αφρικανικού και ασιατικού κινηματογράφου, το φεστιβάλ ασιατικο-αμερικανικού κινηματογράφου ή τα αφιερώματα στον κινηματογράφο της Κούβας, της Αργεντινής κτλ. Ενδεικτικά: Diawara (1994), Zhang (2004), Iordanova & Cheung (2010).

¹⁸⁹ Συμφωνώντας με τον Nichols, η γνωστή θεωρητικός του κινηματογράφου αναλύει τον τρόπο με τον οποίο τα αφιερώματα ή τα φεστιβάλ αυτά λειτουργούν ως προς το «κατασκευή» της κοινότητας. Ενώ στην περιγραφή του Anderson τα μέλη της κοινότητας νιώθουν και ζουν ως μέρος μιας κοινής οντότητας, αλλά είναι πολύ πιθανόν να μη συναντηθούν ποτέ, στα φεστιβάλ αντίθετα, που είναι ζωντανές εκδηλώσεις και πραγματοποιούνται σε ένα συγκεκριμένο μέρος, οι διοργανωτές έρχονται σε άμεση επαφή με το κοινό την ίδια στιγμή και φυσικά στο ίδιο μέρος. Η διάσταση επομένως του φαντασιακού δημιουργείται από την από κοινού παρακολούθηση των ταινιών. «Στον χώρο του φεστιβάλ, οι διοργανωτές και το κοινό δημιουργούν μια πραγματική κοινότητα, που ζωντανεύει μέσα από την παρακολούθηση μιας ταινίας και της φαντασίωσης ότι άνθρωποι που βρίσκονται μακριά γίνονται μέρος των εμπειριών τους. Επιπλέον, τα μέλη της ομάδας, ο διευθυντής αλλά και το κοινό που εμπλέκεται στο φεστιβάλ καλούνται να βιώσουν οι ίδιοι φαντασιακά “την επέκταση μιας κοινότητας που έχει τη βάση της κάπου αλλού”» (ό.π., 2010:12-13).

αναδεικνύει με τρόπο ιδιαίτερο. Μπαίνουν σε ένα διαφορετικό κάδρο «ποιότητας» και «προβολής» και δεν γίνονται απλά μόνο μέρος του εθνικού σινεμά αλλά και του διαγωνιστικού τμήματος, το οποίο εξ ορισμού θα τραβήξει περισσότερα βλέμματα, κυρίως των ξένων επαγγελματιών, που είναι ένας από τους στόχους των δημιουργών κάθε ταινίας, αλλά και των φεστιβάλ του εξωτερικού, που θα ήθελαν να διαλέξουν ταινίες για πιθανά αφιερώματα.

Σε αυτή την περίπτωση, η προβολή μιας ταινίας στο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ είναι αρκετά σημαντική όχι μόνο για τη διεθνή πορεία της ταινίας αλλά και για την εθνική της αναγνώριση. Για παράδειγμα, το 2012 μία από τις ελληνικές ταινίες¹⁹⁰ που συμμετείχαν στο επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου είχε κάνει την πρεμιέρα της στο Φεστιβάλ του Κάρλοβυ Βάρυ στην Τσεχία, ένα από τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ που θεωρούνται μέσης αναγνωρισιμότητας.¹⁹¹ Η συμμετοχή της ταινίας στο φεστιβάλ αυτό έγινε αντικείμενο συζήτησης ειδικά μετά την «ειδική μνεία» που απέσπασε η ταινία για την ερμηνεία του πρωταγωνιστή της. Έτσι, ο κινηματογραφικός κόσμος της χώρας περίμενε την προβολή της ταινίας στη Θεσσαλονίκη για να τη δει, να τη σχολιάσει, να γράψει γι' αυτή και, τελικά, να την προβάλει δημόσια.

Αυτό που θέλω να τονίσω είναι ότι ανεξάρτητα από τα θετικά ή αρνητικά σχόλια για την ταινία, η ένταξή της στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και ο διάλογος που έγινε γύρω από αυτή την κατέστησε αυτομάτως μέρος της σύγχρονης ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Εκτός από την ελληνική επικράτεια, στην οποία τελικά προβλήθηκε χωρίς εισπρακτική επιτυχία, η ταινία πήρε το βραβείο καλύτερης ελληνικής ταινίας για το 2012¹⁹², συμπεριλήφθηκε σχεδόν σε όλα τα φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου ανά τον κόσμο, ενώ συμμετείχε ως ελληνική πρόταση για το Όσκαρ ξενόγλωσσας ταινίας. Με αυτό τον τρόπο τελικά αναγνωρίστηκε ως ένα πολιτισμικό προϊόν της Ελλάδας.

Ένα ακόμα παράδειγμα για τον τρόπο που το Φεστιβάλ Κινηματογράφου επηρεάζει τη διεθνή εικόνα του ελληνικού σινεμά είναι το αφιέρωμα που πραγματοποίησε το νέο τμήμα του Φεστιβάλ του Τορόντο «City to City». Σύμφωνα

¹⁹⁰ Αναφέρομαι στην ταινία του Έκτορα Λυγίζου, «Το Αγόρι Τρώει το Φαγητό του Πουλιού» (2012).

¹⁹¹ Ως προς τα θέματα που με ενδιαφέρουν, μια διαφορά σε σχέση με τα μεγάλα φεστιβάλ είναι ότι δεν παρευρίσκονται Έλληνες δημοσιογράφοι και κριτικοί, αφού το φεστιβάλ δεν έχει την ίδια αίγλη με τα φεστιβάλ των Καννών, του Βερολίνου, της Βενετίας, στα οποία παρουσιάζονται μεγάλες παραγωγές που θα συζητιούνται όλη τη χρονιά. Στα φεστιβάλ αυτά δίνεται στους δημοσιογράφους η ευκαιρία να πάρουν συνεντεύξεις ή να έχουν άλλες σημαντικές επαγγελματικές επαφές.

¹⁹² Στα βραβεία της Ακαδημίας Κινηματογράφου που απονεμήθηκαν τον Απρίλιο του 2013.

με τον επίσημη παρουσίαση του φεστιβάλ, σκοπός του νέου τμήματος είναι να εξοικειώσει το κοινό της πόλης με την εικόνα διεθνών πόλεων οι οποίες παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο κινηματογραφικό ενδιαφέρον. Το 2013 η πόλη του αφιερώματος ήταν η Αθήνα, και παρουσιάστηκαν δέκα ταινίες από την πρόσφατη ελληνική παραγωγή.¹⁹³ Με αυτή την επιλογή όχι μόνο επιβεβαιώνεται, και κατά κάποιον τρόπο νομιμοποιείται, το ενδιαφέρον που έχει δείξει η διεθνής κοινότητα για τον νέο ελληνικό κινηματογράφο, αλλά συγχρόνως αναπαράγεται με ακόμα πιο εμφατικό τρόπο μια συγκεκριμένη εικόνα της χώρας. Η επιλογή του προγράμματος έγινε σε συνεργασία με τον διευθυντή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Δημήτρη Εϊπίδη. Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες από τις ταινίες που επιλέχθηκαν παρουσιάστηκαν έπειτα από λίγους μήνες στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης.

4.3 Το πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο

Η παρέμβαση του φεστιβάλ κινηματογράφου στην κινηματογραφική πραγματικότητα και στην πορεία μιας ταινίας έχει και άλλες διαστάσεις που ίσως δεν γίνονται εύκολα ορατές. Μέσω των διαγωνιστικών τμημάτων τους και των βραβείων που αυτά απονέμουν, τα φεστιβάλ όχι μόνο απλά επιβραβεύουν μια καλή ταινία και τους δημιουργούς της αλλά συγχρόνως την προωθούν, την κάνουν γνωστή στο ευρύτερο κοινό και, ίσως άθελά τους, κατασκευάζουν την εικόνα μιας χώρας, ενός κινηματογραφικού στυλ. Συγχρόνως, μέσω της διαδικασίας επιλογής και της προσπάθειας να προβάλλουν ξεχωριστές και μοναδικές ταινίες, δημιουργούν και ένα νέο είδος ταινίας που το ονομάζουμε «φεστιβαλικό».

4.3.1 Τα βραβεία

Αν και τα βραβεία στα κινηματογραφικά φεστιβάλ εμφανίστηκαν ταυτόχρονα με το ίδιο το φαινόμενο, ο ρόλος τους έκτοτε έχει αλλάξει και η επιρροή τους έχει

¹⁹³ Οι ταινίες που πήραν μέρος στο αφιέρωμα ήταν: «September» της Πέννυς Παναγιωτοπούλου, «Wasted youth» των Αργύρη Παπαδημητρώπουλου και Γιάν Φόγκελ, «J.A.C.E.» του Μενέλαου Καραμαγγιώλη, «Wild duck» του Γιάννη Σακαρίδη, «Miss Violence» του Αλέξανδρου Αβρανά, «Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά» της Ελίνας Ψύκου, «Στον λύκο» των Χριστίνας Κουτσοσπύρου και Αριάν Χιουζ, «Να κάθεσαι και να κοιτάς» του Γιώργου Σερβετά, «Αδίκος κόσμος» του Φίλιππου Τσίτου, «Η κόρη» του Θάνου Αναστόπουλου.

ενισχυθεί. Στόχος μου είναι να διερευνήσω κατά πόσο έχουν έναν πολυσύνθετο ρόλο επηρεάζοντας τόσο τις ταινίες όσο και τα ίδια τα φεστιβάλ ως προς την αναγνωρισιμότητα και, τελικά, την επιτυχία τους. Τα φεστιβάλ παρεμβαίνουν και εμπλέκονται στη διαδικασία «απόδοσης», στις ταινίες που προβάλλουν και βραβεύουν, ενός «πολιτισμικού» ή/και «συμβολικού» κατά τον Bourdieu κεφαλαίου (1993, 2002, 2006). Την ίδια στιγμή τις αναδεικνύουν σε «πρεσβευτές» των χωρών από όπου προέρχονται. Τα φεστιβάλ, κατά κάποιον τρόπο, ήδη από τη φάση της επιλογής των ταινιών αλλά και κατά την απονομή των βραβείων αποδίδουν ακόμα μεγαλύτερη αξία στις ταινίες.

Η συμμετοχή μιας ταινίας στο διαγωνιστικό τμήμα ενός μεγάλου φεστιβάλ ή και μια ενδεχόμενη βράβευσή της¹⁹⁴ μπορεί να αποτελέσει την αφορμή ώστε η ταινία να «ταξιδέψει» σε όλο τον κόσμο. Επίσης, στον δημιουργό και τον παραγωγό της ταινίας, ειδικά αν είναι στο ξεκίνημα της καριέρας τους, μπορεί να προσφέρει λύσεις σε οικονομικά και άλλα πρακτικά ζητήματα, γεγονός που θα τους βοηθήσει να πραγματοποιήσουν τις ιδέες τους για νέες ταινίες, είτε «ανταλλάσσοντας» το «συμβολικό κεφάλαιο» πείθοντας κάποιον πιθανό χρηματοδότη, είτε κάνοντας την ταινία να πάει σε πολλά περισσότερα φεστιβάλ και να διεκδικήσει ακόμα περισσότερα βραβεία. Η συμμετοχή της ταινίας σε ένα φεστιβάλ ή, ακόμα περισσότερο, η βράβευσή της αποδεικνύει την ικανότητα και το ταλέντο των δημιουργών.

Τα βραβεία, λοιπόν, στα φεστιβάλ αποτελούν μια κινητήρια δύναμη η οποία μεταφράζεται κατ' αρχάς σε δημοσιότητα και ορισμένες φορές σε χρήματα, ανάλογα με το φεστιβάλ και την πολιτική του. Είναι η κορύφωση του «πολιτισμικού κεφαλαίου» και της «προσθετικής αξίας» που αποκτούν όλες οι ταινίες όταν τα φεστιβάλ τις επιλέγουν αναγνωρίζοντας ότι ανταποκρίνονται στις προδιαγραφές που θέτουν (Elsaesser, 2005).

Η δεδηλωμένη δέσμευση ενός φεστιβάλ για καλλιτεχνική αρτιότητα και τίποτα άλλο, απαιτεί μια ανάγνωση με όρους του Bourdieu για τους

¹⁹⁴ Έχω ήδη σημειώσει στο Κεφάλαιο 3 ότι τα περισσότερα φεστιβάλ περιλαμβάνουν στο πρόγραμμά τους ένα τουλάχιστον τμήμα που έχει διαγωνιστικό χαρακτήρα. Το φεστιβάλ συγκροτεί την «κριτική επιτροπή» του φεστιβάλ, που απαρτίζεται από επαγγελματίες του κινηματογράφου. Αν το φεστιβάλ έχει περισσότερα τμήματα με διαγωνιστικό χαρακτήρα, τότε οι επιτροπές είναι όσες και τα διαγωνιστικά του τμήματα. Τέλος, όσο μεγαλύτερο και αναγνωρισμένο είναι το φεστιβάλ, τόσο πιο διάσημα είναι τα μέλη των επιτροπών.

κοινωνικούς μηχανισμούς πίσω από την αισθητική και τη διάκριση (Elsaesser, ό.π.: 96).

Επίσης, σε αυτό το πλαίσιο η εμβέλεια του φεστιβάλ είναι σημαντική τόσο για τον βαθμό όσο και για τον τρόπο που θα επηρεαστεί μια ταινία από ενδεχόμενη βράβευσή της. Για παράδειγμα, μια βράβευση στα δύο πιο σημαντικά φεστιβάλ στην Ελλάδα μπορεί να μην αποτελέσει εφελκυστήρα για διεθνή πορεία, αλλά θα αποφέρει χρήματα στους συντελεστές, φήμη στο εσωτερικό της χώρας, και μια αναγνώριση στον φεστιβαλικό κόσμο. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί χρήσιμο με πολλούς τρόπους, καθώς πρόκειται ουσιαστικά για την πρόσκτηση ενός «συμβολικού» κεφαλαίου, που μπορεί να αξιοποιηθούν στο μέλλον ο δημιουργός και ο παραγωγός.

Πολλές φορές αναρωτήθηκα τι είναι εκείνο που ωθεί τους δημιουργούς να στείλουν την ταινία τους σε ελληνικά φεστιβάλ, πέρα από τον προφανή λόγο των χρηματικών απολαβών.¹⁹⁵ Ο James, Ισραηλινός παραγωγός, αναφέρει σχετικά με τη συμμετοχή της ταινίας του στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης:

[H] αρχή είναι πολύ σημαντική. Και αν δεν μπορέσεις να πας σε κάποιο από τα μεγάλα φεστιβάλ της Ευρώπης, τότε πρέπει να πας κάπου. Δεν γίνεται να μη βρεθείς σε κάποιο φεστιβάλ. Μετά θα είναι σαν να αρχίζεις από την αρχή. Η Θεσσαλονίκη, λοιπόν, είναι μια πολύ καλή και χρήσιμη λύση.

Αλλά και στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ η συμμετοχή μιας ταινίας κρίνεται απαραίτητη και πολύ χρήσιμη. Σε αυτή την περίπτωση, μάλιστα, έχει ίσως μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αφού το φεστιβάλ δεν έχει επίσημο διαγωνιστικό τμήμα.¹⁹⁶ Ο στόχος της συμμετοχής και οι προσδοκίες που γεννάει είναι σημαντικό κίνητρο:

¹⁹⁵ Στην περίπτωση που η εταιρία ζητάει χρήματα από το φεστιβάλ προκειμένου να προβληθεί μια ταινία της. Αν, βέβαια, η ταινία συμπεριληφθεί στο διαγωνιστικό τμήμα και χρηματικό ή άλλο βραβείο, τότε η εταιρία δεν ζητάει χρήματα ή, αν το κάνει, το φεστιβάλ προσπαθεί να το αποφύγει και τις περισσότερες φορές το καταφέρνει.

¹⁹⁶ Το Φεστιβάλ έχει επιλέξει να μην έχει επίσημο διαγωνιστικό τμήμα. Υπάρχουν δύο βραβεία κοινού που αφορούν ταινίες άνω των 45' (μία ελληνική και μία ξένη) και δύο που αφορούν ταινίες κάτω των 45'. Επίσης, έχουν καθιερωθεί δύο νέα τιμητικά βραβεία. Η Διεθνής Αμνηστία απονέμει ένα βραβείο στην καλύτερη ταινία του τμήματος «Ανθρώπινα Δικαιώματα», ενώ η WWF απονέμει ένα βραβείο στην καλύτερη ταινία του τμήματος «Κοινωνία και Περιβάλλον». Τέλος, όπως έχω ήδη επισημάνει, οι ταινίες του επίσημου προγράμματος είναι υποψηφίες και για τα βραβεία FIPRESCI, που δίνονται στο καλύτερο ελληνικό και στο καλύτερο ξένο ντοκιμαντέρ από τη Διεθνή Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Έχω έρθει εδώ με δικά μου έξοδα, ενώ το φεστιβάλ μπόρεσε να μου εξασφαλίσει δύο μέρες διαμονής. Είναι η δεύτερη ταινία που έχω κάνει και δεν κατάφερα να πάω στο Idfa.¹⁹⁷ Εκτός ότι είναι πολύ όμορφο να παίρνεις μέρος σε ένα φεστιβάλ, πιστεύω ότι θα με βοηθήσει πολύ στο να μπορέσω να κάνω γνωστή τη δουλειά μου, τουλάχιστον σε έναν κύκλο που παρακολουθεί το πρόγραμμα του φεστιβάλ και, πίστεψέ με, είναι πολλοί, ακόμα και αν δεν παρευρίσκονται εδώ πολλές μέρες ή δεν παρευρίσκονται και καθόλου.

Οι σκέψεις του Thomas μου έδειξαν πόσο πιο σημαντικό ήταν τελικά το φεστιβάλ. Πέρα, λοιπόν, από τα βραβεία, η συμμετοχή μιας ταινίας στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα ενός πολύ γνωστού φεστιβάλ θα κερδίσει την προσοχή και των μέσων επικοινωνίας και, κατ' επέκταση, του κοινού, αλλά και των επαγγελματιών του χώρου ακόμα και αν δεν παρευρίσκονται στο ίδιο το φεστιβάλ. Η εμπειρία μου από το Φεστιβάλ της Αθήνας επιβεβαιώνει τη διαπίστωση αυτή: αν δεν μπορούσαμε να πάμε σε ένα φεστιβάλ που πραγματοποιούνταν κάπου μακριά, το πρώτο τμήμα που μελετούσαμε ήταν το επίσημο πρόγραμμα και κυρίως το διαγωνιστικό του τμήμα.

Η συμμετοχή σε γνωστά φεστιβάλ του κόσμου και η βράβευση σε αυτά μεταφράζεται και σε περισσότερα εισιτήρια στους κινηματογράφους.¹⁹⁸ Συμβαίνει δηλαδή ό,τι συμβαίνει με τις ταινίες που βραβεύονται με Όσκαρ, βραβεία τα οποία δεν συνδέονται με κάποιο φεστιβάλ, αλλά απονέμονται από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου.¹⁹⁹ Όπως και σε αυτή την περίπτωση, έτσι και στα φεστιβάλ, δεν είναι μόνο ο νικητής που αποκτά το γόητρο, το πολιτισμικό κεφάλαιο. Στο χρονικό διάστημα από την ανακοίνωση των υποψηφιοτήτων μέχρι και την τελική τους βράβευση, όλοι οι υποψήφιοι και οι ταινίες στις οποίες συμμετέχουν έχουν ευρύτατη προβολή, η οποία τους αποφέρει πολλά περισσότερα από μια απλή αναγνώριση. Με τον ίδιο τρόπο η συμμετοχή μιας ταινίας στο διαγωνιστικό τμήμα ενός φεστιβάλ μπορεί να αποδειχθεί εξίσου σημαντική με ένα βραβείο.

¹⁹⁷ Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ του Άμστερνταμ, που θεωρείται το πιο σημαντικό στην Ευρώπη και ίσως στον κόσμο.

¹⁹⁸ Η σύνδεση των βραβείων με τον αριθμό εισιτηρίων είναι ένα αρκετά μεταβαλλόμενο δεδομένο στην εποχή μας, λόγω της γενικότερης μείωσης των εισιτηρίων. Αυτό όμως είναι κάτι που δεν συνδέεται άμεσα με αυτό το επιχείρημα. Τα βραβεία παραμένουν ένα πολύ δυνατό εργαλείο στην προώθηση των ταινιών και σίγουρα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι θα μετατραπούν σε περισσότερα εισιτήρια ακόμα και αν τα μεγέθη των εισιτηρίων είναι μικρότερα σε σχέση με το παρελθόν. Η μετατροπή του συμβολικού κεφαλαίου σε οικονομικό κεφάλαιο, μας θυμίζει και την περίπτωση του συμβολικού κεφαλαίου της αρχαιότητας και τα μνημεία (βλ. Hamilakis & Yalouri, 1996).

¹⁹⁹ Για τα βραβεία Όσκαρ, βλ. ενδεικτικά Levy (2001).

Στη μελέτη τους για τα βραβεία στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ του Άμστερνταμ, οι De Valck & Soeteman αναγνωρίζουν ότι «τα φεστιβάλ λειτουργούν σαν δίκτυο πολιτισμικού κεφαλαίου» (2010:291) και διατυπώνουν το συμπέρασμα ότι στη δική τους περίπτωση μελέτης η συμμετοχή στο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ αποδείχτηκε το ίδιο αποτελεσματική και σημαντική με το βραβείο. Η χρήση των «υπηρεσιών» του φεστιβάλ για την προώθηση της ταινίας ήταν το ίδιο αποτελεσματική με το γόητρο που απέδιδε η βράβευση (ό.π.:304).²⁰⁰

4.3.2 Οι δάφνες και ένα νέο είδος ταινίας

Ένα ακόμα στοιχείο που αναδεικνύει την επιρροή των φεστιβάλ στην κινηματογραφική πραγματικότητα είναι το γεγονός ότι μια ταινία μπορεί να προβληθεί μόνο σε φεστιβάλ, χωρίς να πάρει ποτέ διανομή σε μια χώρα, και παρ' όλα αυτά να θεωρείται πολύ σημαντική και επιτυχημένη από έναν ευρύ κύκλο ανθρώπων.²⁰¹ Αυτό είναι ένα νέο και πολύ σημαντικό στοιχείο που αναδεικνύει τη σημασία των φεστιβάλ και την επιρροή που άσκησαν στη βιομηχανία του κινηματογράφου.²⁰² Όπως έχω σημειώσει, από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του θεσμού, στα φεστιβάλ προβάλλονταν ταινίες που δεν θα μπορούσαν να προβληθούν αλλού. Ο όρος «φεστιβαλική ταινία» που χρησιμοποιείται από τους επαγγελματίες του κινηματογράφου ουσιαστικά γεννιέται μέσα από αυτή τη διαδικασία.

Το πλήθος των φεστιβάλ αλλά και των ταινιών που βγαίνουν κάθε χρόνο έχει επηρεάσει τον τρόπο διανομής των ταινιών στις αίθουσες. Ως προς αυτό, το φεστιβάλ κινηματογράφου καλύπτει ένα κενό. Οι «φεστιβαλικές ταινίες» δεν αποτελούν ένα

²⁰⁰ Να υπενθυμίσω την ιδιαιτερότητα του ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικού είδους όσον αφορά τη διανομή στις κινηματογραφικές αίθουσες και, γενικότερα, τη δημοφιλία του. Οι ταινίες και οι συμμετέχοντες σε ένα φεστιβάλ ντοκιμαντέρ δεν προσελκύουν τα φώτα της δημοσιότητας στον ίδιο βαθμό σε σχέση με όσους συμμετέχουν σε ένα φεστιβάλ μυθοπλασίας. Για παράδειγμα, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ του Άμστερνταμ είναι ίσως το πιο σημαντικό φεστιβάλ αυτού του είδους στον κόσμο. Παρά την ιδιαίτερη σημασία του είναι πολύ περισσότεροι αυτοί που γνωρίζουν τα βραβεία στο Φεστιβάλ των Καννών ή του Βερολίνου παρά εκείνα του Άμστερνταμ. Έτσι, ενώ η συμμετοχή στα διαγωνιστικά τμήματα και στα δύο παραδείγματα είναι εξίσου σημαντική για την πορεία μιας ταινίας, το βραβείο στην περίπτωση του Φεστιβάλ των Καννών ή του Βερολίνου σημαίνει πολλά περισσότερα όσον αφορά την προώθηση και την προβολή της.

²⁰¹ Αυτό το στοιχείο συνδέεται με το παράδειγμα που σημείωσα για τις ελληνικές ταινίες, οι οποίες ενώ δεν εμφανίστηκαν στους κινηματογράφους παρά μόνο λίγες μέρες, έγιναν γνωστές και μέρος της κινηματογραφικής εκπροσώπησης της χώρας.

²⁰² Αναδεικνύει πιστεύω και την επιτυχία του δικτύου τους, αλλά αυτό θα είναι αντικείμενο ανάλυσης στο επόμενο κεφάλαιο.

νέο είδος κινηματογράφου, δεν διαφοροποιούνται, για παράδειγμα, στις τεχνικές ή στη θεματολογία. Είναι ταινίες που, ενώ ασφαλώς έχουν κινηματογραφικό ενδιαφέρον και ταιριάζουν πάρα πολύ στο προφίλ και στον χαρακτήρα ενός φεστιβάλ, πολύ πιθανόν να μην πάρουν ποτέ μεγάλη διανομή στις αίθουσες.

Παρ' όλα αυτά, η ταινία μπορεί να γίνει γνωστή ως «φεστιβαλική» σε μια χώρα, ενώ σε μια άλλη να σημειώσει τεράστια εισπρακτική επιτυχία. Αυτά τα στοιχεία έχουν σχέση με τις ιδιαιτερότητες κάθε χώρας, τις διαφορετικές πολιτικές των εταιριών αλλά και τη διαφορετική ανταπόκριση του κοινού. Μια τέτοια ταινία μπορεί, επίσης, μέσα από αυτό που αποκαλείται «φεστιβαλικός κύκλος», δηλαδή τα φεστιβάλ που πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια ενός έτους, να γίνει αντικείμενο ανάλυσης και κριτικής και αργότερα να εμφανιστεί σε μελλοντικά αφιερώματα φεστιβάλ, σε τηλεοπτικά προγράμματα κτλ.

Συνάντησα τον όρο «φεστιβαλικό φιλμ» σε πολλές συζητήσεις με τους πληροφορητές μου, αλλά και κατά τη διάρκεια της εργασίας μου στα φεστιβάλ. Οι εργαζόμενοι στον προγραμματισμό των φεστιβάλ χρησιμοποιούσαμε πολλές φορές τον όρο στην προσπάθεια να διατυπώσουμε τη γνώμη μας για τη ένταξη ή όχι μιας ταινίας στο πρόγραμμα του φεστιβάλ. Τα παραδείγματα ταινιών που θα μπορούσα να σκεφτώ είναι πολλά, αλλά είναι τόσο διαφορετικά που ίσως η παράθεσή τους θα επέτεινε τις δυσκολίες. Το σημαντικό στοιχείο είναι ότι στη διαδικασία της επιλογής το φεστιβάλ και η ομάδα προγραμματισμού αναγνωρίζει την έλξη που θα ασκήσουν αυτές οι ταινίες σε ένα συγκεκριμένο κοινό, παρά το γεγονός ότι ως εμπορικά προϊόντα θα τύχουν διαφορετικής υποδοχής.²⁰³

²⁰³ Τα παραδείγματα είναι πραγματικά πολλά και αφορούν κυρίως ταινίες άγνωστων σκηνοθετών που εμφανίζονται σε φεστιβάλ και είτε εντυπωσιάζουν βρίσκοντας τον δρόμο προς την επίσημη διανομή είτε παραμένουν στον «φεστιβαλικό κύκλο». Εκτός από αυτά τα παραδείγματα, υπάρχουν και «φεστιβαλικές ταινίες» διάσημων δημιουργών, οι οποίοι, ενώ συμμετέχουν σε δαπανηρές παραγωγές, την ίδια στιγμή κάνουν μικρές ανεξάρτητες παραγωγές που βρίσκουν τον δρόμο τους στις αίθουσες, αλλά κυρίως προβάλλονται στα φεστιβάλ. Ένα παράδειγμα είναι μια πρόσφατη παραγωγή από την Αμερική, η οποία αφορά την κινηματογραφική μεταφορά από τον σκηνοθέτη Joss Whedon του γνωστού έργου του Σέξπιρ «Πολύ κακό για το τίποτα» (Much ado about nothing). Η ταινία αυτή γυρίστηκε το 2012 με πολύ λίγα χρήματα, σε ένα σπίτι και μάλιστα σε διάστημα δώδεκα ημερών. Ο σκηνοθέτης είναι διάσημος για ταινίες που συνηθίζουμε να τις ονομάζουμε blockbusters· πιο πρόσφατο παράδειγμα «Οι Εκδικητές», που αποτελεί μια από τις πιο εμπορικές ταινίες όλων των εποχών. Παρ' όλα αυτά, μια ταινία χαμηλού προϋπολογισμού, χωρίς διάσημα ονόματα, εμπνευσμένη από ένα έργο του Σέξπιρ δεν είναι ελκυστική για τις εταιρείες διανομής, ειδικά στην Ελλάδα, ακόμα και όταν δημιουργός της είναι ένας διάσημος σκηνοθέτης. Παρ' όλα αυτά, ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού κοινού ανέμενε την ταινία. Όπως είχε κανείς την ευκαιρία να διαπιστώσει στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, το κοινό αναρωτιόταν αν θα είχε την ευκαιρία να δει την ταινία ή αν θα έπρεπε να αναζητήσει άλλες λύσεις (π.χ. παράνομο «κατέβασμα» από το διαδίκτυο). Η ταινία, τελικά, προβλήθηκε στο Φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» σε δύο προβολές, σε μια αίθουσα γεμάτη θεατές. Επιπλέον, περιλήφθηκε σε πολλές από τις διαδεδομένες λίστες με τις καλύτερες ταινίες της χρονιάς. Η

Η επιρροή που ασκούν τα φεστιβάλ στην τύχη μιας ταινίας φαίνεται και στα διακριτικά που χρησιμοποιούν οι εταιρείες για να προωθήσουν τις ταινίες που συμμετέχουν ή έχουν πάρει βραβεία σε φεστιβάλ. Μπορεί να μην κάνουν επίσημα διανομή μιας ταινίας με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αλλά ο διανομέας μιας ταινίας που έχει πάρει βραβείο ή έχει συμμετάσχει στο επίσημο πρόγραμμα ενός αναγνωρίσιμου φεστιβάλ τοποθετεί το λογότυπο του φεστιβάλ με τις χαρακτηριστικές δάφνες²⁰⁴ στην εισαγωγή της ταινίας και, φυσικά, στις αφίσες της.

Η σημασία των διακριτικών αυτών είναι ιδιαίτερη, καθώς θεωρούνται ενδεικτικά της ποιότητάς της. Ειδικά τα μικρότερα φεστιβάλ που δεν μπορούν να διεκδικήσουν πρώτες προβολές, επιδιώκουν να συμπεριλαμβάνουν στον προγραμματισμό τους ταινίες που έχουν προβληθεί σε πολλά φεστιβάλ. Όπως αναφέρει ο Κωστής, προγραμματιστής ενός μικρού φεστιβάλ που προβάλλει αποκλειστικά ταινίες μικρού μήκους²⁰⁵:

[α]ν η ταινία έχει πολλές συμμετοχές τότε μάλλον θα αξίζει για το πρόγραμμα.

Πρέπει τουλάχιστον να τη δεις, γιατί υπάρχει η σοβαρή πιθανότητα να χάσεις κάτι πολύ σημαντικό.

4.4 Το φεστιβάλ ως κοινωνικό πεδίο

Το φεστιβάλ, λοιπόν, εμπλέκεται στην πορεία μιας ταινίας και του δημιουργού της με καταλυτικό τρόπο. Με το παράδειγμα όμως που παρέθεσα στην αρχή του κεφαλαίου ήθελα να αναδείξω και την αντίστροφη πορεία. Ότι δηλαδή ο ρόλος, η θέση και το

ταινία αυτή, χωρίς να αποτελεί τυπικό παράδειγμα, όπως θα αποτελούσε μια ταινία κάποιου άγνωστου σκηνοθέτη από μια χώρα χωρίς σημαντική κινηματογραφική παραγωγή, γίνεται «φεστιβαλική», αφού το ελληνικό κοινό γνώρισε την ταινία σε ένα φεστιβάλ και μέσω της δημόσιας συζήτησης που ακολούθησε (π.χ. κριτικές).

²⁰⁴ Μερικά παραδείγματα στο Παράστημα Δ', φωτογραφίες 2α-2δ.

²⁰⁵ Με όρους εμπορικότητας η συμμετοχή σε πολλά και κυρίως σε άγνωστα φεστιβάλ τείνει να αντιμετωπίζεται περισσότερο ως εκδήλωση «γραφικότητας» και συνεπώς ως αντικείμενο χλευασμού. Ειδικά όταν χρησιμοποιείται σε αφίσες και εξώφυλλα dvd με τρόπο ανεπίσημο, χωρίς άδεια ή και με λάθος τρόπο. Αν εξαιρέσουμε τα πραγματικά πολύ σημαντικά και γνωστά στο ευρύ κοινό φεστιβάλ κινηματογράφου, η παράθεση μεγάλου αριθμού τέτοιων διακριτικών υποβαθμίζει, κατά κάποιον τρόπο, την ξεχωριστή αξία που έχει η συμμετοχή σε ένα φεστιβάλ. Γι' αυτό και πολλές ταινίες προσέχουν πώς και πού θα χρησιμοποιήσουν αυτήν την πληροφορία. Σε μια περίπτωση στην αφίσα μιας ταινίας αναφέρονταν –με κάποια αφέλεια– οι χώρες που είχε αποσταλεί η ταινία προκειμένου να συμμετάσχει σε φεστιβάλ, από τα οποία προφανώς είχε απορριφθεί. Επίσης, στην αφίσα εμφανίζονταν και διάφορα λογότυπα (δάφνες) που είχαν εμπνευστεί οι δημιουργοί της ταινίας, απομιμούμενοι τις κινηματογραφικές αφίσες που αναγράφουν τα βραβεία και τις επίσημες συμμετοχές σε φεστιβάλ (βλ. Παράρτημα Δ', φωτογραφία 3).

πεδίο που δημιουργούν τα φεστιβάλ ασκεί τέτοια επίδραση, που εξωτερικοί παράγοντες και το ίδιο το κράτος επιδιώκουν να τα εμπλέκουν σε πεδία που δεν εμπίπτουν στο καθ' εαυτόν αντικείμενό τους, δηλαδή τον κινηματογράφο.

Τον Μάιο του 1968, μια πολύ σημαντική από πολλές πλευρές χρονιά, η πόλη των Καννών υποδεχόταν τους καλεσμένους του 21ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου για την ετήσια και πολύ σημαντική πλέον κινηματογραφική γιορτή. Οι Γάλλοι όμως σκηνοθέτες, ανάμεσα στους οποίους και οι Λουί Μαλ, Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, και Φρανσουά Τρυφώ, «διαταράσσουν» την πορεία του φεστιβάλ και με μια εκδήλωση συμπαράστασης «στη μάχη των εργατών και των φοιτητών που διαδηλώνουν στη χώρα»²⁰⁶ διακόπτουν το πρόγραμμα του φεστιβάλ στρέφοντας ταυτόχρονα με αυτό τον τρόπο τα φώτα της δημοσιότητας προς τους διαδηλωτές και τα αιτήματά τους.²⁰⁷

Το φεστιβάλ, λοιπόν, και η δυναμική του ως μια δημόσια εκδήλωση με διεθνή αναγνωρισιμότητα μετατράπηκε για λίγο σε ένα απλό μεν αλλά πολύ αποτελεσματικό εργαλείο για τη δημοσιοποίηση και διεκδίκηση των αιτημάτων που είχαν οι σκηνοθέτες. Είτε οργανωμένοι σε έναν συνδικαλιστικό φορέα είτε όχι, σε αυτή την περίπτωση οι Γάλλοι δημιουργοί κινητοποιήθηκαν πρωτίστως ως αναγνωρίσιμα πρόσωπα του κινηματογραφικού χώρου με φόντο το πιο διάσημο φεστιβάλ του κόσμου, το οποίο και διακόπηκε με αποτέλεσμα οι σκηνοθέτες από το εξωτερικό να μην πραγματοποιήσουν την πρεμιέρα τους και, φυσικά, να μη διεκδικήσουν βραβεία και διακρίσεις.

Χωρίς να είναι σκοπός μου να συγκρίνω τις δύο πολύ διαφορετικές αυτές εποχές και τη δυναμική του Φεστιβάλ των Καννών με την ελληνική πραγματικότητα, μια σειρά από πιο πρόσφατα γεγονότα που είχαν επίκεντρο τα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης αναδεικνύουν τη μετατροπή μια πολιτιστικής, όπως θεωρείται, εκδήλωσης σε τόπο διεκδίκησης αιτημάτων και πεδίο σύγκρουσης. Το ενδιαφέρον στα συγκεκριμένα παραδείγματα είναι ότι το φεστιβάλ αντιμετωπίζεται διαφορετικά από τους ίδιους τους φορείς, ανάλογα με τα πολιτικά τους πιστεύω και τις πολιτικές τους στοχεύσεις.

Τον Νοέμβριο του 2012 κατά τη διάρκεια του 53ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου προέκυψε ένταση μεταξύ της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.Κ) και της διεύθυνσης του φεστιβάλ με αφορμή την

²⁰⁶ Φράση που χρησιμοποίησαν στο κείμενο συμπαράστασης.

²⁰⁷ Εκτός από τις γενικές αναταραχές αφορμή για αυτήν τη διαμαρτυρία είχε σταθεί και η απομάκρυνση του προέδρου της γαλλικής ταινιοθήκης.

απαγόρευση της παρουσίας των τελευταίων στην τελετή λήξης.²⁰⁸ Το 2004 αποφασίστηκε να απονέμονται τα βραβεία της Ένωσης κατά τη διάρκεια της επίσημης τελετής λήξης του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, αντίθετα με ό,τι συνέβαινε μέχρι τότε. Έχει ενδιαφέρον, λοιπόν, να εξετάσουμε τους λόγους-κείμενα που συνόδευαν τις βραβεύσεις. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει συνήθως, όπου στις απονομές βραβείων ακούμε το σκεπτικό της κριτικής επιτροπής σε σχέση με το περιεχόμενο της ταινίας που βραβεύεται, ο εκπρόσωπος της Π.Ε.Κ.Κ την ίδια χρονιά (2004) τόνισε ότι:

[Σ]τη φετινή ελληνική κινηματογραφική παραγωγή αντανακλάται ξεκάθαρα, για ακόμη μία φορά, η γενικότερη έλλειψη παιδείας στην πολιτιστική πραγματικότητα της χώρας μας. Στο τοπίο ενός διεθνούς φεστιβάλ, όλα αυτά μεγεθύνονται, καθώς η σύγκριση με αντίστοιχες ξένες παραγωγές είναι απογοητευτική...²⁰⁹

Την επομένη χρονιά (2005) και πάλι στην τελετή λήξης του φεστιβάλ η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου επισήμανε:

Ελπίζουμε ότι για τελευταία φορά φέτος συμβαίνει το παράδοξο να βραβεύουμε μια ελληνική ταινία σε μια τελετή λήξης του Διεθνούς Διαγωνιστικού τμήματος του Φεστιβάλ(...) μας ανησυχεί η συνεχιζόμενη διόγκωση του θεσμού, εις βάρος των σαφέστερων επιλογών και της ουσιαστικότερης επικοινωνίας. Τέλος, μας εκπλήσσουν οι αόριστες εξαγγελίες και η σύγχυση που διαπερνά το νέο πλαίσιο νόμου, την ώρα που ο ελληνικός κινηματογράφος χρειάζεται γενναίες, ξεκάθαρες και επείγουσες πρωτοβουλίες.²¹⁰

²⁰⁸ Να διευκρινίσω σε αυτό το σημείο τον ρόλο του διεθνούς φορέα της ένωσης. Κατά τη διάρκεια διαφόρων φεστιβάλ στην Ευρώπη η Διεθνής Ομοσπονδία Κριτικών Κινηματογράφου (FIPRESCI) απονέμει τα δικά της βραβεία, συνήθως σε μια ειδική ξεχωριστή εκδήλωση που διοργανώνεται από την ίδια. Εκπρόσωπος της Ελλάδας σε αυτή την Ένωση είναι η Π.Ε.Κ.Κ, η οποία συνήθως έχει και ένα μέλος της στην κριτική επιτροπή της διεθνούς ομοσπονδίας για τα δύο φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στη Θεσσαλονίκη. Παρά τη συμμετοχή αυτή και μετά τη μετατροπή του Φεστιβάλ σε διεθνές, η Π.Ε.Κ.Κ συνεχίζει να απονέμει ξεχωριστά βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, αντίθετα με το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ όπου δίνονται βραβεία μόνο από τη διεθνή ομοσπονδία.

²⁰⁹ Από το αρχείο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2004

²¹⁰ Το ίδιο συνέβη και το 2006 όταν η ένωση κάνει πάλι κριτική στο φεστιβάλ αλλά και στα κρατικά βραβεία εκφράζοντας «για μια ακόμη φορά την πλήρη αντίθεσή της στον θεσμό όπως έχει διαμορφωθεί. Η διαδικασία δεν εξασφαλίζει το αδιάβλητο της ψηφοφορίας ούτε ανταποκρίνεται στις πραγματικές ανάγκες του ελληνικού κινηματογράφου (...) ενώ δυστυχώς, η συνεχιζόμενη διόγκωση του προγράμματος αποδυναμώνει τα ίδια τα περιεχόμενα, διασπώντας την προσοχή του κοινού κι απαγορεύοντας την αποτίμηση των παντοειδών εκδηλώσεων» (Από το αρχείο του φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2005-2006).

Φτάνοντας στο 2011 η Π.Ε.Κ.Κ. επισημαίνει τα εξής:

Όλοι όσοι προτείναμε και υπηρετήσαμε το όραμα της διεθνοποίησης του θεσμού, δεν μπορούσαμε να φανταστούμε το ακριβό τίμημα που δεν είναι άλλο από τον ουσιαστικό αφελληνισμό της εκδήλωσης, η οποία ξεκίνησε ως γιορτή και καθρέφτης της ελληνικής παραγωγής. Σε πείσμα της κρατικής αδιαφορίας, των λαθεμένων επιλογών και των κάθε λογής ευθυνών, η ΠΕΚΚ βραβεύει μια ελληνική ταινία (και) φέτος, ως δείγμα της υποστήριξης της στον ελληνικό κινηματογράφο που εκπέμπει σήμα κινδύνου, ελπίζοντας ν' αναληφθούν άμεσα πρωτοβουλίες, ώστε η Θεσσαλονίκη να αποτελεί και τα επόμενα χρόνια την πρωτεύουσα των ελληνικών ταινιών και το γόνιμο σημείο της συνάντησής τους με το διεθνές περιβάλλον.²¹¹

Με αφορμή την τελευταία αυτή ομιλία το φεστιβάλ αποφάσισε ότι από το 2012 η Π.Ε.Κ.Κ. δεν θα δίνει τα βραβεία κατά τη διάρκεια της τελετής λήξης, αλλά σε ξεχωριστή εκδήλωση, όπως παλιότερα. Μια απόφαση που φυσικά προκάλεσε έντονη αντίδραση και τη συνακόλουθη απόφαση της Ένωσης να μη δώσει βραβεία τη χρονιά εκείνη.²¹²

Ανεξάρτητα από το αν έχει δίκιο η μία ή άλλη πλευρά όσον αφορά την απονομή των βραβείων της Π.Ε.Κ.Κ. κατά την τελετή λήξης²¹³, αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι ο λόγος της Ένωσης Κριτικών. Και έχει ενδιαφέρον τόσο ως προς τη σταδιακή αλλαγή της θέσης της, όσο και ως προς το πώς αντιμετωπίζουν τον οργανισμό και το βήμα που τους προσφέρεται στην τελετή λήξης. Με μια προσεκτική ματιά θα διακρίνει κανείς, πρώτον, ότι η Ένωση όχι μόνο αυτοπροσδιορίζεται επικαλούμενη το φεστιβάλ αλλά και οικειοποιείται την πορεία του («όλοι όσοι προτείναμε και υπηρετήσαμε το όραμα της διεθνοποίησης του θεσμού»): δεύτερον, ότι θεωρεί πως της δίνεται μια ευκαιρία για καταγγελίες πέρα και έξω από το πρόγραμμα του φεστιβάλ, δηλώνοντας για παράδειγμα «για μιαν ακόμη φορά την

²¹¹ Από το αρχείο του φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2011.

²¹² Ας σημειώσω εδώ, για ιστορικούς μόνο λόγους, ότι η αντιπαράθεση συνεχίστηκε και το 2013 στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ με τη μη προσφορά δωματίου ξενοδοχείου σε δημοσιογράφο μέλος της Ένωσης που συμμετείχε στην επιτροπή του 2012, απόφαση που μεταφράστηκε από τους ίδιους και από πολλά μέσα επικοινωνίας ως «αποκλεισμός», «φασίζουσα νοοτροπία» και «κατάχρηση εξουσίας», κάτι που ίσως να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, μιας και η διαπίστευση και η είσοδος στο φεστιβάλ είναι ανοιχτή σε όλους τους εκπροσώπους του Τύπου. Η φιλοξενία και τα δωμάτια σε ξενοδοχεία από την άλλη είναι ξεχωριστό θέμα.

²¹³ Είναι διαδικαστικό το θέμα, και στα όρια της αισθητικής, μιας και το κάθε φεστιβάλ έχει την ευχέρεια να αποφασίσει το ίδιο για τον τρόπο και το περιεχόμενο της τελετής. Δεν είναι θέμα κανονισμών.

πλήρη αντίθεσή της στον θεσμό των Κρατικών Βραβείων όπως έχει διαμορφωθεί» ή ότι «μας εκπλήσσουν οι αόριστες εξαγγελίες και η σύγχυση που διαπερνά το νέο πλαίσιο νόμου, την ώρα που ο ελληνικός κινηματογράφος χρειάζεται γενναίες, ξεκάθαρες και επείγουσες πρωτοβουλίες»· τρίτον, διαπιστώνει κανείς μία αντίφαση ως προς τη σχέση της με τον ελληνικό κινηματογράφο. Από τη μια διαφαίνεται η περιφρόνηση ως προς το επίπεδό του («στη φετινή ελληνική κινηματογραφική παραγωγή αντανακλάται ξεκάθαρα, για ακόμη μία φορά, η γενικότερη έλλειψη παιδείας στην πολιτιστική πραγματικότητα της χώρας μας (...) η σύγκριση με αντίστοιχες ξένες παραγωγές είναι απογοητευτική»), και από την άλλη η Π.Ε.Κ.Κ. εμφανίζεται ως υπέρμαχος του ελληνικού χαρακτήρα του φεστιβάλ («...δεν μπορούσαμε να φανταστούμε το ακριβό τίμημα που δεν είναι άλλο από τον ουσιαστικό αφελληνισμό της εκδήλωσης, η οποία ξεκίνησε ως γιορτή και καθρέφτης της ελληνικής παραγωγής»).

Είναι ενδιαφέρον πώς μια ένωση επαγγελματιών του κινηματογράφου προσπαθεί να οικειοποιηθεί έναν οργανισμό, να ασκήσει πολιτική αλλά και να θέσει ζητήματα ταυτότητας. Είναι όμως ιδιαίτερα σημαντικό ότι όλα αυτά τα ζητήματα προσπαθεί να τα θέσει όχι απλώς κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ, αλλά κατά την κορύφωσή του, δηλαδή την τελετή λήξης, γνωρίζοντας τη δυναμική και την προβολή που έχει αυτή η στιγμή, ως αποτέλεσμα, βέβαια, των προσπαθειών του οργανισμού στον οποίο ασκεί κριτική.

Το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας των δύο αυτών φεστιβάλ, βέβαια, δεν εγείρεται μόνο εκ μέρους της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών. Δεν ήταν λίγες οι φορές που σε ανοιχτές συζητήσεις και εκδηλώσεις του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, στις οποίες οι καταγγέλλοντες θεωρούσαν ότι μπορούν να «ακουστούν καλύτερα», διατυπώθηκαν καταγγελίες για αφελληνισμό του φεστιβάλ, υποβάθμιση των ελληνικών ταινιών στο πρόγραμμα και αδιαφορία για τους Έλληνες δημιουργούς. Αυτές οι διαμαρτυρίες προέρχονταν από συγκεκριμένες πλευρές, οι οποίες αντιπροσώπευαν, αν θα έπρεπε να τους εντάξουμε σε μια ομάδα, την παλιά γενιά των δημιουργών, οι οποίοι έδειχναν να μη θέλουν (ή να μην μπορούν, όπως πολλοί πληροφορητές μου ανέφεραν) να ακολουθήσουν τις αλλαγές που πραγματοποιούνταν στο φεστιβάλ. Οι αλλαγές αυτές, τελικά, δεν αφορούσαν μόνο το ίδιο το πρόγραμμα με την αναπόφευκτη σύγκριση μεταξύ ελληνικών και ξένων ταινιών, αλλά και τη δυναμική της αγοράς με την παρουσία ξένων δημιουργών και διανομέων.

Ακόμα και άρθρα τοπικών μέσων επικέντρωναν την επιχειρηματολογία τους στο θέμα της «ελληνικότητας». Χαρακτηριστική είναι η απόκριση του Χρήστου, σκηνοθέτη που ανήκει στην αποκαλούμενη γενιά του νέου κύματος του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '70, όταν του περιέγραψα την έρευνα που κάνω για τα φεστιβάλ Θεσσαλονίκης:

Κοίτα, το φεστιβάλ έχει χαλάσει. Δεν είναι όπως παλιά. Ο Εϊπίδης δεν στηρίζει τον ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος χάνεται από το φεστιβάλ, και όλο ξένα έργα προωθούνται.

Το ενδιαφέρον είναι ότι αυτή ήταν η πρώτη αντίδρασή του, χωρίς να τον ρωτήσω σχετικά. Όταν του ζήτησα εξηγήσεις, επισημαίνοντας ότι κάθε χρόνο υπάρχουν ελληνικές ταινίες και μάλιστα στο διαγωνιστικό τμήμα, μου απάντησε ότι πρέπει να είναι όλες οι ταινίες στο φεστιβάλ, χωρίς να αποδέχεται τη δυνατότητα του φεστιβάλ να κάνει επιλογές ή να θέτει ως προϋπόθεση οι ταινίες που κατατίθενται να προβάλλονται για πρώτη φορά. «Το φεστιβάλ δεν είναι του Εϊπίδη, είναι των Ελλήνων, και δεν μπορεί να φέρεται με αυτό τον τρόπο, αλαζονικά».²¹⁴

Η χρήση του όρου «ελληνικότητα» όσον αφορά μια δημόσια εκδήλωση σαν τα φεστιβάλ κινηματογράφου έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Γιατί χρησιμοποιείται η ανάγκη της «ελληνικότητας» ως επιχείρημα και πώς θεμελιώνονται οι απόψεις ότι το φεστιβάλ αποβάλλει τις ελληνικές ταινίες; Ποιος είναι ο αριθμός των ελληνικών ταινιών που προβάλλονται; Πώς προβάλλονται; Σε ποιο τμήμα ανήκουν; Αναρωτιόμουν για όλα αυτά, αφού κανένας συνομιλητής μου δεν αναφέρθηκε ποτέ στο φεστιβάλ ως μια εκδήλωση αποτυχημένη ή ως μια εκδήλωση που δεν βρίσκει ανταπόκριση στο κοινό, που δεν παρεμβαίνει στην καθημερινή ζωή, που δεν καινοτομεί. Έχει, λοιπόν, σημασία ότι, αν και κανένας φορέας, καμία συλλογικότητα ούτε καν κάποιο πρόσωπο δεν αμφισβητεί την επιτυχία και τη διεθνή αναγνώρισή του, τίθεται ζήτημα περιεχομένου με όρους που πολλές φορές «θυμίζουν» την εποχή που το φεστιβάλ δεν ήταν διεθνές. Την ίδια στιγμή όμως δεν προβάλλει κανείς την αξίωση το φεστιβάλ να μην έχει διεθνή προσανατολισμό.

²¹⁴ Σε όλες τις συζητήσεις που έχω παρακολουθήσει και στις οποίες συμμετείχαν σκηνοθέτες της ίδιας γενιάς ήταν εμφανές ότι δύσκολα γινόταν εκ μέρους τους αποδεκτό το νέο μοντέλο που ακολουθούσε το φεστιβάλ μετά τη μετατροπή του σε διεθνές. Όπως συμβαίνει πάντα σε μεταβατικές περιόδους, υπάρχουν αντιστάσεις στις αλλαγές. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι και οι εκπρόσωποι της γενιάς αυτής ως νέοι σκηνοθέτες τη δεκαετία του '70 δεν έτυχαν «εγκάρδιας αποδοχής», με τις νέες τάσεις που προσπαθούσαν να εισαγάγουν στον ελληνικό κινηματογράφο.

Σε αυτό το σημείο διακρίνει κανείς μια ιδιαιτερότητα και ίσως σύγχυση ως προς το πώς χρησιμοποιούνται ο λόγος και τα επιχειρήματα και κυρίως πώς ένα φεστιβάλ γίνεται το πεδίο μιας «σύγκρουσης» που δεν αφορά απλά διάφορα ζητήματα λειτουργίας του, αλλά αυτήν την ταυτότητά του και ειδικά την «ελληνικότητά» του. Το φεστιβάλ σε αυτή την περίπτωση ταυτίζεται με την Ελλάδα και γίνεται ένας φορέας του πολιτισμού της, ο οποίος δεν «πρέπει να χάσει τον προσανατολισμό του». Ιδιαίτερα τη στιγμή που το φεστιβάλ έχει τέτοια αναγνώριση και στο εξωτερικό, την οποία απέκτησε ακριβώς χάρη στις αλλαγές που τίθενται στο επίκεντρο της κριτικής.

4.4.1 Το φεστιβάλ στην «Ομίχλη»

Πολλές από τις ομάδες και τα άτομα που υποστήριζαν τις απόψεις αυτές άλλαξαν στάση απέναντι στο φεστιβάλ όταν μια άλλη κίνηση διαμαρτυρίας χρησιμοποίησε τη διοργάνωση ως «όχημα» για να θέσει τα αιτήματά της. Η στάση αυτή όπως και όλο το ζήτημα της διαμαρτυρίας ανέδειξε μια διαφορετική σε περιεχόμενο διαμάχη που αφορούσε αυτή τη φορά τη χωρική διάσταση του φεστιβάλ και συγκεκριμένα την αντίθεση Αθήνας και Θεσσαλονίκης. Θύμιζε την ένταση που είχε δημιουργηθεί το 1977 μεταξύ των κινηματογραφιστών της εποχής και την πολιτεία.²¹⁵ Ο «φόβος της υφαρπαγής» του φεστιβάλ από την πρωτεύουσα επανέκαμψε και το φεστιβάλ μετατράπηκε σε πεδίο εμφύλιας αντιπαράθεσης των επαγγελματιών του κινηματογραφικού χώρου με διακύβευμα την ανάδειξη της τοπικής, και όχι της εθνικής αυτή τη φορά, ταυτότητας.

Την ίδια στιγμή το φεστιβάλ μετατράπηκε από την ομάδα που ξεκίνησε τη διαμαρτυρία σε χώρο «πίεσης» προς την κυβέρνηση για αλλαγές που δεν αφορούσαν καθόλου το φεστιβάλ καθ' εαυτόν. Πρόκειται για ένα άλλο παράδειγμα που αναδείκνυε το φεστιβάλ ως στοιχείο διαπραγματευτικής ισχύος μεταξύ διαφόρων ομάδων που θέλουν να ασκήσουν πίεση σε πολιτικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά ζητήματα. Δεν είναι τυχαίο ότι το πιο σημαντικό γεγονός των τελευταίων χρόνων για τα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, αλλά και για τον ελληνικό κινηματογράφο

²¹⁵ Βλ. Κεφάλαιο 2.

γενικότερα, ήταν η μετατροπή του φεστιβάλ σε πεδίο σύγκρουσης και διεκδίκησης αιτημάτων που δεν είχαν άμεση σχέση με αυτό.

Ήταν εξ αρχής βέβαιο ότι το έτος 2009 θα ήταν σημαντικό για το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, αφού τότε συμπλήρωνε πενήντα χρόνια ζωής, ένα γεγονός σπουδαίο για οποιοδήποτε αντίστοιχο οργανισμό. Εκείνη την περίοδο έγιναν εκλογές, υπήρξε αλλαγή κυβέρνησης και η Ελλάδα βρισκόταν λίγο πριν από την επίσημη²¹⁶ «είσοδο» στην οικονομική κρίση, η οποία επηρέασε φυσικά και το φεστιβάλ όσον αφορά την οργάνωση και τον προϋπολογισμό του. Η συγκεκριμένη χρονιά όμως, για τον κινηματογραφικό χώρο, σημαδεύτηκε από το κίνημα και την αποχή/μποϊκοτάζ των περισσότερων Ελλήνων σκηνοθετών και παραγωγών από το φεστιβάλ.

Αν και η πρωτοβουλία των κινηματογραφιστών ξεκινούσε στην αρχή του 2009, μήνες πριν από την αλλαγή της κυβέρνησης και την είσοδο της χώρας στην οικονομική κρίση, στον λόγο πολλών πληροφορητών τα γεγονότα έχουν ταυτιστεί με τη γενικότερη κατάσταση που βιώνει η χώρα τα τελευταία χρόνια. Ο κυριότερος λόγος γι' αυτή τη σύνδεση είναι το γεγονός ότι το κίνημα αυτό άρχισε να παίρνει μορφή λίγο μετά τα γεγονότα του Δεκεμβρίου 2008,²¹⁷ τα οποία έχουν γίνει σύμβολο της κρίσης. Εκείνη όμως την περίοδο κανένας δεν φανταζόταν, ή τουλάχιστον κανείς δεν μιλούσε δημόσια γι' αυτό που θα ακολουθούσε την επόμενη χρονιά, δηλαδή την κρίση και την «περίοδο των μνημονίων».²¹⁸

Με τις πρώτες επιτυχίες ελληνικών ταινιών σε διεθνή φεστιβάλ και την ξαφνική προσοχή που οι άλλες χώρες έδειχναν για την Ελλάδα, η ανακοίνωση της νεοσύστατης ομάδας «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη» (Filmmakers Of Greece, FOG) έρχεται να ταραξεί τα νερά του ελληνικού σινεμά. Η ομάδα που αποτελείτο από Έλληνες σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους, ανάμεσά τους και πολλοί διακεκριμένοι σε φεστιβάλ του εξωτερικού, αποφασίζουν να απέχουν από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αντιδρώντας «στη διαφθορά και στην αδιαφάνεια των Κρατικών Κινηματογραφικών βραβείων»²¹⁹. Τα βραβεία, όπως έχω σημειώσει, είχαν

²¹⁶ Θεωρώ ως επίσημη χρονιά το 2010, καθώς τότε η χώρα εντάσσεται σε καθεστώς «μνημονίου» για παροχή οικονομικής βοήθειας υπό επαχθείς όρους.

²¹⁷ Αναφέρομαι στη δολοφονία του μαθητή Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου από τον αστυνομικό Επαμεινώνδα Κορκονέα και στην κοινωνική αναταραχή που ακολούθησε.

²¹⁸ Αυτό το στοιχείο έχει σημασία καθώς η επόμενη διοίκηση του φεστιβάλ κλήθηκε να διοργανώσει ένα φεστιβάλ με ευρεία αναγνώριση στο εξωτερικό, που υπόκειτο όμως σε σκληρή κριτική στο εσωτερικό εξαιτίας της κακής διαχείρισης από την προηγούμενη διοίκηση. Και όλα αυτά ενώ ο προϋπολογισμός ήταν σχεδόν τέσσερις φορές χαμηλότερος από εκείνον της προηγούμενης χρονιάς.

²¹⁹ Από τη διακήρυξη της ομάδας.

ταυτιστεί με το φεστιβάλ, αφού η απονομή τους πραγματοποιούνταν μία μέρα μετά το τέλος του, ενώ οι ταινίες προβάλλονταν κατά τη διάρκειά του.

Και ενώ το φεστιβάλ βρίσκεται στο μέσο αυτής της διαμάχης, το κύριο αίτημα της κίνησης εστιάζεται στην άμεση ψήφιση ενός νέου νόμου για τον κινηματογράφο, την αλλαγή της διαδικασίας απονομής των βραβείων και τη δημιουργία μιας ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου που θα έδινε τα δικά της βραβεία σε ειδική εκδήλωση στην Αθήνα, αλλά θα οργάνωνε πολλές ακόμα εκδηλώσεις και σεμινάρια κατά τη διάρκεια της χρονιάς στα πρότυπα της αντίστοιχης ακαδημίας των Ηνωμένων Πολιτειών. Η μόνη άμεση σύνδεση των αιτημάτων και της γενικότερης κριτικής διάθεσης της κίνησης με το ίδιο το φεστιβάλ ήταν οι καταγγελίες για τους διογκωμένους προϋπολογισμούς των τελευταίων πέντε χρόνων, που θεωρήθηκε ένδειξη σπατάλης και οικονομικών σκανδάλων. Η κριτική διάθεση επεκτεινόταν στην ανάγκη αλλαγής του τρόπου διαχείρισης των πόρων, αλλά δεν έθετε θέμα αλλαγής του περιεχομένου και της ταυτότητας του φεστιβάλ.²²⁰

Ευθύς εξαρχής όλες οι πλευρές και κυρίως οι τοπικοί φορείς εξέφρασαν έντονες επιφυλάξεις για το κατά πόσο θα πραγματοποιηθεί η απόφαση για αποχή, δεδομένου μάλιστα του επετειακού χαρακτήρα που θα είχε το φεστιβάλ εκείνης της χρονιάς. Μπροστά στον κίνδυνο η επετειακή χρονιά να στιγματιστεί από την απουσία των σημαντικότερων, αν όχι όλων, των ελληνικών ταινιών –σε μια χρονιά μάλιστα που οι ελληνικές ταινίες είχαν γνωρίσει αλλεπάλληλες επιτυχίες σε ξένα φεστιβάλ– οι διοργανωτές του φεστιβάλ προσέγγισαν την ομάδα των κινηματογραφιστών, διαβεβαιώνοντας ότι το φεστιβάλ τάσσεται με την δική τους πλευρά. Οι «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη», από τη δική τους πλευρά, προσπαθούσαν να υπογραμμίσουν ότι οι ριζικές αλλαγές που πρότειναν ήταν απολύτως αναγκαίες και ότι το φεστιβάλ θα έπρεπε να αποφύγει τις γιορτινές προετοιμασίες· απεναντίας, πρότειναν να λάβει μια δυναμική και συγκρουσιακή μορφή στηρίζοντας έμπρακτα την κίνησή τους. Κάτι τέτοιο δεν έγινε και πιθανότατα δεν θα μπορούσε να γίνει όσον αφορά την ολική αλλαγή κατεύθυνσης του προγράμματος στο μέσο της χρονιάς.²²¹

²²⁰ Είναι ενδεικτικό ότι οι «Νύχτες Πρεμιέρας» στην Αθήνα φιλοξένησαν τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου μια πολιτική «συζήτηση στρογγυλής τραπέζης» με αφορμή την κίνηση των κινηματογραφιστών και τις επικείμενες εκλογές. Όλοι οι πολιτικοί εκπρόσωποι που συμμετείχαν σε αυτή αναφέρονταν στο φεστιβάλ και κυρίως στα οικονομικά του, χωρίς ποτέ όμως να αναφερθεί κανείς σε ζητήματα που σχετίζονται με τον χαρακτήρα του και ιδίως με την ελληνικότητά του.

²²¹ Όπως σημειώνει και η Lee «οι κινηματογραφιστές ήθελαν το φεστιβάλ να μετατραπεί από έναν χώρο εορταστικό σε ένα πεδίο για δημόσια διαμαρτυρία, με το φεστιβάλ, όχι μόνο να αλλάζει τον προγραμματισμό του αλλά, το πιο σημαντικό, τον επετειακό του χαρακτήρα» (2013:167).

Όταν, τελικά, ήταν ξεκάθαρο ότι το φεστιβάλ προχωράει κανονικά στις εορταστικές και επετειακές του προετοιμασίες, πολλοί από τους κινηματογραφιστές θεώρησαν ότι το φεστιβάλ είναι όχι μόνο απρόθυμο να στηρίξει την κίνηση, αλλά ταύτισαν τους διοργανωτές με τις προθέσεις του κράτους, υπενθυμίζοντας τον κρατικό του χαρακτήρα και την εξάρτησή τους από το Υπουργείο. Ο Άγγελος και η Ειρήνη που εργάζονται στο φεστιβάλ όμως δεν θεωρούν ότι το θέμα είναι τόσο ξεκάθαρο και απλό. Επισημαίνουν σχετικά:

Είναι εύκολο να λες «θα σταματήσω τις προετοιμασίες και θα ακυρώσω όλες τις συμφωνίες» που το φεστιβάλ έχει κάνει έναν χρόνο τώρα, για να στηρίξω μια κίνηση η οποία στην ουσία της δεν στρέφεται εναντίον του φεστιβάλ. Όμως δεν είναι. Και εμείς είμαστε αντίθετοί σε πολλές αποφάσεις της διοίκησης, στηρίζουμε τα αιτήματα των κινηματογραφιστών, αλλά δεν βλέπουμε πώς ένας δημόσιος οργανισμός μπορεί να πάρει θέση με τον τρόπο που ζητάνε. Χώρο για να γίνουν συζητήσεις και διάλογος, το φεστιβάλ φυσικά και τον δίνει, αυτό τον ρόλο έχει. Εξάλλου, τη στιγμή που τα αιτήματα είναι καθαρά κινηματογραφικά και δεν αφορούν όλη την κοινωνία, που θέλει να έρθει στο φεστιβάλ, δεν είναι δίκαιο. Αυτή η κατηγορία με το υπουργείο δεν έχει τόσο νόημα.

Η σχετική συζήτηση αποκαλύπτει με χαρακτηριστικό τρόπο το πώς μια ετήσια εκδήλωση, όπως είναι το φεστιβάλ κινηματογράφου, μετατρέπεται σε πεδίο όπου αρθρώνεται δημόσιος λόγος. Μια οργανωμένη κίνηση, όπως αυτή των κινηματογραφιστών, ζητά από έναν δημόσιο οργανισμό να σταθεί αρωγός στη διαμάχη με την πολιτεία, η οποία είναι ουσιαστικά ο διοργανωτής της εκδήλωσης.

Οι φορείς της Θεσσαλονίκης ήταν απολύτως αντίθετοι στην κίνηση αυτή, υποστηρίζοντας ότι «υπονομεύει ανοιχτά το φεστιβάλ και την επετειακή του γιορτή με στόχο να το μεταφέρουν στην Αθήνα» και καλώντας τους Θεσσαλονικείς να αγωνιστούν μαζί τους «ώστε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου ολοκληρωμένο, με όλα τα τμήματά του να μείνει και να λειτουργεί στην πόλη της Θεσσαλονίκης».²²² Στο ίδιο πνεύμα κινούνταν και ο Κώστας, συντάκτης σε ένα περιοδικό της πόλης, ο οποίος μου εξέφρασε τον φόβο του λίγο μετά το τέλος του επετειακού αυτού φεστιβάλ:

²²² Στην ανακοίνωση της Ένωσης Ελλήνων Σκηνοθετών Θεσσαλονίκης, η οποία είχε τον δραματικό τίτλο: «‘ΜΗ ΔΟΛΟΦΟΝΕΙΤΕ’ το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης», αναφέρεται ξεκάθαρα ότι η κίνηση αυτή υπονομεύει το φεστιβάλ (Παράρτημα Δ', φωτογραφία 4).

Η έμφαση που η ομάδα των «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη» δίνει στην Αθήνα ως κέντρο του ελληνικού σινεμά θα οδηγήσει αναπόφευκτα και στη διάλυση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, διότι ολοένα και περισσότερα κονδύλια θα διοχετεύονται στην πρωτεύουσα.

Χαρακτηριστική είναι, τέλος, και η συζήτηση που είχα με φοιτητές του Τμήματος Κινηματογράφου, οι οποίοι ως ισχυρό επιχείρημα εναντίον της κίνησης προέβαλλαν τον κίνδυνο η πόλη να απολέσει ένα στοιχείο της ταυτότητάς της αν το φεστιβάλ έπαυε να πραγματοποιείται σε αυτήν.

Η μετάβαση από το εθνικό στο τοπικό επίπεδο είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Τα μέλη της Ένωσης Σκηνοθετών της Θεσσαλονίκης τόνιζαν συνέχεια τη μεγάλη σημασία που έχει το φεστιβάλ για την ταυτότητα της πόλης τους, αντιμετωπίζοντάς το ως έναν τοπικό θεσμό, ακριβώς επειδή ένιωθαν τον κίνδυνο να στερηθούν έναν θεσμό που ήταν σημαντικός σε εθνικό επίπεδο. Η Θεσσαλονίκη ήταν, και όπως έχω δείξει, είναι ακόμα η πόλη που έχει ταυτιστεί με τον κινηματογράφο όσο καμία άλλη στην Ελλάδα, και αυτό από μόνο του υπερβαίνει την τοπική κλίμακα. Γι' αυτό τον λόγο και η εμβέλεια του φεστιβάλ σε διεθνές επίπεδο προφανώς δεν προκρίνεται ως τόσο σημαντική από μια μερίδα πολιτών αν είναι να διακυβευτεί η εθνική διάσταση της διοργάνωσης και ο πρωτεύων ρόλος της Θεσσαλονίκης σε αυτήν. Το φεστιβάλ πρέπει να πραγματοποιείται στην πόλη της Θεσσαλονίκης.

Από την άλλη, η θέση του φεστιβάλ στο διεθνές περιβάλλον προβαλλόταν ως επιχείρημα προκειμένου να υποστηριχθεί η άποψη ότι δεν πρέπει να διαταραχθούν οι προετοιμασίες για την επετειακή διοργάνωση, όπως επίσης και για να προβληθεί η σημασία της επετείου για την πόλη της Θεσσαλονίκης. Πέρα από τα λόγια των διοργανωτών, τις συνεντεύξεις και τα άρθρα στις εφημερίδες, μόνο σε μια ανακοίνωση η Ένωση Ελλήνων Σκηνοθετών Θεσσαλονίκης μπόρεσε να κινηθεί και στα τρία επίπεδα (τοπικό, εθνικό και διεθνές) με μεγάλη ευκολία.

Ενδιαφέρον είναι να υποβάλουμε στην ίδια ανάλυση τον λόγο των «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη», που κινείται και αυτός με την ίδια ευκολία από το τοπικό στο εθνικό και το διεθνές. Η ομάδα υπογράμμιζε με κάθε ευκαιρία ότι δεν έχει τίποτα εναντίον του φεστιβάλ ως θεσμού ούτε εναντίον της Θεσσαλονίκης, που είναι η «φυσική έδρα» του φεστιβάλ. Οι κινητοποιήσεις τους αφορούσαν την πολιτική του κράτους για τον κινηματογράφο, και το φεστιβάλ λειτουργούσε ως η

καλύτερη δημόσια πλατφόρμα για να ακουστούν τα αιτήματά τους. Οι λόγοι γι' αυτό ήταν δύο: πρώτον, η στενή σχέση του φεστιβάλ με το κράτος και, δεύτερον, το γεγονός ότι αποσπά το ενδιαφέρον ενός ευρύτατου κοινού.

Η σύνδεση όμως της κίνησης αυτής από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές της με τα γεγονότα του Δεκεμβρίου, αλλά και το γεγονός ότι αποκαλούσαν το εγχείρημά τους «κίνημα πολιτών» μετέφερε τον λόγο τους και το περιεχόμενο των διεκδικήσεών τους πέρα από το επαγγελματικό τους πεδίο, προσδίδοντάς τους περισσότερο τον χαρακτήρα κοινωνικής ανάγκης με εθνική μάλιστα σημασία. Δεν είναι τυχαίο ότι προκειμένου να αυτοπροσδιοριστούν σε διεθνές επίπεδο χρησιμοποίησαν το τίτλο «Έλληνες Κινηματογραφιστές», ενώ στα κείμενά τους χρησιμοποιούσαν τη φράση «το ελληνικό σινεμά αγωνίζεται». Με αυτή την επιλογή το κίνημα έπαιρνε εθνικό χαρακτήρα υπερβαίνοντας το περιοριστικό «συνδικαλιστικό περιβάλλον» μιας επαγγελματικής ομάδας. Μπροστά στο εθνικό θέμα που προξενούσε η απουσία τους από το φεστιβάλ, εξαφανίστηκε οποιοσδήποτε περιορισμός. Έτσι σε μια πρώτη ανάγνωση βλέπουμε την αντίδραση της ομάδας των κινηματογραφιστών να έχει χαρακτηριστικά εθνικού προσανατολισμού, να μετατρέπεται σε «εθνικό ζήτημα».

Μια πιο λεπτομερής εξέταση των γεγονότων αναδεικνύει όμως μιαν αντίστροφη εικόνα. Η εθνική διάσταση της κίνησης των Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη αναδεικνύεται από μια ομάδα επαγγελματιών, οι περισσότεροι και οι σημαντικότεροι από τους οποίους ζουν στην Αθήνα. Όπως φάνηκε εκ των υστέρων, οι προσπάθειες να εντάξουν συναδέλφους τους από άλλες περιοχές της χώρας δεν ήταν πολλές (Lee, 2013:178). Τέλος, ακόμα και αν φαίνεται για ορισμένους αυτονόητο να δίνονται τα κρατικά βραβεία στην Αθήνα, πίσω από αυτήν την επιθυμία δεν μπορούμε παρά να διακρίνουμε μια επίσης έντονη ροπή της κίνησης και των αιτημάτων της προς το τοπικό.

Σε αυτή την εικόνα πρέπει να προσθέσουμε και το τρίτο επίπεδο. Την εκ μέρους των εμπνευστών της κίνησης σύγκριση των συνθηκών εντός των οποίων καλούνται να εργαστούν και να δημιουργήσουν οι κινηματογραφιστές στην Ελλάδα σε σχέση με τις συνθήκες που επικρατούν στις ευρωπαϊκές χώρες. Όχι τυχαία σε αυτό το χρονικό σημείο, ενεργοποιείται και ο διεθνής γεωγραφικός προσδιορισμός «Ευρωπαίοι κινηματογραφιστές». Έτσι, παρατηρούμε μια συνεχή μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο, ανάλογα με το ακροατήριο και κυρίως ανάλογα με τη στόχευση.

Φτάνοντας στο ίδιο συμπέρασμα, όσο αφορά τα τρία επίπεδα Toby Lee σημειώνει:

[Με αυτή την έννοια] οι διαδηλωτές προσπάθησαν να αυτοπροσδιοριστούν σε σχέση με τα αιτήματα προς στο κράτος (και) ως Ευρωπαίοι πολίτες, απαιτώντας δικαιώματα ανάλογα με εκείνα που απολαμβάνουν οι σκηνοθέτες αλλού στην Ευρώπη. Έτσι, στο μοϊκοτάζ των δημιουργών, καθώς και στις τοπικές αντιδράσεις σε αυτό, βλέπουμε την έννοια της ιδιότητας του πολίτη να χρησιμοποιείται σε μια σειρά από διαφορετικές κλίμακες, συμπεριλαμβανομένων των τοπικών, εθνικών και της διακρατικής. (ό.π.:179)²²³

Είναι πολύ ενδιαφέρον, επίσης, το γεγονός ότι, ενώ στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου υπήρξε σχεδόν καθολική συμμετοχή στην αποχή (στο ελληνικό τμήμα συμμετείχαν μόνο οχτώ σκηνοθέτες και στο διαγωνιστικό δύο) στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ τον επόμενο Μάρτιο δεν συνέβη το ίδιο. Από συζητήσεις που είχα με πληροφορητές μου κατάλαβα ότι η απόφαση του Υπουργείου να περάσει τον νόμο, ο οποίος βέβαια δεν είχε ακόμα ψηφιστεί, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο. Πολλοί όμως από αυτούς μου τόνισαν ότι η προβολή του είδους δεν είναι η ίδια και ότι η αποχή δεν είχε τον ίδιο αντίκτυπο. Πολλοί, επίσης, δεν είχαν τη δυνατότητα να απέχουν, καθώς τα έργα τους ήταν συμπαραγωγές με ξένες εταιρίες και άρα δεν είχαν λόγο για την παρουσία ή μη της ταινίας τους στο φεστιβάλ. Οι περιπτώσεις αυτές ήταν αρκετές, γεγονός που σημαίνει ότι αφενός η δυναμική του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ στο διεθνές πεδίο ήταν μεγαλύτερη αλλά στο εσωτερικό ήταν σαφώς μικρότερη, και ότι αφετέρου αρκετοί Έλληνες δημιουργοί είχαν ήδη αρχίσει να προσαρμόζονται στο φεστιβαλικό δίκτυο και στον τρόπο που αυτό λειτουργεί.

Το γεγονός, λοιπόν, ότι επιλέχθηκε το φεστιβάλ ως μέσο διαμαρτυρίας, ώστε οι κινηματογραφιστές να ασκήσουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη πίεση, όπως δήλωναν, φανερώνει τη δυναμική του φεστιβάλ ως διαπραγματευτικό πλεονέκτημα. Η αποχή των ταινιών και η διαμάχη που ξέσπασε με αφορμή την κίνηση των κινηματογραφιστών μετέτρεψε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου σε ένα κοινωνικό πεδίο πολλαπλών συγκρούσεων. Διαπιστώνουμε ότι οι διαμαρτυρόμενοι μπόρεσαν να διαχειριστούν το δικό τους χώρο ως ενεργοί πολίτες, να εθνικοποιήσουν την

²²³ Στο Κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλύσω εκτενέστερα ακριβώς αυτή τη διάσταση.

προσπάθεια, να ενεργοποιήσουν συγχρόνως την τοπική αλλά και τη διεθνή ταυτότητά τους, αλλά και να διαπραγματευτούν τη σχέση τους με το ίδιο το κράτος.

Την ίδια στιγμή, οι επαγγελματίες και άλλοι κοινωνικοί παράγοντες της Θεσσαλονίκης χρησιμοποίησαν το φεστιβάλ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, καταφέροντας να συνδυάσουν τη σημασία που έχει για τους ίδιους ως πρόσωπα με τη σημασία του για την πόλη και τη χώρα.²²⁴

²²⁴ Ένα πολύ πρόσφατο παράδειγμα έρχεται να μας υπενθυμίσει ότι αυτά τα ζητήματα δεν κλείνουν εύκολα. Κατά τη διάρκεια της συμμετοχής του σε πάνελ καναλιού τον Νοέμβριο του 2013, ο εκπρόσωπος της αξιωματικής αντιπολίτευσης εξέφραζε την αγωνία του για την πορεία του φεστιβάλ και την ταυτότητά του, επισημαίνοντας ότι «οι ελληνικές ταινίες είτε δεν προβάλλονται σωστά και σε σωστές αίθουσες, είτε δεν προβάλλονται καθόλου και επιλέγουν το Φεστιβάλ της Αθήνας, ιδιωτικών συμφερόντων», αναφερόμενος στο φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» και τον όμιλο Μπόμπολα. Δεν λαμβάνει όμως υπ' όψιν τα κριτήρια που κάθε φεστιβάλ θέτει, τις επιλογές που κάνουν οι ίδιοι οι δημιουργοί, τις αναγκαστικές επιλογές λόγω προγραμματισμού της διανομής κ.ά. Το γεγονός όμως ότι οι περισσότερες αναφορές, που συνήθως γίνονται εκτός φεστιβάλ, εστιάζουν στο ελληνικό τμήμα και στον τρόπο προβολής του, χωρίς να τίθουν ζητήματα οργάνωσης, προβολής της πόλης στο εξωτερικό, οικονομικά θέματα κ.ά., αναδεικνύει και σήμερα την εμπλοκή των διαφόρων φορέων και παραγόντων στο φεστιβάλ, τα κίνητρά τους, τον τρόπο που βλέπουν το φεστιβάλ, τι μπορεί αυτό να αντιπροσωπεύει και πώς, τελικά, χρησιμοποιείται για την επίτευξη άλλων στόχων. Φαίνεται ότι η συγκυρία και το κοινό στο οποίο απευθύνονται έχει πολύ μεγάλη σημασία. Ο εκπρόσωπος της αξιωματικής αντιπολίτευσης στο παράδειγμα που παραθέσαμε απευθυνόταν σε κοινό με σαφή αντίθεση προς τις κυβερνητικές επιλογές, το κλείσιμο της ΕΡΤ συγκεκριμένα, και παρουσίασε το φεστιβάλ ως προβληματικό, χωρίς ταυτότητα και σωστό προσανατολισμό. Κατά την επίσκεψή του στο φεστιβάλ έναν χρόνο πριν ο πρόεδρος του ίδιου κόμματος διαπίστωνε ότι πρόκειται για ένα φεστιβάλ σύγχρονο, πετυχημένο που εκπροσωπεί επάξια την Ελλάδα στο ευρωπαϊκό και διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον. Πρόκειται για άποψη που συμμερίζονται και οι εκπρόσωποι άλλων πολιτικών παρατάξεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η «ΑΓΟΡΑ»: ΕΝΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

πολιτικές, οικονομικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις

Όταν το καλοκαίρι του 2010 επισκέφτηκα το φεστιβάλ του Σαράγεβο ήταν η πρώτη φορά που η ιδιότητά μου ως προγραμματιστής περνούσε σε δεύτερη μοίρα. Είχα ζητήσει να πάρω μέρος στο φεστιβάλ και οι διοργανωτές μου έκαναν τη τιμή να με προσκαλέσουν συμπεριλαμβάνοντας το όνομά μου στους καλεσμένους του CineLink, του ειδικού τμήματος της «αγοράς». Σκοπός της παρουσίας μου ήταν περισσότερο να προβάλλω το φεστιβάλ στο οποίο εργαζόμουν και λιγότερο να ανακαλύψω νέες ταινίες για το πρόγραμμά του. Έτσι, είχα την ευκαιρία να προσεγγίσω μια κινηματογραφική εκδήλωση από μια άλλη οπτική γωνία. Το στοιχείο που μου τράβηξε περισσότερο την προσοχή ήταν κάτι που δεν είχα συνειδητοποιήσει ούτε καν στα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, τα οποία επισκεπτόμουν τακτικά. Αυτό ήταν η στρατηγική παρουσία της «αγοράς» και η εμπλοκή της στην παραγωγή μιας ταινίας, ακόμα και στα πρώτα στάδια δημιουργίας της.

Πριν φτάσω στο φεστιβάλ είχα ήδη μελετήσει το πρόγραμμα και είχα δει ότι στην «αγορά» συμπεριλαμβανόταν και μια ελληνική συμμετοχή, η οποία διαγωνιζόταν στο τμήμα για τις ταινίες που βρίσκονται ακόμα στο πρώτο στάδιο παραγωγής. Γνώριζα τον Παναγιώτη, τον σκηνοθέτη της ταινίας, ο οποίος στη συνέχεια αποτέλεσε έναν από τους κύριους πληροφορητές μου. Κατάφερα, μάλιστα, να τον δω πριν από το ταξίδι για το Σαράγεβο και να μου μιλήσει για την επιλογή της ταινίας και το πόσο σημαντική είναι για την εξέλιξή της.

Είμαι πολύ χαρούμενος που μας διάλεξαν.²²⁵ Θα έχουμε την ευκαιρία να συναντήσουμε πολλούς ανθρώπους του χώρου, να εκθέσουμε την ιδέα μας και να εκτεθούμε και οι ίδιοι ώστε να δούμε τι πρέπει να αλλάξει και πώς θα μπορέσουμε να προχωρήσουμε. Επίσης, ελπίζουμε να αρχίσουμε να θέτουμε τις βάσεις να βρούμε άλλες χρηματοδοτήσεις (εκτός Ελλάδας), για να είμαστε σίγουροι ότι η ταινία θα γίνει γιατί, όπως καταλαβαίνεις, ακόμα δεν έχουμε συγκεντρώσει όλα τα απαιτούμενα χρήματα.

²²⁵ Η χρήση του πρώτου πληθυντικού αναφέρεται στην ομάδα της ταινίας, η οποία σε αυτό το στάδιο αποτελείται από τον σκηνοθέτη, τον σεναριογράφο (αν είναι διαφορετικό πρόσωπο) και τον παραγωγό.

Από την κουβέντα μας κατάλαβα ότι ακόμα και να μην κέρδιζε το πρώτο βραβείο, η παρουσία της ταινίας –του σεναρίου για την ακρίβεια– στο συγκεκριμένο πρόγραμμα του είχε δώσει ένα μικρό προβάδισμα σε σχέση με άλλες ταινίες. Επρόκειτο για μια ακόμα πλευρά του φεστιβαλικού ανταγωνισμού την οποία δεν συναντούσα για πρώτη φορά.

Μα φυσικά είναι κι εδώ ανταγωνιστικά τα πράγματα. Ίσως πιο σκληρά από τα «κανονικά» διαγωνιστικά προγράμματα των φεστιβάλ, απλά έχουν μικρότερη προβολή. Και δεν είναι μόνο το Σαράγεβο, όπως φαντάζομαι καταλαβαίνεις. Ο αντίκτυπος είναι πολύ μεγαλύτερος αν βρεθείς στις Κάννες, στο Σάντανς. Αλλά είναι καλό να περάσεις και από αυτά τα μικρότερα φεστιβάλ, όπως αυτό ή της Θεσσαλονίκης, για να έχεις τις πρώτες εικόνες και εμπειρίες της διαδικασίας, είναι πολύ σημαντικό.

Από τις πρώτες μέρες διαπίστωσα ότι η «αγορά» στο Σαράγεβο διαδραμάτιζε έναν πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητας του φεστιβάλ. Οι περισσότερες δραστηριότητες που αφορούσαν τους ξένους καλεσμένους πραγματοποιούνταν εκεί, ενώ συνειδητοποίησα ότι δεν επρόκειτο να συναντήσω πολλούς προγραμματιστές, όπως γινόταν στα μεγάλα φεστιβάλ που είχα επισκεφτεί· αντιθέτως, επρόκειτο να δω κυρίως συνεργάτες εταιρειών διανομής και παραγωγής. Αυτό σήμαινε ότι το συγκεκριμένο φεστιβάλ δεν ήταν καθιερωμένο διεθνώς για το πρόγραμμά του και τις παγκόσμιες και ευρωπαϊκές πρεμιέρες, ώστε να προσελκύει πολλούς προγραμματιστές από άλλα φεστιβάλ.²²⁶ Αντίθετα, ήταν αρκετά δημοφιλές για τη δυνατότητα που έδινε σε νέους δημιουργούς και παραγωγούς να συναντήσουν και να συζητήσουν με τις εταιρείες διανομής και τους αγοραστές τα μελλοντικά τους σχέδια, να ακούσουν ομιλίες από έμπειρους επαγγελματίες του χώρου και να εμπλακούν σε πολλές άλλες δραστηριότητες που συμπεριλαμβάνονται στο πλαίσιο της «αγοράς».

Κατά την παραμονή μου στο φεστιβάλ συνάντησα και άλλους σκηνοθέτες που είχαν επιλεγεί από το φεστιβάλ προκειμένου να συμμετάσχουν στο διαγωνιστικό

²²⁶ Εξάιρεση φυσικά αποτελούν τα φεστιβάλ που προβάλλουν πολλές ταινίες από τον βαλκανικό κινηματογράφο όπως για παράδειγμα το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, που έχει ειδικό τέτοιο τμήμα στο πρόγραμμά του.

τμήμα της «αγοράς». Ανάμεσά τους και ο Louis από την Ισπανία, ο οποίος ετοίμαζε εκείνη την περίοδο την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία. Ήταν ιδιαίτερα χαρούμενος που έπαιρνε μέρος στο φεστιβάλ, αλλά και σίγουρος ότι δεν θα κερδίσει, γεγονός που μου θύμιζε τις σκέψεις του Παναγιώτη για τον ανταγωνισμό σε αυτό το επίπεδο. Ο Louis μου είπε:

Είναι αλήθεια ότι δεν έχουμε μεγάλη πιθανότητα να κερδίσουμε. Ακόμα και σε αυτό το πλαίσιο, στην «αγορά», το ποιος είσαι και με ποια εταιρία παραγωγής έχεις έρθει και σε ποια χώρα βρίσκεσαι μετράει πολύ. Αλλά είμαι έτσι και αλλιώς πολύ ευχαριστημένος που μας διάλεξαν. Δεν ήταν εύκολο. Ήδη στο πλαίσιο των συναντήσεων και των παρουσιάσεων που κάνουμε κάθε μέρα έχω γνωρίσει πάρα πολλούς ανθρώπους που μπορεί να μας φανούν χρήσιμοι στη συνέχεια. Αλλά και μόνο χάρη στην ανταλλαγή απόψεων και τις κριτικές που ακούσαμε νιώθω πιο έτοιμος από πριν για να προχωρήσω.

Η επίσκεψη αυτή άλλαξε άρδην την εικόνα που είχα για την πολυπλοκότητα της «αγοράς» στα φεστιβάλ κινηματογράφου. Μέχρι τότε είχα εξοικειωθεί με την ανακάλυψη νέων ταινιών που είχαν ολοκληρωθεί και έψαχναν τον δρόμο τους στον φεστιβαλικό κύκλο. Στο Φεστιβάλ του Σαράγεβο έπρεπε να δω ταινίες που δεν είχαν ακόμα ολοκληρώσει το σενάριό τους και σκηνοθέτες που επιδίωκαν να επωφεληθούν από την εμπειρία άλλων επαγγελματιών. Άρχισα να διακρίνω πολλές δομικές ομοιότητες με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης, γεγονός που με βοήθησε να συνειδητοποιήσω γιατί είναι τόσο σημαντική η «αγορά» για τη διεθνή προβολή αυτών των δύο φεστιβάλ.

Άνοιγε μπροστά μου ένας διαφορετικός κόσμος των φεστιβάλ, το ίδιο συναρπαστικός και ανταγωνιστικός, αλλά λιγότερο καλλιτεχνικός και περισσότερο «στρατηγικός». Τα φεστιβάλ καθόριζαν τη «ζωή» της ταινίας πολύ πιο νωρίς από ό,τι πίστευα.

5.1 Το εναλλακτικό δίκτυο

Ας δούμε όμως πώς ένα φεστιβάλ και η «αγορά» του παρεμβαίνουν στην κινηματογραφική παραγωγή μέσω αυτού που έχουμε ορίσει ως «δίκτυο των

φεστιβάλ». ²²⁷ Όπως έχω σημειώσει, τα φεστιβάλ έχουν διαμορφώσει ένα διαφορετικό αλλά εξίσου αποτελεσματικό δίκτυο διανομής και παραγωγής. Η διαπίστωση αυτή είναι από τις πιο διαδεδομένες μεταξύ των μελετητών του πολύπλοκου αυτού θεσμού. Παρά την περιορισμένη βιβλιογραφία για τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, το συγκεκριμένο θέμα εμφανίζεται πιο συχνά από οποιοδήποτε άλλο. ²²⁸

Επιπλέον, οι πληροφορητές μου έθεσαν πολλές φορές το θέμα του ξεχωριστού ρόλου των φεστιβάλ σε σχέση με το κινηματογραφικό τους περιεχόμενο. Είναι πολύ πιθανόν ακόμα και αυτοί που έχουν μικρή σχέση με τα φεστιβάλ να έχουν ακούσει τη φράση «στα φεστιβάλ πηγαίνεις για να δεις ταινίες που διαφορετικά δεν θα μπορούσες να δεις αλλού». Σε αυτή τη διατύπωση αποκρυσταλλώνεται η λογική στην οποία στηρίχθηκε από την αρχή αυτό που ονομάζεται «δίκτυο των φεστιβάλ κινηματογράφου». Από τις κινηματογραφικές ακόμα λέσχες της δεκαετίας του 1920, τα φεστιβάλ είχαν από την αρχή την τάση να προβάλλουν ταινίες που δεν μπορούσαν να έχουν διευρυμένη διανομή ή δεν μπορούσαν καν να φτάσουν στις αίθουσες των κινηματογράφων. Ήταν διαδεδομένη η αντίληψη ότι ο επισκέπτης μπορούσε «να δει κάτι διαφορετικό» από αυτά που έβλεπε στην κανονική κινηματογραφική διανομή και στη συνέχεια στην τηλεόραση, η οποία, όταν εμφανίστηκε, απέσπασε ένα μεγάλο μέρος του κοινού από τις αίθουσες.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, παρά τη μείωση των εισιτηρίων εξαιτίας της εμφάνισης της τηλεόρασης, της βιντεοκασέτας και, αργότερα, του διαδικτύου, τα φεστιβάλ δεν φαίνεται να χάνουν την ελκτική τους δύναμη, όπως φαίνεται και από τον μεγάλο αριθμό θεατών που τα επισκέπτεται. Είναι χαρακτηριστικό ότι από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και μέσα σε είκοσι μόνο χρόνια ο αριθμός των φεστιβάλ πολλαπλασιάστηκε δημιουργώντας ένα μοναδικό σύστημα διανομής κινηματογραφικών έργων (Thompson & Bordwell 2011:716). ²²⁹

²²⁷ Για τη χρήση της λέξης «δίκτυο» ως μετάφραση του όρου circuit βλ. Κεφάλαιο 1, σημείωση 9.

²²⁸ Ενδεικτικά αναφέρω Nichols (1994), Chin & Qualls (2001), Laughtland (2002), Jäckel (2003), Stringer (2003), De Valck (2003, 2006, 2007), Iordanova & Rhyne (2009).

²²⁹ Έχω ήδη αναφερθεί στον μεγάλο αριθμό των φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στον κόσμο. Παρ' όλα αυτά, αξίζει να σημειώσω εκ νέου τα αριθμητικά στοιχεία που παραθέτουν οι συγγραφείς και το γεγονός ότι συγκρίνουν το δίκτυο αυτό με το Χόλιγουντ. Συγκεκριμένα αναφέρουν: «Αφότου το βίντεο (η ψηφιακή τεχνολογία) επέτρεψε στους κινηματογραφιστές να υποβάλουν τις ταινίες τους για προεπισκόπηση, τα φεστιβάλ πολλαπλασιάστηκαν. Το 1981 υπήρχαν περίπου 100 ετήσια φεστιβάλ. Ως το 2001 είχαν ξεπεράσει τα 700. Μέχρι το τέλος του 20ού αιώνα, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ είχαν δημιουργήσει ένα παγκόσμιο σύστημα διανομής, ενδεχομένως το μόνο που μπορούσε να ανταγωνιστεί το χολιγουντιανό σύστημα» (Thompson & Bordwell, 2011:716). Να σημειώσω ότι αυτά τα νούμερα αφορούν μόνο τα καταγεγραμμένα φεστιβάλ και όχι όλα όσα διοργανώνονται παγκοσμίως, ο αριθμός των οποίων είναι πολύ μεγαλύτερος.

Το δίκτυο των φεστιβάλ βασίζεται, τουλάχιστον στο ξεκίνημά του, στην προβολή και επομένως στην προώθηση νέων παραδειγμάτων. Τα φεστιβάλ, ένας θεσμός με σταθερή παρουσία στον χρόνο, που προβάλλει ταινίες μέσα σε κλίμα γιορτής δίνοντάς τους τη δυνατότητα να περάσουν, κατά κάποιον τρόπο, ένα «τεστ», έγιναν το κύριο μέσο για να φτάσουν ορισμένες ταινίες στο κοινό, να διανεμηθούν στις αίθουσες και πολλές φορές, όπως έχω δείξει, να βρουν χρηματοδότηση.

Σε αυτή τη διαδικασία επιλογής οι αποφάσεις δεν είναι εύκολες, ειδικά σήμερα που ο ανταγωνισμός είναι μεγάλος, η παραγωγή ταινιών είναι επίσης πολύ μεγαλύτερη σε σχέση με το παρελθόν, όπως και ο αριθμός των φεστιβάλ που υπάρχουν στον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τη στρατηγική η οποία ακολουθείται εκ μέρους αφενός των φεστιβάλ (ποιες ταινίες διαλέγουν) αλλά αφετέρου και εκ μέρους των συντελεστών μιας ταινίας, δηλαδή του παραγωγού ή/και του σκηνοθέτη, η οποία ρυθμίζεται από πολλές παραμέτρους. Και αν η πλευρά των φεστιβάλ φροντίζει οι επιλογές της να είναι συνεπείς με το προφίλ του φεστιβάλ, ισορροπώντας μεταξύ των επιθυμιών του κοινού και των υποκειμενικών επιλογών των διοργανωτών, η στρατηγική των δημιουργών της ταινίας είναι περισσότερο πολύπλοκη.

Επιπλέον, αναπτύσσεται σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα και μπορεί να έχει πολλές θετικές αλλά και αρνητικές συνέπειες για το μέλλον της ταινίας. Η «φεστιβαλική στρατηγική», όπως θα αναπτύξω στη συνέχεια, έχει περισσότερα στάδια. Όταν όμως η ταινία ολοκληρωθεί, επικεντρώνεται κυρίως στην κατάλληλη επιλογή του πρώτου φεστιβάλ που θα παρουσιαστεί η ταινία, στο οποίο πρέπει να καταφέρει να έχει την καλύτερη δυνατή προβολή και προώθηση. Στη συνέχεια επικεντρώνεται στο πώς θα πορευτεί στον «φεστιβαλικό κύκλο» που οι συντελεστές προτίμησαν να ακολουθήσει η ταινία τους.

Όπως είναι ευνόητο, όλοι θα ήθελαν οι ταινίες τους να κάνουν πρεμιέρα σε πολύ μεγάλα φεστιβάλ, αλλά γνωρίζοντας ότι και εκείνα αναγκαστικά πρέπει να προβούν σε επιλογές, η στρατηγική που θα ακολουθήσουν ενέχει μεγάλο ρίσκο και πρέπει να λαμβάνουν υπ' όψιν τους πολλές μεταβλητές. Μπορεί, τελικά, η ταινία να μην προβληθεί σε κάποιο διάσημο φεστιβάλ και έτσι να προσδιοριστεί εκ νέου η στρατηγική προώθησής της. Ο κίνδυνος έγκειται στο ενδεχόμενο η ταινία να προβληθεί σε κάποιο φεστιβάλ που δεν θα βρει κατάλληλο κοινό ούτε τις συνθήκες εκείνες που θα τη βοηθήσουν να προωθηθεί.

Η επιλογή, λοιπόν, πρέπει να έχει δύο στόχους. Ο πρώτος είναι να αναζητηθεί το καλύτερο και πιο δημοφιλές φεστιβάλ που μπορεί να κάνει δεχτεί την ταινία και συγχρόνως να εξασφαλιστεί ότι η ταινία κάνει παγκόσμια πρεμιέρα σε ένα διεθνές φεστιβάλ, ακόμα και αν αυτό δεν είναι από τα πιο γνωστά. Από την άλλη πλευρά, η στρατηγική εκ μέρους των φεστιβάλ είναι φυσικά διαφορετική. Εκείνα θα αναζητήσουν μεν τα μεγάλα ονόματα-«κράχτες»²³⁰, για να διαφημιστούν όσο τον δυνατό περισσότερο, αλλά συγχρόνως θα προσπαθήσουν να ανακαλύψουν και νέα ονόματα, τα οποία στο μέλλον θα αναδειχθούν σε διάσημους σκηνοθέτες. Επιπλέον, ο στόχος τους είναι να έχουν ένα πρόγραμμα με συγκεκριμένο προφίλ και συνοχή, ώστε να «χτίσουν» ή να διατηρήσουν, όπως σημείωσα, την ταυτότητά τους.²³¹

Ο George, ένας από τους πληροφορητές μου που ασχολείται με την παραγωγή, ανέφερε χαρακτηριστικά ότι οι μεγάλες ταινίες και παραγωγές δεν έχουν ουσιαστικά ανάγκη τα φεστιβάλ και φυσικά τα αποκαλούμενα «blockbuster» δεν έχουν θέση σε αυτά. Υπάρχουν ταινίες του Χόλιγουντ που κάνουν πρεμιέρα σε

²³⁰ Αναφέρομαι τόσο στις ταινίες που έχουν γίνει από διάσημους δημιουργούς, όσο και στους διάσημους καλεσμένους, τους αποκαλούμενους και VIP.

²³¹ Έχω ήδη αναφερθεί στον σημαντικό ρόλο που έχουν τα φεστιβάλ στην πορεία μιας ταινίας μέσα από τον τρόπο που αναδείχθηκε το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου το 2009 με τις επιτυχίες που είχαν στα διεθνή φεστιβάλ οι ταινίες «Κυνόδοντας» του Γιώργου Λάνθιμου, «Στρέλλα» του Πάνου Κούτρα και «Ακαδημία Πλάτωνος» του Φίλιππου Τσίτου. Τα παραδείγματα είναι πολλά και πολύ διαφορετικά μεταξύ τους ανάλογα τη χώρα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ρόλος του φεστιβάλ των Καννών στην καλλιτεχνική «νομιμοποίηση» και την παγκόσμια αναγνώριση του σκηνοθέτη Κουέντιν Ταραντίνο, ο κινηματογράφος του οποίου αναδείχθηκε πολύ περισσότερο μετά τη συμμετοχή του στο συγκεκριμένο φεστιβάλ, στο οποίο κέρδισε το βραβείο του χρυσού φοίνικα με την ταινία «Pulp Fiction» το 1994. Επίσης, όσον αφορά την επιρροή των ελληνικών φεστιβάλ σε εθνική κλίμακα, να αναφέρω ότι στα Φεστιβάλ Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη και στο Φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» στην Αθήνα παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά έργα των Τζιμ Τζάρμους, Τιμ Μπάρτον, Άκι Καουρισμάκι, Κιμ Κι Ντουκ και πολλών άλλων δημιουργών, οι οποίοι δεν είναι πλέον μόνο διάσημοι και καθιερωμένοι σκηνοθέτες, αλλά οι ταινίες τους στη χώρα μας πηγαίνουν εξαιρετικά και στο εμπορικό επίπεδο. Παρόμοια λίστα αναφορών θα μπορούσε να γεμίσει πολλές σελίδες. Παρ' όλα αυτά, θα ήταν λάθος να δημιουργηθεί η ωραιοποιημένη εικόνα ότι τα μεγάλα φεστιβάλ επιλέγουν ταινίες αποκλειστικά με καλλιτεχνικά κριτήρια. Για να φτάσει μια ταινία στα χέρια του διευθυντή ενός φεστιβάλ όπως των Καννών, του Βερολίνου, της Βενετίας ή για να συμμετάσχει στα διαγωνιστικά τους τμήματα, υπεισέρχονται διάφοροι παράγοντες, όπως η επαφή που έχουν οι παραγωγοί με ορισμένα πρόσωπα των φεστιβάλ, η χρονική συγκυρία, οι γνωριμίες κ.ά. Ειδικά τα τελευταία χρόνια η εμπλοκή των εταιριών διανομής και των μεγάλων στούντιο στο πρόγραμμα των φεστιβάλ ολοένα και αυξάνεται. Σε ένα πρόσφατο άρθρο του γνωστού περιοδικού *Hollywood Reporter* οι Scott Roxborough και Stuart Kemp (2014) αναδεικνύουν αυτό το στοιχείο που πολλές φορές, όπως σημειώνουν, αγνοείται από τα μέσα επικοινωνίας. Μνημονεύουν την επιρροή που είχε ο Spielberg στην επιλογή της νέας ταινίας του Tommy Lee Jones «The Homesman» στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Καννών το 2014, αναλύοντας γενικότερα τον ρόλο των εταιριών, όπως οι DreamWorks και Sony Pictures Classics, και τη σχέση τους με το συγκεκριμένο φεστιβάλ. Είναι λοιπόν ασυγχώρητη αφέλεια να πιστέψει κανείς ότι ο δημιουργός μπορεί να συμμετέχει στο διαγωνιστικό τμήμα ενός μεγάλου φεστιβάλ στέλνοντας απλά την ταινία, όπως συμβαίνει σε μικρότερα τοπικά φεστιβάλ. Η δήλωση του σκηνοθέτη Αλέξανδρου Αβρανά (8/9/2013) που πρόσφατα βραβεύτηκε από το φεστιβάλ της Βενετίας για το «Miss Violence», ότι η ταινία «μπήκε σε ένα φάκελο, τη στείλαμε, δεν ξέραμε κανέναν και το φεστιβάλ της Βενετίας την αγάπησε αμέσως» κινείται στα όρια τουλάχιστον της «αστείας υπερβολής» (<http://www.lifo.gr/team/showtime/40186>).

κάποιο από τα μεγάλα φεστιβάλ, των Καννών ή του Βερολίνου, αλλά το κάνουν κυρίως γιατί οι σκηνοθέτες πείθονται πως τα φεστιβάλ χρειάζονται τη λάμψη τους ή για κάποιον άλλο λόγο που έχει να κάνει με τις υποχρεώσεις της παραγωγής. Σίγουρα όμως όχι γιατί το έχουν ανάγκη.

Ο Γούντι Άλεν ή οι ταινίες της Pixar, για παράδειγμα, δεν έχουν να κερδίσουν κάτι εκτός από «καλλιτεχνική δόξα» και λίγο περισσότερο «χώρο διανομής» στην Ευρώπη. Από την άλλη πλευρά, υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός ταινιών, σαφώς μεγαλύτερος, για τις οποίες τα φεστιβάλ αποτελούν τον σημαντικότερο χώρο στο παιχνίδι της προώθησής τους. Αναφέρομαι βέβαια σε αυτές τις ταινίες που θα χρησιμοποιήσουν στη συνέχεια τα επίσημα κανάλια της διανομής.²³²

Το σημαντικό για έναν παραγωγό, μου εξηγεί ο George, είναι ότι τα μεγάλα φεστιβάλ κάνουν μια πρώτη επιλογή, για το τι θα μπορούσε να βγει στις αίθουσες. Μια απλή συμμετοχή ή πολύ περισσότερο μια επιτυχία σε ένα φεστιβάλ μπορεί να αποτελέσει κίνητρο για μια εταιρία διανομής να αγοράσει την ταινία.

Φυσικά και τα φεστιβάλ έχουν πολλές άλλες διαστάσεις. Νέες «φωνές», νέοι δημιουργοί, νέα θέματα κλπ., αλλά για μένα, σαν παραγωγό, με ενδιαφέρει το γεγονός ότι το φεστιβάλ έχει αυτή την επαγγελματική παρέμβαση. Διαδραματίζει πολύ μεγάλο ρόλο στην πορεία μιας ταινίας. Ειδικά μέσα από τα μεγάλα φεστιβάλ, η ταινία αποκτάει ένα «όνομα», στο οποίο εγώ στηρίζω πολλά για την πορεία της.

Για το ίδιο θέμα μού μίλησε και η Δανάη, νέα παραγωγός η οποία όμως έχει μεγάλη εμπειρία στα φεστιβάλ. Μαζί παρακολουθήσαμε μια ανοιχτή συζήτηση για νέους σκηνοθέτες, παραγωγούς και την προώθηση των ταινιών τους. «Πολλές χώρες δεν μπορούν να στηρίξουν τον κινηματογράφο, οπότε ο δημιουργός χρειάζεται τον χώρο και το δίκτυο των φεστιβάλ για να μπορέσει να κάνει την επόμενη ταινία του, αλλιώς χάνεται» μου λέει θεωρώντας την πολιτιστική, οικονομική και, γιατί όχι,

²³² Εδώ ο συνομιλητής μου διαχωρίζει τις ταινίες που πλέον αρχίζουν να χρησιμοποιούν νέα μοντέλα διανομής, μέσω internet για παράδειγμα. Ο αριθμός των ταινιών αυτών είναι πολύ περιορισμένος και δεν μπορούμε να εντοπίσουμε ακόμα τυχόν διαφορές. Στο τελευταίο κεφάλαιο αναλύω τις προοπτικές της διαφαινόμενης αυτής αλλαγής.

πολιτική παρέμβαση των φεστιβάλ ως ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα το δύο τελευταίων δεκαετιών για τον κινηματογράφο.

Έχω ήδη αναφερθεί στην επιρροή των φεστιβάλ ή ακόμα και στον χαρακτήρα τους, χρησιμοποιώντας πολλές φορές διάφορους χαρακτηρισμούς. Όλα τα φεστιβάλ δεν μπορούν να είναι ίδια και φυσικά δεν μπορούν να έχουν την ίδια θέση στο φεστιβαλικό δίκτυο. Σε μια πρώτη κατηγορία κατατάσσονται τα φεστιβάλ που είναι αναγνωρίσιμα και αναγνωρισμένα σε παγκόσμιο επίπεδο, τα οποία κατά κάποιον τρόπο βρίσκονται σε «θέση οδηγού» σε σχέση με τα υπόλοιπα. Είναι αυτά που κάθε χρόνο θα συγκεντρώσουν πάνω τους τα φώτα της δημοσιότητας, θα έχουν διάσημους προσκεκλημένους, πάρα πολλούς δημοσιογράφους, μεγάλη «αγορά», σε αυτά θα κάνουν πρεμιέρα καινούργιες ταινιών διάσημων σκηνοθετών. Θα αποτελέσουν και σημαντικό εφόδιο για τους νέους δημιουργούς που οι ταινίες τους θα προβληθούν στα φεστιβάλ αυτά. Η συμμετοχή στην αρχή της καριέρας τους σε αυτά τα φεστιβάλ μπορεί να αποδειχθεί καθοριστικής σημασίας.

Αυτά τα φεστιβάλ δεν θα μπορούσαν να είναι πολλά. Σημαντικότερο βέβαια είναι το φεστιβάλ το Καννών, το οποίο πολλοί σκηνοθέτες θεωρούν ως το «άγιο δισκοπότηρο» του κινηματογράφου. Μαζί με αυτό θα κατατάσσαμε επίσης τα φεστιβάλ του Βερολίνου και της Βενετίας, το φεστιβάλ Σάντανς στις Ηνωμένες Πολιτείες και το φεστιβάλ του Τορόντο στον Καναδά. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ακολουθούν, τα ευρωπαϊκά του Ρότερνταμ, του Σαν Σεμπαστιάν, του Λοκάρνο, του Κάρλοβν Βάρν, του Λονδίνου, καθώς και τα αμερικανικά, SXSW και Tribeca. Τέλος, ανάμεσα σε αυτά τα φεστιβάλ να συμπεριλάβω και το ασιατικό φεστιβάλ στην πόλη της Busan στη Νότια Κορέα. Η σημαντικότητα του εν λόγω φεστιβάλ δεν έγκειται στην επιλογή του από σκηνοθέτες για την πρεμιέρα της ταινίας τους, αλλά στο ότι είναι το μεγαλύτερο φεστιβάλ της Ασίας με πολύ μεγάλη επιρροή και αναγνωρισιμότητα. Έτσι, και η προβολή μιας ταινίας σε αυτό το φεστιβάλ, ακόμα και αν δεν είναι παγκόσμια πρεμιέρα, θεωρείται σημαντική. Εξάλλου, η αγορά της Ασίας είναι τεράστια σε μέγεθος και πολλοί θεωρούν ότι για να προωθηθούν οι ταινίες τους με αποτελεσματικό τρόπο σε αυτή την περιοχή πρέπει να τις προβάλουν σε αυτό το φεστιβάλ.²³³

²³³ Αυτή η κατηγοριοποίηση έγινε με βάση την προσωπική μου έρευνα, τις συνεντεύξεις πληροφορητών που ήταν έτοιμοι να στείλουν ταινίες σε φεστιβάλ και, τέλος, την επιρροή των φεστιβάλ σήμερα. Ένας από τους πρώτους οργανισμούς που συνδέθηκε με επίσημο τρόπο με τα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι η Διεθνής Ομοσπονδία Ενώσεων Παραγωγών Κινηματογράφου (FIAPF). Κάθε χρόνο δημοσιεύει μια λίστα με τα φεστιβάλ κινηματογράφου τα οποία πληρούν τις

Τα μεγάλα φεστιβάλ παίζουν κατά κάποιον τρόπο έναν ρόλο «οδηγού» και για τα άλλα μικρότερα φεστιβάλ, καθώς οι διευθυντές και οι προγραμματιστές από άλλα φεστιβάλ θα τα επισκεφτούν, για να ανακαλύψουν και να επιλέξουν ταινίες για τα δικά τους προγράμματα. Επίσης, λειτουργούν και ως παράδειγμα οργανωτικής δομής, αφού πολλές από τις ιδέες που θα εφαρμόσουν θα γίνουν πρότυπο για τα υπόλοιπα. Φυσικά, η προσαρμογή και αφομοίωση αυτών των πρακτικών θα γίνει ανάλογα με τις δυνατότητες που έχει κάθε φεστιβάλ, αφού οι προϋπολογισμοί είναι πολύ διαφορετικοί. Γι' αυτό τον λόγο δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το μοντέλο οργάνωσης των μεγάλων φεστιβάλ είναι το πιο διαδεδομένο, αφού τα μικρότερα φεστιβάλ είναι πολύ περισσότερα.²³⁴

Υπάρχει συγχρόνως η εντύπωση ότι τα σημαντικά αυτά φεστιβάλ είναι περισσότερο συνδεδεμένα με το εμπορικό κομμάτι του κινηματογράφου και ότι δεν εξυπηρετούν το σινεμά ως τέχνη αλλά ως βιομηχανικό προϊόν. Ο σημερινός διευθυντής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης Δημήτρης Εϊπίδης λίγα χρόνια μετά το ξεκίνημα της διεθνούς πορείας του οργανισμού, είχε τονίσει:

«[σε αυτά τα φεστιβάλ] επικρατεί μια επιθετική στρατηγική μάρκετινγκ και έτσι το σινεμά γίνεται προϊόν και αντικείμενο οικονομικής συναλλαγής, όπου οι φορείς της ταινίας δεν είναι οι σκηνοθέτες, αλλά αυτοί που έχουν εξασφαλίσει

προϋποθέσεις που θέτει ο οργανισμός, προκειμένου να λάβουν ένα είδος «ποιοτικής αναγνώρισης», όπως αναφέρει ο ίδιος ο οργανισμός (Οδηγός FIAPF 2010-2011). Αν και παραμένει σημαντικό σημείο αναφοράς για τους παραγωγούς και γενικότερα τους κινηματογραφιστές, η λίστα και ο οδηγός αυτός απηχούν τα κριτήρια που θέτει ο συγκεκριμένος οργανισμός και δεν αποτυπώνουν τις αλλαγές που σημειώνονται στα φεστιβάλ σήμερα. Τα κριτήρια αυτά σε κάποιες περιπτώσεις δεν φαίνεται να ανταποκρίνονται στην πραγματική αξία ορισμένων φεστιβάλ. Για παράδειγμα, στη λίστα του οργανισμού περιλαμβάνεται το διεθνές φεστιβάλ του Λος Άντζελες αλλά όχι του Σάντανς, της Tribeca και του SXSW, τα οποία είναι σαφώς πιο σημαντικά και με μεγαλύτερη επιρροή, όχι μόνο στις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά και παγκοσμίως. Επίσης, είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι από αυτές τις λίστες απουσιάζουν και τα φεστιβάλ «ειδικού ενδιαφέροντος». Για παράδειγμα, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ του Άμστερνταμ, το οποίο είναι το μεγαλύτερο και σημαντικότερο φεστιβάλ το είδους, δεν βρίσκεται στη λίστα.

²³⁴ Έτσι και αλλιώς η συνέχεια και η επιτυχία του δικτύου εξαρτάται από τη διαφορετική θέση των φεστιβάλ. Αλλά είναι πολύ ενδιαφέρον ότι το δίκτυο των φεστιβάλ δεν φαίνεται να εξαρτάται από κάποιον από τους «κόμβους» του. Είτε είναι ένα μικρό φεστιβάλ που απλά προβάλλει ταινίες, είτε είναι ένα φεστιβάλ που βρίσκεται στον πυρήνα της οικονομίας του δικτύου, η συνεχής και αδιάλειπτη λειτουργία του δεν φαίνεται να είναι ζωτικής σημασίας για τη συνέχιση και επιτυχία του δικτύου. Αν ένα φεστιβάλ σταματήσει τη λειτουργία του, δεν θα διαταραχτεί η συνέχιση της λειτουργίας του δικτύου. Ο Stringer (2003:46) σημειώνει, επίσης, ότι το μοντέλο των μεγάλων φεστιβάλ δεν είναι το επικρατέστερο. Δεν ξεκαθαρίζει όμως ότι η διαφοροποίηση βασίζεται κυρίως στους σκοπούς, τους στόχους και το μέγεθος της κάθε διοργάνωσης και όχι στη δομή, καθώς όλα τα φεστιβάλ βασίζονται στο ίδιο μοντέλο.

τη χρηματοδότηση και αυτοί που αποβλέπουν σε σημαντικά κέρδη από αυτή» (1998:16).

Βέβαια, όσο εύκολο είναι να δεις το κυρίως πρόγραμμα του Φεστιβάλ των Καννών ή του Βερολίνου με αυτόν τον τρόπο, άλλο τόσο δύσκολο είναι να αναλύσεις όλες τις διαστάσεις, την επιρροή τους και τι εξυπηρετούν περισσότερο, αφού μερικά από τα πιο «εναλλακτικά», «πρωτοποριακά» και «αντι-εμπορικά» παραδείγματα προγραμματισμού ταινιών εμφανίστηκαν σε αυτά τα φεστιβάλ.²³⁵

Ανεξάρτητα, όμως, από τη γνώμη που έχει κανείς για τις πολυδιάστατες εκδοχές αυτών των εκδηλώσεων, αυτό που έχει σημασία για την ανάλυσή μας είναι ότι το επιτυχημένο δίκτυο εναλλακτικής διανομής που έχουν δημιουργήσει τα φεστιβάλ²³⁶ είναι αποτέλεσμα της εμπλοκής τους στην οικονομική διάσταση του κινηματογράφου και της δημιουργίας της «αγοράς» στο πλαίσιο του δικτύου. Αν, λοιπόν, τα φεστιβάλ σε ένα πρώτο επίπεδο βοηθούν τις ταινίες μέσω της προβολής τους στο επίσημο πρόγραμμά τους, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να προωθηθούν, η δημιουργία της «αγοράς» κάνει τα φεστιβάλ να παρεμβαίνουν σε ακόμα περισσότερα επίπεδα. Έτσι, η «αγορά» μετατρέπεται σε κατ' αρχήν παράγοντα διαφοροποίησης των φεστιβάλ όσον αφορά την επιρροή τους, αφού όσα περιλαμβάνουν αυτή τη νέα παρέμβαση στην κινηματογραφική παραγωγή αποκτούν μεγαλύτερο «ειδικό βάρος».

5.2 Μια νέα παρέμβαση των φεστιβάλ

Το στοιχείο, λοιπόν, που πρέπει να κρατήσουμε είναι η ακόμα μεγαλύτερη σύνδεση των φεστιβάλ με τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Ενώ αρχικά τα φεστιβάλ προσανατολιζόνταν περισσότερο στην προβολή των εθνικών κινηματογραφικών παραγωγών, σταδιακά μετατρέπονταν σε μια πλατφόρμα προβολής είτε ταινιών οι οποίες δεν επρόκειτο να προβληθούν αλλού, παρά μόνο σε άλλα φεστιβάλ, είτε ταινιών που επιδίωκαν να κάνουν το πρώτο και βασικό βήμα για την εμπορική

²³⁵ Όπως αναφέρει στο ίδιο σημείο ο Δημήτρης Εϊπίδης, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το «Forum Νέου Κινηματογράφου» του Φεστιβάλ Βερολίνου, εμπνευστής του οποίου ήταν μια από τις σημαντικότερες φυσιογνομίες για τα φεστιβάλ κινηματογράφου, και πρότυπο για τον ίδιο τον Εϊπίδη, ο Ulrich Gregor (1998:16-17).

²³⁶ Για την επιτυχία του δικτύου, βλέπε De Valck, 2007.

διανομή τους. Η σύγχρονη μορφή της «αγοράς» πλέον ενδυναμώνει την παρέμβαση του φεστιβάλ καθώς το συνδέει ακόμα στενότερα με την παραγωγή ταινιών. Αν δίναμε τίτλους στις διαφορετικές φάσεις παρέμβασης του θεσμού των φεστιβάλ στην κινηματογραφική παραγωγή, τότε η πρώτη φάση θα ήταν η «εμπλοκή στην εθνική διάσταση της ταινίας», η δεύτερη μπορούσε να περιγραφεί ως «εμπλοκή στην προώθηση και διανομή της ταινίας», ενώ η τρίτη θα είχε τον τίτλο «εμπλοκή στην παραγωγή της ταινίας». Όλα αυτά, βέβαια, κάτω από την εορταστική ομπρέλα ενός πολιτιστικού γεγονότος.

Ο Τάκης, ο οποίος εργάζεται χρόνια στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης ξεχωρίζει την αγορά από τις άλλες δραστηριότητες των φεστιβάλ και προσπαθεί να μου εξηγήσει την πολυδιάστατη λειτουργία της:

Αν θεωρήσουμε ότι το καλλιτεχνικό κομμάτι του φεστιβάλ και η επαφή του κοινού με την ταινία είναι το επίσημο πρόγραμμα, η αγορά είναι το επαγγελματικό κομμάτι που απευθύνεται αποκλειστικά στους επαγγελματίες. Στην αγορά δηλαδή συμμετέχουν διανομείς και «αγοραστές» ταινιών,²³⁷ «sales agents»,²³⁸ εκπρόσωποι άλλων φεστιβάλ, σκηνοθέτες, παραγωγοί, ο καθένας με τον δικό του ξεχωριστό σκοπό, και έρχονται σε επαφή στο πλαίσιο που το φεστιβάλ δημιουργεί. Ανάλογα με το φεστιβάλ και το μέγεθός του, η αγορά μπορεί να έχει πολλά τμήματα στα οποία η ταινία βρίσκεται και σε διαφορετικό στάδιο «εξέλιξής» της. Από το σημείο που βρίσκεται απλά στο χαρτί και στην πρώιμη μορφή του σεναρίου, μέχρι το τελικό στάδιο όπου είναι έτοιμη να προβληθεί στα φεστιβάλ και να πουληθεί.

Όπως άφησα να εννοηθεί λίγο πιο πάνω, η «αγορά» αρχικά δεν είχε αυτή την πολυδιάστατη μορφή. Από την αρχή όμως συνδέθηκε με τη βιομηχανία του κινηματογράφου και την επαφή με νέες και άγνωστες ταινίες αποτελώντας ένα

²³⁷ Χρησιμοποιώ και τους δύο όρους, αν και ουσιαστικά παραπέμπουν σε επαγγελματίες που ανήκουν στην ίδια ομάδα. Ένας αγοραστής είναι συνήθως και διανομέας. Αν και χρησιμοποιείται περισσότερο ο αγγλικός όρος (buyer), τον μεταφράζω επειδή η ελληνική λέξη αποδίδει ακριβώς το περιεχόμενο του όρου.

²³⁸ Οι sales agents είναι μια ενδιαφέρουσα περίπτωση επαγγελματικής ομάδας. Εμφανίστηκαν λίγο μετά την ανάδειξη της «αγοράς». Ουσιαστικά είναι ο άνθρωπος (ή η ομάδα ανθρώπων) που μεσολαβεί μεταξύ της δημιουργικής ομάδας της ταινίας (παραγωγός, σκηνοθέτης) και, αφενός, των εταιρειών διανομής που θα ήθελαν να αγοράσουν τα δικαιώματά της και, αφετέρου, των φεστιβάλ που θα ενδιαφέρονταν να την προβάλουν. Γενικότερα, εμπλέκονται σε οτιδήποτε έχει σχέση με την προώθηση της ταινίας ως εμπορικού προϊόντος. Δεν μεταφράζω τον αγγλικό όρο μιας και έχει καθιερωθεί να χρησιμοποιείται και, σε αντίθεση με τον όρο «buyer», δεν υπάρχει ελληνικός όρος που να αποδίδει το νόημά του.

εργαλείο για την επιτυχία του δικτύου των φεστιβάλ. Η πρώτη εμφάνιση «αγοράς» σε φεστιβάλ χρονολογείται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 όπου, με μια μόνο αίθουσα και πολύ μικρό αριθμό συμμετεχόντων, το Φεστιβάλ των Καννών διοργάνωσε διάφορες συναντήσεις και προβολές αποκλειστικά για τους παραγωγούς και τους διανομείς τους οποίους είχε προσκαλέσει. Έτσι, η αποκλειστικότητα και η δυνατότητα να μπορούν οι επαγγελματίες να δουν πριν από τις επίσημες προβολές ταινίες που πιθανόν θα ενδιαφέρονταν να αγοράσουν, ήταν τα στοιχεία στα οποία στηρίχτηκε το συγκεκριμένο εγχείρημα, που ουσιαστικά καθόρισε τον χαρακτήρα αυτής της ιδιαίτερης πολιτιστικής αγοράς.

Η «αγορά»²³⁹, λοιπόν, ξεκίνησε με το να προωθεί, όπως και το πρόγραμμα των φεστιβάλ, ταινίες που είχαν μόλις ολοκληρωθεί αλλά είτε δεν ήταν έτοιμες να προβληθούν στο φεστιβάλ είτε δεν είχαν περιληφθεί στο επίσημο πρόγραμμα. Έτσι, ο παραγωγός, ο διανομέας, ο αγοραστής ή ακόμα και ο προγραμματιστής ενός άλλου φεστιβάλ μπορούσαν να δουν ταινίες πριν από όλους τους άλλους και να αποφασίσουν αν επιθυμούν να τις αγοράσουν ή να τις προβάλουν στο δικό τους φεστιβάλ. Η «αγορά» δηλαδή εμπλεκόταν στη φάση που ακολουθούσε έπειτα από την ολοκλήρωση μιας ταινίας.

Το γεγονός που άλλαξε αυτό το δεδομένο και επέκτεινε την παρέμβαση της «αγοράς», και κατ' επέκταση των φεστιβάλ που μπορούσαν να την εντάξουν στις δραστηριότητές τους, στην κινηματογραφική παραγωγή ήταν η απόφαση του Hubert Bals, διευθυντή του Φεστιβάλ του Ρότερνταμ στις αρχές της δεκαετίας του '80, να βοηθήσει έναν σκηνοθέτη από την Ασία, ο οποίος δεν μπορούσε να βρει τα χρήματα ώστε να ολοκληρώσει τη δεύτερη ταινία του. Ο πρωτοπόρος και πολύ δημιουργικός στον χώρο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, προγραμματιστής²⁴⁰ είχε δει την πρώτη ταινία του συγκεκριμένου σκηνοθέτη και είχε ενθουσιαστεί τόσο, που δεν μπορούσε

²³⁹ Για μια ιστορική αναδρομή του φαινομένου της «αγοράς» στα κινηματογραφικά φεστιβάλ, βλ. Creton (1997). Επιπλέον, μια μελέτη πάνω στο Φεστιβάλ Καννών και την «αγορά» στο συγκεκριμένο φεστιβάλ, βλ. Ethis (2001).

²⁴⁰ Ο Hubert Bals, όπως και το Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, έχει ταυτιστεί κυρίως με το ανεξάρτητο σινεμά και γι' αυτό είναι κάπως δύσκολο να ταυτιστεί με το άνοιγμα της «αγοράς» των φεστιβάλ προς οικονομικές και αναπτυξιακές διαδικασίες. Ο Bals γεννήθηκε το 1937 και μεγάλωσε σε καθολική οικογένεια στην Ουτρέχτη, όπου πέρασε τα μαθητικά του χρόνια ασχολούμενος με τη μουσική, δίνοντας μέχρι και διαλέξεις για την τζαζ σε συμμαθητές και δασκάλους. Η αγάπη του για το σινεμά ήρθε αργότερα. Το 1966 ίδρυσε μια κινηματογραφική λέσχη που κράτησε μέχρι το 1972, όταν και ίδρυσε το Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, που αρχικά λεγόταν Film International, όντας και ο πρώτος διευθυντής του. Το φεστιβάλ στη συνέχεια εξελίχθηκε σε ένα από τα μεγαλύτερα φεστιβάλ του κόσμου. Ακόμα και σήμερα πολλοί, ανεξάρτητοι κυρίως, κινηματογραφιστές ευγνωμονούν τον Hubert Bals για ό,τι έχει προσφέρει στην ανάδειξη νέων σκηνοθετών από όλο τον κόσμο (Heijs & Westra, 1996).

να πιστέψει ότι λόγω οικονομικών δυσκολιών δεν θα προχωρούσε η ολοκλήρωση της δεύτερης δουλειάς του.²⁴¹ Μέσα από αυτή την προσπάθεια γεννήθηκε το αναπτυξιακό κομμάτι του συγκεκριμένου φεστιβάλ που ονομάστηκε «CineMart». Έτσι άνοιξε ο δρόμος προκειμένου τα φεστιβάλ να αποκτήσουν έναν καινούργιο ρόλο, αφού το παράδειγμα του Ρότερνταμ γρήγορα υιοθετήθηκε και από άλλα φεστιβάλ.

Η μεγάλη και πολύ σημαντική αλλαγή που φέρνει η επέκταση της αγοράς έγκειται ακριβώς στο ότι αρχίζει να παρεμβαίνει στην πορεία μιας ταινίας από τα πρώτα στάδια της παραγωγής, δίνοντας περισσότερες ευκαιρίες σε νέους δημιουργούς, φέρνοντάς τους σε επαφή με πιθανούς χρηματοδότες. Όλα αυτά δημιουργούν ένα νέο και πολύ διαφορετικό οικονομικό φόρουμ και αλλάζουν τον τρόπο που λειτουργούσε μέχρι τότε η κινηματογραφική παραγωγή πέρα από τα «σύνορα» του Χόλιγουντ και ορισμένων μεγάλων ευρωπαϊκών εταιρειών.²⁴²

Ο Μάριος, ο οποίος εργάζεται και αυτός στην «αγορά» του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μου ξεκαθαρίζει ότι:

Αυτό που ονομάζουμε «αγορά» στα φεστιβάλ είναι κάτι μεγαλύτερο από αυτό που εννοούσαμε πριν από είκοσι χρόνια. Συνδέεται με ολόκληρο το κομμάτι όλων των αναπτυξιακών δράσεων της κάθε ταινίας, αλλά συγχρόνως δεν έχει σταματήσει να την ενδιαφέρει και το τελικό αποτέλεσμα. Όταν δηλαδή έρχεται η στιγμή η ταινία να αγοραστεί από έναν διανομέα, ένα τηλεοπτικό κανάλι ή ένα φεστιβάλ, στην «αγορά» θα πάνε να τη δουν. Ουσιαστικά με το άνοιγμα σε όλα τα στάδια της ταινίας, η «αγορά», κατά κάποιον τρόπο, παρεμβαίνει στην πορεία μιας ταινίας στο «πριν» και στο «μετά» της σχέσης της με το επίσημο πρόγραμμα των φεστιβάλ.

Πραγματικά, αν παρακολουθήσουμε την πορεία μιας ταινίας που δεν παράγεται στο πλαίσιο μιας μεγάλης εταιρίας, αλλά έχει ακολουθήσει τον δρόμο του «φεστιβαλικού

²⁴¹ Το περιστατικό αυτό το διηγήθηκε η Bianca Tall, μια από τις προγραμματίστριες του Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, σε ομιλία της στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 2012.

²⁴² Δεν αναφέρω τις κινηματογραφικές δυνάμεις της Ινδίας και της Νιγηρίας, επειδή ακολουθούν πρότυπα ανάπτυξης που μοιάζουν περισσότερο με αυτά του Χόλιγουντ. Γι' αυτό τον λόγο δεν είναι τυχαίο που τους έχουν δοθεί τα προσωνύμια «Bollywood» και «Nollywood» αντίστοιχα. Φυσικά, ανεξάρτητες παραγωγές από αυτές τις χώρες και τις ευρύτερες γεωγραφικές περιοχές τους συμμετέχουν στα προγράμματα των «αγορών». Ένα μέρος του προγράμματος «Hubert Bals Fund» του Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, για παράδειγμα, επικεντρώνεται σε ταινίες από χώρες της Ασίας και της Αφρικής που είναι έτοιμες να ολοκληρωθούν.

κύκλου», θα δούμε ότι η «αγορά» των φεστιβάλ μπορεί να βρίσκεται συνέχεια δίπλα της.²⁴³

5.3 Η φεστιβαλική στρατηγική

Η πορεία μιας ταινίας ξεκινάει φυσικά από την πρώτη ιδέα και από το αρχικό σχέδιο του σεναρίου. Από αυτό το στάδιο ήδη η δημιουργική ομάδα, που συνήθως αποτελείται από τον σκηνοθέτη και τον παραγωγό, αρχίζει να εφαρμόζει την οικονομική και τη φεστιβαλική στρατηγική της. Η οικονομική πλευρά είναι η αναζήτηση των χρημάτων, του οικονομικού κεφαλαίου που αντλείται είτε από ιδιωτικούς πόρους είτε από το εθνικό κέντρο κινηματογράφου της κάθε χώρας. Η φεστιβαλική στρατηγική, ακόμα και από αυτό το πρώτο στάδιο, έχει να κάνει με την «αγορά» των φεστιβάλ και τα «αναπτυξιακά προγράμματα» που περιλαμβάνει.

Σε αυτά τα προγράμματα τα «κινηματογραφικά σχέδια» επιλέγονται από την επιτροπή του αντίστοιχου τμήματος, με τα εξής κριτήρια: την ποιότητα του σεναρίου και τις προσδοκίες που δημιουργεί, κατά πόσο δηλαδή μπορεί να αποτελέσει τη βάση για μια ενδιαφέρουσα ταινία· τα πρόσωπα που αποτελούν τη «δημιουργική ομάδα», τι ταινίες έχουν κάνει· πόσο δύσκολη ή πόσο ρεαλιστική είναι η πραγματοποίηση του σεναρίου. Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, για παράδειγμα, το πρόγραμμα αυτό έχει τίτλο «Crossroads» και ο στόχος του «είναι να υποστηρίξει παραγωγούς ταινιών μεγάλου μήκους που σχετίζονται με την Κεντρική Ευρώπη, τα Βαλκάνια και τη Μεσόγειο».²⁴⁴ Εκεί το σενάριο θα εκτεθεί για πρώτη φορά σε επαγγελματίες που είναι καλεσμένοι του φεστιβάλ, ενδεχομένως θα βρεθούν οι πρώτοι ενδιαφερόμενοι

²⁴³ Σε αυτό το σημείο να αναφέρω την ξεχωριστή διοργάνωση «American Film Market (AFM)», η οποία είναι μια «αγορά» ταινιών που δεν πραγματοποιείται στο πλαίσιο κάποιου φεστιβάλ. Ιδρύθηκε το 1981 και πραγματοποιείται κάθε χρόνο στα μέσα Νοέμβριου. Ο προσανατολισμός της είναι η αμερικάνικη αγορά κινηματογραφικών ταινιών και τηλεοπτικών προγραμμάτων και αποτελεί την πρώτη ευκαιρία για όλες τις διεθνείς εταιρίες διανομής να αγοράσουν τα δικαιώματα των ταινιών που παράγονται κυρίως στην Αμερική. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στα φεστιβάλ, όπου οι ταινίες μπορεί να περάσουν από δύο ή τρία φεστιβάλ μέχρι να κλείσουν μια συμφωνία, στην αγορά αυτή οι συμφωνίες είναι συνήθως τελικές. Αυτό, βέβαια, γίνεται γιατί οι αγοραπωλησίες αφορούν κυρίως ολοκληρωμένα έργα ή ταινίες μεγάλων προϋπολογισμών, πολύ γνωστών σκηνοθετών και εταιρειών παραγωγής που ένας διανομέας δεν χρειάζεται να τις δει ολόκληρες. Αυτή η περίπτωση δεν είναι η μόνη αλλά είναι η πιο γνωστή. Τα φεστιβάλ παραμένουν το σύνηθες περιβάλλον για την ανάπτυξη τέτοιων δράσεων. Οι αγορές του Φεστιβάλ Καννών, του Φεστιβάλ Βερολίνου, του Sundance Film Festival, και του Toronto Film Festival παραμένουν πιο σημαντικές αγορές, ειδικά για ταινίες που δεν έχουν πολύ μεγάλους προϋπολογισμούς.

²⁴⁴ Από την ιστοσελίδα του φεστιβάλ.

που θα επιθυμούσαν να γίνουν συμπαραγωγοί και στην καλύτερη περίπτωση το «πρότζεκτ» θα πάρει και βραβείο από την κριτική επιτροπή. Το βραβείο αυτό, πέρα από την οικονομική υποστήριξη που παρέχει, αποτελεί κυρίως μια «σφραγίδα ποιότητας», σημαντική για τη μετέπειτα πορεία της ταινίας.

Στο πλαίσιο της «φεστιβαλικής στρατηγικής» η ταινία ακολούθως θα επιδιώξει είτε να συνεχίσει σε προγράμματα άλλων φεστιβάλ που έχουν σχέση με την ανάπτυξη σεναρίου²⁴⁵ είτε να συμμετάσχει σε φεστιβάλ ως ταινία που βρίσκεται σε στάδιο εξέλιξης (work in progress). Αυτό σημαίνει ότι τα γυρίσματα έχουν ξεκινήσει, οπότε στην «αγορά» του φεστιβάλ η ταινία συμμετέχει με ένα δείγμα εικόνας και όχι μόνο με το σενάριο. Στη Θεσσαλονίκη αυτό το τμήμα ονομάζεται «Works in Progress» («Docs in Progress» για το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ), και δίνει τη δυνατότητα σε επιλεγμένους sales agents, διανομείς και προγραμματιστές άλλων φεστιβάλ από όλο τον κόσμο να είναι οι πρώτοι που θα δουν και θα ανακαλύψουν ταινίες μεγάλου μήκους από τη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια, που βρίσκονται ένα στάδιο πριν από την ολοκλήρωσή τους.

Εδώ η ταινία και η δημιουργική ομάδα έχει τη δυνατότητα να παρουσιάσει²⁴⁶ δείγμα από τη δουλειά που έχει γίνει μέχρι τότε και να πείσει, αν μπορέσει, ορισμένους από τους συμμετέχοντες για την προοπτική της. Η ταινία πλέον εκτίθεται περισσότερο στα μάτια των ειδικών, αφού παρουσιάζονται και πλάνια. Έτσι, οι επιλεγμένοι επαγγελματίες που συμμετέχουν έχουν την ευκαιρία να δουν κάτι που μπορεί να τους ενδιαφέρει αρκετά νωρίτερα από άλλους συναδέλφους με τους

²⁴⁵ Αυτό σημαίνει ότι η ταινία θα παραμείνει για ένα διάστημα ακόμα στο ίδιο στάδιο, αλλά θα επιχειρήσει να αποκτήσει μεγαλύτερο συμβολικό αλλά και οικονομικό κεφάλαιο επιχειρώντας να συμμετάσχει στο ίδιο τμήμα κάποιου σημαντικότερου φεστιβάλ. Για παράδειγμα, στο Σαράγεβο συναντήθηκα με έναν σκηνοθέτη που συμμετείχε με την ιδέα του και στο τμήμα ανάπτυξης σεναρίων του Φεστιβάλ Καννών, πιστεύοντας ότι η συμμετοχή σε αυτό το ιδιαίτερα σημαντικό τμήμα θα έδινε στην ταινία ακόμα μεγαλύτερη ώθηση και περισσότερες ευκαιρίες για καλύτερες χρηματοδοτήσεις.

²⁴⁶ Υπάρχει μια διαδικασία παρουσίασης της ιδέας του «πρότζεκτ» μιας ταινίας που αφορά και τα δύο στάδια που μόλις περιέγραψα. Η διαδικασία παρουσίασης σε αυτές τις επαγγελματικές συναντήσεις ονομάζεται «pitching» και πρόκειται ουσιαστικά για κλειστές ιδιωτικές συναντήσεις του σκηνοθέτη και του παραγωγού με εταιρείες παραγωγής και διανομής οι οποίες ενδιαφέρονται για το συγκεκριμένο «πρότζεκτ» και επιθυμούν να μάθουν περισσότερα. Σε αυτή τη συνάντηση η δημιουργική ομάδα προσπαθεί να παρουσιάσει σε λίγα λεπτά την ιδέα και τους λόγους που την κάνουν ξεχωριστή και ενδιαφέρουσα. Οι πληροφορητές μου περιγράφουν τις συναντήσεις αυτές ως αρκετά δύσκολες και απαιτητικές. Σε πολλά φεστιβάλ, όπως το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, διοργανώνονται και ανοιχτές στο κοινό εκδηλώσεις «pitching», στις οποίες οι δημιουργοί παρουσιάζουν επιλεγμένα «πρότζεκτ» σε ένα πάνελ επαγγελματιών που εργάζονται σε εταιρίες διανομής, κανάλια και άλλους οργανισμούς. Οι παρουσιάσεις γίνονται μετά από δύο μέρες προετοιμασίας της ομάδας με εκπαιδευτές ειδικούς στα θέματα σεναρίου και παρουσιάσεων. Το «Pitching Forum», όπως ονομάζεται η συγκεκριμένη εκδήλωση στο φεστιβάλ, διοργανώνεται σε συνεργασία με το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Ντοκιμαντέρ (European Documentary Network) και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα που διοργανώνονται στην Ευρώπη. Ενδεικτικά να αναφέρω ότι, μεταξύ άλλων, στην επιτροπή συμμετέχουν τα κανάλια Arte, HBO (Europe), Al-Jazeera (English), και ZDF/ARTE.

οποίους πιθανόν να ανταγωνιστούν στο άμεσο μέλλον για κάποιο από αυτά τα κινηματογραφικά σχέδια.

Είναι ευνόητο ότι σε αυτό το στάδιο κορυφώνονται τόσο ο ανταγωνισμός μεταξύ των δημιουργών όσο και η αγωνία της δημιουργικής ομάδας, αφού η ιδέα έχει προχωρήσει αρκετά και η έκθεσή της στα μάτια των συμβούλων και επαγγελματιών μπορεί να αποφέρει ικανοποίηση και χαρά ή, αντιθέτως, απογοήτευση, εκνευρισμό, παραίτηση και όξυνση της ανταγωνιστικής διάθεσης απέναντι στα όποια «επιτυχημένα» σχέδια προχωρήσουν. Δεν ήταν λίγες οι φορές που διαπίστωσα ότι η σκληρή κριτική της επιτροπής του «Pitching Forum» επηρέασαν πολύ τον δημιουργό. Σε μια περίπτωση μάλιστα ένας δημιουργός με τον οποίο είχαμε κλείσει το ραντεβού δύο μέρες πριν αποχωρώντας από τη διαδικασία αρνήθηκε να μιλήσει μαζί μου, παρά το γεγονός ότι δεν θα είχαμε άλλη ευκαιρία, καθώς το φεστιβάλ τελείωνε.

Η συμμετοχή μου σε αυτές τις συναντήσεις μου έδειξε ότι κατά τη διάρκειά τους οι δημιουργοί είχαν μερικές φορές μεγαλύτερη αγωνία ακόμα και από τη μέρα της απονομής των βραβείων. Η ανάγκη να είναι επιτυχημένη η παρουσίαση έδειχνε επιτακτικότερη ακόμα και από ένα βραβείο, που θα φανταζόταν κανείς ότι είναι πιο σημαντικό για τον δημιουργό. Και όμως, η παρουσίαση της ταινίας στους συμβούλους μερικών από τα πιο σημαντικά κανάλια και δίκτυα του κόσμου φάνταζε πιο δύσκολη αλλά και πιο σημαντική δοκιμασία για την επιτυχημένη πορεία της ταινίας.

Μετά από αυτό το στάδιο, και αφού η ταινία έχει ολοκληρωθεί, η «φεστιβαλική στρατηγική» επικεντρώνεται όχι στην αγορά αλλά στην επιλογή του φεστιβάλ που θα παρουσιαστεί η ταινία για πρώτη φορά. Η εμπειρία όμως που η ομάδα της ταινίας έχει ήδη αποκτήσει από τις συμμετοχές της στα προγράμματα της «αγοράς» την επηρεάζει περισσότερο από ό,τι γινόταν στο παρελθόν. Σε μια δεύτερη συνάντησή μου με τον George τον ρώτησα από πότε ξεκινάει η συζήτηση για αυτή την επιλογή:

Από τη στιγμή που η ταινία βρίσκεται κοντά στην ολοκλήρωσή της, ο παραγωγός με τον σκηνοθέτη θα σκεφτούν σε ποιο φεστιβάλ θα μπορούσε η ταινία να κάνει πρεμιέρα και πού αλλού (σε ποια επόμενα φεστιβάλ) θα μπορούσε να προβληθεί. Όμως ουσιαστικά οι σκέψεις αυτές και οι συζητήσεις έχουν ξεκινήσει από πιο πριν, αφού οι επισκέψεις, οι αιτήσεις συμμετοχής σε προγράμματα της αγοράς και πολλά ακόμα τους έχουν βάλει ήδη στη

διαδικασία επιλογής. Δεν συναντάς μόνο διανομείς και «sales agents» αλλά και ανθρώπους από τα φεστιβάλ που πιθανώς να θέλεις να στείλεις αργότερα την ταινία. Μπορεί μια συζήτηση ή ακόμα κάτι που θα κάνει να σε κερδίσει και η ταινία να καταλήξει κάπου που δεν θα το περίμενες πριν.

Αυτή είναι μια αλλαγή που προήλθε από την επέκταση της «αγοράς» σε πολλά περισσότερα στάδια ανάπτυξης της ταινίας, επέκταση η οποία, αν και δεν είναι εμφανής, είναι πολύ σημαντική.²⁴⁷

Στο τελικό στάδιο της πορείας που θα ακολουθήσει η ταινία δεν υπάρχουν πλέον πολλές επιλογές. Μετά την παγκόσμια πρεμιέρα της, η ομάδα της ταινίας έχει τρεις στόχους. Ο ένας είναι η διανομή της ταινίας στις αίθουσες. Σε όσες περισσότερες χώρες καταφέρει να έχει διανομή, τόσο μεγαλύτερη προβολή και οικονομική επιτυχία θα έχει. Ο δεύτερος είναι η συμμετοχή της ταινίας σε όσα περισσότερα φεστιβάλ μπορεί. Οι διαστάσεις και οι θετικές συνέπειες της προβολής, των βραβείων, των χρημάτων και των συναντήσεων που μπορεί να επιτευχθούν μέσω του «φεστιβαλικού κύκλου» είναι, όπως είδαμε, πολλές.

Τέλος, ο τρίτος στόχος, που είναι ο μοναδικός που συνδέεται με την «αγορά», είναι η προβολή της ταινίας στο πλαίσιο του αποκαλούμενου «Film Market». Πρόκειται για το τμήμα που περιέγραψα στην αρχή του κεφαλαίου ως την πρώτη ιστορικά παρέμβαση που είχαν τα φεστιβάλ στο πλαίσιο της δημιουργίας της «αγοράς». Πρόκειται για την προβολή ολοκληρωμένων ταινιών σε ειδικούς χώρους στους οποίους πρόσβαση έχουν μόνο οι επαγγελματίες με την ειδική διαπίστευση. Σκοπός είναι η προώθηση των ταινιών σε εταιρίες διανομής και σε άλλα φεστιβάλ. Για παράδειγμα, στην «αγορά» του Βερολίνου προβάλλονται σχεδόν όλες οι ταινίες που προβλήθηκαν στο φεστιβάλ του Σάντανς, το οποίο ολοκληρώνεται λίγες μέρες πριν ξεκινήσει το γνωστό φεστιβάλ στη Γερμανία. Έτσι, μικρότερα φεστιβάλ, όπως της Θεσσαλονίκης ή της Αθήνας, που συνήθως δεν μπορούν να στείλουν αντιπροσώπους στο φεστιβάλ που πραγματοποιείται στις Ηνωμένες Πολιτείες, έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τις ταινίες στο Βερολίνο. Με αυτό τον τρόπο η «αγορά» προωθεί ταινίες σε άλλα φεστιβάλ.

²⁴⁷ Ένα ακόμα στοιχείο που αναδεικνύει τη διαφορετική θέση της «αγοράς» είναι ότι οι παραγωγοί δεν επισκέπτονται τις αγορές στα φεστιβάλ μόνο όταν έχουν μια ταινία στη διαδικασία παραγωγής. Όπως εύστοχα μου είπε η Δανάη, πλέον «οι αγορές είναι ένα ετήσιο ραντεβού που πρέπει να πας, να σε δουν, να τους δεις και ούτω καθεξής. Αν όχι σε όλες, σε κάποιες πρέπει πας οπωσδήποτε. Αλλιώς, είναι σαν να λείπεις από κάτι σημαντικό και μετά δεν θα έχεις την ίδια ευκολία να προχωράς τα σχέδια που έχεις».

Στη Θεσσαλονίκη ο χώρος αυτός ονομάζεται «ψηφιακή βιβλιοθήκη». Σε αυτήν περιλαμβάνεται κατ' αρχάς η πλειονότητα των ταινιών που συμμετέχουν στο επίσημο πρόγραμμα του φεστιβάλ, ώστε να έχει δυνατότητα ο επαγγελματίας να δει την ταινία στην περίπτωση που δεν του δοθεί η ευκαιρία να δει την κανονική προβολή. Περιλαμβάνονται όμως και άλλες ταινίες που έχουν επιλεγεί από την ομάδα του φεστιβάλ και που προέρχονται κυρίως από τις χώρες στις οποίες επικεντρώνεται το φεστιβάλ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η Ελλάδα και οι άλλες χώρες της Μεσογείου.²⁴⁸

Η φεστιβαλική στρατηγική μιας ταινίας μπορεί να είναι τελείως διαφορετική από τη στρατηγική μιας άλλης ταινίας, ακόμα και αν είναι του ίδιου σκηνοθέτη και παραγωγού. Ο Arnar από την Ισλανδία σημειώνει σχετικά:

Είναι σημαντικό να κάνεις σωστή στρατηγική αλλά το ίδιο σημαντικό είναι να γνωρίζεις πολύ καλά το προφίλ των φεστιβάλ και τον χαρακτήρα της ταινίας σου. Μπορεί ένα φεστιβάλ να σε απορρίψει αλλά ένα άλλο να λατρεύει και να προωθήσει την ταινία σου τόσο πολύ, που μετά οι επιλογές σου να μεγαλώσουν ακόμα περισσότερο. Είναι πολύ δύσκολο και ανταγωνιστικό το περιβάλλον, αλλά έχει περισσότερες ευκαιρίες από πριν».

Ο Βασίλης, σκηνοθέτης από την Ελλάδα, συμφωνεί γνωρίζοντας όμως ότι η ταινία δεν γίνεται μόνο από τα φεστιβάλ.

Αυτά μου άνοιξαν έναν δρόμο που δεν μπορούσα να δω πριν. Αλλά δεν εξασφαλίζουν κάτι ολοκληρωτικά μιας και αν δεν βρεις τα χρήματα από τη χώρα σου ή από ιδιωτικά κεφάλαια για να ξεκινήσεις δεν γίνεται να προχωρήσεις μέχρι το τέλος. Όμως η συμμετοχή σου σε αυτά αλλάζει τελείως τη θέση σου σε σχέση με πριν. Σε πηγαίνει αυτόματα ένα σκαλί πιο πάνω και το «φως στο τούνελ» είναι κάπως ορατό. Η δυνατότητα να συναντήσεις τους επαγγελματίες από κοντά και να μιλήσεις για τα σχέδιά σου και το σενάριό σου

²⁴⁸ Εξυπακούεται ότι είναι δυνατοί πολλοί και διαφορετικοί συνδυασμοί, ανάλογα με την τύχη της ταινίας σε κάθε στάδιο. Αν, για παράδειγμα, μια ταινία βρει διανομή σε πολλές χώρες πριν από την επίσημη παγκόσμια πρεμιέρα, δεν θα χρειαστεί να κυνηγήσει τις αγορές μετά, αφού θα έχει ήδη επιτύχει τους στόχους της. Αντίθετα, πολλές ταινίες δεν καταφέρνουν να βρουν θέση στα επίσημα προγράμματα των φεστιβάλ, οπότε η συμμετοχή τους σε φεστιβαλικές αγορές είναι αναγκαία, για να έχουν πιθανότητες να βρουν διανομή ή να αγοραστούν από κάποιο κανάλι.

και να τους κάνουν να ενδιαφερθούν γι' αυτό είναι πρωτοφανής και τρομερά βοηθητική. Για παράδειγμα, στη δική μου περίπτωση και σε «κανονικές» οικονομικές συνθήκες, η συμμετοχή μου σε αυτό το φόρουμ θα μου εξασφάλιζε την άμεση και ολοκληρωμένη χρηματοδότηση από το Κέντρο Κινηματογράφου. Αλλά τώρα με την κρίση δεν ξέρω αν θα πάρω ούτε αυτά που έχουν πει.

Παρά τις δυσκολίες ο Βασίλης αναγνωρίζει ότι τα φεστιβάλ διαμόρφωσαν ένα περιβάλλον με περισσότερες ευκαιρίες ειδικά για δημιουργούς από χώρες που δεν παρέχουν μεγάλη κρατική βοήθεια. Η «αγορά» των φεστιβάλ για λόγους που σχετίζονται με τη λειτουργία του ίδιου του δικτύου παρεμβαίνει πολύ δυναμικά σε αυτή τη διαδικασία. Χωρίς αυτή την παρέμβαση ή κάποια παρόμοια δεν θα υπήρχε η δυνατότητα σε αυτούς τους δημιουργούς να έχουν πρόσβαση στα άτομα αυτά και στις διαδικασίες αυτές. Οι διαδικασίες που ακολουθεί το φεστιβάλ μέσω αυτής της μορφής «αγοράς» μάς θυμίζει τις σκέψεις του Bourdieu, τις οποίες παρέθεσα στο προηγούμενο κεφάλαιο, για τον ρόλο των βραβείων και των διαγωνιστικών προγραμμάτων. Η ταινία πλέον εισέρχεται από πολύ νωρίτερα σε ένα περιβάλλον που της δίνει περισσότερες ευκαιρίες καθώς και τη δυνατότητα να διακριθεί. Από αυτή την άποψη, η αγορά είναι ένα αυτόνομο φεστιβάλ ή καλύτερα ένα φεστιβάλ που λειτουργεί στο πλαίσιο ενός άλλου φεστιβάλ.

5.4 Η «αγορά» ως φεστιβάλ

Στο Κεφάλαιο 2 παρέθεσα τα ορόσημα στην ιστορία των κινηματογραφικών φεστιβάλ και στη διαμόρφωση του δικτύου τους. Επίσης, μου δόθηκε η ευκαιρία να παρουσιάσω τις τρεις περιόδους στις οποίες, σύμφωνα με τη De Valck (2007), διακρίνεται η ιστορία των φεστιβάλ με κριτήριο τον τρόπο που λειτούργησε ο προγραμματισμός τους. Όπως σημείωσα, μολονότι αποδέχομαι την περιοδολόγηση που κάνει ο De Valck, πιστεύω ότι δεδομένου του τρόπου που παρεμβαίνει πλέον η «αγορά», της επίδρασης που έχει στην κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και του νέου ρόλου που έχουν τα φεστιβάλ στην καθημερινότητα μιας πόλης, μπορούμε να μιλάμε για μια νέα περίοδο στην ιστορία του θεσμού των φεστιβάλ.

Πέρα από τη γενικότερη αλλαγή στον τρόπο που λειτουργούν τα φεστιβάλ, η επέκταση της «αγοράς» σε όλα αυτά τα στάδια έχει αλλάξει και τον ρόλο όσων εργάζονται στα σχετικά τμήματα και είναι επιφορτισμένοι με την επιλογή των κινηματογραφικών «πρότζεκτ» που θα συμμετάσχουν στα αναπτυξιακά προγράμματα. Ο Μάριος μού λέει χαρακτηριστικά:

Όπως ο προγραμματιστής προσπαθεί να ανακαλύψει μια ταινία (νέα πρόσωπα, ταλέντα και ούτω καθεξής) για να την προβάλει στο κοινό, η αγορά πλέον πρέπει να κάνει το ίδιο, ώστε να ανακαλύψει ένα νέο ταλέντο πριν γυρίσει την ταινία. Αυτό θα γίνει από μια μικρού μήκους που ίσως έχει κάνει, από ένα αναδυόμενο ρεύμα και άλλους παράγοντες. Θα προσπαθήσει να τον υποστηρίξει, να τον φέρει σε επαφή με άλλους επαγγελματίες και ανθρώπους του χώρου που θα τον βοηθήσουν. Έτσι, μέσα από αυτές τις διαδικασίες, συναντήσεις, πιθανές βραβεύσεις στα ειδικά προγράμματα να καταφέρει να κάνει την ταινία του.

Όπως επισημαίνει ο Μάριος, η διαδικασία αυτή θυμίζει την εργασία που κάνει ο προγραμματιστής για τη συγκρότηση του επίσημου προγράμματος. Η διαφορά είναι το στάδιο στο οποίο βρίσκεται η ταινία και τα πρόσωπα στα οποία απευθύνεται η συγκεκριμένη εργασία. Έτσι, το τμήμα της αγοράς θα πρέπει να αναζητήσει τους κατάλληλους καλεσμένους και να δημιουργήσει τα κίνητρα ώστε να γίνει αποδεκτή η πρόσκληση που θα τους απευθύνει. Η παρουσία των κατάλληλων επαγγελματιών θα οδηγήσει στην ενδυνάμωση του τμήματος, που με τη σειρά του θα έχει ως αποτέλεσμα την εκδήλωση ενδιαφέροντος συμμετοχής από όλο και περισσότερους δημιουργούς και παραγωγούς, κάτι που τα φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη, ειδικά το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, δείχνουν να έχουν καταφέρει σε μεγάλο βαθμό.

Η «αγορά» φαίνεται λοιπόν να λειτουργεί σαν ένα φεστιβάλ μέσα στο φεστιβάλ. Όπως και το κύριο μέρος των φεστιβάλ, η «αγορά» έχει οργανωτικές ανάγκες (επικοινωνία, φιλοξενία, κίνηση ταινιών κτλ.), ενώ αναπτύσσεται και ο ανταγωνισμός τόσο στο πλαίσιο των διαγωνιστικών προγραμμάτων όσο και με τις «αγορές» των άλλων φεστιβάλ. Όταν ρώτησα τον Τάκη από το Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης γι' αυτό το θέμα, έδειξε να συμφωνεί. Η «αγορά» όντως θα μπορούσε να λειτουργεί από μόνη της σαν ένα ξεχωριστό φεστιβάλ, αλλά ένα μέρος του κύρους της προέρχεται και από το επίσημο φεστιβάλ που τη συμπεριλαμβάνει. Δεν είναι τυχαίο ότι όλες οι μεγάλες αγορές στην Ευρώπη έχουν δημιουργηθεί και λειτουργούν

στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ. Μου έδωσε να καταλάβω ότι η πολιτική που θα ακολουθήσει η «αγορά» είναι η πολιτική που το ίδιο το φεστιβάλ θα διαμορφώσει σύμφωνα με την πορεία που θέλει να ακολουθήσει. Όπως και στα άλλα τμήματα της διοργάνωσης, έτσι και εδώ, τα φεστιβάλ υπόκεινται στην αντίφαση που έχω ήδη περιγράψει και την οποία τονίζει και ο Τάκης:

Αν τα φεστιβάλ μπορούν και έχουν συμπεριλάβει την αγορά στις δραστηριότητές τους, τότε ναι, θα αλληλοβοηθηθούν, αλλά συγχρόνως θα έρθουν σε ανταγωνισμό και γι' αυτό το κομμάτι.

Όπως συμβαίνει και με το πρόγραμμα του κάθε φεστιβάλ, έτσι και η κάθε αγορά είναι σημαντικό να βρει την ταυτότητά της, με βάση την οποία θα ξεχωρίζει από τις άλλες, μου τονίζει ο Μάριος:

Δεν μπορείς να ανταγωνιστείς τις Κάννες ούτε στο «πρόγραμμα» ούτε στην «αγορά». Αλλά εκεί τα μεγέθη είναι τόσο μεγάλα, που δεν μπορούν όλα να βρουν τον δρόμο τους. Ο κάθε «sales agent», διανομέας, παραγωγός, ο κάθε επαγγελματίας γενικότερα, θα πρέπει να αναζητήσει και αλλού αυτό που ψάχνει. Εμείς, λοιπόν, πρέπει να χτίσουμε ένα προφίλ και να αναδείξουμε το στοιχείο αυτό μέσω του οποίου μπορούμε να ξεχωρίσουμε από τους άλλους και να γίνουμε ένα μέρος που οι επαγγελματίες του χώρου θα θέλουν να έρθουν, γιατί θα ξέρουν ότι μπορούν να ανακαλύψουν νέα ταλέντα. Αυτό, πέρα από την ικανοποίηση, μας δίνει και μια πολύ καλή εικόνα στον διεθνή χώρο. Είμαστε σε ένα σταυροδρόμι και μπορούμε να «επενδύσουμε» στην ανάδειξη του κινηματογράφου της ευρύτερη περιοχής, Ελλάδα, Τουρκία, Βαλκάνια, χώρες της Μεσογείου. Αν ανοιχτείς σε άλλες περιοχές δεν έχει νόημα, υπάρχουν τόσα άλλα φεστιβάλ και αγορές που το κάνουν πιο εύκολα και καλύτερα.

Το τμήμα της «αγοράς» στα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης είναι καλή αφορμή προκειμένου να διαφανεί ξεκάθαρα η διαφορετική δυναμική που έχει αποκτήσει διεθνώς το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ σε σχέση με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Το δεύτερο αναζητά το «κλειδί» σε σχέση με τον χαρακτήρα και τη θέση της «αγοράς», χτίζοντας το προφίλ του σε σχέση με τον γεωγραφικό χώρο στον οποίον απευθύνεται.

Αντιθέτως, η επιτυχία του «μικρού» φεστιβάλ,²⁴⁹ κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο αλλά και παγκοσμίως, διαφαίνεται από τη συμμετοχή στην «αγορά» του πολλών νέων δημιουργών από το εξωτερικό. Η συμμετοχή αυτή γίνεται πλέον κριτήριο επιτυχίας και πεδίο σύγκρισης των δύο φεστιβάλ, αλλά και του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ με άλλα ομοειδή, καθώς αναδεικνύει πόσο σημαντικό είναι για τους νέους δημιουργούς να συμμετέχουν στις εργασίες αυτής της αγοράς.

Αναδεικνύει, επίσης, την πεποίθηση ότι τα εφόδια που θα πάρει στη συνέχεια θα αποτελέσουν «διαβατήριο» για την αναγνώριση του ίδιου του δημιουργού και την επιτυχία της ταινίας. Όταν ο Phil, δημιουργός από την Αγγλία, έμαθε ότι οι διοργανωτές δεν μπορούσαν να του καλύψουν το σύνολο των εξόδων μετακίνησης παρά το γεγονός ότι η ταινία του είχε γίνει δεκτή στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, αποφάσισε να πληρώσει ο ίδιος τη διαφορά, επειδή θεώρησε πολύ σημαντικό να συμμετάσχει στην αγορά του συγκεκριμένου φεστιβάλ.

Ήδη από τη δεύτερη μέρα ένιωσε ότι η απόφασή του ήταν σωστή, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι δεν είχε κλείσει καμιά συμφωνία:

Φυσικά και έκανα καλά που ήρθα. Το φεστιβάλ είναι πλέον ένα από σημαντικότερα στην Ευρώπη και αν θέλεις να συνεχίσεις να δουλεύεις στον χώρο πρέπει να γνωρίσεις τον κόσμο που συμμετέχει στα φεστιβάλ και κυρίως στα μεγάλα. Δεν είμαι χαρούμενος που το κάνω, αν με ρωτάς αυτό. Κανονικά θα έπρεπε όλο το σύστημα των χρηματοδοτήσεων να λειτουργούσε διαφορετικά και να μην αναγκάζομαι να κάνω αυτό το «τρέξιμο» και την προώθηση στα φεστιβάλ. Αλλά ο χώρος της τέχνης και ειδικά αυτός του ντοκιμαντέρ δεν είναι λαμπερός και το κρατικό κανάλι της χώρας μου, φαντάζομαι παντού το ίδιο γίνεται, θα σπαταλήσει ένα πόσο δέκα φορές μεγαλύτερο από τον προϋπολογισμό της ταινίας μου για να δείξει ένα αδιάφορο παιχνίδι ποδοσφαίρου.²⁵⁰

Το ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικό είδος μας δίνει την ευκαιρία να καταλάβουμε γιατί ένα φεστιβάλ, όπως το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, μπορεί να είναι πιο πετυχημένο σε διεθνές επίπεδο, να επηρεάζει περισσότερο τους επαγγελματίες στους οποίους απευθύνεται, και εντούτοις να μην είναι τόσο προβεβλημένο, όσο το

²⁴⁹ Ο χαρακτηρισμός χρησιμοποιείται λόγω του μικρού προϋπολογισμού και της σχετικά περιορισμένης προβολής του στα μέσα επικοινωνίας.

²⁵⁰ Δεν γινόταν να μη σκεφτώ εκείνη τη στιγμή τη συζήτηση που έχει γίνει πολλές φορές και στην Ελλάδα για τα ποσά που δαπανούν τα κανάλια, κυρίως τα κρατικά, προκειμένου να μεταδώσουν έναν αγώνα, ποσά τα οποία έφταναν μέχρι και τις 450.000 ευρώ.

Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου πέφτουν τα φώτα της δημοσιότητας στην Ελλάδα, ενώ είναι αυτό που έχει καταστεί αντικείμενο «αξιοποίησης» στο πλαίσιο πολλών και διαφορετικών πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών διεκδικήσεων. Στον χώρο του ντοκιμαντέρ οι συνθήκες είναι διαφορετικές, ακριβώς γιατί η προβολή και οι χρήσεις του «προϊόντος» είναι και αυτές διαφορετικές. Μπορεί και τα δύο φεστιβάλ να είναι το ίδιο πετυχημένα όσον αφορά την απήχυσή τους στην τοπική κοινωνία, αλλά σε εθνικό επίπεδο το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ δεν έχει βρεθεί στο επίκεντρο μιας μεγάλης σύγκρουσης ή μιας συζήτησης για το τρόπο που είναι οργανωμένο.

Αν εξαιρέσουμε μερικές έντονες αντιπαραθέσεις που έχουν σημειωθεί στο παρελθόν, οι οποίες αφορούσαν τον «μικρόκοσμο» των δημιουργών και σχετίζονταν με κάποιες επιλογές του φεστιβάλ, η συγκεκριμένη εκδήλωση μέχρι σήμερα είναι σαν να έχει αφεθεί ελεύθερη να διαχειρίζεται μόνη της τις υποθέσεις της, παρά το γεγονός ότι είναι κρατικός θεσμός. Ο διευθυντής του δεν έχει αλλάξει ποτέ, ενώ ο διευθυντής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου έχει αντικατασταθεί δύο φορές. Ακόμα και τη σημαντική χρονιά-ορόσημο, το 2009, που σημαδεύτηκε από την αποχή των δημιουργών από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ δεν είχε την ίδια αντιμετώπιση από την κίνηση των κινηματογραφιστών.

Πέρα από τη δημόσια προβολή του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους και την έλλειψη διασημοτήτων, είναι χαρακτηριστική και η διαφορετική στάση των ίδιων των δημιουργών, και όχι μόνο. Οι δημιουργοί ντοκιμαντέρ με ελάχιστες εξαιρέσεις είναι πολύ πιο προσιτοί και φιλικοί στη συμπεριφορά τους σε σχέση με τους δημιουργούς που συμμετέχουν στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Ακόμα και στους Έλληνες δημιουργούς αλλά και σε αυτούς που συμμετέχουν από το εξωτερικό οι διαφορές στον τρόπο επαφής, ομιλίας, και συμμετοχής στις δραστηριότητες είναι έντονες.

Χαρακτηριστική είναι η πρωτοβουλία των δύο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που ονομάζεται «Κουβεντιάζοντας» (Just Talking), μια καθημερινή «στρογγυλή τράπεζα ανταλλαγής απόψεων και εμπειριών», η οποία, όπως αναφέρει η επίσημη ανακοίνωση, αποτελεί μια «σημαντική πλατφόρμα γνωριμίας και επικοινωνίας μεταξύ Ελλήνων και ξένων προσκεκλημένων του Φεστιβάλ». Ουσιαστικά δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια ανοιχτή συζήτηση, η οποία συντονίζεται από ένα μέλος της

ομάδας του φεστιβάλ, μεταξύ των καλεσμένων δημιουργών, οι οποίοι ανταλλάσσουν απόψεις για την επαγγελματική τους πορεία και γενικότερα για τη δουλειά τους.

Ως ερευνητής αλλά και ως μέλος της ομάδας ενός άλλου φεστιβάλ βρήκα εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τη συγκεκριμένη πρωτοβουλία. Ομολογουμένως, βέβαια, ήταν δύσκολο να παρακολουθήσει τη συζήτηση ένας μη ειδικός, λόγω της τεχνικής γλώσσας που χρησιμοποιούσαν οι συμμετέχοντες και της ειδικού ενδιαφέροντος θεματολογίας· γι' αυτό τον λόγο η είσοδος επιτρέπεται μόνο σε κατόχους διαπίστευσης. Επιπλέον, στόχος των συζητήσεων αυτών είναι να κάνει τους ίδιους τους δημιουργούς, ειδικά τους νέους, να νιώσουν μέρος της κοινότητας των δημιουργών που συμμετέχουν στο φεστιβάλ τα μέλη της οποίας πολλές φορές δεν έρχονται σε επαφή λόγω των πολλών υποχρεώσεων που το φεστιβάλ δημιουργεί. Επίσης, η ιδέα, όπως αναφέρει και η ανακοίνωση, είναι να έρθουν σε επαφή οι δημιουργοί και μέσω των προσωπικών εμπειριών τους να αποτελέσουν ένα σημείο αναφοράς, έμπνευσης και γνώσης για τους άλλους.

Η εκδήλωση αυτή στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου σταμάτησε μετά από τέσσερα χρόνια εξαιτίας της έλλειψης ενδιαφέροντος από τους ίδιους τους δημιουργούς, όπως χαρακτηριστικά άκουσα από τις αφηγήσεις των πληροφορητών μου. Ακόμα και οι Έλληνες που δεν είχαν πολλές εμπειρίες από το εξωτερικό, δεν έδειχναν να ενδιαφέρονται να συζητήσουν για τις ταινίες τους με τους ξένους συναδέλφους. Στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, από την άλλη, η εκδήλωση συνεχίζεται επτά χρόνια τώρα με μεγάλη επιτυχία. Όπως είναι λογικό η επιτυχία αυτή οφείλεται στην ιδιαίτερα θερμή συμμετοχή των ίδιων των δημιουργών, ορισμένοι από τους οποίους μάλιστα δείχνουν να εκπλήσσονται για το γεγονός ότι βρίσκονται στο επίκεντρο και ότι το φεστιβάλ τους «προσέχει» με τέτοιες πρωτοβουλίες, κάτι που οι δημιουργοί ταινιών μυθοπλασίας θεωρούν «αυτονόητο».

Αν και η διακοπή αυτής της πρωτοβουλίας από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου μπορεί να επιδέχεται περισσότερες από μια ερμηνείες, η στάση των δημιουργών στα δύο φεστιβάλ είναι ενδεικτική. Μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε ότι η διαφορά διαχείρισης που υπάρχει στον δημόσιο λόγο για τα δύο κινηματογραφικά είδη, (η μυθοπλασία πιο δημοφιλές είδος) μεταφέρεται τελικά και στον ψυχισμό και τη δημόσια συμπεριφορά των δημιουργών.

Σε αυτές τις συναντήσεις παρατήρησα επίσης ότι οι δημιουργοί μοιράζονται πολλά περισσότερα από την κοινή ταυτότητα του δημιουργού. Οι εγγενείς δυσκολίες

και η διαφορετική αντιμετώπιση του κινηματογραφικού αυτού είδους αποτελούσαν κοινό τόπο στις εμπειρίες όλων των συμμετεχόντων, και γι' αυτό οι Έλληνες δημιουργοί δεν ένιωθαν υποδεέστεροι σε σχέση με τους ξένους. Αντίθετα, η πικρή διαπίστωση ότι στο εξωτερικό οι συνθήκες για τους σκηνοθέτες της μυθοπλασίας είναι πολύ καλύτερες αναδείχθηκε πολλές φορές σε συζητήσεις που είχα με Έλληνες δημιουργούς.

Οι διάλογοι στις συναντήσεις αυτές ήταν πολύ ζωντανοί και τα θέματα που αναδείκνυαν οι ίδιοι οι δημιουργοί έδειχναν να ενδιαφέρουν όλους τους συμμετέχοντες. Επίσης, ο καθένας είχε να διηγηθεί μια παρόμοια ιστορία, είτε αφορούσε τη χρηματοδότηση είτε το ίδιο το θέμα που είχε επιλέξει να κάνει ταινία. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα της συνάντησης σε αυτό τον χώρο δυο δημιουργών που είχαν βρεθεί πριν από δύο χρόνια περίπου σε άλλο φεστιβάλ με την ταινία τους να βρίσκεται τότε σε πρωιμότερο στάδιο παραγωγής. Χαρούμενοι και οι δύο όχι μόνο γιατί συναντήθηκαν ξανά αλλά γιατί πλέον οι ολοκληρωμένες ταινίες τους συμμετείχαν στο ίδιο φεστιβάλ, μοιράστηκαν με τους παριστάμενους τις εμπειρίες τους από τη φεστιβαλική πορεία των ταινιών τους.

Ακόμα και αν η διαφοροποιημένη στάση των δημιουργών ταινιών τεκμηρίωσης δεν αποκλείει τον ανταγωνισμό και τις διαφορετικές δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο καθένας ξεχωριστά, οι συναντήσεις αυτές και το περιβάλλον που το φεστιβάλ δημιουργεί επηρεάζουν τους συμμετέχοντες, ώστε να θεωρούν ότι ακόμα και αυτές οι ανεπίσημες συναντήσεις είναι ένα σημαντικό εφόδιο για τους ίδιους. Ο Λεωνίδας, που μου μίλησε για τη σημασία της διεθνούς διάστασης του φεστιβάλ,²⁵¹ θεωρούσε πολύ σημαντική την επίδραση αυτών των ανεπίσημων συναντήσεων.

Αν και μπορεί κάποιος να εντοπίσει και άλλες μικρές διαφορές ανάμεσα στα δύο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το διαφορετικό κινηματογραφικό είδος στο οποίο επικεντρώνεται το κάθε φεστιβάλ και η διαφορετική αντιμετώπιση που έχει τόσο στον δημόσιο λόγο όσο και στις προσδοκίες που αναπτύσσονται στο εσωτερικό του πιστεύω ότι εξηγεί επαρκώς τον διαφορετικό βαθμό επιρροής που ασκεί το καθένα στους ίδιους τους δημιουργούς. Το γεγονός ότι διοργανώνονται από τον ίδιο οργανισμό και ότι πραγματοποιούνται στους ίδιους χώρους, όπως και το ότι στελεχώνονται από τα ίδια πρόσωπα –πλέον έχουν και τον ίδιο διευθυντή²⁵²– δείχνει

²⁵¹ Βλ. Κεφάλαιο 2, σελ. 74-79.

²⁵² Το γεγονός ότι το ίδιο πρόσωπο βρίσκεται στη διεύθυνση και των δύο φεστιβάλ είναι μια πρόσφατη καινοτομία. Μένει να δούμε αν στο μέλλον υπάρξει διαφορετική πολιτική για καθένα από τα δύο

ότι οι οργανωτές αντιμετωπίζουν ισότιμα τα δύο φεστιβάλ. Το γεγονός βέβαια ότι πριν από το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ ουσιαστικά δεν υπήρχε παρουσία αυτού του κινηματογραφικού είδους στην Ελλάδα και, ως εκ τούτου, δεν υπήρχε και κανένας επίσημος δημόσιος χώρος για την ανάπτυξη μιας σχετικής δημόσιας συζήτησης, είναι σίγουρα ένας παράγοντας που εξηγεί τη σημασία του συγκεκριμένου φεστιβάλ.

Εκτός από στοιχείο που διαφοροποιεί τα δύο μεγαλύτερα φεστιβάλ της Ελλάδας, η «αγορά» έχει γίνει ένα ακόμα κριτήριο διαφοροποίησης και ιεράρχησης των φεστιβάλ σε ολόκληρο τον κόσμο. Ένα φεστιβάλ χωρίς «αγορά» μπορεί να είναι σίγουρα σημαντικό για πολλούς λόγους, αλλά δεν παίρνει μέρος στη διαδικασία που μόλις περιέγραψα και αυτό το κατατάσσει αναγκαστικά σε διαφορετική θέση όσον αφορά την παρέμβαση στην κινηματογραφική παραγωγή. Για παράδειγμα, το φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» αποτελεί μέρος του φεστιβαλικού δικτύου, δεδομένου ότι προβάλλει πολλές ταινίες για πρώτη φορά στην Ελλάδα, δίνει βραβεία και προωθεί ένα μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής. Παρ' όλα αυτά, δεν παρεμβαίνει στην κινηματογραφική παραγωγή με τον τρόπο που παρεμβαίνουν τα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, που συμπεριλαμβάνουν την «αγορά» στις δραστηριότητές τους.

5.5 Εκπαιδύοντας επαγγελματίες

Πέρα από την οικονομική παρέμβαση αυτού το νέου μοντέλου, η «αγορά» και το ευρύτερο περιβάλλον που δημιουργεί το φεστιβάλ έχουν μεγάλη σημασία και για τους ίδιους τους δημιουργούς, όχι μόνο για την ταινία με την οποία συμμετέχουν σε ένα φεστιβάλ. Τα λόγια του Λεωνίδα και πολλών άλλων πληροφορητών μου για το ότι δεν χρειάζεται να πηγαίνουν κάθε χρόνο στο εξωτερικό για να επωφελούνται από τη συμμετοχή σε ένα παρόμοιο περιβάλλον, αλλά και για την επίδραση που ασκεί το περιβάλλον αυτό στους ίδιους είναι ενδεικτικά της σημασίας του φεστιβάλ και της ατμόσφαιρας που έχει δημιουργήσει.

Ακόμα και σήμερα που ο αριθμός των φεστιβάλ στην Ελλάδα είναι αρκετά μεγάλος – ανάμεσά τους υπάρχουν και πολλά που ειδικεύονται στο ντοκιμαντέρ– και

φεστιβάλ. Η μέχρι τώρα εμπειρία δείχνει ότι ο Δ. Εϊπίδης τα αντιμετωπίζει ως ισότιμα και από οργανωτική άποψη και από καλλιτεχνική. Παρ' όλα αυτά, η ιδιαίτερη αγάπη του για το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ είναι γνωστή σε όλους (βλ. ενδεικτικά συνεντεύξεις του ίδιου στην εφημερίδα του φεστιβάλ, *Πρώτο Πλάνο*, 2006, 2008).

η πληροφορία προφανώς πολύ ευκολότερα διαθέσιμη, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης παραμένει η κυρία αναφορά για την πορεία και εξέλιξη του είδους στην Ελλάδα. Και αυτό αναδεικνύει μία ακόμα εμπλοκή της αγοράς και κατ' επέκταση του φεστιβάλ στην πορεία του δημιουργού.²⁵³

Σε μια από τις πρώτες συναντήσεις που είχα με τον Δημήτρη Εϊπίδη στις μέρες του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ μού έθεσε άμεσα το θέμα της εκπαιδευτικής παρέμβασης της διοργάνωσης. Αποκρινόμενος στην εισαγωγή μου για την έρευνα που έκανα και τον ρόλο μου στο φεστιβάλ μού είπε χαρακτηριστικά: «Αν έχουμε καταφέρει κάτι με το συγκεκριμένο φεστιβάλ είναι ότι έχουμε “εκπαιδεύσει” το κοινό να βλέπει ντοκιμαντέρ». Αν και ένιωσα μια μικρή έκπληξη από την αντίδρασή του, είναι αλήθεια ότι δεν ήταν και η πρώτη φορά που επισημαινόταν η συγκεκριμένη διάσταση. Έχοντας διαβάσει σχεδόν όλες τις συνεντεύξεις που έχει δώσει στα μέσα επικοινωνίας και συζητώντας με τους πληροφορητές που εργάζονται στο φεστιβάλ, η εκπαιδευτική παρέμβαση και η αλλαγή της αντίληψης του κοινού για το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος ήταν κύριο μέλημα. Ήδη από τα πρώτα χρόνια της διοργάνωσης ο στόχος αυτός δηλώνεται ξεκάθαρα σε κάθε ευκαιρία (δελτία τύπου, συνεντεύξεις, άρθρα) μαζί με την προσδοκία ότι μπορεί να επιτευχθεί, ώστε κάτι επιτέλους να αλλάξει σε αυτό το «παρεξηγημένο είδος».²⁵⁴

Η υπόθεση ότι το κοινό επηρεάζεται από τα φεστιβάλ όσον αφορά τις αντιλήψεις του για το σινεμά δεν είναι καινούργια και σίγουρα κάθε άλλο παρά αβάσιμη είναι.²⁵⁵ Ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ ασκεί αυτή την επιρροή μέσω των ταινιών που προβάλλει και μέσω της συγκρότησης ενός σώματος «κοινών γνώσεων» για το είδος του σινεμά που προωθεί. Κάτι τέτοιο είναι ιδιαίτερα εμφανές στην περίπτωση του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, δεδομένου ότι μέχρι την ίδρυσή του το κινηματογραφικό κοινό δεν είχε τη δυνατότητα να εξοικειωθεί με τον πλουραλισμό και την πολυδιάστατη ταυτότητα του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους.

²⁵³ Ενώ κανένας δεν αρνείται ότι και τα άλλα φεστιβάλ βοηθούν σε μεγάλο βαθμό την πορεία αυτή και τον τρόπο που οι άνθρωποι έρχονται σε επαφή με το συγκεκριμένο είδος κινηματογράφου, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ δημιουργεί μια διαφορετική αίσθηση, η οποία δεν απηχείται πάντα σε στατιστικά δεδομένα. Η επίσκεψη ή η συμμετοχή ενός επαγγελματία σε αυτό το φεστιβάλ δίνει τη δυνατότητα της εξοικείωσης με ό,τι σημαντικό συμβαίνει στο κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ.

²⁵⁴ Η φράση αυτή απαντάται σε πολλά άρθρα του διευθυντή του φεστιβάλ. Τη χρησιμοποιούσαν επίσης πολλοί πληροφορητές μου, προκειμένου να μιλήσουν για την εποχή που ξεκίνησε το φεστιβάλ. Η χρήση του επιθέτου «παρεξηγημένο» περιγράφει την απόσταση που χωρίζει τα ντοκιμαντέρ που πρόβαλλε η τηλεόραση και αυτά που ξεκίνησε να προβάλλει το φεστιβάλ.

²⁵⁵ Έχω ήδη αναδείξει πολλές από αυτές τις διαστάσεις, αλλά, όπως έχω επισημάνει, η παρούσα μελέτη δεν αφορά τη σχέση του κοινού με το φεστιβάλ.

Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπήρξε ούτε ένας Έλληνας πληροφορητής που να μην αναρωτήθηκε για το τι σήμαινε ο όρος «ντοκιμαντέρ» στην Ελλάδα πριν και τι σήμαινε μετά την ίδρυση του Φεστιβάλ. Το περιεχόμενο του όρου, όπως μου τόνισαν πολλοί από αυτούς, διαμορφωνόταν από τις τηλεοπτικές εκδοχές ντοκιμαντέρ, που είχαν ως πρότυπο το «ακαδημαϊκό» μοντέλο και το γνωστό ως «παράδειγμα του National Geographic». Το φεστιβάλ προέκυψε ως μια ανάγκη να αλλάξει αυτή η περιοριστική αντίληψη για το ντοκιμαντέρ.²⁵⁶

Έτσι, λοιπόν, μέσα από τις πολλές δραστηριότητες αλλά κυρίως μέσα από το πρόγραμμά του, ένα φεστιβάλ κινηματογράφου μπορεί να εμπλακεί στη «διαπαιδαγώγηση», όπως πολλοί συνομιλητές μου τόνισαν, του κοινού στο κινηματογραφικό είδος το οποίο προβάλλει. Όπως σημειώνει η De Valck (2007), το Φεστιβάλ του Ρότερνταμ έχει αναπτύξει εδώ και πολλά χρόνια διάφορα προγράμματα εκπαίδευσης, ώστε να «εξοικειώσει» το ευρύτερο κοινό, κυρίως μαθητές και φοιτητές, με τον «καλλιτεχνικό κινηματογράφο». Ανάλογες δραστηριότητες έχουν και τα ελληνικά φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα, τα οποία πραγματοποιούν είτε κατά την περίοδο της πραγματοποίησής τους είτε την υπόλοιπη χρονιά ειδικές εκδηλώσεις που αποσκοπούν όχι μόνο στην ψυχαγωγία αλλά και στην εκπαίδευση.²⁵⁷

Αυτό όμως που δεν φαινόταν στο αρχικό στάδιο της έρευνας είναι η εκπαιδευτική επίδραση των φεστιβάλ στην κοινότητα που μελετούσα και κυρίως στη δημιουργική ομάδα μιας ταινίας. Όταν έθεσα το ζήτημα στην Κατερίνα και τον Πέτρο, που εργάζονται στα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, μου είπαν συμφωνώντας:

Μπορεί να είναι λίγο πιο αργή από άλλες μορφές εκπαίδευσης, αλλά τα φεστιβάλ μπόρεσαν να εκπαιδεύσουν μια γενιά παραγωγών και σκηνοθετών στο τι

²⁵⁶ Την εποχή που ξεκινούσε το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, οι όροι αυτοί (ιδιαίτερα ο όρος «ακαδημαϊκό μοντέλο») χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από τον διευθυντή του φεστιβάλ προκειμένου να δηλώσουν τα ντοκιμαντέρ που πρόβαλλε η τηλεόραση και τα οποία ήταν κυρίως βιογραφίες γνωστών προσώπων τα οποία χρησιμοποιούσαν ως κύριο εργαλείο την αφήγηση πάνω από την εικόνα.

²⁵⁷ Παρόμοιες διαδικασίες και επιλογές συμβαίνουν ανεξαρτήτως μεγέθους και αναγνωρισιμότητας του φεστιβάλ. Κατά μια έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλα τα φεστιβάλ διαπαιδαγωγούν το κοινό τους στο αντικείμενο το οποίο προβάλλουν. Για το ντοκιμαντέρ ειδικά, όπως έχω ήδη αναφέρει, μαζί με τη διαπαιδαγώγηση του κοινού, πολλές φορές τα φεστιβάλ αναδεικνύονται και σε ένα διαφορετικό, εναλλακτικό, μέσο ενημέρωσης για γεγονότα που συμβαίνουν σε διάφορες περιοχές στον πλανήτη και τα οποία ποτέ δεν φτάνουν στα δελτία ειδήσεων, στα φύλλα των εφημερίδων, ούτε καν στο διαδίκτυο. Η διαφοροποίηση ενός μεγάλου φεστιβάλ αφορά τον βαθμό επιρροής που ασκεί. Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ στη Θεσσαλονίκη δεν είναι το αρχαιότερο φεστιβάλ του είδους στην Ελλάδα. Παρ' όλα αυτά, οι επαγγελματίες αλλά και οι λάτρες του ντοκιμαντέρ το φεστιβάλ αυτό μνημονεύουν όταν θέλουν να αναφερθούν στην αλλαγή των αντιλήψεων και των αναπαραστάσεων γι' αυτό το είδος κινηματογράφου.

σημαίνει «κάνω» και «προωθώ» μια ταινία στο διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον. Τα αποτελέσματα τα βλέπουμε σήμερα πιο ξεκάθαρα από ποτέ και θέλω να πιστεύω ότι και το δικό μας φεστιβάλ έχει παίξει σημαντικό ρόλο σε αυτή την αλλαγή.

Όταν συνάντησα τη Στέλλα, σκηνοθέτη που επισκεπτόταν πρώτη φορά το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, τη ρώτησα πώς ήταν η πρώτη της μέρα. Την είδα χαμένη και κάπως πελαγωμένη.

Δεν μπορώ ακόμα να καταλάβω τι ακριβώς πρέπει να πρωτοκάνω, είναι τόσα πολλά. Πάω στο δωμάτιο να μελετήσω όλα αυτά τα χαρτιά και τον κατάλογο και αύριο θα ξεκινήσω από πολύ νωρίς. Σήμερα δεν κατάλαβα ποτέ πέρασε η μέρα και νιώθω σαν να μην έκανα τίποτα.

Χαμογέλασα και προσπάθησα να τη βοηθήσω όπως μπορούσα. Με τη Στέλλα είχαμε ήδη γνωριστεί στην Αθήνα πριν ολοκληρώσει την ταινία της. Όταν έμαθε ότι τελικά η ταινία της είχε επιλεγεί, μου τηλεφώνησε για να μου πει τα νέα και, ξέροντας ήδη για την έρευνα που έκανα, να ζητήσει τη γνώμη μου για διάφορα θέματα που την απασχολούσαν.

Το χαμόγελό μου βέβαια στην απόκρισή της δεν σήμαινε μόνο κατανόηση για ό,τι αντιμετώπιζε, αλλά και μια νοσταλγία για την πρώτη επαφή με αυτή την πολύπλοκη αλλά και πολύ ενδιαφέρουσα διαδικασία. Η επίσκεψη με επαγγελματική ιδιότητα σε ένα φεστιβάλ έχει ξεχωριστή σημασία. Παράλληλα, η αγωνία, η κούραση και κυρίως η αίσθηση ότι δεν ξέρεις από πού πρέπει να αρχίσεις για να ανταποκριθείς στις υποχρεώσεις σου και να μη χάσεις κάτι πολύ σημαντικό είναι εμπειρίες που όλοι έχουν βιώσει.²⁵⁸

Το άγχος και η πίεση με τον καιρό μειώνονται, αφού γνωρίζεις πλέον τι ζητάς από ένα φεστιβάλ. Ποτέ όμως δεν εξαφανίζονται, μιας και κάθε φορά θα επιθυμείς να «γνωρίσεις τον σημαντικό σκηνοθέτη», να «δει την ταινία σου ο κατάλληλος

²⁵⁸ Το ίδιο και ίσως μεγαλύτερο άγχος έχει και ένας νεαρός παραγωγός όταν μπαίνει στον κόσμο της «αγοράς», αφού έχει και άλλα πρόσωπα να σκεφτεί. Δεν ήταν λίγοι οι συνομιλητές που μου τόνισαν πώς ένιωσαν όταν έβλεπαν να γίνονται συμφωνίες και εκείνοι να μην έχουν κάνει τίποτα. «Κρύος ιδρώτας και απογοήτευση» θυμάται η Δανάη για τις πρώτες εμπειρίες της. «Αμφισβητείς τις ικανότητές σου και νομίζεις ότι αυτά που κάνεις είναι όλα λάθος. Είναι αρκετά δύσκολο να το αποβάλεις αυτό το συναίσθημα σε τέτοιο περιβάλλον. Η Θεσσαλονίκη μπορεί να μην είναι τόσο δύσκολη, όπως τα μεγάλα φεστιβάλ, αλλά για παράδειγμα η επιτροπή στο pitching είναι δύσκολη διαδικασία».

παραγωγός», να «είσαι παρών στην πιο σημαντική εκδήλωση», να «κλείσεις εκείνη την ταινία που θα σου αποφέρει τα περισσότερα κέρδη», να «ανακαλύψεις το νέο ταλέντο» και ούτω καθεξής, ανάλογα με την επαγγελματική σου ιδιότητα. Έτσι και αλλιώς, ο Colin, όταν συναντηθήκαμε ξανά, στο φεστιβάλ του Σαράγεβο αυτή τη φορά, μου υπενθύμισε ότι:

Υπάρχουν μέρη που δεν γίνεται εύκολα η διαδικασία της προσαρμογής και αφομοίωσης. Όσο και αν γνωρίζει κάποιος τη διαδικασία από άλλα παραδείγματα η πρώτη επαφή με την τεράστια αγορά του Φεστιβάλ των Καννών θα μείνει για πάντα στη μνήμη του. Το μέγεθος του χώρου και ο αριθμός των ανθρώπων δημιουργεί ένα είδος φόβου και άγχους για τον νέο επαγγελματία που πρέπει να είναι ιδιαίτερα πρακτικός και οργανωτικός, για να έχει κάποιο αποτέλεσμα, και συνήθως τις πρώτες φορές είναι λίγα αυτά που καταφέρει.

Η εκπαιδευτική, λοιπόν, παρέμβαση ενός φεστιβάλ στην επαγγελματική ζωή των ανθρώπων που συμμετέχουν είναι λιγότερο εμφανής αλλά πολύ σημαντική. Και το επίκεντρο αυτής της εκπαιδευτικής διαδικασίας δεν είναι το πρόγραμμα των ταινιών, όπως συμβαίνει με την «εκπαίδευση» του κοινού, αλλά η «αγορά», η οποία, όπως έχω σημειώσει, είναι το τμήμα που αφορά κυρίως τους επαγγελματίες. Η διεθνής θέση των δύο φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη καθορίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό από την επιλογή των οργανωτών του φεστιβάλ να δώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτό.

Τα τελευταία χρόνια έχουν προστεθεί και ορισμένες πρόσθετες πρωτοβουλίες/εργαστήρια που ανήκουν και αυτές στο ευρύτερο δίκτυο των φεστιβάλ και οι οποίες προστίθενται στην αλυσίδα εκδηλώσεων-«σταθμών» στην πορεία μιας ταινίας. Οι δημιουργοί της συμμετέχοντας σε κάποια από αυτά τα εργαστήρια θα βρουν τον δρόμο προς την πραγματοποίηση αλλά και την προώθηση της ταινίας που κάνουν. Έχω ήδη αναφερθεί στα ειδικά τμήματα των φεστιβάλ που επιλέγουν ταινίες («κινηματογραφικά σχέδια») που βρίσκονται ακόμα στο σενάριο. Έπειτα από πολλές και ειδικές, σε πολλές περιπτώσεις, συναντήσεις, από εργαστήρια, σεμινάρια και πρακτικές ασκήσεις, οι δημιουργοί αλλάζουν και, τελικά, ολοκληρώνουν το σενάριο τους. Πρόκειται με άλλα λόγια, για ένα εντατικό σχολείο ανάπτυξης του σεναρίου τους.

Ο Παναγιώτης συμμετείχε σε ένα ειδικό ετήσιο εργαστήριο ανάπτυξης σεναρίου, το οποίο περιλαμβάνει τρεις ξεχωριστές φάσεις που πραγματοποιούνται σε διαφορετικό μέρος κάθε φορά.²⁵⁹ Επιστέφοντας από το ταξίδι του στην πρώτη συνάντηση μου είπε γεμάτος από συναισθήματα έκπληξης και ευχαρίστησης:

Δεν περίμενα να με βοηθήσει τόσο πολύ η διαδικασία που πέρασα. Το «πρόβλημα» είναι ότι μας έβαλαν πολύ δουλειά μέχρι τον Ιούνιο και πρέπει να δουλέψω πολύ. Έχουμε συγκεκριμένα παραδοτέα τα οποία η κάθε ομάδα αλλά και ο καθένας από εμάς ξεχωριστά πρέπει να έχει ολοκληρώσει πριν από την επόμενη συνάντηση. Νιώθω ξανά να είμαι στο σχολείο!

Τα ειδικά εργαστήρια αυτά, αν και δεν εντάσσονται στο επίσημο πρόγραμμα κάποιου φεστιβάλ,²⁶⁰ ουσιαστικά ανήκουν και αυτά στο ευρύτερο φεστιβαλικό δίκτυο, αφού ιδρύθηκαν είτε από φεστιβάλ είτε από ανθρώπους που βρίσκονται κοντά σε αυτά. Επιπλέον, στα εργαστήρια συνήθως εργάζονται ή/και διδάσκουν προγραμματιστές ή άλλοι επαγγελματίες του κινηματογράφου. Με αυτό τον τρόπο δεν είναι δύσκολο να φανταστούμε ότι, όταν τα σχέδια αυτά ολοκληρωθούν, οι ταινίες που θα προκύψουν θα θέτουν ισχυρή υποψηφιότητα προκειμένου να συμπεριληφθούν στα επίσημα προγράμματα των φεστιβάλ, ισχυροποιώντας συγχρόνως το δίκτυο των φεστιβάλ και βοηθώντας παράλληλα τους νέους δημιουργούς στην καριέρα τους.

Αλλά και μέσα από τα επόμενα «στάδια» που περιέγραψα, όταν πια οι ταινίες βρίσκονται σε πιο προχωρημένη φάση, η «αγορά» συμβάλλει στην εκπαίδευση των δημιουργών, ισχυροποιεί το δίκτυο των φεστιβάλ, προσπαθώντας όμως και η ίδια να ισχυροποιήσει τη θέση της. Στην περίπτωση που το φεστιβάλ ανακαλύψει έναν σημαντικό δημιουργό, η αγορά, και κατ' επέκταση το φεστιβάλ, θα ισχυροποιήσει τη θέση του στο ευρύτερο φεστιβαλικό δίκτυο. Η «αγορά» και το περιβάλλον που δημιουργεί βοηθούν τους δημιουργούς να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις του επαγγελματικού τους χώρου, να αποκτήσουν πιο γρήγορα τη γνώση για το πώς πρέπει να κινηθούν σε αυτόν, αποδίδοντας συγχρόνως σημαντικό συμβολικό –αλλά και οικονομικό– κεφάλαιο στο έργο τους, αλλά και στην καριέρα τους.

²⁵⁹Το παράδειγμα είναι αυτό του Torino Lab που έχει βάση το Τορίνο, αλλά χωρίζεται σε τρεις φάσεις καθεμία από τις οποίες πραγματοποιείται σε διαφορετική πόλη.

²⁶⁰ Εννοώ ότι δεν πραγματοποιείται τις μέρες του φεστιβάλ, αλλά κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς, όπως το προηγούμενο παράδειγμα που ανέφερα (Torino Lab).

Η διαδικασία της «αγοράς» και των ειδικών αυτών εργαστηρίων θυμίζει επίσης τον τρόπο που τα φεστιβάλ «κατασκευάζουν» πολιτισμικά πρότυπα μέσω της επιλογής των ταινιών που προβάλλουν στο πρόγραμμά τους ή στα αφιερώματα που πραγματοποιούν. Στην περίπτωση των εργαστηρίων και των αναπτυξιακών προγραμμάτων των φεστιβάλ θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι υπάρχει ο «κίνδυνος» ομοιογένειας των κινηματογραφικής ταινιών που παίρνουν μέρος στη εκπαιδευτική αυτή διαδικασία. Των νέων δημιουργών δηλαδή που, ενώ προέρχονται από διαφορετικές χώρες, έχουν τους ίδιους εκπαιδευτές οι οποίοι θα τους εξοικειώσουν με παρόμοια κινηματογραφικά παραδείγματα, εξοικείωση η οποία θα αποτυπωθεί στις ταινίες τους.

Ο Louis όμως που συνάντησα στο Σαράγεβο και ο Παναγιώτης δεν «φοβούνται» ότι μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο. Ο πρώτος τόνισε ότι είναι τόσο πολλές και σημαντικές οι προσωπικές παράμετροι που υπεισέρχονται, που δεν μας επιτρέπεται να υποστηρίξουμε ότι κάθε δημιουργός επηρεάζεται αποκλειστικά από αυτού του είδους την εκπαίδευση. Ενώ ο Παναγιώτης, το ίδιο σίγουρος, μου θύμισε ότι:

Σίγουρα είναι πολύ σημαντική η παρέμβαση αυτών των εργαστηρίων στον κινηματογραφικό χώρο, αλλά παραμένει μια εκπαιδευτική διαδικασία. Αν ήταν έτσι και οι κινηματογραφικές σχολές και τα πανεπιστήμια θα έβγαζαν τους ίδιους δημιουργούς. Δεν είναι τόσο απλό ούτε και τόσο εύκολο. Όπως και στο σχολείο όλοι ακούμε την ίδια αφήγηση, αλλά δεν κατανοούμε με τον ίδιο τρόπο.

Παρ' όλα αυτά, κανείς δεν διαφώνησε ότι πρόκειται για ένα τόσο νέο φαινόμενο, η επίδραση του οποίου μπορεί να αρχίσει να αντανakλάται σε ένα πολύ σημαντικό μέρος της μελλοντικής κινηματογραφικής παραγωγής.

5.6 Η έμμεση παρέμβαση της «αγοράς»

Αν μέχρι τώρα δεν έχει γίνει καμία αναφορά στην επίδραση της «αγοράς» στις άλλες όψεις του φεστιβάλ και στην ίδια την πόλη που αυτό πραγματοποιείται, είναι γιατί η «αγορά» απευθύνεται αποκλειστικά σε επαγγελματίες, γεγονός που την

«απομονώνει» από το κοινό αλλά, κατά κάποιον τρόπο, και από την ίδια την πόλη. Παρ' όλα αυτά, η «αγορά» παρεμβαίνει στην πόλη, το κάνει όμως με έμμεσο τρόπο.

Ο πρώτος και σημαντικότερος τρόπος παρέμβασης είναι η παρουσία όσων συμμετέχουν στην «αγορά», οι οποίοι προστίθενται στους επισκέπτες του φεστιβάλ – κρατώντας και αυτοί τις γνωστές τσάντες και φέροντας την ειδική διαπίστευση – τονίζοντας το εορταστικό κλίμα γύρω από τους χώρους του φεστιβάλ. Η «κοινότητα» του φεστιβάλ, λοιπόν, μεγαλώνει και γίνεται ακόμα πιο πολύπλευρη και πολύχρωμη, αφού οι διαπιστεύσεις όσων συμμετέχουν στην «αγορά» έχουν άλλο χρώμα από αυτές των δημοσιογράφων και των άλλων καλεσμένων.

Η σημασία του ρόλου της «αγοράς» στη Θεσσαλονίκη φαίνεται ακόμα και από το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια το συγκεκριμένο τμήμα του φεστιβάλ λειτουργεί σε κεντρικό ξενοδοχείο της πλατείας Αριστοτέλους²⁶¹ δίνοντας ένα διαφορετικό τόνο τόσο στους χώρους δίπλα σε αυτό όσο και στο ίδιο το ξενοδοχείο. Και η ίδια η αγορά όμως αποκτά ένα διαφορετικό προφίλ, καθώς έχει στη διάθεσή της σαφώς καλύτερους και πιο πολυτελείς χώρους για τις δραστηριότητές της. Οι συναντήσεις των εταιρειών με τους δημιουργούς πραγματοποιούνται σε μεγάλες αίθουσες συνεδριάσεων, ενώ ακόμα και τα διαλείμματα για κρασί ή οι συζητήσεις των δημιουργών γίνονται στον ιδιαίτερο χώρο του ξενοδοχείου όπου τις υπόλοιπες μέρες οι πελάτες του απολαμβάνουν τον καφέ και το ποτό τους.

Η «αγορά», λοιπόν, μπορεί να μην τραβάει τα φώτα της δημοσιότητας με τους διάσημους καλεσμένους της και τις δραστηριότητες της, αλλά η παρέμβασή της στη φυσιογνωμία του φεστιβάλ είναι τέτοια που αλλάζει όλο το χαρακτήρα του, τόσο σε διεθνές όσο και σε εθνικό επίπεδο. Ακόμα και αν κανένας από τους κατοίκους της πόλης που επισκέπτεται το φεστιβάλ δεν γνωρίζει τι ακριβώς είναι η «αγορά», ή και αγνοεί την ύπαρξή της, σίγουρα τη «βλέπει» με πολλούς τρόπους, χωρίς να το καταλαβαίνει.

Η «αγορά» όμως παρεμβαίνει με έμμεσο τρόπο και στην καθημερινότητα των καλεσμένων της. Εξαιρώντας τα δύο μεγάλα φεστιβάλ, των Καννών και του Βερολίνου, τα οποία αποτελούν ιδιαίτερο παράδειγμα,²⁶² η «αγορά» διαδραματίζει

²⁶¹ Στο Κεφάλαιο 3 αναφέρομαι στην «αγορά» ως χώρο του φεστιβάλ.

²⁶² Η αγορά του Φεστιβάλ Καννών είναι βεβαία η μεγαλύτερη σε μέγεθος αγορά της Ευρώπης, καθώς οι συμμετέχοντες ξεπερνάνε τους δέκα χιλιάδες. Το 2013, μάλιστα, η επίσημη ανακοίνωση έκανε λόγο για 12.000 συμμετοχές, έναν αριθμό πραγματικά εντυπωσιακό. Στις Ηνωμένες Πολιτείες οργανώνεται η μοναδική συγκρίσιμη σε μέγεθος «αγορά», η οποία πραγματοποιείται σε ετήσια βάση, χωρίς όμως να αποτελεί μέρος κάποιου φεστιβάλ.

έναν ακόμα ιδιαίτερο ρόλο πέρα από την καθαρά επαγγελματική διάσταση των δραστηριοτήτων που μόλις περιέγραψα. Καθώς περνούν όλο τον χρόνο τους εκεί, για πολλούς από τους συμμετέχοντες η «αγορά» καταλήγει να είναι και η μοναδική έξοδος που θα έχουν κατά τη διάρκεια της συμμετοχής τους στο φεστιβάλ. Έτσι, οι χώροι της «αγοράς» αναδεικνύονται από κάποια ώρα και έπειτα, ειδικά για τους νέους που συμμετέχουν για πρώτη φορά, σε χώρους κοινωνικής συναναστροφής, χάνοντας για λίγο την αποκλειστικά επαγγελματική τους διάσταση.

Μια πρωτοβουλία που συνηθίζεται σε όλα τα φεστιβάλ είναι το διάλειμμα «happy hour», κατά τη διάρκεια του οποίου η «κοινότητα της αγοράς» συγκεντρώνεται σε έναν ειδικό χώρο σε μια συνάντηση με ανεπίσημο χαρακτήρα. Εκεί, με τη συνοδεία καφέ, κρασιού και φαγητού, οι επαγγελματίες και οι νεαροί δημιουργοί έχουν ακόμα μια αφορμή –αυτή τη φορά σαφώς πιο ευχάριστη– να συναντηθούν, να γνωριστούν και να ανταλλάξουν εμπειρίες. Οι συναντήσεις αυτού του είδους αποδεικνύονται πολύ χρήσιμες και αποτελεσματικές, ακριβώς γιατί δίνουν έμφαση στη διαπροσωπική επαφή. Δεν είναι τυχαίο ότι κάθε φορά που παρευρισκόμενοι σε αυτές τις συναντήσεις, έβλεπα τους πληροφορητές μου πιο ήρεμους, γεγονός που βοηθούσε να μιλώ μαζί τους πιο ελεύθερα για τα θέματα που με απασχολούσαν κατά τη διάρκεια της έρευνας.

Ειδικά για κάποιον επισκέπτη που είναι νέος στον κόσμο των φεστιβάλ, που δεν γνωρίζει πολλά για την πόλη στην οποία βρίσκεται και που πιθανόν να έχει επισκεφτεί το φεστιβάλ μόνος, αυτές οι ώρες είναι πολύ σημαντικές και για την καλή του διάθεση. Είναι μια αφορμή για να βρεθεί με τους συναδέλφους και τους επισκέπτες του φεστιβάλ, όταν πιθανόν θα έχει τελειώσει με τις υποχρεώσεις της δουλειάς. Η Joe, έμπειρη παραγωγός από τη Γαλλία, που πλέον ανήκει σε αυτούς που βοηθάνε τους νέους να προσαρμοστούν στο περιβάλλον του φεστιβάλ, επισήμαινε σχετικά:

Ειδικά τα πρώτα χρόνια, το χρονικό αυτό σημείο της ημέρας ήταν για μένα όχι μόνο η στιγμή της χαλάρωσης, αλλά συγχρόνως και μια στιγμή πραγματικής ζεστασιάς και ηρεμίας, αφού βρισκόμουν μαζί με τους άλλους συναδέλφους που ήταν εκεί ακριβώς για την ίδια δουλειά. Δεν ένιωθα μόνη και χαμένη. Ειδικά οι συζητήσεις με τους πιο παλιούς σε αυτό το χώρο εργασίας με βοήθησαν πάρα πολύ τα χρόνια που ακολούθησαν.

Αυτή η ώρα λειτουργεί ευεργετικά ακόμα και αν ο επαγγελματίας ή ο δημιουργός δεν βρίσκεται σε οικείο χώρο. Δεν ήταν λίγες οι φορές που στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια αυτής της ώρας παρατήρησα να συναντιούνται φίλοι και συνάδελφοι που δεν γνώριζαν ότι βρίσκονταν στο φεστιβάλ. Παρόμοιο περιστατικό έζησα και εγώ στο Σαράγεβο με το Colin, έναν από τους πληροφορητές μου με τον οποίον είχα βρεθεί στην Αθήνα, γεγονός που με έκανε να νιώσω ακόμα πιο άνετα στον χώρο.

Το εορταστικό κλίμα και η διάθεση οικειότητας που είναι διάχυτη σε αυτού του είδους τις εκδηλώσεις συνιστούν έναν ακόμα τρόπο διασύνδεσης της «αγοράς» με το φεστιβάλ, που υπενθυμίζει ότι, εκτός από τις ανταγωνιστικές και αγχώδεις συναντήσεις, οι συμμετέχοντες δεν πρέπει να ξεχνάνε ότι, σε τελική ανάλυση, συμμετέχουν σε ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ, δηλαδή σε μια γιορτή του κινηματογράφου.

Βέβαια, το νήμα που συνδέει όλες αυτές τις δραστηριότητες είναι η δουλειά και όχι η γιορτή. Για κάποιους άλλους, όπως τη Δανάη και τον George, αυτή η γιορτινή, χαλαρή διάσταση κρατάει λίγο. Η Δανάη είναι κατηγορηματική:

Για μένα, και για πολλούς άλλους πιστεύω, και αυτή η ώρα είναι δουλειά, είναι υποχρέωση. Έχω δουλέψει όλη την μέρα και έχω κάνει πάνω από 6 ώρες ραντεβού. Το τελευταίο πράγμα που θέλω είναι να πάω πάλι με τον ίδιο κόσμο να πίνω κρασί και να πρέπει να είμαι ευδιάθετη και να μιλάω πάλι για δουλειά. Και δεν μπορείς να μην πας αν όλοι οι άλλοι πάνε, ή το φεστιβάλ σε καλεί. Δεν είναι σωστό. Όχι! Καταλαβαίνω γιατί το κάνει το φεστιβάλ, όπως και ότι δεν είναι το ίδιο με την πίεση της ημέρας αλλά εγώ αυτές τις ώρες προτιμώ να πάω κάπου αλλού ή στο ξενοδοχείο και να ξεκουραστώ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΕ ΕΝΑΝ ΚΟΣΜΟ ΠΟΥ ΑΛΛΑΖΕΙ

Δύο περιστατικά από τα πιο πρόσφατα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πιστεύω ότι περικλείουν σε μικρογραφία όλα τα ζητήματα που προσπάθησα να αναδείξω στην εργασία αυτή. Το πρώτο περιστατικό έλαβε χώρα στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου τον Νοέμβριο του 2013 και συγκεκριμένα στην τελετή έναρξης. Το δεύτερο αφορά το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ· επρόκειτο για μια τυχαία συνάντηση που είχα στην Αθήνα τον Απρίλιο του 2014, αφού είχε τελειώσει το φεστιβάλ της χρονιάς.

Από την ημέρα που ανακοινώθηκε ότι η ταινία «Μόνο οι Εραστές Μένουν Ζωντανοί» θα προβαλλόταν στην τελετή έναρξης του φεστιβάλ και ότι θα παρευρισκόταν ως επίσημος καλεσμένος της διοργάνωσης και ο διάσημος σκηνοθέτης της, ο Τζίμ Τζάρμους, για να την παρουσιάσει ο ίδιος, όλοι την ανέμεναν με μεγάλη ανυπομονησία. Η παρουσία του γνωστού και πολύ αγαπητού στην Ελλάδα δημιουργού τράβηξε, όπως αναμενόταν, το ενδιαφέρον των μέσων επικοινωνίας. Αλλά και η προσέλευση του κόσμου ήταν τόσο αθρόα, που αποφασίστηκε και μια δεύτερη προβολή την επόμενη μέρα με την παρουσία του σκηνοθέτη, γεγονός που δεν είναι καθόλου συνηθισμένο, όταν μάλιστα καλεσμένος είναι ένας τόσο διάσημος δημιουργός.

Ανάμεσα στους πολλούς προσκεκλημένους, όπως είθισται σε όλες τις τελετές, υπήρξαν και ορισμένοι εκπρόσωποι της πολιτείας, δύο από τους οποίους επέλεξαν να πάρουν τον λόγο κατά τη διάρκεια της τελετής. Αυτό δεν άρεσε στους παρευρισκόμενους, κάποιοι μάλιστα αντέδρασαν με αποδοκimasίες κατά τη διάρκεια των ομιλιών. Ο ένας εκπρόσωπος της πολιτείας ήταν ο υφυπουργός Αθλητισμού Γιάννης Ανδριανός, η παρουσία του οποίου φάνηκε στην πλειονότητα του κοινού κάπως αταίριαστη με το περιβάλλον του φεστιβάλ. Την άποψη συμμερίστηκαν και οι δημοσιογράφοι, αφού στα άρθρα τους που δημοσιεύτηκαν την επόμενη μέρα έθεταν το ερώτημα γιατί έπρεπε να παρευρίσκεται ένας εκπρόσωπος της πολιτείας με αρμοδιότητα τον αθλητισμό σε μια από τις πιο σημαντικές δημόσιες πολιτιστικές εκδηλώσεις της χώρας. Ο άλλος εκπρόσωπος ήταν ο Δημοσθένης Δαβέτας, ο οποίος παρέστη με την ιδιότητά του ως σύμβουλος του πρωθυπουργού. Και οι δύο ομιλητές

φάνηκαν ανέτοιμοι να κερδίσουν την προσοχή των παρισταμένων, ενώ σε κάποιες στιγμές εκδηλώθηκε έντονος εκνευρισμός²⁶³ σε σχέση με το περιεχόμενο των ομιλιών.

Στους ομιλητές περιλαμβάνονταν επίσης ο πρόεδρος, μέχρι εκείνη την περίοδο, του φεστιβάλ και δήμαρχος της πόλης Γιάννης Μπουτάρης –ο εκάστοτε δήμαρχος παραδοσιακά κηρύσσει την έναρξη του φεστιβάλ– και ο καλλιτεχνικός διευθυντής Δημήτρης Εϊπίδης. Στην πολύ σύντομη ομιλία του ο πρώτος κατάφερε να έρθει σε μια μικρή, αλλά συμβολικά σημαντική, σύγκρουση με τους προηγούμενους ομιλητές. Από την άλλη πλευρά, ο διευθυντής του φεστιβάλ προσπάθησε, όπως κάνει κάθε φορά, να αναδείξει τη σημασία της διοργάνωσης για την κινηματογραφική πραγματικότητα της Ελλάδας και τη θέση της χώρας στο διεθνές κινηματογραφικό στερέωμα, αλλά και την αξία του φεστιβάλ για την πόλη της Θεσσαλονίκης. Στη συνέχεια υπογράμμισε ιδιαίτερα τον ρόλο της «αγοράς» και τη μεγάλη σημασία της για τη διοργάνωση, ενώ τέλος σημείωσε την προσπάθεια που κάνει ο οργανισμός, χρησιμοποιώντας ευρωπαϊκά χρηματοδοτικά προγράμματα, να μην επιβαρύνει τον κρατικό προϋπολογισμό σε αυτή την ιδιαίτερα δύσκολη περίοδο για τη χώρα.

Οι περισσότερες τελετές έναρξης και λήξης στα φεστιβάλ μοιάζουν μεταξύ τους και ακολουθούν, όπως έδειξα και στο Κεφάλαιο 3, ένα συγκεκριμένο τελετουργικό, κάτι που έγινε και σε αυτή την περίπτωση. Εξαιτίας του τυπικού τελετουργικού, που πλέον είναι γνωστό σε όλους όσοι παρακολουθούν το φεστιβάλ, δεν είναι σύνηθες να παρατηρούνται ξεσπάσματα και «εκτροπές» από το πρόγραμμα. Μερικές φορές όμως οι τελετές αυτές καταφέρνουν να αναδείξουν ορισμένα στοιχεία που συνήθως δεν εμφανίζονται δημόσια και που συμπυκνώνουν πολλές από τις διαστάσεις του περίπλοκου και πολυδιάστατου θεσμού των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Όλα αυτά τα στοιχεία ήρθαν στην επιφάνεια στη συγκεκριμένη τελετή, γεγονός που την κατέστησε μια κατά κάποιον τρόπο «πυκνή αυτό-περιγραφή» του εθνογραφικού πεδίου της έρευνάς μου: η εορταστική ατμόσφαιρα, η ακτινοβολία ενός διάσημου καλεσμένου, τα φώτα της δημοσιότητας, η πολιτική παρέμβαση με σκοπό την «αξιοποίηση» της τελετής, η αντίδραση του κοινού και διάφορων φορέων,

²⁶³ Οι περιγραφές των πληροφορητών μου αλλά και οι ανταποκρίσεις ανέφεραν ότι οι ομιλίες ήταν σαν να είχαν βγει από το παρελθόν φανερώνοντας τη μεγάλη απόσταση που χωρίζει την πραγματικότητα του φεστιβάλ από τους ομιλητές, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν έναν λόγο που «ένιωθε να είχες ξανακούσει τουλάχιστον δεκάδες φορές μέσα στα χρόνια», όπως διάβασα σε πολλά άρθρα. Από την άλλη, οι ομιλίες προκάλεσαν τον εκνευρισμό, λόγω της έντονης προσπάθειας της κυβέρνησης να προσεταιριστεί την «ιδιαίτερα καλή δουλειά που γίνεται στο φεστιβάλ», όπως υπογραμμίστηκε.

η ανάδειξη των πολλών και παράλληλων δραστηριοτήτων του φεστιβάλ, η σχέση του με την τοπική κοινωνία, η ανάδειξη της εθνικής και της διεθνούς διάστασής του.

Το δεύτερο περιστατικό συνέβη λίγο μετά το τέλος του τελευταίου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, που πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2014 και στο οποίο δεν μπόρεσα να παραστώ. Μερικές μέρες μετά τη λήξη του μου τηλεφώνησε η Στέλλα, σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ που είχε συμμετάσχει στο φεστιβάλ για πρώτη φορά το 2012. Από τότε κρατούσα επαφή μαζί της, με είχε μάλιστα βοηθήσει ως πληροφορήτρια στην έρευνα. Δεν είχαμε μιλήσει για λίγους μήνες, περίμενε να συναντηθούμε στο φεστιβάλ, κάτι που προς έκπληξή της δεν έγινε. Ήθελε να με συναντήσει, αφού γεμάτη ενθουσιασμό μου ανακοίνωσε ότι ετοιμάζεται για το νέο της έργο και ήθελε τη γνώμη μου.

Στη συνάντησή μας παρατήρησα πόσο περισσότερο εξοικειωμένη έδειχνε με το φεστιβάλ και τις δραστηριότητες της «αγοράς». Έκανε πολλές συναντήσεις, ενώ παράλληλα συμφώνησε με την παραγωγή της για τα βήματα που θα ακολουθούσαν, για τις συμμετοχές σε επόμενα φεστιβάλ και προγράμματα κινηματογραφικών σχεδίων που βρίσκονται σε εξέλιξη. Οι τρεις παρουσίες της στο φεστιβάλ –μόνο μία φορά εμφανιζόταν ως δημιουργός με ταινία ενταγμένη στο πρόγραμμα– συνέβαλαν καθοριστικά στην προσωπική της βελτίωση και κυρίως στον εμπλουτισμό των επιλογών της, οι οποίες ήταν πολύ περισσότερες από αυτές που ήξερε ότι είχε πριν συμμετάσχει στο συγκεκριμένο φεστιβάλ.

Ο εμπλουτισμός των επιλογών, η εξοικείωση με το επαγγελματικό περιβάλλον και ο τρόπος που αυτά αποτυπώνονται στην προσωπικότητα ενός δημιουργού είναι τα στοιχεία που αναδεικνύουν τη σημασία αυτού του θεσμού όχι μόνο σε ό,τι αφορά τη δημόσια σφαίρα, όπως φαίνεται από το πρώτο παράδειγμα που ανέφερα, αλλά και σε ό,τι αφορά την ιδιωτική σφαίρα, όπως εύστοχα αναδεικνύει η περίπτωση της Στέλλας. Αυτά τα δύο διαφορετικά επίπεδα πολιτιστικής παρέμβασης, τα οποία κατά τη διάρκεια ενός φεστιβάλ αποκτούν πολλές και πολύπλευρες διαστάσεις, προσπάθησα να αναδείξω στην έρευνα αυτή.

6.1 Τα φεστιβάλ ως πεδίο μελέτης

Είναι δεδομένο ότι τα φεστιβάλ κινηματογράφου δεν έχουν κερδίσει αρκετά την προσοχή των ερευνητών, τουλάχιστον στον ελληνικό ακαδημαϊκό χώρο, παρά το

γεγονός ότι είναι ένα πολύ ενδιαφέρον πεδίο μελέτης που μπορεί να μας προσφέρει πολλές χρήσιμες πληροφορίες για τον πολυδιάστατο ρόλο που διαδραματίζουν οι φαινομενικά «αθώες» πολιτιστικές εκδηλώσεις. Προσπαθώντας να περιγράψω το φεστιβάλ κινηματογράφου, διαπίστωσα ότι είναι δύσκολο να διατυπωθεί ένας ικανοποιητικός ορισμός που να περιλαμβάνει όλες τις όψεις του πολυδιάστατου χαρακτήρα του. Ο ορισμός του φεστιβάλ ως «μια οργανωμένη εκδήλωση που περιλαμβάνει κυρίως προβολές κινηματογραφικών ταινιών σε μία ή περισσότερες αίθουσες, συνήθως σε μία μόνο πόλη» είναι σίγουρο ότι ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα· παρ' όλα αυτά είναι εξίσου σίγουρο ότι περιγράφει μονάχα ορισμένες από τις πολλές διαστάσεις του θεσμού. Εξαρτάται πάντα από την έμφαση που δίνει κανείς, π.χ. στην κινηματογραφική ή την οικονομική του παρέμβαση, στο δημόσιο πεδίο ή το ιδιωτικό κτλ.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος χρήσης του όρου «φεστιβάλ». Δεν ήταν λίγοι οι πληροφορητές μου που ισχυρίστηκαν πως δεν θα έπρεπε να χρησιμοποιείται ο ίδιος όρος προκειμένου να περιγράψει τόσο το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης όσο, για παράδειγμα, και ένα διήμερο προβολών σε ένα πανεπιστήμιο ή σε μια αίθουσα πολιτιστικών εκδηλώσεων. Είναι γεγονός ότι στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες χώρες, υπάρχουν πολλές κινηματογραφικές εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν αυτό τον όρο στον τίτλο τους, αλλά ελάχιστες από αυτές τις εκδηλώσεις ανταποκρίνονται στο πολυδιάστατο και απαιτητικό περιεχόμενο που υποδηλώνει. Αυτό συμβαίνει γιατί ο όρος «φεστιβάλ» έχει μεγάλη δύναμη και η συχνή χρήση του συνδέεται με την προσπάθεια των οργανωτών να προσελκύσουν το κοινό.²⁶⁴

Όπως έχω σημειώσει, προκειμένου να προσδιορίσει κανείς την κοινωνική λειτουργία μιας δημόσιας πολιτιστικής εκδήλωσης έχει μεγάλη σημασία το είδος πολιτιστικής δημιουργίας που προβάλλει. Τα φεστιβάλ κινηματογράφου διαφοροποιούνται αισθητά από άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις και συνιστούν «αυτόνομο» πεδίο έρευνας. Αυτό συμβαίνει επειδή ο κινηματογράφος είναι μέρος αυτού που αποκαλούμε «μαζικό πολιτισμό» και, ως εκ τούτου, η επίδραση που ασκεί είναι πολύ ευρύτερη από την επίδραση που ασκεί, για παράδειγμα, η γλυπτική, η ζωγραφική, η λογοτεχνία, το θέατρο, ακόμα και αυτή η μουσική. Το πεδίο πολιτιστικής δημιουργίας στο οποίο ειδικεύεται κάθε εκδήλωση όχι μόνο

²⁶⁴ Επίσης, όπως έχω σημειώσει, μπορεί να είναι δύσκολο να βρουν κάποιον άλλον εξίσου χρήσιμο όρο.

διαφοροποιεί τη μια εκδήλωση από την άλλη, αλλά μεταβάλλει και τους τρόπους που επηρεάζει την κοινωνία και ιδιαίτερα το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Ένα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής, για παράδειγμα, δεν μπορεί εύκολα να συγκριθεί με ένα φεστιβάλ κινηματογράφου όσον αφορά τον τρόπο που αντιμετωπίζεται από τους επισκέπτες, τους συμμετέχοντες και τους επαγγελματίες, λόγω της σχέσης που έχει ο κινηματογράφος και γενικά ο οπτικός πολιτισμός με την καθημερινότητά μας. Οι «εικόνες» του κόσμου από τη μια πλευρά είναι μέρος της καθημερινής μας εμπειρίας, καθώς εμφανίζονται κυριολεκτικά παντού, στην οθόνη του υπολογιστή, στην τηλεόραση, στο κινητό μας κ.α., ενώ, από την άλλη, ο κινηματογράφος ως προϊόν αποτελεί μια από τις πιο μεγάλες αγορές της οικονομίας του πολιτισμού και του ελεύθερου χρόνου.

Μπορεί όλες οι δημόσιες πολιτιστικές εκδηλώσεις που χρησιμοποιούν τον τίτλο «φεστιβάλ» να έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, διαφοροποιούνται όμως και ως προς τις στρατηγικές που θα ακολουθήσουν, προκειμένου να ενδυναμώσουν την επιρροή που ασκούν σε διάφορες κοινωνικές ή επαγγελματικές, όπως στην περίπτωση που αναλύω, ομάδες. Είναι αναγκαίο, λοιπόν, όπως έχω σημειώσει, να διευκρινίζεται πάντα το πεδίο πολιτιστικής δημιουργίας στο οποίο αναφέρεται κάθε φορά ο όρος «φεστιβάλ». Όσον αφορά τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, οι στόχοι και η γενικότερη στρατηγική που το κάθε φεστιβάλ αναπτύσσει μπορούν να καθορίσουν τη θέση του όχι μόνο σε τοπική και εθνική κλίμακα αλλά και σε διεθνή.

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου, τέλος, έχουν αναπτυχθεί με τέτοιους ταχείς ρυθμούς κατά τις τελευταίες δεκαετίες που δεν μπορούμε εύκολα να τα συγκρίνουμε με άλλες μορφές πολιτιστικών εκδηλώσεων. Σε αυτό συνηγορεί και το γεγονός ότι ο θεσμός των κινηματογραφικών φεστιβάλ δεν φαίνεται να γνωρίζει κάμψη σε μια εποχή που οι προβολές και τα εισιτήρια στις κινηματογραφικές αίθουσες ολοένα και μειώνονται. Συγχρόνως ορισμένα φεστιβάλ θεωρούνται ως τα σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα κάθε χρονιάς, γεγονός που δίνει στον συγκεκριμένο θεσμό μια ξεχωριστή θέση όσον αφορά την κατανόηση του ρόλου του κινηματογράφου στον σύγχρονο κόσμο.

Το στοιχείο, λοιπόν, που είναι πολύ σημαντικό γι' αυτήν την έρευνα έγκειται στο γεγονός ότι τα παραδείγματα πολιτιστικών εκδηλώσεων που μελετώ δεν είναι μόνο τα σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα στη χώρα μας, αλλά ότι και τα δύο κάθε χρόνο προσελκύουν έναν σημαντικό αριθμό επαγγελματιών του

κινηματογραφικού χώρου. Η παρέμβασή τους υπερβαίνει τα όρια του εγχώριου πολιτιστικού γεγονότος, καθώς επέχουν θέση σημαντικού «κόμβου» στο διεθνές φεστιβαλικό δίκτυο. Ιδιαίτερα το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ αποδεικνύεται ότι κατέχει κεντρική θέση στο είδος του παγκοσμίως και έχει συμβάλει πολλαπλώς για τη διάδοση αυτού του κινηματογραφικού είδους στην Ελλάδα, ακόμη και στον ακαδημαϊκό χώρο.

Ο δημόσιος χαρακτήρας των συγκεκριμένων φεστιβάλ σε συνδυασμό με την πρόδηλη εξωστρέφειά τους συνιστά μια ιδιαίτερη για τα ελληνικά δεδομένα επιτυχία, η οποία δεν ανάγεται στην οικονομία, αλλά περισσότερο στην τέχνη του κινηματογράφου, στην εκπαίδευση των επαγγελματιών του, στην πολιτιστική πολιτική και, τελικά, στη διεθνή εικόνα της χώρας. Η ενίσχυση αυτής της εξωστρέφειας φαντάζει ζωτικής σημασίας για τον εγχώριο κινηματογράφο και τους δημιουργούς, ειδικά σήμερα που η οικονομική κρίση θέτει προσκόμματα σε πολλές μορφές δημόσιας πολιτιστικής έκφρασης.²⁶⁵

6.2 Ένας «τόπος» γιορτής

Στην έρευνα αυτή αντιμετωπίζω το φεστιβάλ κινηματογράφου ως έναν θεσμό ο οποίος παρεμβαίνει σε επίπεδο τόσο δημόσιο όσο και ατομικό, έχοντας τοπικές, εθνικές και διεθνείς προεκτάσεις. Το βάθος και η έκταση αυτής τη επιρροής εξαρτώνται από συγκεκριμένους παράγοντες που σχετίζονται με το μοντέλο του φεστιβάλ που θα επιλέξουν οι οργανωτές, την περιοχή στην οποία πραγματοποιείται, τον προϋπολογισμό του και άλλους παράγοντες που μόνο μια ξεχωριστή μελέτη

²⁶⁵ Αυτές οι σκέψεις βρίσκουν το φεστιβάλ σε μια ιδιαίτερα κρίσιμη καμπή, αφού το ζήτημα της ελληνικότητάς του και η καθολική παρουσία των ελληνικών ταινιών στο πρόγραμμα επανέρχεται με αφορμή την αντικατάσταση του Γιάννη Μπουτάρη στη θέση του Προέδρου του φεστιβάλ από τον σκηνοθέτη Γιάννη Σμαραγδή. Ο νέος πρόεδρος δήλωσε (29-05-2014) ότι δεν επιθυμεί να αλλάξει τον χαρακτήρα του φεστιβάλ, αλλά να εμπλουτίσει το πρόγραμμά του. Το όραμά του είναι ένα «δυνατό» ελληνικό τμήμα που θα εντάσσεται σε ένα φεστιβάλ διεθνούς ακτινοβολίας. «Η πόλη πρέπει να μπει στο φεστιβάλ και το φεστιβάλ στην πόλη (...) ο ελληνικός κινηματογράφος τα τελευταία χρόνια διαπρέπει. Οφείλει να βρει την ανάλογη στήριξη από ένα φεστιβάλ που γεννήθηκε ως ελληνικό. Θα ήμουν ευτυχής αν κατόρθωνα το Φεστιβάλ Κινηματογράφου να ενώσει όλες τις δυνάμεις της πόλης. Πρέπει να ισχυροποιηθεί το Διεθνές Φεστιβάλ και να επανεγκατασταθεί το Ελληνικό Φεστιβάλ, να είναι λαμπρό και πάλι, γιατί το ελληνικό κομμάτι του φεστιβάλ είναι απόλυτα ταυτισμένο με τη Θεσσαλονίκη». Στην τελευταία φράση ο νέος πρόεδρος συμπύκνωσε και τα τρία στοιχεία που σημείωσα προηγουμένως. Την πόλη και τη σχέση της με το φεστιβάλ, την ανάγκη διατήρησης της «διεθνούς ακτινοβολίας του φεστιβάλ», αλλά και την επαναφορά του ελληνικού τμήματος στο φεστιβάλ, το οποίο «γεννήθηκε ως ελληνικό».

μπορεί να αναδείξει. Το ενδιαφέρον και η σημασία των δύο φεστιβάλ που αποτελούν τις περιπτώσεις μελέτης στην παρούσα έρευνα είναι ότι η παρέμβασή τους, δημόσια και ιδιωτική, εκφράζεται συγχρόνως σε τοπικό, εθνικό και σε διεθνές επίπεδο, γεγονός που τα κάνει να ξεχωρίζουν από οποιονδήποτε άλλον πολιτισμικό θεσμό στη χώρα.

Ένα φεστιβάλ επιδρά στην πόλη και σε όσους συμμετέχουν σε αυτό ως εορταστικό γεγονός. Ένα πρόσκαιρο και λαμπερό εορταστικό γεγονός το οποίο έχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά, για να προσελκύσει τα φώτα της δημοσιότητας, το ενδιαφέρον της τοπικής κοινωνίας και να μετατραπεί σε «μεγάλο πολιτιστικό γεγονός» της πόλης και σε πολλές περιπτώσεις, όπως στο παράδειγμα της μελέτης μου, σε «μεγάλο (πολιτιστικό) γεγονός» της χώρας. Στο πρώτο παράδειγμα που παρέθεσα στην αρχή του κεφαλαίου, το φεστιβάλ καταφέρει με την παρουσία ενός πολύ σημαντικού και αναγνωρίσιμου καλεσμένου να δώσει λαμπρότητα στη διοργάνωση. Το στοιχείο αυτό κάνει το συγκεκριμένο φεστιβάλ όχι μόνο να ξεχωρίσει από οποιοδήποτε άλλο πολιτιστικό γεγονός εκείνης της περιόδου, αλλά του αποδίδει «επικοινωνιακή δύναμη», ώστε να συνεχίσει να θεωρείται ότι πιο σημαντικό γίνεται στα ελληνικά κινηματογραφικά τεκταινόμενα.

Οι διασημότητες του κινηματογραφικού χώρου δεν επισκέπτονται τα κινηματογραφικά φεστιβάλ της Ελλάδας συχνά. Ορισμένες φορές όμως και όταν το επιτρέπουν οι συνθήκες,²⁶⁶ το φεστιβάλ θα προσπαθήσει να εξασφαλίσει την παρουσία ενός αναγνωρίσιμου καλεσμένου που θα ενισχύσει τη δημόσια εικόνα που χρειάζεται η διοργάνωση για να εδραιώσει τη θέση της. Ο Τζιμ Τζάρμους στη προκειμένη περίπτωση και διάφορα άλλα ονόματα κατά το παρελθόν μόνο με την παρουσία τους στο φεστιβάλ, και ειδικά στην τελετή έναρξης, συμβολίζουν την επικοινωνιακή και κατ' επέκταση την πολιτική δύναμη που μια τέτοια διοργάνωση μπορεί να έχει. Δεν έχει τόσο σημασία η διάρκεια παραμονής τους, αλλά πρώτα από όλα ότι παρευρίσκονται εκεί. Παρά το γεγονός ότι όλα έχουν σημασία στην εικόνα που ο κάθε καλεσμένος θα αφήσει πίσω του όταν αποχωρήσει, αυτό που θέλω να τονίσω είναι η επιρροή που ασκεί η παρουσία ενός διάσημου καλλιτέχνη σε ένα

²⁶⁶ Όταν χρησιμοποιώ τη λέξη «συνθήκες», αναφέρομαι και σε οικονομικούς και άλλους περιορισμούς που αφενός θα επιτρέψουν στο φεστιβάλ να προσκαλέσει κάποιο διάσημο πρόσωπο και αφετέρου το ίδιο να μπορεί να ανταποκριθεί στην πρόσκληση. Εξυπακούεται ότι όσο πιο προβεβλημένο το φεστιβάλ, τόσο πιο πολλοί αστέρες δέχονται να το επισκεφτούν ως επίσημοι προσκεκλημένοι.

φεστιβάλ ακόμα και σε αυτούς –ή κυρίως σε αυτούς– που δεν παρευρίσκονται στην τελετή ούτε θα τον γνωρίσουν στις προβολές, στις συνεντεύξεις ή αλλού.

Η δύναμη της παρουσίας ενός διάσημου καλεσμένου είναι τέτοια, που καθιστά τον θεσμό κάτι περισσότερο από μια οργανωμένη προβολή ταινιών κατά τη διάρκεια ενός συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος. Η διοργάνωση λαμβάνει ιδιαίτερο χαρακτήρα, κάτι που χτίζεται με τη σταθερότητα και τη διάρκεια μέσα στα χρόνια. Παρόμοια γεγονότα από την άλλη συμπυκνώνουν τον χρόνο με ένα δυνατό και αποτελεσματικό τρόπο, που πετυχαίνει να επηρεάζει άμεσα πολλούς, ακόμα και όσους δεν είναι παρόντες. Η άποψη ότι «το φεστιβάλ είναι κάτι σημαντικό» άρα και θετικό για την πόλη και τη χώρα, η οποία διατυπώθηκε από πολλούς ανθρώπους που δεν έχουν στενή σχέση με τη διοργάνωση, το αναδεικνύει εύγλωττα.

Σε αυτές τις αντιδράσεις βλέπω την ανάγκη των κατοίκων της πόλης κατ' αρχάς αλλά και της χώρας γενικότερα να νιώσουν κάτι διαφορετικό και σημαντικότερο από ό,τι το ίδιο το γεγονός ουσιαστικά σημαίνει. Η πόλη, η χώρα και, τελικά, οι ίδιοι θέλουν να συμμετέχουν σε κάτι που ως γεγονός αλλά και ως εικόνα θα φτάσει σε όλη τη χώρα, σε πολλά μέρη του κόσμου. Το φεστιβάλ μετατρέπεται σε εκπρόσωπο της πόλης και της χώρας σε ολόκληρο τον κόσμο, όπως ακριβώς αναδεικνύεται ένα αξιοθέατο όταν ένα διάσημο πρόσωπο φωτογραφίζεται σε αυτό.

Φυσικά, η παρέμβαση του φεστιβάλ ως «εορταστικού τόπου» δεν σταματάει στην τελετή έναρξης, όσο μεγάλο αντίκτυπο και αν έχει, όπως στο παράδειγμα που παρέθεσα. Το φεστιβάλ είδαμε ότι αλλάζει τους χώρους στους οποίους πραγματοποιείται κάνοντας όσους τους χρησιμοποιούν να αντιλαμβάνονται, ακόμα και αν δεν το γνωρίζουν, ότι κάτι ξεχωριστό συμβαίνει. Ειδικά τις μέρες εκείνες η πόλη είναι «ντυμένη με τα καλά της», προκειμένου να υποδεχθεί τους καλεσμένους της έχοντας ως στόχο να αναδείξει το καλύτερό της πρόσωπο. Είναι για ένα συγκεκριμένο διάστημα ένας «άλλος» χώρος με εφήμερα χαρακτηριστικά. Οι χώροι γύρω από το λιμάνι και την πλατεία Αριστοτέλους όταν τελειώσει το φεστιβάλ δεν θα είναι οι ίδιοι, το ίδιο και η αίσθηση των κατοίκων όταν θα διέρχονται από αυτά τα μέρη. Το φεστιβάλ, λοιπόν, μετατρέπει την πόλη σε μια όχι αιώνια, αλλά απόλυτα προσδιορισμένη χρονικά, «ετεροτοπία» (Foucault, 1984:7).

Από τους πολλούς καλεσμένους και συμμετέχοντες στο φεστιβάλ που κινούνται στην πόλη φορώντας τη διακριτή διαπίστευση, τις ουρές που σχηματίζει το κοινό προκειμένου να αγοράσει εισιτήρια, τις παράλληλες εκδηλώσεις, μέχρι τις

πολλές αφίσες, τα πανό, τους μικροπωλητές και φυσικά το ίδιο το τοπίο, η πόλη της Θεσσαλονίκης αλλάζει, ταυτίζεται με τη διοργάνωση. Συγχρόνως όμως και το ίδιο το φεστιβάλ ταυτίζεται με τον τόπο στον οποίο πραγματοποιείται και καθορίζεται από αυτόν. Το τοπίο, το μέρος που βρίσκονται οι αίθουσες, αυτά που βλέπει, τρώει και πίνει ο καλεσμένος, τα τοπικά πολιτισμικά στοιχεία δηλαδή, καθορίζουν από την άλλη πλευρά το ίδιο το φεστιβάλ, καθώς χωρίς αυτά δεν θα ήταν το ίδιο. Η παρέμβαση σε αυτό το σημείο είναι αμφίπλευρη.

Εδώ, η παρέμβαση του φεστιβάλ ως «εορταστικού τόπου» επεκτείνεται και στην ιδιωτική σφαίρα. Πέρα από το κοινό, οι συμμετέχοντες με επαγγελματική ιδιότητα στο φεστιβάλ τελικά επηρεάζονται σημαντικά από την ατμόσφαιρα και το περιβάλλον που δημιουργεί το φεστιβάλ. Όπως είδαμε, μπορεί το κίνητρο για τη συμμετοχή ενός δημιουργού ή ενός παραγωγού σε ένα φεστιβάλ να έχει σχέση κυρίως με τις επαγγελματικές προοπτικές, αλλά η απόφασή του να συνεχίσει να συμμετέχει σε αυτό το φεστιβάλ τελικά επηρεάζεται και από αυτόν τον, κατά κάποιον τρόπο, εξωτερικό παράγοντα.

Γενικότερα, το εορταστικό κλίμα που δημιουργούν τα φεστιβάλ απλώνεται στη Θεσσαλονίκη καθιστώντας την παρέμβασή τους στη ζωή της πόλης έντονη. Απλά στις τελετές έναρξης και λήξης αυτή η συμβολική παρέμβαση αναδεικνύεται με πιο έντονο τρόπο. Ο συμβολικός χαρακτήρας αυτών των τελετών δεν επενεργεί μόνο στα μέλη της ομάδας και στους συμμετέχοντες αλλά και σε όλους εκείνους που ακόμα και από μακριά θέλουν να μάθουν τι έγινε κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ, τι είπαν οι καλεσμένοι κτλ. Η λάμψη και ο ρόλος των τελετών αυτών προσελκύει συνήθως και τους εκπροσώπους της πολιτείας, των επίσημων φορέων και των χορηγών της διοργάνωσης, οι οποίοι θα χρησιμοποιήσουν το φεστιβάλ για την προώθηση των δικών τους σκοπών.

Είναι θα λέγαμε το χρονικό σημείο που το φεστιβάλ μέσα από τους επίσημους λόγους και τον τρόπο που δομείται ως δημόσια εκδήλωση καθίσταται ταυτόσημο με την «πόλη», τη «χώρα» και τον «κόσμο». Όσον αφορά την έρευνα αυτή: στα δύο αυτά φεστιβάλ γίνονται ένα η Θεσσαλονίκη, η Ελλάδα, η Ευρώπη, χωρίς όμως να χάνεται το στοιχείο της σύγκρουσης και της διαπραγμάτευσης δύναμης μεταξύ Αθήνας και Θεσσαλονίκης, μεταξύ πρωτεύουσας και συμπρωτεύουσας. Όπως επιχείρησα να δείξω, οι τελετές αυτές συμβολίζουν τον «τόπο» που το φεστιβάλ δημιουργεί, έναν τόπο όπου συναντιέται η γιορτή με τις πολιτικές (politics) που ασκεί

το φεστιβάλ σε πολλούς τομείς της κινηματογραφίας, αλλά και τις πολιτικές που ασκούνται σε αυτό και μέσω αυτού.

6.3 Η πολιτική παρέμβαση στο φεστιβάλ

Το περιστατικό που συνέβη στην τελετή έναρξης στο πρόσφατο Φεστιβάλ Κινηματογράφου και το οποίο θα έκανε κάθε ομιλητή να αισθανθεί αμήχανα δεν είναι φυσικά το μοναδικό στην ιστορία των φεστιβάλ της πόλης. Απεναντίας, πιστεύω ότι δεν είναι τυχαίο πως το περιστατικό συνέβη σε μια τελετή στην οποία παρέστη ένας επίσημος και διάσημος στο ευρύ κοινό καλεσμένος. Τέτοια περιστατικά, που φέρνουν ακόμα και το ίδιο το φεστιβάλ, τους διοργανωτές και τους καλεσμένους του σε δύσκολη θέση, δεν εμφανίζονται μόνο σε στιγμές γενικότερης έντασης αλλά και σε περιόδους που δεν θα το περίμενε κανείς. Ειδικά σε αυτή την περίπτωση, οι λόγοι της συγκεκριμένης αντίδρασης του κοινού στις ομιλίες των πολιτικών θα πρέπει να αναζητηθούν περισσότερο στη γενικότερη κατάσταση της Ελλάδας και στην κρίση των θεσμών πολιτικής εκπροσώπησης και τη διάχυτη αμφισβήτηση του πολιτικού προσωπικού, παρά σε συγκεκριμένες πολιτικές αποφάσεις για το φεστιβάλ και τον κινηματογράφο.

Το συγκεκριμένο παράδειγμα μας δίνει την ευκαιρία να δούμε στο φεστιβάλ μια ακόμα παρέμβαση πολιτικών, συνδικαλιστικών φορέων αλλά και κοινωνικών ομάδων. Μια παρέμβαση η οποία σε πολλές περιπτώσεις μπορεί είναι κρίσιμη για την άσκηση πολιτικής, τη διεκδίκηση αιτημάτων κτλ. Στην περίπτωση αυτή, η τελετή έναρξης του φεστιβάλ μετατρέπεται σε χρήσιμο «εργαλείο» μέσω του οποίου η πολιτική ηγεσία του τόπου επιθυμεί να περάσει μηνύματα, να εδραιώσει τη θέση της και να φιλοτεχνήσει τη δημόσια εικόνα της. Μπορεί να μην πετυχαίνει να πείσει τους παρευρισκομένους, αλλά η αιτία γι' αυτό δεν πρέπει να αναζητηθεί στο ίδιο το «εργαλείο», που σε πολλές άλλες περιπτώσεις έχει αποδειχθεί αποτελεσματικό.

Ανεξάρτητα όμως από το αν η παρουσία των συγκεκριμένων εκπροσώπων της πολιτείας ήταν επιτυχημένη ή όχι, αυτό που πρέπει να τονίσουμε είναι αυτή καθ' εαυτήν η ενεργός συμμετοχή τους, όχι απλώς η παρουσία τους, η οποία αναδεικνύει την τελετή του φεστιβάλ ως ένα σημαντικό πεδίο δημόσιας προβολής, καθώς επιτρέπει στον συμμετέχοντα (στην πολιτεία στην προκειμένη περίπτωση) να μπει

στη «φωτογραφία» του φεστιβάλ και των επιτευγμάτων του. Όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 5, το φεστιβάλ και οι τρόποι επικοινωνίας που έχει στη διάθεσή του ως θεσμός (τελετές, διάσημοι καλεσμένοι κ.ο.κ) χρησιμοποιούνται από ομάδες, εκπροσώπους φορέων και εξωτερικούς παράγοντες ακόμα και με τρόπους που μπορεί να έρχονται σε σύγκρουση με το ίδιο το φεστιβάλ και τους σκοπούς του.

Ενώ όμως είδαμε ότι το Φεστιβάλ Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη έχει μετατραπεί και άλλες φορές στο παρελθόν σε πεδίο συγκρούσεων και πολιτικών επιδιώξεων, η «αξιοποίηση» του καθενός από τα δύο πλέον φεστιβάλ της πόλης δεν φαίνεται να είναι το ίδιο εντατική, ούτε από την πλευρά του κράτους ούτε εκ μέρους των διάφορων συνδικαλιστικών ομάδων και της τοπικής κοινωνίας. Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ έχει φτάσει να θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα φεστιβάλ του είδους σε ολόκληρο τον κόσμο, παρ' όλα αυτά το «μεγάλο» φεστιβάλ φαίνεται να είναι πιο αποτελεσματικό ως πεδίο προβολής διεκδικήσεων και πολιτικών στρατηγικών.

Αυτό οφείλεται τελικά στο γεγονός ότι η μυθοπλασία ως κινηματογραφικό είδος παραμένει περισσότερο δημοφιλής, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα και τα φεστιβάλ ταινιών μυθοπλασίας να έχουν ευρύτερη προβολή και κατ' επέκταση να ασκούν μεγαλύτερη επιρροή. Το ότι πολλά φεστιβάλ ντοκιμαντέρ έχουν μεγάλη επιτυχία, αλλά δεν τυγχάνουν της ίδιας προβολής δεν είναι φυσικά ελληνικό παράδοξο. Τα ντοκιμαντέρ δεν έχουν διάσημους «σταρ» και έτσι δεν μπορούν να μετατραπούν σε μεγάλα κινηματογραφικά γεγονότα. Μπορεί να βρίσκονται στη μόδα, αλλά δεν μπορούν να φέρουν πολλά χρήματα ούτε στους δημιουργούς αλλά ούτε και στα μέσα που τα προβάλλουν.²⁶⁷

Παρ' όλα αυτά, το παράδειγμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης μάς δείχνει ότι η αυξανόμενη δημοφιλία του ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικού είδους σε συνδυασμό με το φεστιβαλικό περιβάλλον μπορεί να οδηγήσει σε επιτυχία μια τέτοια διοργάνωση. Αυτό αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο να αλλάξει η στάση τόσο των επίσημων θεσμών όσο και του κοινού απέναντί του. Παρατηρούμε ήδη ορισμένες διακριτικές, σημαντικές όμως, αλλαγές εκ μέρους της πολιτείας και διάφορων φορέων ως προς τη στάση τους απέναντι στο φεστιβάλ.

²⁶⁷ Τα τελευταία χρόνια η συζήτηση αυτή για τον ρόλο και τη θέση του ντοκιμαντέρ γίνεται ολοένα και πιο συχνά (βλ. π.χ. McMahon, 2014). Τα θέματα αυτά ήταν κεντρικά στις συζητήσεις μου με πληροφορητές μου, κυρίως τους ξένους, οι οποίοι ήταν και πιο εξοικειωμένοι με τον ρόλο των φεστιβάλ από τους Έλληνες. Όλοι τους συμερίζονταν την ανησυχία ότι, παρά την αυξανόμενη δημοφιλία του ντοκιμαντέρ, το πρόβλημα της χρηματοδότησης είναι ακόμα σημαντικό.

Οι αλλαγές αυτές στη διαχείριση και «αξιοποίηση» του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, όπως η αποδέσμευσή του από τη λειτουργία του Φεστιβάλ Κινηματογράφου και η ένταξή του στον νόμο για τον κινηματογράφο, οφείλονται μεν στην προβολή που σταδιακά κερδίζει το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αλλά συγχρόνως μπορεί να αποδοθούν και στο φεστιβαλικό περιβάλλον που η διοργάνωση κατάφερε να δημιουργήσει. Ένα περιβάλλον το οποίο φαίνεται να αναδεικνύεται σε σημαντικό παράγοντα της διαφαινόμενης αλλαγής. Ήδη, όπως υποστηρίζεται σε αυτή τη μελέτη, το συγκεκριμένο φεστιβάλ αποτελεί τον καταλύτη προκειμένου να αλλάξουν οι παγιωμένες αντιλήψεις του εγχώριου κοινού για το ντοκιμαντέρ.

6.4 Η πολιτική παρέμβαση του φεστιβάλ:

α. Ο εθνικός κινηματογράφος

Μπορεί να είναι λιγότερο πρόδηλο, όμως τα φεστιβάλ μέσω της δομής τους και του τρόπου που δομούν το πρόγραμμά τους επηρεάζουν όχι μόνο την εικόνα της πόλης και της χώρας, αλλά και τις ταινίες, τους δημιουργούς και, μέσα στο πλαίσιο αυτό, και τον εθνικό κινηματογράφο. Με άλλα λόγια, την τέχνη που προβάλλουν και τις ομάδες ανθρώπων που κινούνται γύρω από αυτή. Τα φεστιβάλ εμπλέκονται πλέον σε πολλές και διαφορετικές σχέσεις οι οποίες ξεπερνάνε κατά πολύ την απλή προβολή ταινιών.

Η διοργάνωση αφιερωμάτων σε συγκεκριμένα θέματα, όπως μια χώρα για παράδειγμα, ή η προβολή μέρους μιας εθνικής κινηματογραφικής σχολής –σε μερικές περιπτώσεις και το σύνολό της– στο πρόγραμμά τους συμβάλλει στην ευαίσθητη διαδικασία κατασκευής πολιτισμικών προτύπων. Ένα φεστιβάλ, π.χ. αυτό της Θεσσαλονίκης, προσπαθεί κάθε χρόνο, λειτουργώντας σαν ένα ιδιότυπο μουσείο, να αποτυπώσει την εικόνα και την πρόοδο της ελληνικής κινηματογραφίας, η οποία προβάλλεται και στα αφιερώματα, που λειτουργούν ως αναφορές στο ιστορικό παρελθόν. Επιπλέον, η επιλογή των ταινιών που θα προβληθούν στα ειδικά αφιερώματα ή στην προβολή του σύγχρονου εθνικού κινηματογράφου, αλλά και ο τρόπος της παρουσίασης των ταινιών-«εκθεμάτων» φαίνεται να είναι πολύ σημαντικά.²⁶⁸ Και πάλι, όπως στα μουσεία, έτσι και στα φεστιβάλ το πρόσωπο ή η

²⁶⁸ Να σημειώσω ότι ακόμα και αν επανέλθει το «ελληνικό τμήμα» στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου με την παλιά του μορφή, να προβάλλονται δηλαδή όλες σχεδόν οι ταινίες της χρονιάς, το επιχείρημα αλλάζει μόνο ως προς τη σημασία της πρώτης επιλογής. Αν δηλαδή προβάλλονται όλες οι ταινίες, τότε

ομάδα που επιλέγει τις ταινίες αναλαμβάνει ρόλο ανάλογο με εκείνον του επιμελητή ενός μουσείου· η δουλειά τους μπορεί να είναι λιγότερο εμφανής, αλλά όχι λιγότερο νευραλγική.

Στα φεστιβάλ κινηματογράφου όπου ο προσανατολισμός είναι διεθνής, με την «αγορά», τους καλεσμένους, τις παράλληλες εκδηλώσεις και τον μεγάλο αριθμό προβολών, η κατασκευή πολιτισμικών προτύπων να είναι πολυδιάστατη· παρ' όλα αυτά, το αποτέλεσμα δεν διαφέρει πολύ από άλλες περιπτώσεις κατασκευής πολιτισμικών προτύπων όσον αφορά την επιρροή και τη σημασία του. Η κατασκευή πολιτισμικών προτύπων είναι μέρος της λειτουργίας ενός φεστιβάλ, ακόμα και αν κάποιος υποστηρίξει ότι τα πρότυπα αυτά αλλάζουν κάθε χρόνο. Η επίδραση αυτών των προτύπων, εξάλλου, δεν περιορίζεται σε αυτή καθ' εαυτήν την προβολή των ταινιών στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ, αλλά στην αναγωγή τους σε μια «εθνική κινηματογραφική παραγωγή», που αντανακλά την πολιτισμική ταυτότητα μιας χώρας. Τα διάφορα κινηματογραφικά κινήματα και νέα ρεύματα παίρνουν τους τίτλους τους και τη νομιμοποίησή τους από τα φεστιβάλ, ενώ οι «εθνικοί κινηματογράφοι» προβάλλονται σε αυτά και καθορίζονται από αυτά σε βάθος χρόνου. Τις περισσότερες φορές, αν όχι όλες, είναι τα φεστιβάλ που «ορίζουν» ποιες ταινίες θα «ταξιδέψουν» σε όλο τον κόσμο ως εκπρόσωποι μιας χώρας.

Στην Ελλάδα το ζήτημα της παρουσίας του εθνικού κινηματογράφου στα δυο αυτά φεστιβάλ είναι πολύ ευαίσθητο και έχει αναδειχθεί σε πεδίο έντασης ειδικά από το 1992, όταν το Φεστιβάλ Κινηματογράφου έγινε διεθνές. Η έννοια της επιλογής, που είναι θεμελιώδες χαρακτηριστικό του θεσμού των φεστιβάλ, δεν φαίνεται να γίνεται αποδεκτή από ορισμένες ομάδες δημιουργών, κυρίως προηγούμενης γενιάς. Το γεγονός ότι τα συγκεκριμένα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης έχουν την ταμπέλα του «κρατικού» κάνει την πίεση ακόμα μεγαλύτερη.

Και σε αυτό το σημείο όμως παρατηρείται μια σημαντική διαφορά στην αντιμετώπιση των δύο φεστιβάλ. Ενώ είναι σαφές ότι πλέον παράγονται πολύ περισσότερα ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, οι αντιρρήσεις για τον τρόπο που συγκροτείται το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ δεν φαίνεται να

το φεστιβάλ παρεμβαίνει, πρώτον, ως πεδίο προβολής του ελληνικού κινηματογράφου και κατ' επέκταση των πολιτισμικών προτύπων και, δεύτερον, ως προς τον τρόπο διαχείρισής τους (σε ποιον κινηματογράφο, ποια ώρα προβολής κτλ.). Πιστεύω, πάντως, ότι η αύξηση της παραγωγής και η εμπλοκή των εταιριών διανομής, ο ετήσιος προγραμματισμός των οποίων συχνά δεν επιτρέπει την πανελλήνια πρεμιέρα των ταινιών τους στο φεστιβάλ, δεν θα συμβάλουν στην επιβεβαίωση των προσδοκιών που έχει δημιουργήσει η προσπάθεια ανασύστασης του «ελληνικού τμήματος» με την πρότερη μορφή του.

εκδηλώνονται με τον ίδιο τρόπο και σίγουρα δεν ενσωματώνονται στον λόγο επίσημων φορέων και εκπρόσωπων πολιτικών και κινηματογραφικών ομάδων, όπως συμβαίνει με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Ακόμα και στην περίπτωση που εξασφαλίζεται η παρουσία όλων των ελληνικών ταινιών στο παράλληλο πρόγραμμα της «αγοράς», στη μια περίπτωση οι δημιουργοί συμμετέχουν σχεδόν καθολικά, ενώ στη δεύτερη αρνούνται να προβληθεί η δουλειά τους στο συγκεκριμένο τμήμα.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι συμμετέχοντες στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ ενσωματώνονται στο περιβάλλον εξωστρέφειας που δημιουργεί η «αγορά», παρά το γεγονός ότι το φεστιβάλ αυτό δεν τυγχάνει της ίδιας δημόσιας προβολής. Απεναντίας, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που η προβολή είναι σαφώς ευρύτερη, οι δημιουργοί αρνούνται να ενσωματωθούν σε αυτό το περιβάλλον, γεγονός που συνδέεται με εντάσεις που σχετίζονται με τον χαρακτήρα του φεστιβάλ και την προβολή του εθνικού κινηματογράφου. Όπως μας έδειξε και το παράδειγμα των Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη το 2009, το εμπάργκο των σκηνοθετών της μυθοπλασίας είχε μεγαλύτερη επιρροή, συμμετοχή και προβολή, ενώ η ίδια κίνηση είχε πολύ μικρότερη απήχηση στους κόλπους των σκηνοθετών ταινιών ντοκιμαντέρ.

6.5 Η πολιτική παρέμβαση του φεστιβάλ

β. Το πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο των φεστιβάλ

Ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ όμως παρεμβαίνει στην κινηματογραφική πραγματικότητα και με άλλους τρόπους, που επίσης δεν είναι εύκολα ορατοί. Μέσω των διαγωνιστικών τμημάτων, των κριτικών επιτροπών, των βραβείων και των ειδικών λογοτύπων, τα φεστιβάλ δεν κάνουν μια ταινία απλά γνωστή, αλλά συγχρόνως την προωθούν, την κάνουν γνωστή σε μεγάλο αριθμό ανθρώπων και της δίνουν ένα «πιστοποιητικό ποιότητας». Με άλλα λόγια, προσδίδουν στην ταινία αξία, την οποία θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε ως μέρος αυτού που ο Bourdieu αποκάλεσε συμβολικό και πολιτισμικό κεφάλαιο.

Σε αυτή τη διαδικασία σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η επιρροή και η αναγνωρισιμότητα του φεστιβάλ. Η ενδεχόμενη βράβευση μιας ταινίας σε ένα από τα δύο πιο σημαντικά φεστιβάλ στην Ελλάδα μπορεί να μην είναι τόσο αποφασιστικής σημασίας για τη διεθνή πορεία μιας ταινίας όσο μπορεί να είναι η βράβευση σε ένα από τα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ· δεν είναι όμως αμελητέα. Θα αποφέρει χρήματα

στους συντελεστές, φήμη στο εσωτερικό της χώρας και αναγνώριση στον φεστιβαλικό χώρο. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί χρήσιμο με πολλούς τρόπους, καθώς η μετατροπή του βραβείου σε «συμβολικό κεφάλαιο» θα αποτυπωθεί στις μελλοντικές προσπάθειες του δημιουργού και του παραγωγού της ταινίας.

Δεν είναι όμως μόνο τα βραβεία που παίζουν αυτό τον ρόλο, αφού οι συμμετοχές στα φεστιβάλ αποτελούν και αυτές ένα κριτήριο αξιολόγησης το οποίο μπορεί να αποδειχθεί πολύ κρίσιμο στη συνέχεια της πορείας μια ταινίας ή ενός δημιουργού. Το επιτυχημένο δίκτυο των φεστιβάλ προσφέρει ένα πολύ σημαντικό πλαίσιο προώθησης και κατανάλωσης της έβδομης τέχνης η απλή συμμετοχή στο οποίο αποδεικνύεται σε πολλές περιπτώσεις το ίδιο αποτελεσματική με ένα βραβείο.

Η παρέμβαση των φεστιβάλ στην πορεία μιας ταινίας είναι σε πολλές περιπτώσεις διαρκής. Η συμμετοχή ή η βράβευση σε ένα σημαντικό φεστιβάλ συνοδεύει την ταινία μέσω των λογότυπων με τις χαρακτηριστικές δάφνες που θα εμφανίζονται στην αφίσα της ταινίας ή στην οθόνη της κινηματογραφικής αίθουσας. Το δίκτυο των φεστιβάλ είναι ίσως το μόνο παράδειγμα στον κινηματογραφικό χώρο που μπόρεσε να συναγωνιστεί τη βιομηχανία του Χόλιγουντ και τα βραβεία Όσκαρ, ακόμα και μια υποψηφιότητα στα οποία συνιστά ανεκτίμητης αξίας κεφάλαιο για την ταινία και τον δημιουργό της.

Η πολιτική διάσταση των φεστιβάλ αλλά και η παρέμβασή τους στην ίδια την πορεία των ταινιών μέσω των βραβείων και της αναγνώρισης που προσδίδουν σε αυτές, μας οδηγεί στην ανάδειξη μερικών ακόμα λειτουργιών του θεσμού, οι οποίες, παρά το γεγονός ότι παραμένουν σχετικά άγνωστες στο ευρύ κοινό, είναι πολύ σημαντικές και, το κυριότερο, μας αποκαλύπτουν μια ακόμα παρέμβαση των φεστιβάλ στην πορεία μιας ταινίας. Η βάση όλων αυτών των νέων παρεμβάσεων παραμένει αυτό που στη σχετική βιβλιογραφία είναι γνωστό ως «δίκτυο των φεστιβάλ».

Το ζήτημα του δικτύου εμφανίζεται πιο συχνά από οποιοδήποτε άλλο στη βιβλιογραφία για τα κινηματογραφικά φεστιβάλ.²⁶⁹ Οι πληροφορητές μου τόνισαν επανειλημμένως τον ξεχωριστό ρόλο των φεστιβάλ σε σχέση με το κινηματογραφικό τους περιεχόμενο. Ακόμα και οι άνθρωποι που έχουν πολύ μικρή ή και καθόλου σχέση με τα φεστιβάλ είναι πολύ πιθανόν να έχουν ακούσει τη φράση: «στα φεστιβάλ

²⁶⁹ Έχω αναφέρει ενδεικτικά και σε προηγούμενο σημείο τα ακόλουθα έργα για το ζήτημα του δικτύου: Nichols (1994), Chin & Qualls (2001), Laughtland (2002), Stringer (2003), Elsaesser (2005), De Valck (2003, 2006, 2007), Iordanova & Rhyne (2009).

πηγαίνεις για να δεις ταινίες που δεν θα μπορούσες να δεις αλλού». Ακριβώς αυτή είναι η βάση στην οποία έχει διαμορφωθεί αυτό που ονομάζουμε σήμερα «δίκτυο των φεστιβάλ κινηματογράφου». Πρόκειται για ένα εναλλακτικό δίκτυο διανομής και παραγωγής, το οποίο όπως έχουν δείξει οι Stringer (2003), Elsaesser (2005) και De Valck (2007) έχει αποδειχθεί πολύ αποτελεσματικό.

Πέρα όμως από την επιβεβαίωση ότι τα φεστιβάλ είναι μέρος του ευρύτερου και επιτυχημένου δικτύου, με την έννοια που απέδωσε στον όρο ο Latour, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη λειτουργία και σε πολλές περιπτώσεις τη δημιουργία νέων δικτύων που κινούνται στο ίδιο πλαίσιο και περιέχονται σε αυτό, το ευρύτερο δίκτυο, όπως εκείνα που περιγράφει η Strathern. Η παρουσία των εθνικών κέντρων κινηματογράφου, για παράδειγμα, μέσα στο πλαίσιο των φεστιβάλ, η σταθερή παρουσία του ευρωπαϊκού δικτύου ντοκιμαντέρ (EDN) στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, αναδεικνύουν τον χώρο αυτών των εκδηλώσεων ιδιαίτερα πρόσφορο για παράλληλη και εποικοδομητική «συνύπαρξη» διαφορετικών ομάδων και δικτύων του κινηματογραφικού χώρου.

Επιπλέον, η νέα παρέμβαση των φεστιβάλ έγκειται στην προβολή και κατ' επέκταση στην προώθηση νέων κινηματογραφικών «παραδειγμάτων». Είναι ένας θεσμός που με τη σταθερή παρουσία του στον χρόνο και την προβολή ταινιών για πρώτη φορά, δίνει τη δυνατότητα σε ταινίες να περάσουν ένα «τεστ», ώστε να βρουν τον δρόμο τους προς το κοινό, πιθανόν κανονική διανομή και, πολλές φορές, οικονομική στήριξη.

Η αποκλειστικότητα της πρώτης προβολής, της «πρεμιέρας» δηλαδή, είναι αρκετά σημαντική για τα φεστιβάλ. Σε αυτή την έννοια θεμελιώνεται και η ιεράρχηση των φεστιβάλ σε μια χώρα, αλλά και διεθνώς. Ένα φεστιβάλ που δεν περιλαμβάνει πρεμιέρες αλλά ταινίες που έχουν ήδη κάνει τον φεστιβαλικό τους κύκλο δεν παρεμβαίνει με τον ίδιο τρόπο με ένα φεστιβάλ που περιλαμβάνει ταινίες που προβάλλονται για πρώτη φορά. Μπορεί να έχει δυνατότητα να κάνει αισθητή την παρουσία του με άλλους τρόπους, αλλά ουσιαστικά δεν ανήκει στο δίκτυο των φεστιβάλ με την έννοια που προανέφερα, καθώς δεν αποδίδει πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο στο «προϊόν» που προβάλλει.

Στην Ελλάδα, λοιπόν, τα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης έχουν ηγετικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία, χωρίς πλέον να είναι τα μοναδικά, όπως συνέβαινε πριν από δεκαπέντε χρόνια. Καθώς ο δημόσιος λόγος γι' αυτά τα δύο φεστιβάλ παραμένει

επικεντρωμένος στον ρόλο και τη σημασία τους για την προβολή του ελληνικού σινεμά, συνήθως δεν επισημαίνεται ο ηγετικός αυτός ρόλος. Αντίθετα, στο εσωτερικό της κινηματογραφικής κοινότητας η παρουσία των φεστιβάλ κρίνεται όχι μόνο θετική, αλλά και απαραίτητη, επειδή με τη διεθνή τους απήχηση έχουν βοηθήσει πάρα πολύ την κινηματογραφική κοινότητα να προσανατολιστεί στον παγκόσμιο φεστιβαλικό «λαβύρινθο».

Η συμμετοχή μιας ταινίας σε ένα φεστιβάλ είναι από σημαντική έως θεμελιώδης για την πορεία της, ειδικά σήμερα που ο ανταγωνισμός είναι μεγάλος, η παραγωγή ταινιών είναι πολύ μεγαλύτερη σε σχέση με το παρελθόν, όπως και ο αριθμός των φεστιβάλ που υπάρχουν στον κόσμο. Έτσι, είναι πιο δύσκολο τα φεστιβάλ να λαμβάνουν αποφάσεις που να σχετίζονται με την επιλογή ταινιών κ.ά. Το ίδιο δύσκολη είναι πλέον και η λήψη αποφάσεων εκ μέρους των δημιουργών για το πού πρέπει να προβληθεί πρώτα μια ταινία και πώς πρέπει να προχωρήσει στη συνέχεια, ποια είναι δηλαδή η «φεστιβαλική στρατηγική» που πρέπει να ακολουθήσει.

Οι δημιουργοί οφείλουν να λάβουν τις αποφάσεις αυτές συνυπολογίζοντας πολλούς παράγοντες και αναπτύσσοντας μια περίπλοκη στρατηγική, η οποία επιπλέον πρέπει να αναπτυχθεί σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Οι αποφάσεις αυτές μπορεί να έχουν πολλές θετικές αλλά και αρνητικές συνέπειες για το μέλλον της ταινίας. Σε αυτό το στάδιο της παρέμβασης των φεστιβάλ, η στρατηγική επικεντρώνεται κατ' αρχάς στο πρώτο φεστιβάλ που θα παρουσιαστεί η ταινία, στο οποίο πρέπει να καταφέρει να έχει την καλύτερη δυνατή προβολή και προώθηση (το συμβολικό και πολιτισμικό κεφάλαιο που το φεστιβάλ θα «δώσει» στην ταινία). Ακολούθως σχετίζεται με τον φεστιβαλικό κύκλο που επιθυμεί να ακολουθήσει.

Εδώ φυσικά έχει σημασία η απόφαση των φεστιβάλ, τα οποία αναγκαστικά πρέπει να κάνουν επιλογές. Οι θέσεις είναι περιορισμένες και όλοι επιθυμούν να συμμετάσχουν στα πολύ μεγάλα φεστιβάλ, που προσφέρουν προβολή και αναγνωρισιμότητα στην ταινία. Έτσι, η στρατηγική που θα ακολουθήσει η ταινία ενέχει μεγάλο ρίσκο, αφού η ομάδα πρέπει να λάβει υπ' όψιν της πολλές μεταβλητές. Από τη μια επιθυμεί τη μεγιστοποίηση του «κεφαλαίου», αλλά από την άλλη δεν θα πρέπει η ταινία να προβληθεί σε κάποιο φεστιβάλ που δεν θα βρει τις συνθήκες εκείνες και το κατάλληλο κοινό που θα της επιτρέψουν να πάρει την απαραίτητη ώθηση για τη συνέχεια, κάτι που μπορεί να έχει αρνητικές συνέπειες. Αυτός είναι

ένας λόγος που καθιστά τον διεθνή προσανατολισμό των φεστιβάλ αναγκαίο. Η προσπάθεια ενός φεστιβάλ να καταστήσει το πρόγραμμά του ελκυστικό σε σημαντικές διεθνείς παραγωγές, αλλά και νέους ταλαντούχους καλλιτέχνες από ολόκληρο τον κόσμο δημιουργεί τις βάσεις για ενίσχυση της διεθνούς του εμβέλειας, που θα σημάνει και την ενίσχυση του γοήτρου της διοργάνωσης ως πολιτισμικού κεφαλαίου για τη χώρα.

6.6 Η σημασία της Αγοράς

Η συμμετοχή σε ένα φεστιβάλ είναι ένα πρώτο αλλά πολύ σημαντικό βήμα για τους περισσότερους δημιουργούς που βρίσκονται στην αρχή της δημιουργικής τους πορείας. Μπορεί να μην εξασφαλίζουν οικονομικά τον δημιουργό, αλλά μια επιτυχία στο δίκτυο των φεστιβάλ μπορεί να αποδειχθεί σημαντικό «κεφάλαιο». Αυτό είναι ένα σημείο κλειδί και για τις στρατηγικές των φεστιβάλ, των δημιουργών αλλά και τον ανταγωνισμό που αναπτύσσεται σε αυτό το περιβάλλον. Οι παράμετροι είναι πολλές και ξεκινάνε από τις διαπροσωπικές σχέσεις και φτάνουν μέχρι και τυχαίες χρονικές συγκυρίες. Το πώς για παράδειγμα θα φτάσει μια ταινία στα χέρια των κατάλληλων ανθρώπων, ποιον ρόλο θα διαδραματίσουν οι φιλικές σχέσεις, τι κριτική θα γράψει ένας δημοσιογράφος κ.ά.

Το ενδιαφέρον όμως στοιχείο που φέρνει η σύγχρονη μορφή των φεστιβάλ είναι το τμήμα της «αγοράς» που εμπλέκεται πλέον σε όλα τα στάδια μιας ταινίας. Η «αγορά» έρχεται να διευρύνει τους τρόπους που ο θεσμός καθορίζει την πορεία μιας ταινίας, από το πρώτο κιόλας στάδιο της δημιουργίας της, που είναι η συγγραφή του σεναρίου. Όπως έχω υποστηρίξει, στην πρώτη φάση της ιστορίας τους τα φεστιβάλ αναδείκνυαν την «εθνική διάσταση της ταινίας», ακολούθως την «προώθηση και τη διανομή της», ενώ σήμερα παίζουν ενεργό ρόλο και στην «παραγωγή της ταινίας». Να θυμίσω ότι στο ξεκίνημα τα φεστιβάλ κινηματογράφου πρόβαλλαν μόνο τον εθνικό κινηματογράφο κάθε χώρας που συμμετείχε σε αυτά, ενώ στην επόμενη περίοδο ο θεσμός μετατράπηκε σε έναν χώρο προβολής ταινιών οι οποίες είτε δεν επρόκειτο να προβληθούν, παρά μόνο σε άλλα φεστιβάλ, είτε επιδίωκαν να κάνουν το πρώτο βήμα για την εμπορική διανομή τους.

Όταν, λοιπόν, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου μετατρέπεται σε διεθνές φεστιβάλ, κάνοντας τα πρώτα βήματα εξωστρέφειας ως δημόσια πολιτιστική

εκδήλωση, συνεχίζει να κρατά τα σκήπτρα στην εγχώρια κινηματογραφική πραγματικότητα και αποκτάει και μια σχετικά διακριτή θέση στα φεστιβάλ της Ευρώπης. Δεν παρεμβαίνει όμως ακόμα με τρόπο αποφασιστικό στην πορεία μιας ταινίας. Το γεγονός ότι το ξεκίνημα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ λίγα χρόνια μετά περιλαμβάνει και το παράλληλο τμήμα της «αγοράς» αποτελεί τον σημαντικότερο – μετά τη διεθνοποίηση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου– σταθμό στην εξωστρέφεια των πολιτιστικών παρεμβάσεων της χώρας, αφού θα οδηγήσει όχι στην προβολή ταινιών διεθνούς παραγωγής αλλά θα προσελκύει τους ίδιους τους επαγγελματίες να πάρουν μέρος στις δραστηριότητες του φεστιβάλ.

Το τμήμα της αγοράς αρχικά είχε ως σκοπό να προωθεί, όπως και το κύριο πρόγραμμα των φεστιβάλ, ταινίες που είχαν μόλις ολοκληρωθεί δίνοντας δυνατότητα πρόσβασης μόνο στους επαγγελματίες και αναπτύσσοντας το δίκτυο των φεστιβάλ σε μια καθαρά επαγγελματική διάσταση. Σε αυτή τη διαδικασία το φεστιβάλ έπαιρνε μέρος μόνο μετά την ολοκλήρωση της ταινίας. Σήμερα, αντίθετα, η αγορά δημιούργησε τα ειδικά προγράμματα που παρεμβαίνουν ακόμα και στο πρώτο στάδιο της ταινίας, τη συγγραφή του σεναρίου, προσκαλώντας δημιουργούς να στείλουν τα σενάρια τους, για να συμμετέχουν στο ειδικό αυτό τμήμα. Κάνοντας και εδώ μια επιλογή, το φεστιβάλ και η ομάδα της αγοράς ξεχωρίζει τα «καλύτερα», σύμφωνα με τα κριτήριά της, δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε νέους δημιουργούς να έρθουν κοντά σε επαγγελματίες που θα τους βοηθήσουν στην καλύτερη ανάπτυξη της ιδέας τους.

Από την άλλη πλευρά, δίνει και στις εταιρίες την ευκαιρία να έχουν μια πρώτη ιδέα για μελλοντικά σχέδια που μπορεί να τους ενδιαφέρουν, ώστε να έχουν τη δυνατότητα να εμπλακούν και στην παραγωγή τους. Έτσι, ο τρόπος που ήταν οργανωμένη η κινηματογραφική παραγωγή από ορισμένες μεγάλες ευρωπαϊκές εταιρείες και φυσικά το Χόλιγουντ επεκτείνεται και στα φεστιβάλ.

Αυτό που ονομάσαμε, λοιπόν, «φεστιβαλική στρατηγική» δεν περιορίζεται στην πρεμιέρα της ταινίας και τον φεστιβαλικό κύκλο, αλλά ξεκινάει πλέον από την πρώτη ιδέα και το σχέδιο του σεναρίου, με τη δημιουργική ομάδα να αναζητά την καλύτερη δυνατή συμμετοχή στα ειδικά προγράμματα των φεστιβάλ, ώστε το όνομα του σκηνοθέτη και το σενάριο να αρχίζει να «ακούγεται» όσο νωρίτερα γίνεται. Μια επιτυχία σε αυτά τα προγράμματα, εκτός από τη χρηματική βοήθεια που μπορεί να αποφέρει, θα λειτουργήσει, όπως και στα βραβεία των ταινιών, ως ένα «κεφάλαιο»,

μια «σφραγίδα ποιότητας», η οποία στη συνέχεια μπορεί να αποδειχθεί αρκετά σημαντική.

Αυτή η νέα μορφή πιστοποίησης που προσφέρουν τα φεστιβάλ μέσω της «αγοράς» διευρύνει τη «συσώρευση» πολιτισμικού και συμβολικού κεφαλαίου, όπως συμβαίνει με τη συμμετοχή των ταινιών στα κύρια προγράμματά τους και με τις βραβεύσεις. Η ταινία εισέρχεται στο φεστιβαλικό περιβάλλον πολύ νωρίτερα σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν. Το γεγονός, λοιπόν, ότι έχει καταφέρει να δημιουργηθεί ένας τέτοιος επαγγελματικός χώρος στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης –ειδικά στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, που θεωρείται ότι έχει μια από τις σημαντικότερες «αγορές» της Ευρώπης– αποτελεί επίτευγμα για την πολιτισμική παρέμβαση των δύο αυτών φεστιβάλ και κατ' επέκταση και της ίδιας της χώρας στο εγχώριο και ευρωπαϊκό κινηματογραφικό και ευρύτερα πολιτιστικό γίγνεσθαι.

6.7 Μια εκπαιδευτική διαδικασία

Υπάρχει όμως και μια ακόμα πολύ σημαντική λειτουργία των σύγχρονων φεστιβάλ, που προσδίδει στο ελληνικό παράδειγμα ακόμα μεγαλύτερη σημασία και στην οποία δεν έχει δοθεί μέχρι τώρα η δέουσα προσοχή. Μέσα από τη λειτουργία της «αγοράς» αλλά και τον διεθνή χαρακτήρα των προγραμμάτων τους, οι επαγγελματικές ομάδες που συμμετέχουν σε αυτά εντάσσονται –ασυνείδητα σε πολλές περιπτώσεις– σε μια εκπαιδευτική διαδικασία η οποία τους δίνει την ευκαιρία να αποκτήσουν συγκεκριμένες επαγγελματικές δεξιότητες. Ενώ υπάρχουν συγκεκριμένες εκπαιδευτικές διαδρομές για τη συγγραφή σεναρίου, για παράδειγμα, ή ακόμα και για τη θέση του παραγωγού, οι συμμετοχή στα φεστιβάλ και στις εκπαιδευτικές τους διαδικασίες είναι απαραίτητα εφόδια χωρίς τα οποία είναι πολύ δύσκολο να προχωρήσουν οι ενδιαφερόμενοι.

Χωρίς να μπορεί να διεκδικήσει δάφνες απόλυτης ακρίβειας στην περιγραφή, θα μπορούσε κανείς να περιγράψει τις διαδικασίες αυτές ως πρακτική εφαρμογή των θεωρητικών γνώσεων που έχει αποκτήσει κάποιος μέσω των επίσημων εκπαιδευτικών καναλιών. Ο χώρος εργασίας του παραγωγού, του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη δεν βρίσκεται κυρίως στα φεστιβάλ. Τα φεστιβάλ αποτελούν την επιθυμητή κατάληξη ή και ένα απαραίτητο στάδιο ώστε να προσποριστούν τα

απαραίτητα συμβολικά, πολιτισμικά αλλά και οικονομικά κεφάλαια. Ο χώρος εργασίας του παραγωγού εκτείνεται σε όλα τα μέρη όπου οφείλει να είναι παρών, για να εξασφαλίσει το ξεκίνημα και τα γυρίσματα μιας ταινίας. Για τον σεναριογράφο είναι απλά εκεί που θα γράψει το σενάριο. Για τον σκηνοθέτη οι χώροι στους οποίους η ταινία θα μετατραπεί σε εικόνα κτλ.

Στις «αγορές» καθώς και σε ορισμένα ειδικά εργαστήρια και εκδηλώσεις που ανήκουν στο ευρύτερο δίκτυο των φεστιβάλ, αλλά πραγματοποιούνται σε διαφορετικές ημερομηνίες, η δημιουργική ομάδα μιας ταινίας παρακολουθεί σεμινάρια, συμμετέχει σε πρακτικές ασκήσεις, εμπλουτίζει τα σχέδιά της, κλείνει ραντεβού με ειδικούς στους οποίους εκθέτει τις ιδέες της και παίρνει συμβουλές για την περαιτέρω ανάπτυξή τους. Όπως έδειξα, όλα αυτά αποτελούν ένα εντατικό σχολείο για το πώς θα προχωρήσουν στην ανάπτυξη του σεναρίου τους και γενικότερα ολόκληρου του σχεδίου τους.

Έτσι, τα φεστιβάλ δεν αποτελούν απλά έναν χώρο όπου προβάλλονται ταινίες, αλλά ένα περιβάλλον στο οποίο οι ομάδες που συμμετέχουν ενεργά μαθαίνουν πολλά για το αντικείμενο της εργασίας τους, προωθώντας συγχρόνως την ταινία τους. Στην ελληνική πραγματικότητα αυτή η διάσταση έχει ήδη δείξει τα πρώτα αποτελέσματα. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που υποστηρίζουν ότι η επιτυχία τα τελευταία χρόνια των ελληνικών ταινιών στα διεθνή φεστιβάλ οφείλεται αποκλειστικά σε μια νέα γενιά ταλαντούχων σκηνοθετών και ίσως στο διεθνές ενδιαφέρον για την «κρίση» στην Ελλάδα. Συνήθως παραβλέπεται το γεγονός ότι μια γενιά παραγωγών εκπαιδεύτηκε να λειτουργεί μέσα στο σύγχρονο, πολύπλοκο και ανταγωνιστικό περιβάλλον των φεστιβάλ και να έχει σημαντικά αποτελέσματα.

Μπορεί, λοιπόν, να είναι λιγότερο εμφανής, αλλά η εκπαιδευτική διάσταση των φεστιβάλ στην επαγγελματική ζωή των ανθρώπων που συμμετέχουν σε αυτά είναι πολύ σημαντική. Αντίθετα από την εκπαίδευση του κοινού όπου τον ρόλο αυτό τον έχει το πρόγραμμα των ταινιών, στην περίπτωση των επαγγελματιών το επίκεντρο της εκπαιδευτικής διαδικασίας είναι η «αγορά». Γι' αυτό τον λόγο η διεθνής απήχηση των δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης οφείλεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στην επιλογή των οργανωτών να δώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτήν. Αυτή η σημασία της αγοράς αντανάκλαται ακόμα και στις συνεντεύξεις και στους λόγους που εκφωνεί στις τελετές έναρξης και λήξης ο διευθυντής του φεστιβάλ, όπου δεν

λείπουν ποτέ οι αναφορές στις δραστηριότητες του τμήματος, κάτι που δεν συνέβαινε με τέτοια έμφαση τα πρώτα χρόνια.

6.8 Η σημασία «του στόχου» των φεστιβάλ

Έχοντας συνοψίσει τη λειτουργία ενός φεστιβάλ κινηματογράφου θα αναφερθούμε στη σημασία του στόχου που θέτει κάθε φεστιβάλ. Να επαναλάβω ότι οι λειτουργίες στις οποίες αναφέρθηκα αφορούν ένα συγκεκριμένο μοντέλο που ακολουθούν και τα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, το μοντέλο ενός «ολοκληρωμένου φεστιβάλ», όπως μου τόνισαν πολλοί πληροφορητές μου στην προσπάθειά τους να διαφοροποιήσουν αυτά τα δύο φεστιβάλ από τα άλλα που πραγματοποιούνται στην Ελλάδα.

Τα φεστιβάλ αυτά, λοιπόν, μας προσφέρουν ένα σημαντικό παράδειγμα διαφοροποίησης μεταξύ τους, αλλά και σε σχέση με τα υπόλοιπα φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στην Ελλάδα. Μετά τη μετατροπή του σε διεθνές, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που ήταν ανέκαθεν το σημαντικότερο στο εσωτερικό της χώρας, ενίσχυσε τη θέση του και στο εξωτερικό, ειδικότερα όπως είδαμε στην περιοχή των Βαλκανίων. Έχτισε ένα συγκεκριμένο προφίλ στα πρότυπα των διεθνών φεστιβάλ, καθώς άρχισε να προβλέπει κανόνες συμμετοχής στο διεθνές διαγωνιστικό τμήμα, συγκεκριμένο αριθμό ταινιών, ειδικό τμήμα αφιερωμένο στον κινηματογράφο της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων με αποτέλεσμα να έχουμε ένα πρώτο αλλά πολύ σημαντικό παράδειγμα εξωστρέφειας μιας πολιτιστικής εκδήλωσης.

Το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ παρά τον μικρό προϋπολογισμό του, κατάφερε να κατακτήσει μια αξιοζήλευτη θέση ανάμεσα στα φεστιβάλ αυτού του είδους. Όπως υποστήριξα, η θέση ενός φεστιβάλ και η εμβέλεια της επιρροής του εξαρτώνται από τους στόχους που θέτει, οι οποίοι χτίζονται με βάση τις οικονομικές δυνατότητες (προϋπολογισμός), αλλά και τις επιλογές της ομάδας και του διευθυντή του. Η επιλογή, από τη μια πλευρά, να γίνει το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης διεθνές ή η ένταξη, από την άλλη, εξαρχής της «αγοράς» ως κύριο τμήμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, καθόρισαν τον χαρακτήρα και τη δυναμική των δύο αυτών φεστιβάλ. Οι στόχοι, το όραμα για το προφίλ και την πορεία τους αποτέλεσε το εφελκυστικό για μια σημαντική πολιτισμική παρουσία.

Και ενώ αυτές οι επιλογές έχουν μεγάλη σημασία για το επίπεδο που έχουν καταφέρει να φτάσουν αυτά τα δύο φεστιβάλ, οι επόμενες αποφάσεις ίσως να είναι ακόμα πιο σημαντικές, ειδικά όταν εξετάσουμε προσεκτικά την ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα και τον πολύχρωμο χάρτη των κινηματογραφικών φεστιβάλ στη χώρα μας. Συχνά η σημασία μιας από τις πολλές παρεμβάσεις που είδαμε επισκιάζει τις άλλες που τελικά μπορεί να είναι το ίδιο (αν όχι περισσότερο) σημαντικές. Η βαρύτητα, για παράδειγμα, που αποδίδεται στο ζήτημα της θέσης του εθνικού κινηματογράφου στα φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης από τον επίσημο λόγο της πολιτείας και διάφορων φορέων και οι προτάσεις για αλλαγές στη δομή του φεστιβάλ δεν αναδεικνύουν ένα ξεκάθαρο σχέδιο για τα φεστιβάλ, που αποτελούν, όπως είδαμε, μία από τις σημαντικότερες δημόσιες πολιτιστικές εκδηλώσεις.

Αν, για παράδειγμα, καταργηθεί η «αγορά» από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου και δοθεί μεγαλύτερο βάρος σε άλλα τμήματα, το φεστιβάλ δεν θα διατηρήσει τη θέση που έχει στο διεθνές φεστιβαλικό περιβάλλον. Τα ευρήματα για το περιεχόμενο και την επιρροή των φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης είναι έγκυρα όσο διατηρούνται τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της δομής και των στρατηγικών τους στόχων. Το 2010, όταν άλλαξε η διοίκηση του φεστιβάλ, εν μέσω αποκαλύψεων για τα οικονομικά σκάνδαλα και την κακοδιαχείριση της προηγούμενης διοίκησης, η οργανωτική επιτροπή όφειλε να αναπροσαρμόσει τη διοργάνωση σε έναν πολύ μικρότερο προϋπολογισμό. Επομένως, έπρεπε να προβεί σε ορισμένες επιλογές προκειμένου να επιτύχει τους στόχους που θεωρούσε σημαντικούς, ώστε να διατηρήσει τον χαρακτήρα και την ταυτότητα του φεστιβάλ σε τοπικό, εθνικό και διεθνές επίπεδο.

Και ενώ στον επίσημο λόγο της πολιτείας οι τρεις αυτές διαστάσεις (η τοπική, η εθνική και η διεθνής) θεωρούνται πολύ σημαντικές για την ταυτότητα του φεστιβάλ, οι πολύπλευρες όψεις και δράσεις του θεσμού και η πρακτική έκφραση της εξωστρέφειάς του που εκφράζονται από τη θέση των φεστιβάλ στο διεθνές πεδίο, την λειτουργία της «αγοράς», και την εικόνα που έχει ένα μεγάλο μέρος της εγχώριας κινηματογραφικής κοινότητας παραμένουν στο περιθώριο του δημόσιου διάλογου. Αντιθέτως, κυριαρχούν ο φόβος για την απώλεια της ελληνικής ταυτότητας των φεστιβάλ ή το ζήτημα της «υφαρπαγής» τους από την πρωτεύουσα.

6.9 Η «κρίση» και τα φεστιβάλ

Στην παρούσα μελέτη προσπάθησα να υποστηρίξω ότι τα δύο κινηματογραφικά φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης είναι τελικά θεσμός που παρεμβαίνει με τρόπο πολύ αποφασιστικότερο από μια οποιαδήποτε άλλη πολιτιστική εκδήλωση κατά την οποία απλά «προβάλλονται ταινίες», κάτι που είναι βέβαια επίσης σημαντικό.

Η σημερινή πραγματικότητα που σχετίζεται με την πολύπλοκη κατάσταση που αποκαλείται «οικονομική κρίση»²⁷⁰ έχει ήδη αποτυπωθεί στο πεδίο που μελετώ, αν και συνειδητά επέλεξα να μην την προσεγγίσω ως έναν από τους παράγοντες που επιφέρουν αλλαγές. Το ξεκίνημα της έρευνας συνέπεσε με ορισμένα πολύ σημαντικά γεγονότα, τα οποία σαφώς και επηρέασαν την πορεία της μελέτης, όπως το αναγνωρισμένο πλέον «νέο κύμα» του ελληνικού κινηματογράφου με πολλές διεθνείς επιτυχίες στα διεθνή φεστιβάλ, οι κινητοποιήσεις των κινηματογραφιστών με επίκεντρο το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, οι αλλαγές στη διοίκηση του οργανισμού, και, φυσικά, η «κρίση», που σηματοδότησε μια από τις πιο κρίσιμες φάσεις της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.

Η επιλογή να αφήσω την «κρίση» έξω από την ανάλυσή μου βασίστηκε σε δύο λόγους. Πρώτον η Ελλάδα διανύει ακόμη αυτή τη μεταβατική κατάσταση «της κρίσης» και έτσι οποιαδήποτε απόπειρα κριτικής ανάλυσης των μακροπρόθεσμων συνεπειών της στον θεσμό των φεστιβάλ θα περιοριζόταν σε απλές υποθέσεις. Το ότι ο πολιτισμός και οι δημόσιες πολιτιστικές εκδηλώσεις κατατάσσονται όλο και πιο συχνά στη γενική κατηγορία των «αχρείαστων δαπανών που πρέπει να περικοπούν» είναι γεγονός, ωστόσο μια ανάλυση προς αυτή την κατεύθυνση θα ήταν εκ των πραγμάτων ελλιπής. Στο επόμενο διάστημα θα είναι πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε την επίδραση της «οικονομικής κρίσης» στα δυο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, αλλά και γενικότερα στον θεσμό των φεστιβάλ στην Ελλάδα.

Δεύτερον, ένας από τους στόχους της μελέτης είναι να αναδείξει τη σημασία του θεσμού του φεστιβάλ και των ελληνικών παραδειγμάτων μέσα σε ένα παγκόσμιο πλαίσιο. Τοποθετώντας την «κρίση» στο επίκεντρο σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί η κρισιμότητα της «επιβίωσης» των συγκεκριμένων φεστιβάλ με οποιοδήποτε τρόπο και με όρους εθνικής ανάγκης, η ανάλυση θα ήταν άνιση και ανακριβής. Όπως έχουν

²⁷⁰ Χρησιμοποιώ τα εισαγωγικά γιατί πιστεύω ότι μια κρίση δεν είναι ποτέ μόνο οικονομική, αλλά και ότι η ίδια η λέξη «κρίση» είναι προβληματική. Σίγουρα το ζήτημα ξεπερνάει τα όρια της μελέτης αυτής.

δείξει άλλες μελέτες,²⁷¹ η συνέχεια του δικτύου των φεστιβάλ και η επέμβασή του στην κινηματογραφική παραγωγή δεν εξαρτάται από την ύπαρξη κάποιου συγκεκριμένου φεστιβάλ αλλά από τη λειτουργία του ίδιου του δικτύου. Αυτό το στοιχείο αναδεικνύει τη σημασία που έχει για τη χώρα μας η ύπαρξη δημόσιων πολιτιστικών θεσμών με σημαντική διεθνή εμβέλεια. Μια ξαφνική αλλαγή στο προφίλ και στον χαρακτήρα τους δεν θα επηρεάσει το παγκόσμιο δίκτυο, που θα καταφέρει να «αναπληρώσει» από μόνο του το όποιο κενό, αλλά θα έχει ισχυρή επίδραση στην εγχώρια κινηματογραφική πραγματικότητα. Η δική μου πρόθεση δεν είναι να αναδείξω τη σημασία του θεσμού του φεστιβάλ κινηματογράφου με οποιαδήποτε μορφή, αλλά με αυτή που μπορεί να προσφέρει ένα περιβάλλον εξωστρεφές στο οποίο τόσο η εγχώρια όσο και η διεθνής κοινότητα θα έχουν ενεργή παρουσία. Με βάση αυτές τις σκέψεις, η «οικονομική κρίση» και τα πιθανά αποτελέσματά της δεν τέθηκαν στο επίκεντρο των ερευνητικών μου στοχεύσεων.

Πέρα όμως από τις πιθανές οικονομικές συνέπειες της σημερινής κατάστασης στα δύο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, ενδιαφέρον έχει επίσης η εμφάνιση νέων κινηματογραφικών φεστιβάλ ή αυτοαποκαλούμενων φεστιβάλ που με δυσκολία ανταποκρίνονται στα πρότυπα που περιγράψαμε στα κεφάλαια που προηγήθηκαν. Και αυτά προσπαθούν να επέμβουν με τη σειρά τους σε διάφορα επίπεδα της κοινωνικής και της κινηματογραφικής ζωής. Είναι αξιοπρόσεχτο ότι από το 2010 και έπειτα γνωρίζω τουλάχιστον τέσσερα φεστιβάλ που εμφανίστηκαν στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας και πιθανολογώ ότι μπορεί να υπάρχουν και άλλα που δεν τα γνωρίζω. Επίσης, γνωρίζω φεστιβάλ που σταμάτησαν τη λειτουργία τους, χωρίς όμως να είναι ξεκάθαρο αν αυτό οφείλεται στην κρίση ή και σε άλλες αιτίες.

Το στοιχείο όμως που κρατώ προς το παρόν για την παρούσα ανάλυση είναι ότι, ενώ δεν φαίνεται να έχει επέλθει κορεσμός, τα νεοεμφανιζόμενα φεστιβάλ μικρότερης εμβέλειας δείχνουν να διαφοροποιούνται περισσότερο ως προς τους στόχους και το περιεχόμενό τους. Αν εξαιρέσουμε το μεγάλο Φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας», το οποίο ακολουθεί πλέον το διεθνές μοντέλο –με τη διαφορά ότι δεν έχει τμήμα «αγοράς»– δεν φαίνεται κάποιο από τα υπόλοιπα φεστιβάλ να μπορεί να ακολουθήσει το ολοκληρωμένο μοντέλο της Θεσσαλονίκης. Το γεγονός

²⁷¹ Elsaesser (2005), De Valck (2007).

αυτό κάνει ακόμα πιο επιτακτική την ανάγκη διαλόγου πριν από οποιαδήποτε αλλαγή στο περιεχόμενο και τους στόχους των συγκεκριμένων φεστιβάλ.²⁷²

6.10 Ακλουθώντας τα βήματα της Θεσσαλονίκης: προοπτικές

Όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 2, στην ελληνική φεστιβαλική πραγματικότητα, πέρα από το φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» και το Φεστιβάλ της Δράμας, τα οποία ακολουθούν ξεκάθαρα το διεθνές μοντέλο, –έχουν διαγωνιστικά τμήματα, καλεσμένους, οι ταινίες που κατατίθενται πρέπει να προβάλλονται για πρώτη φορά κτλ.–, δεν υπάρχουν άλλα φεστιβάλ-παραδείγματα με διεθνή εμβέλεια και με παράλληλη προσπάθεια να παρέμβουν με ποικίλους τρόπους στα κινηματογραφικά τεκταινόμενα. Αντίθετα, τα μικρότερα και ειδικού ενδιαφέροντος φεστιβάλ αυξάνονται συνεχώς, δείχνοντας έτσι μια τάση που πιθανόν θα ενισχυθεί, αφήνοντας τους ηγετικούς ρόλους στα φεστιβάλ που ήδη υπάρχουν.

Έχει όμως ενδιαφέρον να δούμε δύο διαφορετικά παραδείγματα, τα οποία χρησιμοποιούν ορισμένα εργαλεία παρέμβασης σαν και αυτά που ανέλυσα. Θα μπορούσα να αναφερθώ και σε άλλα μικρότερα φεστιβάλ της επαρχίας ή σε ορισμένα φεστιβάλ ειδικού ενδιαφέροντος που έχουν εμφανιστεί τα τελευταία χρόνια, αλλά για λόγους οικονομίας της ανάλυσης θα περιοριστώ σε αυτά. Στόχος μου είναι να αναδείξω την επιρροή του φεστιβαλικού μοντέλου σε δημόσιες πολιτιστικές

²⁷² Το Μάιο του 2013 το πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην «Πολιτιστική Διαχείριση» του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού» του Παντείου Πανεπιστημίου διοργάνωσε μια διημερίδα με θέμα «Διαχείριση πολιτιστικών οργανισμών σε περίοδο κρίσης». Στην ομιλία του ο διευθυντής του Φεστιβάλ «Νύχτες Πρεμιέρας» Ορέστης Ανδρεαδάκης περιέγραψε συνοπτικά της πιθανές επιπτώσεις της κρίσης στα φεστιβάλ, το μεγάλο κόστος των διοργανώσεων και την ανάγκη αλλαγής του τρόπου δομής και λειτουργίας των φεστιβάλ. Αναφέρθηκε στα διεθνή φεστιβάλ, στον ρόλο της αγοράς και στην ανάγκη για περισσότερες δράσεις, πέρα από εκείνες που πραγματοποιούνται όσο διαρκεί η επίσημη διοργάνωση. Είναι νωρίς για να γνωρίζουμε με βεβαιότητα πώς θα διαμορφωθεί ο θεσμός των φεστιβάλ στο παγκόσμιο αλλά και στο εγχώριο περιβάλλον μετά την οικονομική κρίση, θεωρώ όμως ότι η «αγορά» της Θεσσαλονίκης και ο προσανατολισμός που έχει πάρει το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ είναι ένα παράδειγμα αλλαγής κατεύθυνσης, χωρίς απαραίτητα αυτή να είναι αποτέλεσμα της κρίσης. Επίσης, το Φεστιβάλ της Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας» συνεργάζεται με το Κέντρο Κινηματογράφου για το πρόγραμμα στα σχολεία «Πρώτη Ωρα Σινεμά», μια συνεργασία που δεν σχετίζεται με την κρίση. Πιστεύω, λοιπόν, ότι η κρίση για τα ελληνικά φεστιβάλ μπορεί να επηρεάσει περισσότερο ορισμένες δραστηριότητές τους, όπως τις προσκλήσεις διάσημων καλεσμένων και την ενοικίαση ταινιών, το κόστος των οποίων είναι μερικές φορές μεγάλο. Σημειωτέον ότι τα φεστιβάλ, τόσο τα κρατικά της Θεσσαλονίκης, όσο και της Αθήνας, δεν έχουν μεγάλους προϋπολογισμούς σε σχέση με τη σημασία τους. Η πολιτεία θα πρέπει να συνεχίζει να τα στηρίζει, ίσως και περισσότερο από ό,τι το κάνει μέχρι σήμερα.

εκδηλώσεις μικρότερης εμβέλειας, καθώς οι συνθήκες δεν επιτρέπουν να στηθεί μια ολοκληρωμένη διοργάνωση μεγάλης σημασίας.

Το πρώτο παράδειγμα δεν αφορά κάποιο επίσημο φεστιβάλ, αλλά μια εταιρία παραγωγής ντοκιμαντέρ με την ονομασία «Exile Films», η οποία διοργανώνει εβδομαδιαίες προβολές ντοκιμαντέρ στον ειδικό χώρο που έχει δημιουργήσει η εταιρία και ο οποίος ονομάζεται «Exile Room». Η ομάδα που έχει δημιουργηθεί για τις προβολές –όχι τυχαία, από άτομα με προηγούμενη εμπειρία στη θέση προγραμματιστή σε φεστιβάλ– ακολουθεί την ίδια διαδρομή, με τα φεστιβάλ: αναζητεί τις ταινίες που θέλει να προβάλει, εξασφαλίζει ειδική άδεια από τις εταιρίες διανομής, γράφει κείμενα γι' αυτές, ενώ μερικές φορές διοργανώνει και συγκεκριμένα αφιερώματα σε συνεργασία με ειδικά ιδρύματα, πρεσβείες και άλλους οργανισμούς. Πλέον έχει δημιουργήσει το δικό του σταθερό κοινό, προτείνοντας μια ανανεωμένη προσέγγιση του κινηματογραφικού αυτού είδους στο κοινό της Αθήνας, ιδιαίτερα σε όσους αδυνατούν να παραβρεθούν στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης.

Γιατί όμως έχει ενδιαφέρον μια τέτοια πρωτοβουλία στο πλαίσιο μιας μελέτης για τα κινηματογραφικά φεστιβάλ; Ακριβώς γιατί η προσπάθεια αυτή χρησιμοποιεί ορισμένα από τα εργαλεία των φεστιβάλ, αφού διέκρινε ότι υπήρχε η ανάγκη και ο χώρος να το κάνει.²⁷³ Έχω ήδη σημειώσει το κενό που υπήρχε και πώς αυτό καλύφθηκε από το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, καθώς και τη σημασία του φεστιβάλ αυτού όχι μόνο για τους ντόπιους αλλά για όλους όσοι μπορούσαν να το παρακολουθήσουν, ακόμα και για τους ίδιους τους δημιουργούς.

Στη Αθήνα, όμως, με μοναδικό παράδειγμα το Φεστιβάλ Κινηματογράφος και Πραγματικότητα, το οποίο τα τελευταία χρόνια έχανε τη δυναμική που είχε στο παρελθόν μέχρι που σταμάτησε, το κενό ήταν μεγάλο. Καθώς δεν υπήρχε άλλο φεστιβάλ στην πόλη με ξεκάθαρο προσανατολισμό στο ντοκιμαντέρ, η πρωτοβουλία αυτή αναδεικνύει αυτό που σημείωσα προηγουμένως, ότι η επιρροή μπορεί να αποδειχθεί σημαντική ακόμα και όταν λείπουν τα μέσα, αρκεί να υπάρχει ξεκάθαρος στόχος. Το παράδειγμα της εταιρίας «Exile Films» μας δείχνει ότι υπάρχουν αρκετές

²⁷³ Την πρωτοβουλία αυτή την παρακολουθώ κατά τη διάρκεια ολόκληρης της έρευνάς μου. Η ιδέα της συγκεκριμένης παρέμβασης αναδείχθηκε στην εκδήλωση του 13ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης με τίτλο «Η εξέλιξη του ελληνικού ντοκιμαντέρ: η γυναικεία ματιά» στις 18/3/2011. Σε αυτή τη συζήτηση συμμετείχαν οι δημιουργοί Βάλερυ Κοντάκος, Κυριακή Μάλαμα, Κατερίνα Πατρώνη και Εύα Στεφανή.

ενδιάμεσες μορφές δημόσιων πολιτιστικών εκδηλώσεων μεταξύ ενός ολοκληρωμένου φεστιβάλ και της παντελούς απουσίας τέτοιων εκδηλώσεων.

Το δεύτερο παράδειγμα έρχεται από την προσωπική μου εμπειρία και αφορά το Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου, του οποίου είμαι ιδρυτής. Ο λόγος της αναφοράς του συγκριμένου φεστιβάλ είναι ότι έχει στόχο το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ, αλλά σε ένα άλλο πεδίο το οποίο απουσιάζει από την κινηματογραφική –και την ακαδημαϊκή– πραγματικότητα. Στην περίπτωση αυτή, το Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου είναι σημαντικό αφενός για το ίδιο το είδος «ντοκιμαντέρ» και αφετέρου για το πεδίο το οποίο στον ακαδημαϊκό χώρο είναι γνωστό ως «οπτική ανθρωπολογία». Μολονότι και τα δύο αυτά παραδείγματα επιδιώκουν να παρέμβουν στο ίδιο ευρύτερο πεδίο του ντοκιμαντέρ, οι στόχοι και οι τρόποι εμπλοκής τους καθιστούν τις δράσεις τους συμπληρωματικές και όχι ανταγωνιστικές. Αφού δεν μπορούν να προχωρήσουν σε μια ευρύτερη μεγάλη διοργάνωση κινηματογραφικού φεστιβάλ, περιορίζονται σε ένα συγκεκριμένο πεδίο του κινηματογραφικού είδους, χρησιμοποιώντας τα εργαλεία του θεσμού.

Τα παραδείγματα αυτά φανερώνουν ότι τα φεστιβάλ και οι πρακτικές τους μπορούν τελικά να πάρουν πολλές μορφές. Μεγάλης εμβέλειας και ολοκληρωμένα φεστιβάλ είναι αναγκαία, αλλά μόνο περιορισμένος αριθμός τέτοιου είδους φεστιβάλ μπορούν να συνυπάρχουν στο ίδιο περιβάλλον. Οι ανάγκες και τα κενά που εμφανίζονται φαίνεται ότι μπορούν να καλύπτονται, έστω και για μικρό χρονικό διάστημα, από τις ίδιες πρακτικές των φεστιβάλ, οι οποίες όμως στις συγκεκριμένες περιπτώσεις εκφράζονται με διαφορετική μορφή και μέγεθος.

Μεγάλη βοήθεια στην εμφάνιση παρόμοιων μορφών πολιτιστικών εκδηλώσεων στον κινηματογραφικό χώρο προσέφεραν οι αλλαγές στον τεχνολογικό τομέα και η ψηφιακή «επανάσταση». Αλλαγές που επηρέασαν σχεδόν όλες τις εκφάνσεις του κινηματογράφου και των φεστιβάλ συμπεριλαμβανομένων, και οι οποίες θέτουν ακόμα περισσότερα ερωτήματα για τα χαρακτηριστικά που το συγκεκριμένο πεδίο θα έχει στο άμεσο μέλλον. Η επίδραση της ψηφιακής εποχής είναι ήδη βαθύτατη, ο κινηματογραφικός κόσμος αλλάζει και μαζί και με αυτόν όλα τα πεδία πολιτιστικής έκφρασης που κινούνται γύρω από αυτόν.

6.11 Το «τέλος» των φεστιβάλ;

Η δυνατότητα καταγραφής εικόνας και ήχου με μία κάμερα την οποία μπορούν να αποκτήσουν και να χειριστούν πολλοί περισσότεροι άνθρωποι σε σχέση με το παρελθόν, αποτέλεσε επανάσταση. Τα αποτελέσματά της ήταν άμεσα: πρόκειται για την τρομερή αύξηση του αριθμού των ταινιών, η οποία διευκολύνεται και από τους τρόπους προβολής της εικόνας, που επίσης απλοποιούνται.

Επιπλέον, άλλαξε και η αισθητική της εικόνας σε σχέση με την εικόνα που προβαλλόταν στην κινηματογραφική οθόνη, την εικόνα δηλαδή που αποτυπώνεται σε φιλμ.²⁷⁴ Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Και αυτό γιατί, ενώ οι αλλαγές επηρέασαν άμεσα και πολλούς άλλους χώρους εκτός του κινηματογράφου,²⁷⁵ ο στενός πυρήνας της κινηματογραφικής παραγωγής, οι τρόποι προβολής στους κινηματογράφους και τα φεστιβάλ δεν ήταν ακόμα έτοιμα να «συμβιβάσουν» με τη συγκεκριμένη ποιότητα της εικόνας, η οποία δεν ήταν ανάλογη με αυτή που το φιλμ 35mm μπορούσε να αποδώσει.

Το γεγονός αυτό ήταν μία από τις αιτίες²⁷⁶ που ταινίες οι οποίες δημιουργήθηκαν με ψηφιακά μέσα καθυστέρησαν αρκετά να λάβουν μέρος στα φεστιβάλ, αλλά και γενικότερα στην κινηματογραφική παραγωγή (βραβεία, λίστες με τις καλύτερες ταινίες κ.ά.). Μάλιστα, δεν έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε που στα σημαντικότερα κρατικά φεστιβάλ στην Ελλάδα, της Θεσσαλονίκης και Δράμας, οι ταινίες έπρεπε να μετατρέπονται σε φιλμ. Δεν είναι τυχαίο που την ίδια εποχή, στις αρχές του 2000, εμφανίστηκαν και τα πρώτα μικρά φεστιβάλ ψηφιακών μέσων, που

²⁷⁴ Αυτή η αλλαγή είχε ήδη ξεκινήσει από τη διάδοση της τηλεόρασης μετά το '60 (Russell, 1999).

²⁷⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι δυνατότητες που άνοιξε για επιστήμες, συμπεριλαμβανομένης της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Άλλαξε, για παράδειγμα, το περιεχόμενο των σχετικών ακαδημαϊκών προγραμμάτων, που πλέον μπορούσαν να ενσωματώσουν μαθήματα που αφορούν τη χρήση της εικόνας. Οδήγησε, επίσης, στη σύσταση νέων τμημάτων που είχαν ως αποκλειστικό αντικείμενο όχι μόνο τη θεωρητική διάσταση της χρήσης των οπτικοακουστικών μέσων, αλλά και την πρακτική πλευρά, αφού η εκμάθηση κυρίως της λειτουργίας της κάμερας και των προγραμμάτων μοντάζ έγινε πιο εύκολη, αλλά και πιο οικονομική. Το γεγονός αυτό έχει οδηγήσει στην εδραίωση της οπτικής ανθρωπολογίας. Η επίδραση εντέλει της ψηφιακής εικόνας είναι τόσο πολυδιάστατη, που ακόμα και σήμερα δεν έχουμε συλλάβει το μέγεθος της ταχύτητας με την οποία άλλαξε τα δεδομένα. Ο συλλογικός τόμος των Ginsburg, Abu-Lughod & Brian Larkin (2002), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* αποτελεί μια ξεχωριστή αναφορά για τις ανθρωπολογικές εργασίες στον νέο αυτό περιβάλλον. Για τις εξελίξεις που αφορούν την καθιέρωση της οπτικής ανθρωπολογίας στον ακαδημαϊκό χώρο βλ. ενδεικτικά: Crawford & Turton, (1992), Loizos (1993), MacDougall (1998 και 2006), Wright (1998), Grimshaw (2001), Grimshaw & Ravetz (2005 και 2012).

²⁷⁶ Για πολλούς πληροφορητές μου η καθυστέρηση αυτή είχε να κάνει και με τη δυσκολία ή και την αδυναμία μιας ομάδας ανθρώπων που σχετίζονταν με την κινηματογραφική παραγωγή και τα μεγάλα φεστιβάλ του κόσμου να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες.

πρόβαλλαν με τη χρήση επίσης ειδικών ψηφιακών μέσων προβολής (προτζέκτορες, dvd κλπ.) ταινίες που είχαν γίνει αποκλειστικά με ψηφιακά μέσα.

Σήμερα όμως η καταγραφή, αναπαραγωγή και επεξεργασία της εικόνας υψηλής ευκρίνειας μπορεί να γίνει με έναν απλό υπολογιστή, ακόμα και με ένα φορητό τηλέφωνο. Η πρόοδος της τεχνολογίας έχει συνεπιφέρει μεγάλες αλλαγές τόσο στην ποιότητα της εικόνας –ο μέσος θεατής δεν μπορεί να αντιληφθεί εύκολα αν μια ταινία έχει γυριστεί με ψηφιακά ή αναλογικά μέσα– όσο και στην ίδια την αισθητική της. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι όλες πλέον οι αίθουσες προβάλλουν ψηφιακές ταινίες μειώνοντας κατά πολύ το κόστος, κυρίως μεταφοράς, ενώ και οι μεγάλες εταιρίες παραγωγής εγκαταλείπουν σταδιακά το φιλμ, όχι μόνο για λόγους οικονομικούς αλλά και λόγω της ολοένα και καλύτερης ποιότητας της ψηφιακής εικόνας.

Ποιες αλλαγές όμως μπορεί να συνεπιφέρουν όλες αυτές οι εξελίξεις στα ίδια τα φεστιβάλ κινηματογράφου; Η νέα ψηφιακή εποχή φαίνεται να επηρεάζει τα κινηματογραφικά φεστιβάλ με πολλούς τρόπους, από την οργάνωση και τον προγραμματισμό μέχρι το κόστος και την ταχύτητα των μεταφορών. Ενδεχομένως να θέτει ερωτήματα ακόμα και για την ίδια την ύπαρξή τους, αν υποθέσουμε ότι η εμφάνιση των διαδικτυακών φεστιβάλ σηματοδοτεί το «τέλος εποχής» για τα «παραδοσιακά» φεστιβάλ.²⁷⁷

Έχω ήδη κάνει λόγο για τις πρώτες μεγάλες αλλαγές που επέφερε η ψηφιακή τεχνολογία και το διαδίκτυο στα φεστιβάλ κινηματογράφου. Η επικοινωνία μέσω διαδικτύου, για παράδειγμα, οδήγησε σε ριζικές αλλαγές όσον αφορά τον τρόπο και την ταχύτητα που γίνεται πλέον ο προγραμματισμός των ταινιών, οι συμφωνίες ανάμεσα στις εταιρίες και τα φεστιβάλ κ.ά. Το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο ήδη μας φαίνεται αυτονόητο και δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε τη καθημερινότητά μας χωρίς αυτό. Ο τρόπος προγραμματισμού των φεστιβάλ έχει υποστεί ραγδαίες αλλαγές με τις νέες διαδικτυακές πλατφόρμες, καθώς ο προγραμματιστής με ειδικές άδειες και συνδρομές έχει τη δυνατότητα πλέον να δει τις ταινίες για τις οποίες ενδιαφέρεται, χωρίς να περιμένει το dvd-screener με το ταχυδρομείο.

Ένας άλλος ακόμα τομέας που έχει επηρεαστεί είναι η διακίνηση των ταινιών – αναφέρθηκα ακροθιγώς σε αυτό στο Κεφάλαιο 3. Τα ψηφιακά μέσα αναπαραγωγής είναι μικρότερα σε όγκο και σε βάρος, άρα είναι μικρότερο και το κόστος διακίνησής

²⁷⁷ Εκτός από τα ξεχωριστά και ανεξάρτητα διαδικτυακά φεστιβάλ, τα διάσημα φεστιβάλ Sundance, Toronto και Tribeca έχουν ήδη από τα μέσα της δεκαετίας ειδικά τμήματα με διαδικτυακές προβολές.

τους, ενώ και ο χρόνος αποστολής μπορεί να εκμηδενιστεί αν το αρχείο είναι δυνατό να διακινηθεί μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. Από την άλλη, αυτή η αλλαγή έχει επηρεάσει και τις τεχνικές προδιαγραφές των προβολών. Οι κινηματογράφοι πρέπει να έχουν πλέον την ανάλογη τεχνική υποδομή και οι άνθρωποι που εργάζονται στις προβολές να έχουν εξειδικευμένες γνώσεις, καθώς ορισμένες μορφές ψηφιακής προβολής, όπως είναι το ειδικό και πιο διαδεδομένο Digital Cinema Package (DCP), διατρέχουν ίδιους κινδύνους με αυτούς που μπορεί να αντιμετωπίσει οποιοδήποτε ηλεκτρονικό αρχείο: να καταστραφούν ξαφνικά από μια δυσλειτουργία του υπολογιστή.

Αυτές όμως οι αλλαγές αφορούν την οργανωτική διάσταση των φεστιβάλ και, από μια άποψη, την αισθητική ποιότητα των ταινιών που προβάλλονται σε αυτά. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι έχουν ήδη ενσωματωθεί στην οργανωτική λειτουργία των φεστιβάλ²⁷⁸ και γι' αυτό οποιαδήποτε αναφορά σε αυτές έχει περισσότερο χαρακτήρα ιστορικής αναδρομής. Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον και τίθεται ως ανοικτό ερώτημα για μελλοντικές έρευνες είναι κατά πόσο θα αλλάξουν ή και θα πάψουν να υφίστανται οι ανάγκες που δημιούργησαν το φαινόμενο του φεστιβάλ και διαμόρφωσαν τις λειτουργίες που σταδιακά εντάχθηκαν στο πλαίσιο του.

Μπορεί να αλλάξει η υφιστάμενη δομή και λειτουργία του φεστιβαλικού δικτύου, εξαιτίας των δυνατοτήτων που δίνει η ψηφιακή διανομή μιας ταινίας²⁷⁹ ή της διάδοσης των διαδικτυακών φεστιβάλ; Μπορεί σε λίγα χρόνια να μην υπάρχουν τα φεστιβάλ όπως τα γνωρίζουμε; Αν και κάποιες πρώτες απαντήσεις έχουν ήδη αρχίσει να προτείνονται, πιστεύω ότι είναι ακόμα πολύ νωρίς να σχηματίσουμε εδραία άποψη όσον αφορά τις αλλαγές αυτές. Η De Valck, η οποία στοχάζεται για το μέλλον του θεσμού, σημειώνει ότι τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά των φεστιβάλ κινηματογράφου είναι ακριβώς εκείνα που η ψηφιακή τεχνολογία αναδεικνύει ως αδυναμίες τους: πραγματοποιούνται σε τόπους που για κάποιους δεν μπορεί παρά να είναι «μακριά», επενδύεται χρόνος και χρήματα για την προετοιμασία τους κ.ά. Την ίδια στιγμή όμως διαπιστώνει ότι από αυτά τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά –το τοπίο, τις αίθουσες, το κοινό, την αίσθηση της κοινότητας, τις διαπροσωπικές σχέσεις και τόσα ακόμα– εξαρτάται η συνέχιση της επιτυχίας τους (2008:22).

²⁷⁸ Στην Ελλάδα, βέβαια, όσον αφορά τους κινηματογράφους στους οποίους πραγματοποιούνται τα φεστιβάλ, κάτι τέτοιο συνέβη πολύ πρόσφατα.

²⁷⁹ Αυτό σημαίνει ότι μπορεί η ταινία να πωλείται μόνο στο διαδίκτυο, όπως γίνεται και με τη μουσική.

Αυτή η αντίφαση, που τόσο εύστοχα αναδεικνύει η σημαντική αυτή θεωρητικός των φεστιβάλ κινηματογράφου, δεν αποτελεί παρά μόνο ένα γενικό πλαίσιο διερώτησης όσον αφορά τους τρόπους που η νέα ψηφιακή πραγματικότητα θα αποτυπωθεί στο μέλλον των φεστιβάλ κινηματογράφου. Φαίνεται ότι όντως τα φεστιβάλ κινηματογράφου βρίσκονται σε μια κρίσιμη καμπή, αλλά μένει να δούμε πώς αυτές οι αλλαγές θα αποτυπωθούν στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θεσμού.

Ένα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι θεσμός πολυδιάστατος που επηρεάζει βαθιά πολλούς τομείς της κοινωνικής, της πολιτικής, της κινηματογραφικής και της επαγγελματικής ζωής των ανθρώπων που σχετίζονται με αυτό. Είδαμε ότι επηρεάζει τη ζωή της πόλης, δημιουργώντας μια εορταστική ατμόσφαιρα κατά την περίοδο της πραγματοποίησής του. Παρεμβαίνει στην κινηματογραφική παραγωγή και διανομή, αλλά και στην ίδια την τύχη μιας ταινίας και του δημιουργού της, ενώ διάφορες κοινωνικές ομάδες το αντιμετωπίζουν ως πεδίο για τη διατύπωση των διεκδικήσεών τους. Τέλος, συμμετέχει στην κατασκευή και την προώθηση εθνικών «εικόνων» και, κατά συνέπεια, εθνικών ταυτοτήτων.

Το φεστιβάλ μετατρέπεται μέσα από τις επιλογές που κάνει σε ένα εργαλείο ανάδειξης των «αξιόλογων» ταινιών.²⁸⁰ Η διαδικασία επιλογής ταινιών, όπως έχω ήδη σημειώσει, είναι πολύ σημαντική διαδικασία, καθώς μεταξύ άλλων διαμορφώνει τις προτιμήσεις των θεατών, όσον αφορά τις ταινίες που θα δουν. Αυτό προϋποθέτει μια σχέση εμπιστοσύνης η οποία χτίζεται στον χρόνο και χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό διασυνδέεται με έναν πολιτιστικό θεσμό, όπως τα φεστιβάλ κινηματογράφου.

Τα φεστιβάλ ως τελετουργία που τελείται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και η διαδικασία μύησης που είναι συνυφασμένη με την τελετουργία αυτή μπορεί να αποδειχθούν πολύ σημαντικοί παράγοντες για την εδραίωσή τους στο νέο ψηφιακό περιβάλλον που διαμορφώνεται και στο οποίο κατισχύει η «χωροχρονική συμπίεση» (Harvey, 1990). Σε αυτό το πλαίσιο έχει δίκιο η De Valck, που επιμένει στην ιδιαίτερη σημασία των φυσικών χώρων, της διαπροσωπικής επαφής και της συλλογικής εμπειρίας που αποκομίζουν όσοι συμμετέχουν στα φεστιβάλ. Η «ανακάλυψη» με τους φίλους μιας νέας ή παλιάς ταινίας, οι συζητήσεις, οι τελετές, οι καλεσμένοι, οι ερωτήσεις στον σκηνοθέτη, ηθοποιό ή παραγωγό μιας ταινίας μετά

²⁸⁰ Όπως είδαμε το χαρακτηριστικό αυτό αναδείχθηκε από τα πρώτα χρονιά της μελέτης του φαινομένου και ακόμα θεωρείται ότι ασκεί μεγάλη επιρροή. Ενδεικτικά βλ. Elsaesser (2005), De Valck (2007 και 2008).

την προβολή της, μοιάζουν να έχουν περισσότερο νόημα όταν πραγματοποιούνται σε πραγματικό χώρο και χρόνο, χαρακτηριστικά πιο ζωτικής σημασίας από όσο αφήνει να εννοηθεί η κατακτητική δύναμη της ψηφιακής εποχής. Μήπως όμως αυτή η δύναμη δεν έχει προβάλει ακόμα όλη της την ισχύ; Πώς θα εξελιχθεί ένας τέτοιος θεσμός σε μια εποχή η οποία δημιουργεί νέες μορφές κοινωνικότητας μέσω διαδικτύου, π.χ. το facebook και τα άλλα κοινωνικά δίκτυα;

Ο θεσμός των φεστιβάλ έδειξε μια αξιοπρόσεχτη αντοχή στην απομάκρυνση του κοινού από τις κινηματογραφικές αίθουσες, και αυτό αποτελεί μία επιπλέον ένδειξη ότι ο θεσμός έχει ακόμα μέλλον. Ο πολυδιάστατος ρόλος αυτών των πολιτιστικών εκδηλώσεων, η δυνατότητά τους να αφουγκράζονται και να αποτυπώνουν μέσω του κινηματογράφου τις ανησυχίες του κόσμου, τα «ρεύματα» της εποχής, να μετατρέπονται για λίγες μέρες σε έναν καθρέφτη της κοινωνίας είναι χαρακτηριστικά που δεν είναι εύκολο να αντικατασταθούν. Οι παραδοξότητες, οι αντιθέσεις και οι αντιφάσεις τελικά ίσως είναι εκείνες που συνδιαμορφώνουν την ταυτότητα των φεστιβάλ, όπως αυτών της Θεσσαλονίκης, ως ζωντανών οργανισμών.

Για κάθε τυπικό και «ξύλινο», όπως τον χαρακτήρισαν μερικοί πληροφορητές μου, λόγο εκπροσώπου της πολιτείας, θα υπάρχουν οι ζωντανές αντιδράσεις του κοινού. Για κάθε λαμπερή προβολή με διάσημους καλεσμένους, κόκκινα χαλιά και εκτυφλωτικά φώτα, θα υπάρχει η «σκοτεινή» μεταμεσονύχτια προβολή, στην οποία οι φίλοι του σινεμά θα ανακαλύπτουν νέα κινηματογραφικά είδωλα. Για κάθε επαγγελματικό ραντεβού γεμάτο άγχος και ένταση, θα υπάρχει ένα απογευματινό ποτήρι κρασί με συναδέλφους. Για κάθε αδικία ή ακόμα και μεροληψία στην απονομή των βραβείων, θα υπάρχει μια γεμάτη αίθουσα που θα πάλλεται από τα χειροκροτήματα των θεατών. Για κάθε προβολή που γίνεται για λίγους προσκεκλημένους, θα υπάρχουν οι επετειακές προβολές με ελεύθερη είσοδο για το κοινό.

Αν κάποιος παρευρισκόταν έστω και σε μία από τις επίσημες εκδηλώσεις του 50ού Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που είχαν και επετειακό χαρακτήρα, χωρίς να γνωρίζει τίποτα για το εμπάργκο των κινηματογραφιστών και τις διαμάχες μεταξύ πολιτείας και κινηματογραφικής κοινότητας, δεν θα καταλάβαινε ότι συμβαίνει κάτι ιδιαίτερο. Αν όμως ο ίδιος άνθρωπος περπατούσε στο λιμάνι, έκανε μια στάση στο επίσημο καφέ της αποθήκης Γ ή περίμενε σε μια από τις πολλές ουρές έξω από τις αίθουσες προβολών, δεν θα απέφευγε τις έντονες συζητήσεις, τις

διαφωνίες, την αντίθεση ή την αλληλεγγύη των πολιτών στην κίνηση των κινηματογραφιστών.

Το φεστιβάλ ως ζωντανός οργανισμός δεν βρίσκεται ποτέ μόνο ένα πρόσωπο, ακόμα και αν οι ίδιοι οι διοργανωτές, το κράτος ή κάποιοι δημόσιοι φορείς επιδιώκουν κάτι τέτοιο. Ακόμα και σε εποχές πιο δύσκολες για τη δημόσια έκφραση, τα φεστιβάλ έγιναν πεδία διαμάχης και διεκδικήσεων ή εργαλεία προπαγάνδας. Είναι προφανές ότι η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου ως τέχνη συνδυασμένη με τα δυναμικά χαρακτηριστικά μιας δημόσιας εκδήλωσης δημιουργούν ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πεδία πολιτισμικής και κοινωνικής παρέμβασης: τα φεστιβάλ κινηματογράφου.

Το ερώτημα, λοιπόν, που πρέπει να τεθεί δεν είναι αν πλησιάζει μια εποχή κατά την οποία ο θεσμός του κινηματογραφικού φεστιβάλ δεν θα έχει πια την ίδια θέση με αυτή που έχει μέχρι τώρα, αλλά πώς ο ίδιος ο θεσμός θα προσαρμοστεί ώστε να μην ξεπεραστεί από τα προτάγματα και τα προστάγματα της έτσι και αλλιώς μεταβαλλόμενης εποχής. Το γεγονός ότι η πολιτισμική ταυτότητα της Ελλάδας και ειδικότερα η ίδια η πολιτεία, περιλαμβάνει δύο πολύ σημαντικά παραδείγματα τέτοιας πολιτισμικής και κοινωνικής παρέμβασης, είναι ένα πολύ σημαντικό γεγονός που μας πρόσφερε τη δυνατότητα να έχουμε ένα γηγενές πεδίο και να κατανοήσουμε όσο το δυνατόν καλύτερα το περιεχόμενο της παρέμβασης αυτής.

Ο δημόσιος χαρακτήρας των συγκεκριμένων φεστιβάλ είναι ένα κρίσιμο σημείο. Το πεδίο που αποκαλείται «πολιτισμός του δημόσιου» είναι ανοιχτό, μεταβαλλόμενο και αυτό υπό το πνεύμα των αλλαγών της εποχής και κυρίως ευάλωτο σε περιόδους όπου ο πολιτισμός θεωρείται «πολυτέλεια». Με αυτόν τον προφανώς επιφανειακό αλλά και επικίνδυνο όρο χαρακτηρίζεται όχι μόνο ο κινηματογράφος, αλλά και άλλες εκφάνσεις του πολιτισμού. Δυστυχώς στην Ελλάδα μεγαλύτερο βάρος φαίνεται να πέφτει στο παρελθόν και στη σχέση με την αρχαιότητα, αφήνοντας συχνά στο περιθώριο σύγχρονες πολιτισμικές παρεμβάσεις οι οποίες όχι μόνο πληροφορούν, εκπαιδεύουν και εισάγουν στις αρετές της πολιτισμικής δημιουργίας και έκφρασης, αλλά επιτρέπουν σε μια πόλη, και γιατί όχι, σε ολόκληρη τη χώρα να στρέψει το βλέμμα της «προς τα έξω». Και αυτή ακριβώς την εξωστρέφεια έχει πολύ περισσότερο ανάγκη η κοινωνία μας από όσο πιστεύαμε στο πρόσφατο παρελθόν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Αδαμίδης, Λ. (2012), «Ημέρες Ανεξαρτησίας: Ένα πείραμα σύνδεσης του Φεστιβάλ με τη νέα μουσική σκηνή της Θεσσαλονίκης», στο Α. Μυλωνάκη και Γ. Γκροσδάνης (επιμ.), *Σινέ Θεσσαλονίκη: Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο*, σσ. 111-120, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ακτσόγλου, Μ. (1989), *30 Χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Anderson, B. (1997 [1983]), *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού*, Αθήνα: Νεφέλη.

Αυγέρη, Κ. (2007), *Η συμβολή ενός φεστιβάλ στην ανάδειξη μιας πόλης σε αναγνωρίσιμο πολιτιστικό προορισμό. Μελέτη περίπτωσης: το φεστιβάλ Αθηνών*. Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία στο πρόγραμμα Πολιτιστική Πολιτική Διοίκηση και Επικοινωνία, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Auge, M. (1999), *Για μια Ανθρωπολογία των Σύγχρονων Κόσμων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Βασιλακοπούλου, Π. (2008), *Πολιτιστικά φεστιβάλ των ΟΤΑ και ο ρόλος του θεσμού της χορηγίας. Περίπτωση μελέτης: Φεστιβάλ Δήμου Βύρωνα «Στη σκιά των βράχων»*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία στο πρόγραμμα Πολιτισμικής Διαχείρισης, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Βέικου, Χ. (1998), *Κακό Μάτι, Η Κοινωνική Κατασκευή της Οπτικής Επικοινωνίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Benjamin, W. (1978), *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα: Κάλβος.

Bourdieu, P. (2006 [1980]), *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Bourdieu, P. (2002 [1992]), *Οι Κανόνες της τέχνης: Γενέση και Δομή του Λογοτεχνικού πεδίου*, Αθήνα: Πατάκη.

Breschand, J. (2006), *Ντοκιμαντέρ, Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκη.

Γιαλούρη, Ε. (2012), «Εισαγωγή», στο Ε. Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, σσ. 11-74, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Γιαννιτσιώτης, Γ. (2004), «Αστικός χώρος και εθνική αυτοπαρουσίαση», στο Χ. Κουλούρη (επιμ.), *Αθήνα, πόλη των Ολυμπιακών Αγώνων 1896-1914*, σσ. 237-295, Αθήνα: Διεθνής Ολυμπιακή Ακαδημία.

- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2011 [1999]), *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Πατάκη
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2011 [2009]), «Η Ανθρωπολογική Έρευνα Μετά Την Πολιτισμική Κριτική», στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Όψεις Ανθρωπολογικής Έρευνας: Πολιτισμός, Ιστορία, Αναπαραστάσεις*, σσ. 15-57, Αθήνα: Πατάκη.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2013), «Η πολιτική του πολιτισμού (culture) στην Ανθρωπολογία», Ανακοίνωση στα «Σεμινάρια της Τετάρτης» με γενικό θέμα «Πολιτισμική Διπλωματία, παγκοσμιοποίηση και πολιτισμικές μεταφορές: ξένες αρχαιολογικές σχολές και ινστιτούτα στην Ελλάδα», επιμ. Ε. Τουντασάκη & Ν. Μαρωνίτη, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 13 Μαρτίου 2013.
- Deleuze, G. (2009 [1983]), *Κινηματογράφος Ι: Η εικόνα-κίνηση*, Αθήνα: Νήσος.
- Δημητρίου, Σ. (2011), *Ο Κινηματογράφος Σήμερα, ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Εϊπίδης Δ. (2000), Συνέντευξη στο *Πρώτο Πλάνο*, 24.3.2000 (φύλλο εκτός σειράς)
- Ζουμπουλάκης, Γ. & Η. Κανέλλης (2000), «Μισέλ Δημόπουλος-Δημήτρης Εϊπίδης», *Το Βήμα*, 12 Νοεμβρίου.
- Heijs, J. & F. Westra (1996), *Que Le Tigre Danse: Huub Bals, A Biography*, Αμστερνταμ: Cramwinckel.
- Hill, J. & P. Gibson (επιμ.) (2006), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές*, Αθήνα: Πατάκη.
- Fischer, M. (2011 [1998]), «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική» στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις*, σσ. 109-152, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Foucault, M. (1984 [1967]), «Περί αλλοτινών χώρων» («Of Other Places, Heterotopias») στο *Architecture, Mouvement, Continuité*, τεύχ. 5, σσ. 46-49.
- Geertz, C. (2003 [1973]), *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Grimshaw, A. & A. Ravetz (2012), *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, Αθήνα: Πόλις.
- Κάβουρας, Π. (2010), «Μουσικές ταυτότητες στα Βαλκάνια. Από το φολκλόρ στο έθνικ. Η περίπτωση της βουλγάρικης chalda», στο Π. Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, σσ.185-200, Αθήνα: Νήσος.

- Λεοντή, Α. (1998), *Τοπογραφίες του ελληνισμού: χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Αθήνα: Scripta.
- Μελισσουργός, Ε. (2008), *Το Φεστιβάλ Δράμας: 30 χρόνια πολιτιστικής δράσης και αποκέντρωσης*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία στο πρόγραμμα Πολιτισμικής Διαχείρισης, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Μπάστα, Α. (2010), *Πολιτιστικά φεστιβάλ και τοποθέτηση των πόλεων στον διεθνή πολιτιστικό χάρτη: μελέτη περίπτωσης Φεστιβάλ Αθηνών*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία στο πρόγραμμα Πολιτισμικής Διαχείρισης, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Μπολάνης, Γ. (2012), «Μια πόλη-στούντιο γράφει ιστορία στον κινηματογράφο», στο Α. Μυλωνάκη & Γ. Γκροσδάνης (επιμ.), *Σινέ Θεσσαλονίκη: Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο*, σσ. 15-26, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Μυλωνάκη, Α. & Γ. Γκροσδάνης (επιμ.) (2012), *Σινέ Θεσσαλονίκη: Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Οικονόμου, Α. (2011), «Το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Μια εισαγωγή στη μελέτη και τη μυθολογία της λαϊκής ανατολικής μουσικής παράδοσης», υπό δημοσίευση στο Χ. Δεμερτζόπουλος και Γ. Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Προσεγγίσεις στη Λαϊκή Κουλτούρα και την Εμπειρία της Καθημερινότητας*, εκδ. Gutenberg και Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Piault, M.H. (2008), *Ανθρωπολογία και Κινηματογράφος: Πέρασμα στην εικόνα πέρασμα από την εικόνα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Sadoul, G. (1985), *Το Ντοκιμαντέρ: Από τον Βερτώφ στον Ρους, Κάμερα-Μάτι και Κάμερα-Στυλό*, Αθήνα: Αιγόκερος.
- Sahlins, M. (2003 [1976]), *Πολιτισμός και πρακτικός λόγος*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Σερεμετάκη, Κ.Ν. (1997), *Παλιννόστηση Αισθήσεων. Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα: Λιβάνης.
- Σολομών, Ε. (2012), «Τα Μουσεία ως “αντικείμενα”. Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης», στο Ε. Γιαλούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, σσ. 75-124, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σταματοπούλου, Α. (2011), *Η Διοργάνωση Φεστιβάλ ως παράγων Τουριστικής Ανάπτυξης. Μελέτη περίπτωσης: Αθήνα*, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία στο πρόγραμμα Πολιτισμικής Διαχείρισης, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Stam, R. (2006), *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκη.
- Στεφανή, Ε. (2007), *10 κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκη.

- Συρακούλη, Β. (2010), «Σύγχρονα φεστιβάλ φολκλόρ. Οι παραδοσιακές μουσικές επί σκηνής», στο Π. Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση, Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, σσ. 171-184, Αθήνα: Νήσος.
- Thompson, K. & D. Bordwell (2011), *Ιστορία του κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, Αθήνα: Πατάκη.
- Valejo, A.V. (2012), «Μια εθνογραφική ματιά στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης: Η περίπτωση του 12ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ (2010)», στο Α. Μυλωνάκη & Γ. Γκροσδάνης (επιμ.), *Σινέ Θεσσαλονίκη: Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Wintonick, P. (2013), «Ντοκιμαντέρ κι Ολύμπιοι Θεοί», *Πρώτο Πλάνο*, τεύχ. 269, Μάρτιος, σ. 11.
- χ.σ. (1994), «Φεστιβάλ», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, Αθήνα: Πάπυρος.
- χ.σ. (1998), *Ο ρόλος των Φεστιβάλ στη Βιομηχανία του Κινηματογράφου*, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Χ.σ. (1999), *Κατάλογος Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία:

- Appadurai, A. (1996), «Introduction: Commodities and the Politics of Value», στο A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, σσ. 3 - 63, Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Augé, M. (2006), «The Near and the Elsewhere», στο L.H. Moore & T. Sanders *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*, σσ. 587-597, Λονδίνο: Blackwell Publishing.
- Ahn, S.J. (2008), «Re-imagining the Past: Programming South Korean Retrospectives at the Pusan International Film Festival», *Film International*, τόμ. 6 (4), σσ. 24-33.
- Bachmann, G. (1973), «In Search of Self-Definition. Arab and African Film at the Carthage Film Festival (Tunis)», *Film Quarterly*, τόμ. 26 (3), σσ. 48-51.
- Bachmann, G. (1976), «Confessions of a Festival Goer», *Film Quarterly*, τόμ. 29 (4), σσ. 14-17.
- Balikci, A. (1995), «The Sibiu Documentary Film Festival, October 20-22, 1994», *Visual Anthropology Review*, τόμ. 11 (1), σσ.139-140.
- Bart, P. (1997), *Cannes: Fifty Years of Sun, Sex & Celluloid: Behind the Scenes at the World's Most Famous Film Festival*, Νέα Υόρκη: Hyperion.
- Bauer, O. (2007), *Fund-raising for film festivals in Europe*, MA Thesis, Rotterdam: Erasmus University, Arts and Cultural Studies: Cultural Economics and Cultural Entrepreneurship.
- Bazin, A. (2009 [1955]), «The Festival Viewed as a Religious Order», στο R. Porton (επιμ.), *dekalog³ On Film Festivals*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Wallflower.
- Bazin, A. (1967), *What Is Cinema?*, τόμ. I, essays selected and translated by Hugh Gray, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- Bazin, A. (1971), *What Is Cinema?*, τόμ. II, essays selected and translated by Hugh Gray, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- Beauchamp, C. & H. Béhar (1992), *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*, Νέα Υόρκη: W. Morrow and Co.
- Bourdieu, P. (1977), *Outline of a theory of Practice*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press
- Bourdieu, P. (1993), *The Field of Cultural Production*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Brown, W. (2009), «The Festival Syndrome: Report on the International Film Festival, Workshop, University of St Andrews, 4 April 2009» στο D. Iordanova &

- R. Rhyne (επιμ.), *Film Festival YearBook 1: The Festival Circuit*, σσ. 216-225, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Clifford, J. (1986), «Introduction: Partial Truths», στο J. Clifford και E.G. Marcus (επιμ.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, σσ. 1-26, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- Clifford, J. (1997), *Routes, Travel and Translation in the late twentieth century*, Κέμπριτζ, Λονδίνο: Harvard University Press.
- Crawford, P. & D. Turton (επιμ.) (1992), *Film as Ethnography*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Creton, L. (1997), *Cinéma et Marché*, Παρίσι: Armand Colin.
- Czach, L. (2004), «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema», *The Moving Image*, τόμ.4 (1), σσ. 76-88.
- Diawara, M. (1994), «On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals», *Public Culture*, τόμ. 6 (2), σσ. 385-396.
- Dayan, D. (2000), «Looking For Sundance: A Social Construction of a film Festival», στο I. Bondebjerg (επιμ.), *Moving Images, Culture and the Mind*, σσ. 43-52, Λούτον: University of Luton Press.
- De Certeau, M. (1984), *The Practice of Everyday Life*, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- De Valck, M. (2007), *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- De Valck, M. (2008), «“Screening” the Future of Film Festivals: A Long Tale of Convergence and Digitization», *Film International*, τόμ. 6 (4), σσ.15-23.
- De Valck, M. & S. Loist (2009), «Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field», στο D. Iordanova & R. Rhyne (επιμ.), *Film Festival YearBook 1: The Festival Circuit*, σσ. 179-215, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- De Valck, M. & S. Loist (2010), «Thematic Bibliography on Film Festival Research», στο D. Iordanova & R. Rhyne (επιμ.), *Film Festival YearBook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, σσ. 220-258, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- De Valck, M. & M. Soeteman (2010), «“And the winner is...”: what happens behind the scenes of film festival competitions», *International Journal of Cultural Studies*, τόμ. 13 (3), σσ. 290-307.
- De Valck, M. (2012α), «Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective», στο J. Ruoff (επιμ.), *Coming soon to a festival near you: programming film festivals*, St Andrews: St Andrews Film Studies.

- De Valck, M. (2012β), «Convergence, digitisation and the future of film festivals», στο D. Iordanova & S. Cunningham (επιμ.), *Digital disruption: cinema moves on-line*, σσ. 117-129, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Eldridge, P. & J. Voss (2001), *How to Set Up a Film Festival*, Λονδίνο: BFI.
- Elsaesser, T. (2005), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Escobar, A. (2000), «Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture», στο D. Bell & B.M. Kennedy (επιμ.), *The Cybercultures Reader*, σσ. 56-76, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Ethis, E. (2001), *Aux Marches du Palais: Le Festival de Cannes Sous le Regard des Sciences Sociales*, Πάρισι: La Documentation Française.
- Falco, S. (1988), «Everything You Always Wanted to Know about Film Festivals (But Were Afraid to Ask)», *Films & Filming*, τεύχ. 406, σσ. 22-33.
- Ferro, M. (1993), *Cinéma et Histoire*, Παρίσι: Gallimard.
- Fischer, M.J. (1999), «Emergent Forms of Life: Anthropologies of Late or Postmodernities», *Annual Review of Anthropology*, τόμ. 28, σσ. 455-78.
- Gefou-Madianou, D. (2010), «Ethnography in Motion: Shifting Fields on Airport Grounds» στο M. Melhuus, P.J. Mitchell & H. Wulff (επιμ.), *Ethnographic Practice in the Present*, σσ. 152-168, Νέα Υόρκη, Οξφόρδη: Berghahn.
- Gell, A. (1992), «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», στο J. Coote & A. Shelton (επιμ.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, σσ. 232-254, Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Gell, A. (1998), *Art and Agency. An anthropological theory*, Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Ginsburg, F., L. Abu-Lughod, B. Larkin (2002), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- Grimshaw, A. (2001), *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Grimshaw, A. & A. Ravetz (2005), *Visualizing Anthropology*, Μπρίστολ: Intellect.
- Gupta, A. & J. Ferguson (2006 [1992]), «“Beyond Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference», στο L.H. Moore & T. Sanders (επιμ.), *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*, σσ. 608-617, Λονδίνο: Blackwell Publishing.
- Gupta, A. & J. Ferguson (1997), «Discipline and Practice: The “Field” as Site, Method, and Location in Anthropology», στο A. Gupta & J. Ferguson (επιμ.),

- Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, σσ. 1-46, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- Hamilakis, Y. & E. Yalouri (1996), «Antiquities as symbolic capital in modern Greek society», *Antiquity*, τόμ.70 (267), σσ. 117-129.
- Harvey, D. (1990), *The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural Change*, Οξφόρδη: Blackwell
- Iordanova, D. & R. Rhyne (επιμ.) (2009), *Film Festival YearBook 1: The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Iordanova, D. & R. Cheung (επιμ.) (2010), *Film Festival YearBook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Iordanova, D. & R. Cheung (επιμ.) (2011), *Film Festival YearBook 3: Film Festivals and East Asia*, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Jäckel, A. (2003), «Film Distribution Networks within Europe», στο A. Jäckel *European Film Industries*, σσ. 91-115, Λονδίνο: BFI.
- June, L.J. (2004), «Defining Queer: The Criteria and Selection Process for Programming Queer Film Festivals», *Culture Work*, τόμ. 8 (2), <http://aad.uoregon.edu/culturework/26.html>.
- June, L.J. (2003), «“Is It Queer Enough?” An Analysis of the Criteria and Selection Process for Programming Films Within Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Film Festivals in the United States», Master’s Project, M.S. in Arts Management, University of Oregon.
- Karp, I. & C.M. Kreamer & S. D. Lavine (επιμ.) (1992), *Museums and communities: the politics of public culture*, Ουάσινγκτον: Smithsonian Institution Press.
- Kerkinos, D. (2009), «Programming Balkan Films at the Thessaloniki Film Festival», στο D. Iordanova & R. Rhyne (επιμ.), *Film Festival YearBook1: The Festival Circuit*, σσ. 168-175, St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Kim, J. (2007), «Queer Cultural Movements and Local Counterpublics of Sexuality: A Case of Seoul Queer Films and Videos Festival», *Inter-Asia Cultural Studies*, τόμ. 8(4), σσ. 617-633.
- Latour, B. (1999), «On Recalling ANT», στο J. Law & J. Hassard, *Actor Network Theory and After*, σσ.15-25, Οξφόρδη: Blackwell Publishing.
- Laughtland, A. (2002), «Lost in the Filmfest Circuit: Why the Movie You Waited for Never Made it to the Cineplex», *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, τόμ. 9 (6), σσ. 33-34.

- Lee, T. (2013), *Public Culture and Cultural Citizenship at the Thessaloniki International Film Festival*, Ph.D dissertation, Department of Anthropology, Harvard University.
- Levy, E. (2001), *Oscar Fever: The History of the Politics of the Academy Awards*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum.
- Loist, S. (2011), «Precarious Cultural Work: About the Organization of (Queer) Film Festivals», *Screen*, τόμ.52 (2), σσ. 268-273.
- Loizos, P. (1993), *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self consciousness, 1955-85*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- MacDonald, D. (1998), «How to Launch a Community Fest», στο S. Gaydos (επιμ.) *The Variety Guide to Film Festivals: The Ultimate Insider's Guide to Film Festivals around the World*, σσ. 35-44, Νέα Υόρκη: Berkley Publ. Group.
- MacDougall, D. (1998), *Transcultural Cinema*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- MacDougall, D. (2006), *The Corporeal Image, film, ethnography, and the senses*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- Mc Arthur, C. (1990), «The Rises and Falls of the Edinburgh International Film Festival», στο E. Dick (επιμ.), *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book* σσ. 91-102, Εδιμβούργο: Scottish Film Council and British Film Institute.
- Mc Mahon, K. (2014), «Documentaries May Be Cool, But They Aren't Making Money», *Huffington Post* (Canada) (<http://buff.ly/1q57wJx>)
- Marcus, G. & M.J. Fischer (1986), *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment In The Human Sciences*, Σικάγο: University of Chicago Press.
- Marcus, E.G. (1994), *General Comments*, στο *Cultural Anthropology*, τόμ. 9 (3), σσ. 423-428.
- Marcus, E.G. (1995), «Ethnography In/Of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography», *Annual Review of Anthropology*, τόμ. 24, σσ. 95-117.
- Marcus, E.G. (1998), *Ethnography Through Thick & Thin*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- Marks, L. (2004), «The Ethical Presenter: Or How to Have Good Arguments over Dinner», *The Moving Image*, τόμ.4 (1), σσ. 35-47.
- Mazdon, L. (2006), «The Cannes Film Festival as Transnational Space», *Post Script*, τόμ. 25 (2), σσ. 19-30.
- Merleau-Ponty, M. (1964), *Signs*, Ιλινόις: Northwestern University Press.

- Morandini, M. (1997), «Italy from fascism to Neo-Realism», στο G. Nowell-Smith (επιμ.), *The Oxford history of world cinema*, σσ. 353-360, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Nichols, B. (1994), «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit», *Film Quarterly*, τόμ. 47 (3), σσ. 16-30.
- Perry, S. (1981), «Cannes, Festivals and the Movie Business», *Sight & Sound*, τόμ. L (4), σσ. 226-232.
- Pratley, G. & L. Klady (1998), «A Short History of International Film Fests», στο S. Gaydos (επιμ.), *The Variety Guide to Film Festivals: The Ultimate Insider's Guide to Film Festivals around the World*, σσ. 1-6, Νέα Υόρκη: Berkley Publ. Group.
- Qualls, L. & D. Chin (2004), «Three Blind Mice: Fairs, Festivals, Expositions», *Performing Arts Journal*, τόμ. 78, σσ. 62-71.
- Rhyne, R. (2009), «Film Festival Circuits and Stakeholders», στο D. Iordanova & R. Rhyne (επιμ.), *Film Festival YearBook 1: The Festival Circuit*, σσ. 9-22. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Rich, B.R. (1999), «Collision Catastrophe Celebration: The Relationship between Gay and Lesbian Film Festivals and Their Publics», [Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festivals], *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* τόμ. 5 (1), σσ. 79-84.
- Roxborough, S. & S. Kemp (2014), «The Backroom Politics behind Cannes' Lineup», *The Hollywood Reporter*, 16.05.2014 σσ. 77-78.
- Rrastegar, R. (2012), «Difference, aesthetics and the curatorial crisis of film festival», *Screen*, τόμ.53 (3), Autumn, σσ. 310-17.
- Russell, C. (1999), *Experimental Ethnography*, Ντάραμ, Λονδίνο: Duke University Press.
- Sadoul, G. (1972), *Histoire du cinema mondial: des origines à nos jours*, Παρίσι: Flammarion.
- Scheighofer, M. (2000), «Austrian Film between Festival Success and Market Constraints», στο W. Riemer (επιμ.), *After Postmodernism: Austrian Literature and Film in Transition*, σσ. 55-61, Riverside, CA: Ariadne Press.
- Schulman, S. (1994), «What is the Role of Gay Film Festivals?», στο S. Schulman (επιμ.), *My American History: Lesbian and Gay Life during the Reagan/Bush Years*, σσ. 253-255, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Schwartz, V. (2007), «The Cannes Film Festival and The Marketing of Cosmopolitanism», στο V. Schwartz (επιμ.), *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, σσ. 56-99, Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press

- Searle, S. (1996), «Film and Video Festivals: Queer Politics and Exhibition», *Meanjin*, τόμ. 55 (1), σσ. 47-59.
- Seeger, A. (1994 [1987]), *Why Suyu Sing: A musical anthropology of an Amazonian people*, Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Segal, J. (2008), «Film Festivals», στο M. Sassatelli (επιμ.), *European public culture and aesthetic cosmopolitanism* (Project no: 215747 Project acronym: euro-festival, Project title: Art Festivals and the European Public Culture)
- Smith, L. (1999), *Party in a Box: The Story of the Sundance Film Festival*, Γιούτα: Gibbs Smith.
- Strathern, M. (2006 [1996]), «Cutting the Network», στο H.L. Moore & T. Sanders, *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*, σσ. 480-491, Λονδίνο: Blackwell Publishing.
- Stringer, J. (2003), *Regarding Film Festivals*, Ph.D. dissertation, Department of Comparative Literature, University of Indiana.
- Suarez, A.J. (2006), «Surprise me», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, τόμ. 12 (4), σσ. 600-602.
- Toundassaki, I. & R. Caftantzoglou (2005), Narrations de l' identité culturelle grecque. Les trois musées nationaux d' Athènes, *Ethnologie Française XXXVII*: σσ. 229-42.
- Turan, K. (2002), *From Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World they Made*, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press.
- Turner, V. (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine de Gruyter Ed.
- Turner, V. (1982), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Smithsonian Institution Press.
- Vallejo, A. (υπό έκδοση), *Documentary Film Festivals in Europe: A Historical Overview* (ομιλία στο Society for Cinema and Media Studies Conference, 6/3/2013).
- Wright, C. (1998), «The Third Subject: perspectives on visual anthropology», *Anthropology Today*, τόμ. 4 (14), σσ.16-22.
- Zhang, Y. (2002), «Chinese Cinema and Transnational Cultural Politics: Reflections on Film Festivals, Film Productions, and Film Studies», στο Y. Zhang (επιμ.), *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, σσ. 15-42, University of Michigan Press, Center for Chinese Studies.

χ.σ. (1965), «Festival», *The Oxford Universal Dictionary*, Οξφόρδη: Clarendon Press for the Caxton Pub. Co.

χ.σ. (1992), *Cannes 45 Years: Festival International du Film*, Museum of Modern Art
Published on occasion of the exhibition, Νέα Υόρκη: Museum of Modern Art.

χ.σ. (2014), «Festival», *Merriam-Webster.com*.
<http://www.merriam-webster.com/dictionary/festival> (27/5/2014)

Διαδικτυογραφία:

All these wonderful things (weblog),

<http://edendale.typepad.com/weblog/2009/12/the-top-25-film-festivals-for-documentaries-2nd-edition-18-thessaloniki.html>

Berlinale: <http://www.berlinale.de/en/HomePage.html>

Cannes Film Festival: <http://www.festival-cannes.com/en.html>

Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αθήνας «Νύχτες Πρεμιέρας»: www.aiff.gr

Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού μήκους Δράμας: www.dramafilmfestival.gr

Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων:

http://www.ekdd.gr/ekdda/files/ergasies_esdd/12/2/354.pdf

Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου Αθήνας www.ethnofest.gr

Φεστιβάλ Πλατφόρμα Βίντεο: www.platforma.gr

Οργανισμός Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: <http://www.filmfestival.gr/>

ΦΚΘ, Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1971

<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=12>,

ΦΚΘ, Balcan Fund http://www.filmfestival.gr/balkan_fund/index_uk.html

FIAPF, <http://www.fiapf.org/>

FIAPF, <http://www.fiapf.org/pdf/2006accreditedFestivalsDirectory.pdf>,
2006 Accredited Festivals Directory

The Film Festival Research Network (FFRN), (ιστοσελίδα του δικτύου για φεστιβάλ κινηματογράφου), <http://www.filmfestivalresearch.org/>

Flix (ιστοσελίδα κινηματογραφικής ενημέρωσης):

<http://flix.gr/news/to-ellhniko-kentro-kinhmatografoy-den-kleinei-afoy.html>

<http://flix.gr/news/kannes-2013-mia-anasa-katharoy-aera-apo-ta-melh-th.html>

Lifo (ιστοσελίδα του περιοδικού *Lifo*), <http://www.lifo.gr/team/showtime/40186>

Venice Film Festival: <http://www.labiennale.org/en/cinema/history>

Filmreference.com (ιστοσελίδα για τον κινηματογράφο),

filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Festivals-HISTORY-OF-FILM-FESTIVALS.html

Φιλμογραφία: (τίτλοι ταινιών στις οποίες αναφέρομαι στο κείμενο)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1932), σκην.: Rouben Mamoulian, Ηνωμένες Πολιτείες, 98’

Olympia Part One: Festival of the Nations (1938), σκην.: Leni Riefenstahl, Γερμανία, 121’

Olympia Part Two: Festival of Beauty (1938), σκην.: Leni Riefenstahl, Γερμανία, 96’

La Grande Illusion (Η Μεγάλη Χίμαιρα) (1937), σκην.: Jean Renoir, Γαλλία, 114’

Pulp Fiction (1994) σκην.: Quentin Tarantino, Ηνωμένες Πολιτείες, 154’

Before Sunrise (Πριν από το Ξημέρωμα) (1995), σκην.: Richard Linklater, Ηνωμένες Πολιτείες, Αυστρία, Ελβετία, 105’

Before Sunset (Πριν Το Ηλιοβασίλεμα) (2004), σκην.: Richard Linklater, Ηνωμένες Πολιτείες, 80’

Before Midnight (Πριν τα Μεσάνυχτα) (2013), σκην.: Richard Linklater, Ηνωμένες Πολιτείες, Ελλάδα, 109’

Ορέστης (1969), σκην.: Βασίλης Φωτόπουλος, Ελλάδα, 90’

Αναπαράσταση (1970), σκην.: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Ελλάδα, 100’

Πλοίο (μικρού μήκους) (1971), σκην.: Μιχάλη Παπανικολάου, Ελλάδα, 15’

Οικόπεδο (μικρού μήκους) (1971), σκην.: Θόδωρος Μαραγκός, Ελλάδα, 12’

Sacco e Vanzetti (Σάκο και Βαντσέτι) (1971), σκην.: Giuliano Montaldo, Ιταλία, Γαλλία, 120’

Μάθε παιδί μου γράμματα (1981), σκην.: Θόδωρος Μαραγκός, Ελλάδα, 96’

Θίασος (1975), σκην.: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Ελλάδα, 230’

Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα (1998), σκην.: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Ελλάδα, 137’

Ο Ηλίας του 16^{ου} (2008), σκην.: Νίκος Ζαπατίνας, Ελλάδα, 90’

Πεθαίνω για σένα (2008), σκην.: Νίκος Καραπαναγιώτης, Ελλάδα, 98’

Ακαδημία Πλάτωνος (2009), σκην.: Φίλιππος Τσίτος, Ελλάδα, Γερμανία, 103’

Κυνόδοντας (2009), σκην.: Γιώργος Λάνθιμος, Ελλάδα, 94’

Στρέλλα (2009), σκην.: Πάνος Χ.Κούτρας Ελλάδα, 111’

ΡΑΟλα Θα Πάνε Καλά (2009), σκην.: Γιάννης Ξανθόπουλος, Ελλάδα 95’

Σούλα Έλα Ξανά (2009), σκην.: Βασίλης Μυριανθόπουλος Ελλάδα, 85’

Άδικος κόσμος (2011) σκην.: Φύλιππος Τσίτος, Ελλάδα, Γερμανία, 107’

J.A.C.E. (2011) σκην.: Μενέλαος Καραμαγγιώλης, Ελλάδα, 142’

Wasted youth (2011) σκην.: Αργύρη Παπαδημητρόπουλου και Γιάν Φόγκελ, Ελλάδα 122’

Το Αγόρι Τρώει το Φαγητό του Πουλιού (2012), σκην.: Έκτορα Λυγίζου, Ελλάδα, 80’

Η κόρη (2012) σκην.: Θάνος Αναστόπουλος, Ελλάδα, 87’

Much ado about nothing (2012) σκην.: Joss Whedon, *Ηνωμένες Πολιτείες*, 109’

The Avengers (Οι Εκδικητές) (2012) σκην.: Joss Whedon, *Ηνωμένες Πολιτείες*, 143’

Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά (2013) σκην.: Ελίνα Ψύκου, Ελλάδα, 88’

Να κάθεται και να κοιτάς (2013) σκην.: Γιώργος Σερβετάς, Ελλάδα, 98’

Στο λύκο (2013) σκην.: Χριστίνα Κουτσοσπύρου και Αριάν Χιουζ, Ελλάδα 74’

Miss Violence (2013) σκην.: Αλέξανδρος Αβρανάς, Ελλάδα, 98’

September (2013) σκην.: Πέννυ Παναγιωτοπούλου, Ελλάδα, 99’

Wild duck (2013) σκην.: Γιάννης Σακαρίδης, Ελλάδα, 88’

Παράρτημα Α΄

Α' ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΤΗ ΕΛΛΑΔΑ

Φεστιβάλ χωρίς ειδικό περιεχόμενο

1. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
2. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αθήνας - Νύχτες Πρεμιέρας
3. Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου (Αθήνα)
4. Φεστιβάλ Θερινού Κινηματογράφου της Αθήνας (Open Air)
5. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Πάτμου (Πάτμος)
6. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Σύρου
7. Διεθνές Πανόραμα Ανεξάρτητων Δημιουργών Φιλμ και Βίντεο (Πάτρα)
8. Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Πελοποννήσου-Γέφυρες (Κόρινθος)
9. Argo Film Festival (Βόλος)

Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ

10. Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης
11. Φεστιβάλ Ελληνικού Ντοκιμαντέρ (Χαλκίδα)
12. Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου Αθήνας
13. Aegean Docs, Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Ντοκιμαντέρ (Μυτιλήνη, Χίος, Σάμος, Λήμνος, Ικαρία)
14. Πανόραμα Ντοκιμαντέρ «Τεκμηρίωσης» (Καλαμάτα)
15. Φεστιβάλ Μεσογειακού Ντοκιμαντέρ (Σάμος, Λαύριο)
16. «Αγών» - Διεθνής Συνάντηση Αρχαιολογικής Ταινίας του Μεσογειακού Χώρου (Αθήνα)

Φεστιβάλ ειδικού προσανατολισμού

17. Φεστιβάλ Γαλλόφωνου Κινηματογράφου. (Αθήνα)
18. Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου (Αθήνα)
19. Outview Film Festival (Αθήνα)
20. Φεστιβάλ Cult Ελληνικού Κινηματογράφου (Αθήνα)
21. Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Επιστημονικής Φαντασίας και Φανταστικού της Αθήνας (Αθήνα)
22. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και για Νέους (Ολυμπία)

Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους

23. Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας (Δράμα)
24. Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Psarokokalo (Αθήνα)
25. Crashfest Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους (Θεσσαλονίκη)

Φεστιβάλ Animation

26. AnimaSyros Διεθνές Φεστιβάλ + Φόρουμ Κινουμένων Σχεδίων (Σύρος)
27. Be there! Corfu Animation Festival (Κέρκυρα)
28. Διεθνές Φεστιβάλ Animation Αθήνας (Αθήνα)

Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου

- 29. Διεθνές Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου Αθήνας (Αθήνα)
- 30. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Νάουσας (Νάουσα)
- 31. Διεθνές Φεστιβάλ Ψηφιακού Κινηματογράφου Ιονίων Νήσων (Λευκάδα)
- 32. Artfools video festival (Λάρισα)
- 33. Μεσογειακό Φεστιβάλ Νέων Κινηματογραφιστών Λάρισας (Λάρισα)

Φεστιβάλ που σταμάτησαν πρόσφατα

- 34. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ecocinema (Αθήνα)
- 35. Emotion Pictures, Ντοκιμαντέρ και Αναπηρία (Αθήνα)
- 36. Φεστιβάλ Κινηματογράφος και Πραγματικότητα (Αθήνα)
- 37. Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Εικαστικών Τεχνών Ρόδου (Ρόδος)
- 38. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Ιπποκράτης για θέματα Υγείας (Κω)
- 39. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Πνευματικής Αναζήτησης (Αθήνα)

Παράρτημα Β'

Παράρτημα Β'

Φωτογραφίες



1. Πανοραμική από το Λιμάνι.

Ίσως η πιο αντιπροσωπευτική εικόνα του φεστιβάλ και αυτή που εμφανίζεται πιο συχνά στα σχετικά ρεπορτάζ



2. Το Ολύμπιον

Η πρόσοψη του κινηματογράφου Ολύμπιον



3. Αριστοτέλους

Η πλατεία Αριστοτέλους από ψηλά



4. Μουσείο Κινηματογράφου

Το Μουσείο Κινηματογράφου στο Λιμάνι



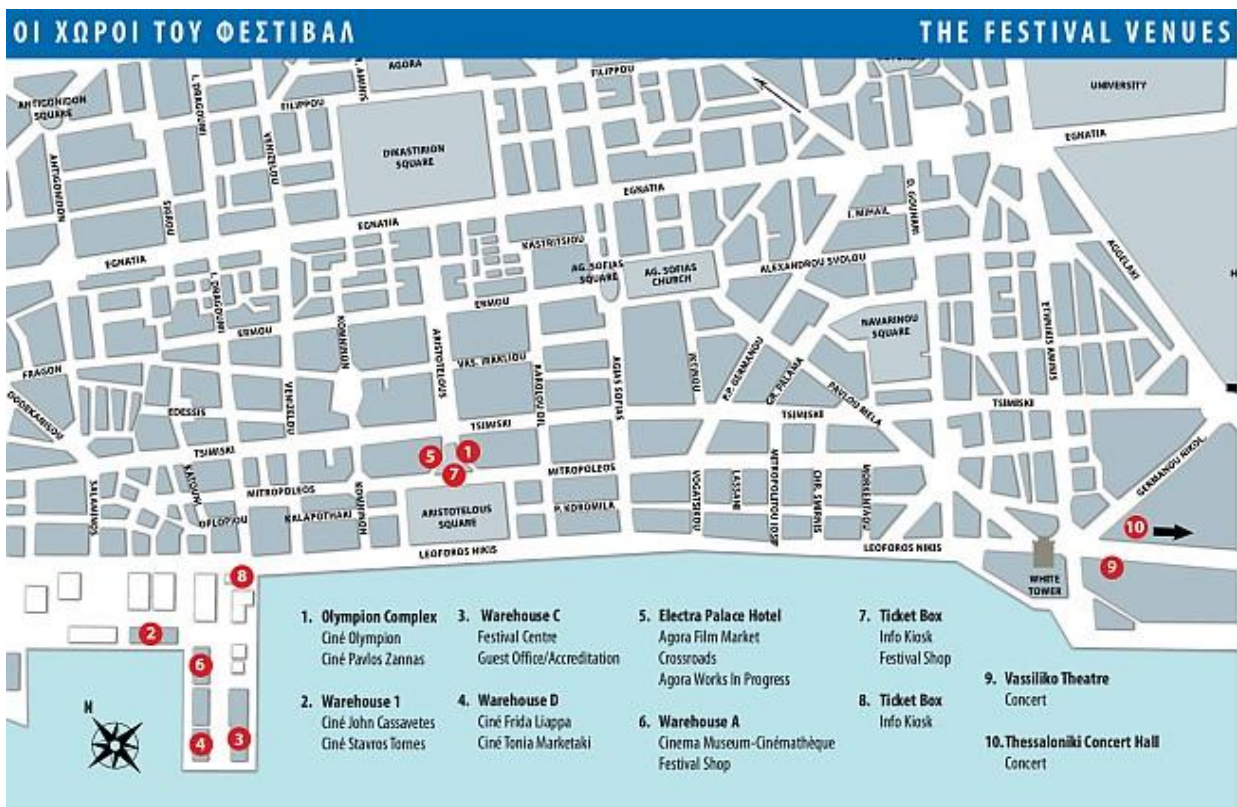
5. Το Λιμάνι

Διαδρομή προς τις αίθουσες του Λιμανιού



6. Το λιμάνι, αποθήκη Δ

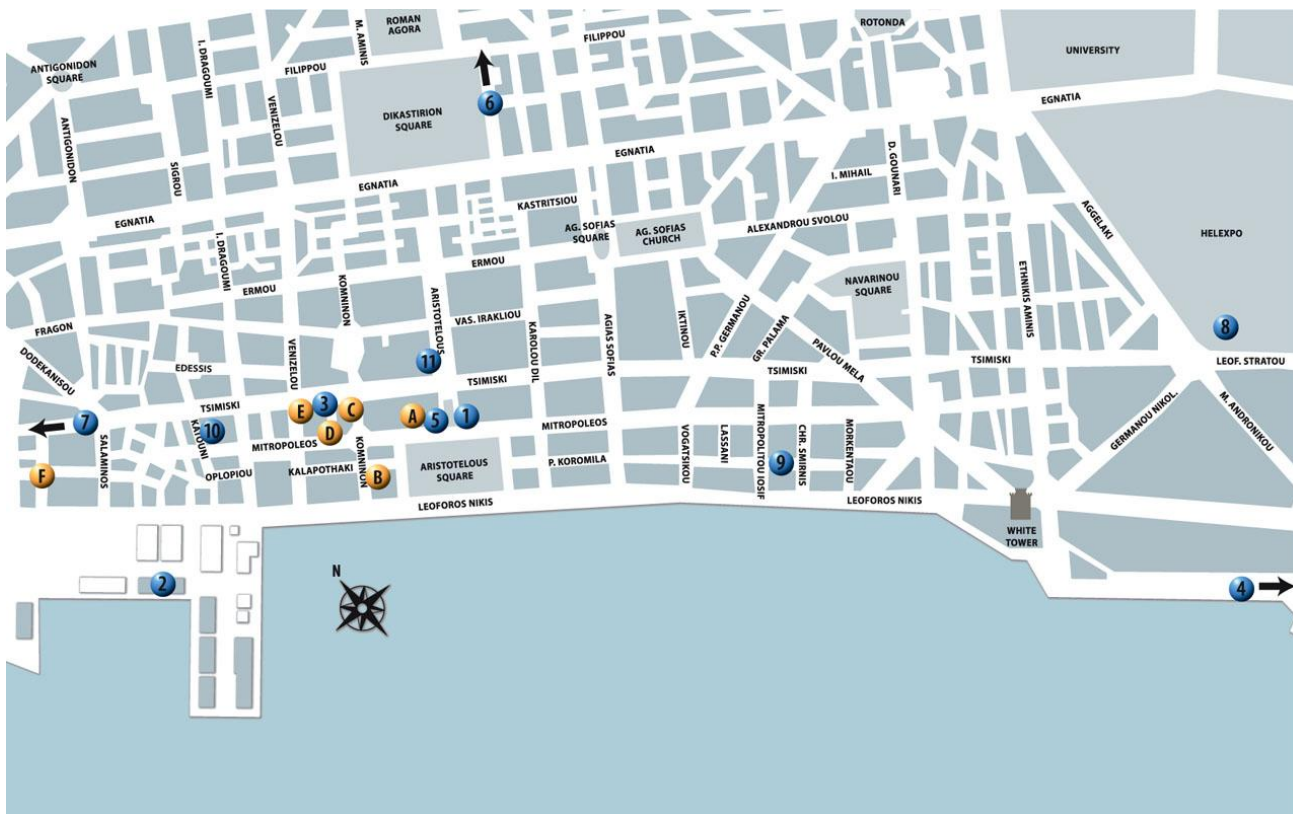
Η αποθήκη Δ, όπου βρίσκονται οι αίθουσες «Φρίντα Λιάππα» και «Τώνια Μακετάκη». Από τον Δεκέμβριο του 2013 τις αίθουσες τις διαχειρίζεται ιδιωτική εταιρία διανομής. Την περίοδο τέλεσης του φεστιβάλ οι αίθουσες εντάσσονται στο πρόγραμμά του.



7. Ο χάρτης του φεστιβάλ (παράδειγμα Α)
54^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου (Νοέμβριος 2013)



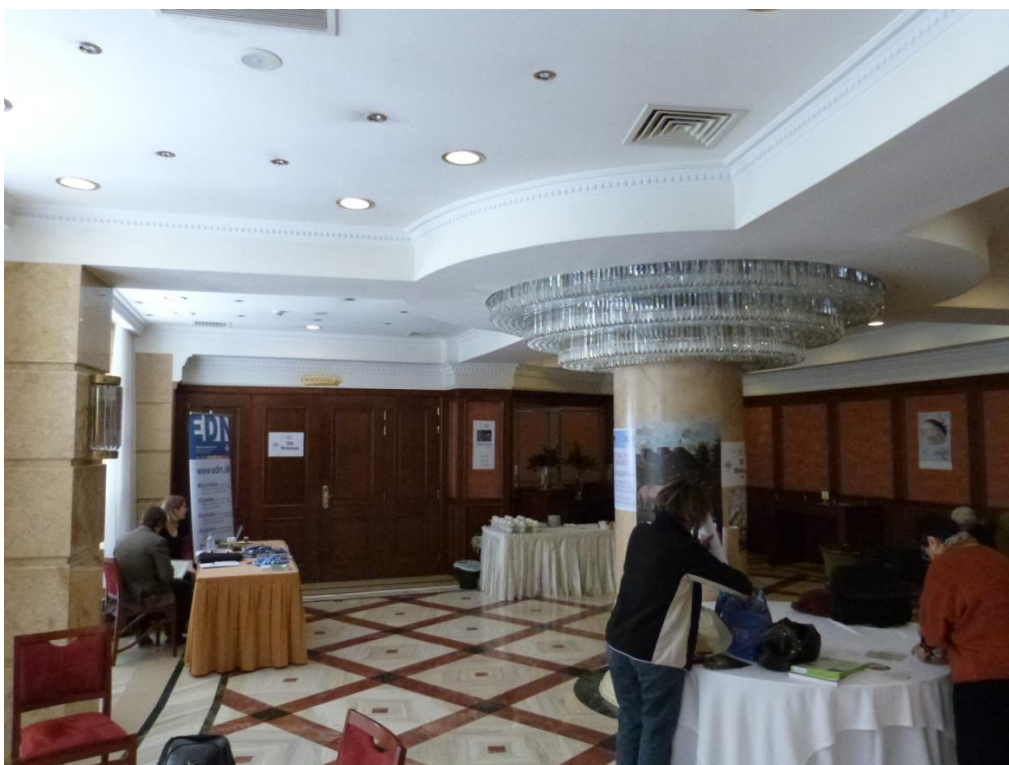
8. Ο χάρτης του φεστιβάλ (παράδειγμα Β)
13^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ (Μάρτιος 2011)



9. Ο χάρτης του φεστιβάλ (παράδειγμα Γ) 11ο Φεστιβάλ (Ντοκιμαντέρ 2009)



10. Αγορά Η αίθουσα υποδοχής της «αγοράς» πριν αρχίσει να υποδέχεται τους επισκέπτες (α)



11. Αγορά

Η αίθουσα υποδοχής της Αγοράς πριν αρχίσει να υποδέχεται τους επισκέπτες (β)



12. Αγορά

Η ειδική αίθουσα προβολών της Αγοράς (α)



13. Αγορά

Η ειδική αίθουσα προβολών της Αγοράς (β)



14. Αγορά

Στην είσοδο της ειδικής αίθουσας προβολών



15. Εκδοτήρια εισιτηρίων

Το ειδικό εκδοτήριο εισιτηρίων στην πλ. Αριστοτέλους (α)



16. Εκδοτήρια εισιτηρίων

Το ειδικό εκδοτήριο εισιτηρίων στην πλ. Αριστοτέλους (β)

Παράρτημα Γ΄

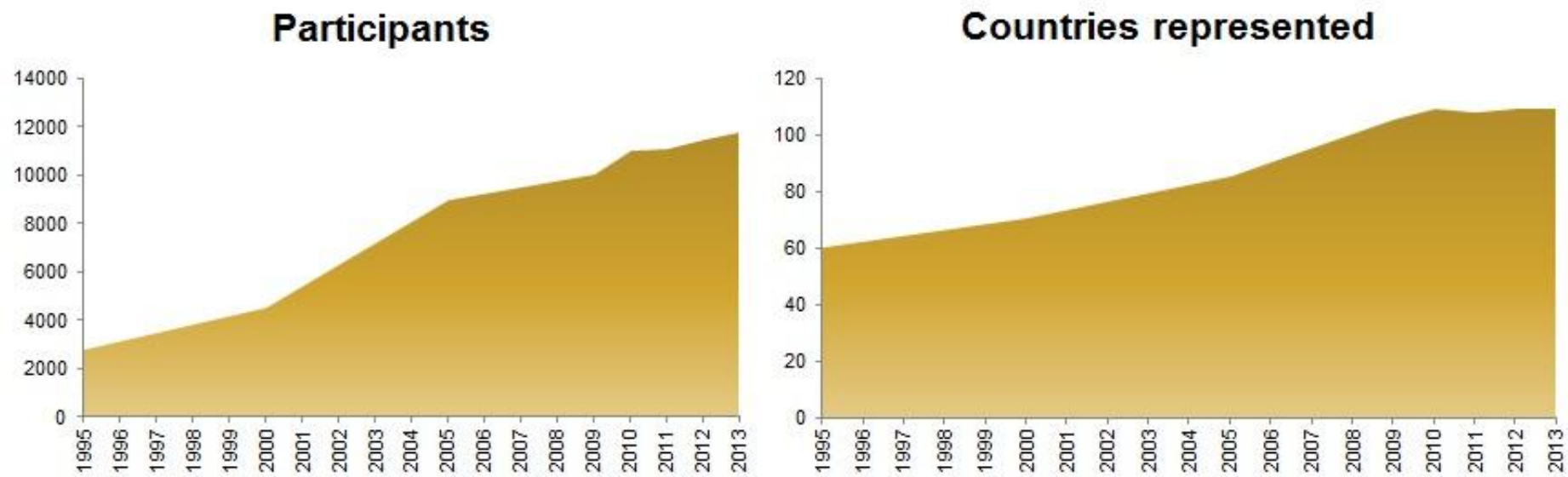
Παράρτημα Γ'

1. Στοιχεία για τους συμμετέχοντες επαγγελματίες στο φεστιβάλ Καννών

COMPARATIVE TABLE FOR PROFESSIONAL ACCREDITATIONS 2003-2013

Number of accreditees											
Years	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Professionals (Festival and Marché)	18926	20071	20804	22858	25039	25674	24827	25369	26881	27710	29626
Main attending professions											
Years	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Writers / Filmmakers	906	1018	1170	1237	1091	1210	1153	1087	1201	1217	1265
Distributors	4049	4264	4454	4749	4680	4800	4277	4338	4499	4539	4546
Producers	4887	4943	5295	5692	4980	4980	4333	4216	4479	4873	4953
Break-down by geographical zones											
Years	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
France	8006	8454	8491	9108	10163	10250	10667	11033	11465	11815	11752
USA	1940	2233	2247	2779	3109	3180	2616	2659	2870	2983	3405
Europe	6873	6967	7247	8009	8311	8738	8343	8440	8823	8961	8498
Africa	178	235	210	270	345	284	309	324	429	473	440
Central & South America	211	297	328	406	515	548	456	568	620	662	805
Canada	314	306	378	347	394	466	361	432	476	429	557
East Asia and Oceania	1066	1239	1452	1567	1639	1632	1497	1344	1486	1524	1717
Middle-East & Central Asia	338	340	451	372	563	576	578	569	711	763	798
Attending countries	101	94	107	109	117	119	115	123	117	127	124

2. Στοιχεία από την αγορά του φεστιβάλ Καννών



Παράρτημα Δ΄

Παράρτημα Δ'

1. Λογότυπο

Το λογότυπο του οργανισμού Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



**THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL**



**ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**
www.filmfestival.gr

2. Λογότυπα - Δάφνες (Μερικά παραδείγματα)

- **Φεστιβάλ Καννών**

α. Για το πρώτο βραβείο (Χρυσός Φοίνικας)



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES

β. Για την συμμετοχή στο επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα



γ. Για το βραβείο στο τμήμα **Un Certain Regard**

(πρόκειται για το βραβείο που απέσπασε η ταινία «Κυνόδοντας» του Γιώργου Λάνθιμου)



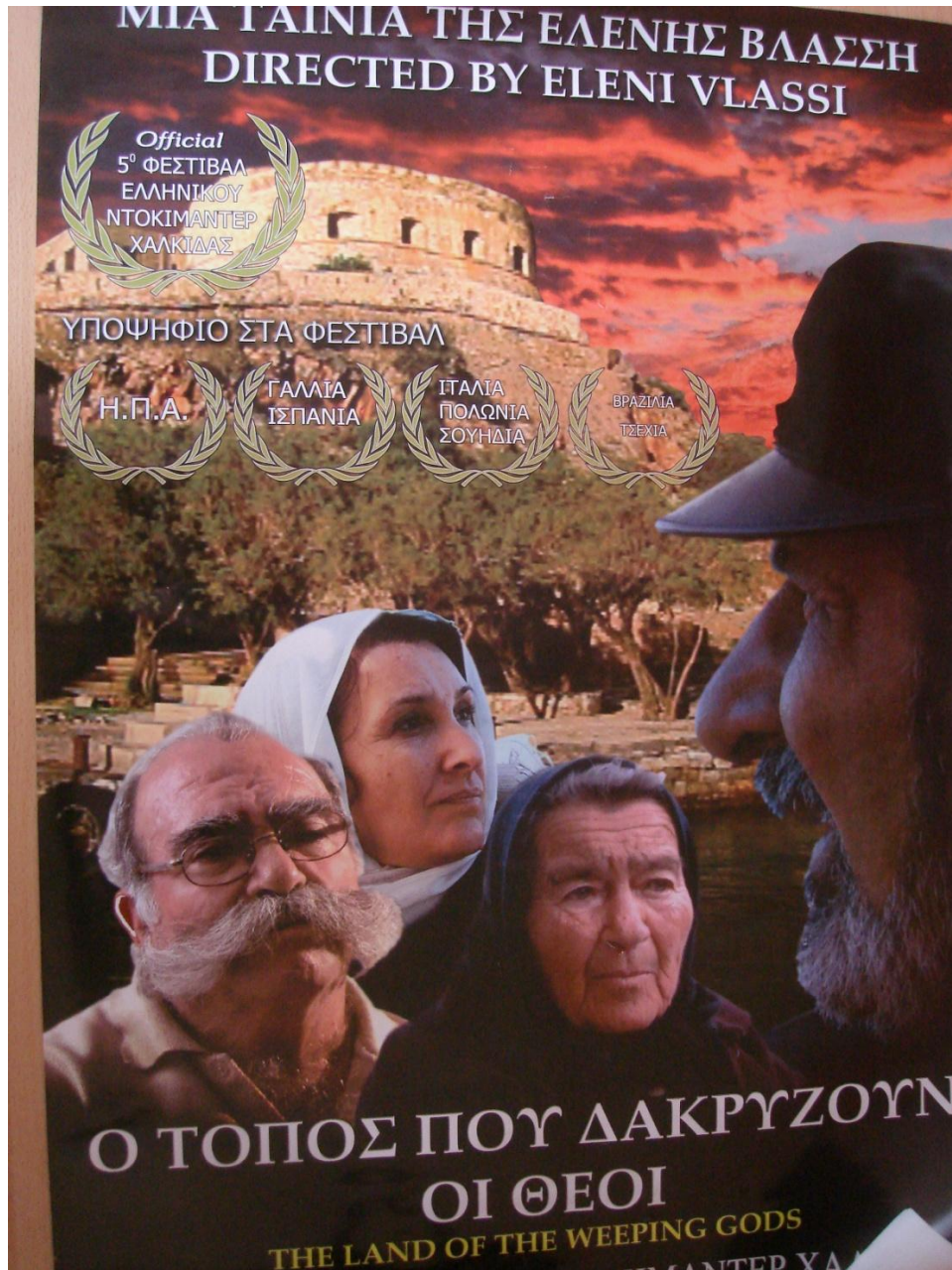
- **Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης**

δ. Για το δεύτερο βραβείο στο επίσημο διαγωνιστικό «Ασηνένιος Αλέξανδρος»



3. Λογότυπα - Δάφνες (Ειδικό παράδειγμα)

Λανθασμένη και παραπλανητική χρήση των ειδικών λογότυπων για τα φεστιβάλ



Λεπτομέρεια



4. Ανακοίνωση της Ένωσης Ελλήνων Σκηνοθετών Θεσσαλονίκης

«ΜΗΝ ΔΟΛΟΦΟΝΕΙΤΕ» ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Γιορτάζουμε φέτος τα 50 χρόνια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ενός μεγάλου πολιτιστικού θεσμού και μιας μεγάλης εκδήλωσης της πόλης, η οποία όλα αυτά τα χρόνια στηρίζει με όλες τις δυνάμεις της τη λειτουργία του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ενός θεσμού που καμία κυβέρνηση, ούτε η δικτατορία, δεν τόλμησε ποτέ να αμφισβητήσει και να υπονομεύσει και που έχει συνδεθεί με όλη την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου.

Δυστυχώς, η γιορτή αυτή για τα 50 χρόνια του Φεστιβάλ δεν θα είναι ολοκληρωμένη, μια και η συμμετοχή των περισσότερων ελληνικών ταινιών και η προβολή τους δεν θα γίνει στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά στην Αθήνα. Οι «κινηματογραφιστές στην ομίχλη» αποφάσισαν να μην στείλουν τις ταινίες τους στο Φεστιβάλ ως μέσο πίεσης προς το Υπουργείο Πολιτισμού για την άμεση υπογραφή του νέου νόμου για τον κινηματογράφο.

Η κίνησή τους αυτή μας βρίσκει αντίθετους για τους εξής λόγους:

1. Υπονομεύουν ανοιχτά το Φεστιβάλ Κινηματογράφου στη γιορτή του μάλιστα των 50 χρόνων με σκοπό να το μεταφέρουν στην Αθήνα.
2. Δεν πείθουν κανένα με το επιχείρημα της πίεσης για την υπογραφή του νόμου για τον κινηματογράφο, έναν νόμο που όλοι οι άνθρωποι του κινηματογραφικού χώρου τον θέλουμε και εφόσον μάλιστα ο νέος Υπουργός Πολιτισμού ζήτησε, όπως ήταν φυσικό, χρόνο για να μελετήσει τις προτάσεις για το νέο νόμο και δεσμεύτηκε να κάνει διαβουλεύσεις με τις παραγωγικές δυνάμεις του κινηματογράφου.
3. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου που είναι συγχρηματοδότης των περισσότερων ταινιών δεν πήρε θέση να υπερασπιστεί το Φεστιβάλ. Αρέσει στη Διοίκηση του Κέντρου που οι ταινίες γίνονται με τη δική τους οικονομική ενίσχυση, να απέχουν φέτος από το Φεστιβάλ, που γιορτάζει τα 50 του χρόνια;
4. Αναρωτιόμαστε τι κρύβεται πίσω απ' όλα αυτά και ποιοι θέλουν να υπονομεύσουν το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που γιορτάζει φέτος τα 50 χρόνια του και είναι η μοναδική μεγάλη και διεθνής πολιτιστική διοργάνωση που γίνεται στη Θεσσαλονίκη και επιδιώκουν τη μεταφορά του στην Αθήνα;

Καλούμε τους συμπολίτες μας, τους υπέροχους θεατές αυτής της πόλης, που για τόσα χρόνια έδειξαν με την αγάπη τους τη στήριξη τους στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, να αγωνιστούμε όλοι μαζί ώστε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου ολοκληρωμένο, με όλα τα τμήματά του να μείνει και να λειτουργεί στην πόλη της Θεσσαλονίκης.

Ανακοίνωση
Σκηνοθέτες της Θεσσαλονίκης
Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών

Η διατριβή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος Ηράκλειτος II.

Το πρόγραμμα Ηράκλειτος II έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) - Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο Επένδυση στην κοινωνία της γνώσης μέσω του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου.



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

