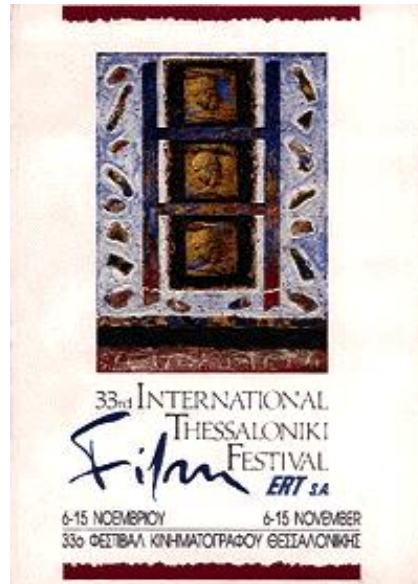


**Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
ως οργανισμός: μια νεοθεσμική ανάλυση**



ΦΩΤΕΙΝΗ ΤΣΑΚΙΡΗ (411Μο13)

fotinitsakiri@yahoo.gr

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΚΛΗΜΗΣ

ΜΕΛΗ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΚΛΗΜΗΣ,

ΜΑΡΘΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ, ΔΑΦΝΗ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΗΣΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθήνα, 4 Ιουνίου 2013

Προλογικό σημείωμα

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντά μου Γεώργιο Μιχαήλ Κλήμη, ο οποίος, με έναν τρόπο, πάντα ήταν εκεί για να μου λύσει τις απορίες μου, ενθαρρύνοντάς με να συνεχίσω κάθε φορά που συναντούσα δυσκολίες.

Με τις υποδείξεις του και την φιλοσοφία του γύρω από το αντικείμενο των οργανωσιακών σπουδών, κατάφερα κάτι να κρατήσω πέρα από την εκπόνηση μιας διπλωματικής εργασίας.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω την Αγγελική Ζερβού που με εμπύχωσε και με καθοδήγησε όλο αυτό το χρονικό διάστημα της συγγραφής και την Γεωργία Ψυχογιού για τις μεταμεσονύκτιες συζητήσεις μας.

Ευχαριστίες οφείλω στην διοίκηση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, η οποία επέτρεψε την διεξαγωγή της έρευνας, στους χώρους του οργανισμού, και ιδιαίτερα στους υπαλλήλους του φεστιβάλ που δέχτηκαν να μου δώσουν συνεντεύξεις τόσο στην Αθήνα όσο και στην Θεσσαλονίκη.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Δάνη Κόκκινο για την πρόσβαση στο οπτικοακουστικό υλικό του φεστιβάλ, την Άννα Μηλώση και την Μαρία Πολυβίου για την διάθεση των καταλόγων του φεστιβάλ.

Ευχαριστώ επίσης

όσους ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα των συνεντεύξεων και μου διέθεσαν τον πολύτιμο χρόνο τους, ανάμεσα στην διεξαγωγή των μεγάλων φεστιβάλ,

όσους με υποστήριξαν ηθικά και με ανέχθηκαν τους τελευταίους μήνες, ιδιαίτερα τις φίλες μου Δανάη Μικέλλη, Έλλη Χατζηχαραλάμπους και Δήμητρα Κατρανιά,

και φυσικά, την οικογένειά μου.

Προλογικό σημείωμα

1. Εισαγωγή	5
-------------------	---

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

2. Θεωρητικό πλαίσιο.....	7
3. Το πεδίο των κινηματογραφικών φεστιβάλ.....	10
3.1. Πιστοποίηση και κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών φεστιβάλ- FIAPF.....	12
3.1.1. Το φεστιβάλ κινηματογράφου ως οργανισμός.....	16
4. Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου.....	17
4.1. Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.....	18

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

5. Μεθοδολογία.....	20
5.1. Δειγματολογικό πλαίσιο.....	23
5.2. Μεθοδολογικά εργαλεία.....	24

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

6. Διεύθυνση Μισέλ Δημόπουλου.....	25
6.1. Στην арένα των διεθνών φεστιβάλ.....	26
6.1.1. FIAPF και κατηγοριοποίηση.....	28
6.2. Νόμος 1597/1986 (ΦΕΚ Α' 68).....	29
6.2.1. Νόμος 2557/1997 (ΦΕΚ Α' 271).....	30
6.3. Ματιές στα Βαλκάνια και Βαλκανικό ταμείο ανάπτυξης ταινιών.....	34
6.4. Σκοποί και όραμα του φεστιβάλ.....	36
6.5. Συμπεράσματα.....	36
7. Διεύθυνση Δέσποινας Μουζάκη.....	42
7.1. Διευρύνοντας τα διεθνή όρια.....	42
7.2. Αέρας... (Ημερών) Ανεξαρτησίας.....	45
7.3. Αλλαγή στρατηγικής και διαφορετικοί στόχοι.....	47
7.4. Ίδρυση Αγοράς.....	49
7.5. Εορτασμός των 50 χρόνων του φεστιβάλ...στην Ομίχλη.....	54
7.6. Συμπεράσματα.....	58

8. Διεύθυνση Δημήτρη Εϊπίδη.....	63
8.1. Έναρξη με ΜΑΤ.....	63
8.1.1. Το ελληνικό τμήμα και ο Νόμος 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219).....	64
8.2. Back to basics.....	68
8.3. Το Φεστιβάλ της κρίσης.....	70
8.4. Συμπεράσματα.....	74

ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ

9. Γενικά Συμπεράσματα.....	77
10. Βιβλιογραφία.....	86
11. Παράρτημα.....	97
11.1. Συνεντεύξεις.....	97
11.1.1 Πρωτόκολλο συνεντεύξεων.....	98

1.Εισαγωγή

Το ετήσιο φεστιβάλ κινηματογράφου, υφίσταται ως Ευρωπαϊκός θεσμός εβδομήντα και πλέον χρόνια. Παρόλα αυτά, τυγχάνει μικρής προσοχής στις οργανωσιακές σπουδές αλλά και στις σπουδές με αντικείμενο το μάρκετινγκ, παρά το μεγάλο ενδιαφέρον των σπουδαστών που ασχολούνται με τον κινηματογράφο και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ θα έπρεπε να αναγνωρίζεται ως ένα αναγκαίο κομμάτι της παγκόσμιας κινηματογραφικής βιομηχανίας και γι' αυτό τον λόγο να αποτελεί κίνητρο από τους αναλυτές αναφορικά με την λειτουργία του ως οργανισμός (Charles Clemens Ruling και Strandgaard Pedersen 2010:318).

Μέχρι στιγμής, το μεγαλύτερο μέρος των ερευνητών έχει επικεντρωθεί σε θέματα σχετικά με το φεστιβάλ και την εθνική ταυτότητα (Liz Czach, 2004), με το φεστιβάλ και το Hollywood (Julian Stringer, 2003), με το φεστιβάλ και την σινεφιλία (Marije De Valck, 2005). Ταυτόχρονα, υπάρχουν μελέτες περίπτωσης για κινηματογραφικά φεστιβάλ και την αλληλεπίδρασή τους με τις πόλεις που τα φιλοξενούν (Stringer, 2011, Tobby Lee, 2012), και μελέτες σχετικές με την εθνογραφική τους διάσταση (Aida Vallejo Vallejo, 2012).

Οι τόσο θεωρητικές μελέτες και προσεγγίσεις όμως, δεν αναδεικνύουν τις ουσιαστικές λειτουργίες ενός φεστιβάλ. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ λειτουργούν πρωτίστως ως οργανισμοί, γεγονός που τα καθιστά ιδανικά για μια περαιτέρω ανάλυση στον χώρο των οργανωσιακών σπουδών.

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι κατά τους Ruling και Pedersen, σύμβολα με αξία μεγαλύτερη από μια απλή διοργάνωση, και παρέχουν σαφή προσανατολισμό και νομιμότητα (2010:319). Για τον λόγο αυτό, η λειτουργία του φεστιβάλ κινηματογράφου ως θεσμός, είναι το θέμα αυτής της διπλωματικής, η οποία σκοπό έχει να εμπλουτίσει και να φωτίσει ένα κομμάτι των οργανωσιακών σπουδών σε σχέση με τον κινηματογράφο που μέχρι τώρα δεν έχει αποδεχτεί μεγάλης προσοχής και ανάλυσης.

Το άρθρο των Paul Di Maggio και Walter W. Powell με τίτλο “The new institutionalism in organizational analysis” (1983), είναι το βασικό θεωρητικό κείμενο πάνω στο οποίο στηρίχτηκε η διαμόρφωση των νεοθεσμικών

σπουδών. Για τους Paul Di Maggio και Walter W. Powell, οι οργανισμοί δανείζονται τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του άμεσου περιβάλλοντός τους για να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους. Με τον τρόπο αυτό, και ενώ χρησιμοποιούν συγκεκριμένες πρακτικές με την μορφή πιέσεων, καταλήγουν να λειτουργούν ισομορφικά (Di Maggio και Powell 1983).

Με δεδομένη την συγκεκριμένη θεωρία των Di Magio και Powell, θα αναλυθεί ο θεσμικός ρόλος του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ως νεοεισερχόμενος οργανισμός στο πεδίο των διεθνών φεστιβάλ.

Στο πρώτο μέρος τίθεται το θεωρητικό πλαίσιο σε σχέση με τις νεοθεσμικές σπουδές και γίνεται μια αναδρομή στο φαινόμενο των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Έπειτα, γίνεται αναφορά στο σύστημα πιστοποίησης των κινηματογραφικών φεστιβάλ που αντιπροσωπεύει η ένωση διεθνών κινηματογραφικών παραγωγών (FIAPF). Στη συνέχεια, αναφέρεται το κινηματογραφικό φεστιβάλ ως οργανισμός και ακολουθεί μια σύντομη παρουσίαση τόσο του Ελληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όσο και του Διεθνούς.

Στο δεύτερο μέρος, αναλύεται η μεθοδολογία που θα χρησιμοποιηθεί στην συγκεκριμένη μελέτη, η οποία ανάγεται σε μελέτη περίπτωσης με τρία πεδία ανάλυσης. Στην περίπτωση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αυτά είναι οι τρεις διευθύνσεις του. Η περίοδος που μελετάται είναι από το 1992 μέχρι το 2012 όπου μεσολαβούν η διεύθυνση του Μισέλ Δημόπουλου (1992-2004), η διεύθυνση της Δέσποινας Μουζάκη (2005-2009) και η διεύθυνση του Δημήτρη Εϊπίδη (2010-2012).

Η βασική πηγή δεδομένων προέρχεται από τις συνεντεύξεις οι οποίες δειγματοληπτικά προέρχονται από τους ανθρώπους που δουλεύουν στο φεστιβάλ, ή έχουν εργαστεί σε αυτό τα τελευταία είκοσι χρόνια.

Έχοντας ορίσει τις τρεις διαφορετικές περιόδους του φεστιβάλ, στο τρίτο μέρος, ακολουθεί ανάλυση των βασικών δεδομένων για κάθε μια ξεχωριστά, συμπεριλαμβανομένων των συμπερασμάτων.

Τα βασικά δεδομένα που θα αναλυθούν έχουν να κάνουν με συγκεκριμένους τρόπους νομιμοποίησης που αφορούν το φεστιβάλ, όπως είναι η νομοθεσία, η διαπίστευσή του από την FIAPF, αλλά και η εύρεση των πόρων του, ο προγραμματισμός των ταινιών αλλά και τα ζητήματα ταυτότητας που θέτονται, όπως και θέματα επαγγελματοποίησης, τα οποία

αφορούν τόσο την διαχείριση του ανθρώπινου δυναμικού του φεστιβάλ, όσο και τα επαγγελματικά δίκτυα που αναπτύσσονται στα πλαίσια της διεξαγωγής του.

Όλα τα δεδομένα θα αναλυθούν με βάση την θεωρία και στο τέταρτο μέρος θα τεθούν τα γενικά συμπεράσματα σε σχέση με το βασικό θεωρητικό ερώτημα.

Πρώτο μέρος

2.Θεωρητικό πλαίσιο

Η θεσμοποίηση και η διάδοση των οργανωσιακών μορφών και πρακτικών τα τελευταία τριάντα χρόνια, έχει γίνει ένα σημαντικό αντικείμενο ανάλυσης (Ruling και Pedersen, 2010:141). Τα κοινωνικά και τα γνωστικά επιχειρήματα (Paul Di Maggio και Walter W. Powell, 1983, John Meyer και Brian Rowan, 1977) σε συνδυασμό με τις περιβαλλοντικές προσεγγίσεις (Michael T. Hannan και John H. Freeman, 1987) έκαναν πιο κατανοητές τις φόρμες και τις πρακτικές που οι οργανισμοί έχουν υιοθετήσει από τα εξωτερικά τους περιβάλλοντα. Όλα τα παραπάνω συνέβαλλαν σε μια νέα θεώρηση των οργανωσιακών σπουδών, με έμφαση στο ρόλο του εξωτερικού περιβάλλοντος και των κοινωνικών δομών, ενισχύοντας την διάδοσή τους στο οργανωσιακό πεδίο, με την βοήθεια των ισομορφικών πιέσεων (Ruling και Pedersen, 2010:141).

Κατ' επέκταση, υπάρχει ένας αριθμός πρακτικών οι οποίες υιοθετούνται από τους οργανισμούς και διαμορφώνουν την λειτουργία τους αλλά και την διάδοσή τους μέσα στο οργανωσιακό πεδίο. Η διαφορά ανάμεσα στην παλαιά και τη νέα θεσμική θεωρία έγκειται στην αντίληψή τους για το περιβάλλον. Μελετητές όπως οι Selznick, 1949, Gouldner, 1954, Dalton, 1959, Clark, 1960 (σε Di Maggio και Powell, 1983:131) περιγράφουν τους οργανισμούς ως ενσωματωμένους στην τοπική κοινωνία, στην οποία είναι δεμένοι από την αφοσίωση του προσωπικού και των εσωτερικών συνθηκών, οι οποίες είναι σφυρηλατημένες σε μια πρόσωπο με πρόσωπο διάδραση.

Αντίθετα, η νεοθεσμική θεώρηση δίνει έμφαση σε μη τοπικά περιβάλλοντα, τόσο δηλαδή σε οργανωσιακούς τομείς όσο και σε πεδία που συνορεύουν με τα όρια των βιομηχανιών, των επαγγελματιών ή των εθνικών

κοινωνιών. Τα περιβάλλοντα, από αυτή την οπτική, είναι πιο επιρρεπή στην επιρροή τους. Αντί δηλαδή να συν-επιλέγονται από τους οργανισμούς, διεισδύουν σε αυτούς, δημιουργώντας τους φακούς μέσα από τους οποίους οι ίδιοι οι οργανισμοί βλέπουν τον κόσμο και τις διάφορες κατηγορίες των δομών, των δράσεων και των σκέψεων.

Η νεοθεσμική θεωρία λοιπόν, εστιάζει στην ανάπτυξη μιας κοινωνικής όψης των θεσμών, η οποία έχει να κάνει με τον τρόπο που διαδρούν με την κοινωνία και υιοθετούν χαρακτηριστικά από αυτήν (Meyer και Rowan, 1991, Meyer και Scott, 1991). Παράλληλα, προβάλλει έναν τρόπο αντίληψης των θεσμών έξω από το στενό πλαίσιο των μέχρι πρότινος οικονομικών επιρροών, εξηγώντας γιατί και πως συνίστανται με έναν συγκεκριμένο τρόπο μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο.

Ο λόγος βέβαια της υιοθέτησης των κοινωνικών χαρακτηριστικών από τους οργανισμούς, δεν είναι άλλος από την επιβίωσή τους όπως πολλοί μελετητές αναφέρουν (Meyer και Scott, 1991, Ronald L. Jepperson, 1991, Walter W. Powell, 1991). Οι οργανισμοί προσαρμόζοντας και υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά του άμεσου περιβάλλοντός τους, εξασφαλίζουν την σταθερότητα και την εδραίωσή τους.

Πολλές φορές αυτό συμβαίνει μέσα από τον ανταγωνισμό των οργανισμών μεταξύ τους, οι οποίοι δεν ανταγωνίζονται μόνο για την εξασφάλιση των πόρων τους αλλά και για την θεσμική τους νομιμότητα, την οικονομική τους σταθερότητα και την εύνοια της πολιτικής εξουσίας (Aldrich σε Di Maggio και Powell, 1983:150). Άλλωστε, η θεσμοποίηση αλλά και η νομιμοποίηση των οργανισμών, συμβάλλουν στην εδραίωσή τους, (Jepperson, 1991, Meyer και Rowan, 1991)

Στην προσπάθειά τους λοιπόν αυτή για επιβίωση και σταθερότητα, οι οργανισμοί, και ενώ μοιράζονται τις ίδιες πρακτικές θεσμοποίησης και νομιμοποίησης, καταλήγουν να λειτουργούν ομογενοποιημένα όπως αναφέρουν οι Di Maggio και Powell (1983:148) :

«στα αρχικά στάδια της διαμόρφωσής τους, τα οργανωσιακά πεδία επιδεικνύουν αξιοσημείωτη διαφορά στην προσέγγιση και στην φόρμα. Μόλις όμως ένα πεδίο εδραιωθεί, υπάρχει μια αμειλικτη τάση προς την ομογενοποίηση [...] Στην συνέχεια παρατηρείται η εμφάνιση και η δόμηση ενός οργανωσιακού πεδίου ως αποτέλεσμα των δραστηριοτήτων ενός

διαφορετικού συνόλου οργανισμών και η ομογενοποίηση αυτών των οργανισμών, όπως και των καινούριων- νεοεισερχόμενων οργανισμών, όταν το πεδίο έχει καθιερωθεί».

Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (στο εξής ΦΚΘ), εισήλθε στον τομέα των διεθνών φεστιβάλ σχετικά αργά, μόλις το 1992, ύστερα από τριάντα δύο χρόνια εθνικού χαρακτήρα, υπό την επωνυμία, Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Στα μέσα της δεκαετίας του 1990, τα διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου διανύουν την περίοδο εδραίωσης, καθώς το φαινόμενο των φεστιβάλ επαγγελματοποιείται και θεσμοποιείται με ιδιαίτερα ταχείς ρυθμούς (Marijike De Valck, 2006:26).

Όπως οι Ruling και Pedersen επιβεβαιώνουν (2010:142), η νομιμοποίηση παίζει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση μιας στρατηγικής απάντησης στις περιβαλλοντικές πιέσεις που δέχονται οι νέοι οργανισμοί σε ένα εδραιωμένο πεδίο, και το ΦΚΘ (ως νεοεισερχόμενος οργανισμός στο πεδίο των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ) προσπαθεί ακριβώς να νομιμοποιηθεί και να εδραιωθεί ως τέτοιο, υιοθετώντας τακτικές των ήδη θεσμοθετημένων φεστιβάλ. Αυτό που πρέπει να κάνει δηλαδή είναι να αποδεχτεί και να υιοθετήσει τις υπάρχουσες συμβάσεις και ισομορφικές πιέσεις και να μοιάσει με τους υπόλοιπους οργανισμούς που δραστηριοποιούνται στον ανάλογο χώρο.

Κατά τους Di Maggio και Powell, η συνθήκη που ιδανικά συλλαμβάνει την διαδικασία της ομογενοποίησης είναι ο ισομορφισμός, ο οποίος σε πληθυσμιακό επίπεδο προτείνει ότι τα οργανωσιακά χαρακτηριστικά τροποποιούνται προς την κατεύθυνση της αυξανόμενης συμβατότητας με τα περιβαλλοντικά χαρακτηριστικά (1983:149).

Σύμφωνα με τους ίδιους, οι τρεις μηχανισμοί μέσα από τους οποίους η θεσμική ισομορφική αλλαγή συμβαίνει είναι: 1) ο εξαναγκαστικός ισομορφισμός ο οποίος πηγάζει από την πολιτική επιρροή και τα προβλήματα με την νομιμότητα, 2) ο μιμητικός ισομορφισμός που έχει να κάνει με ένα μεγάλο ποσοστό αβεβαιότητας και 3) ο κανονιστικός ισομορφισμός, ο οποίος εξαρτάται από την επαγγελματοποίηση (1983:150).

Ο εξαναγκαστικός ισομορφισμός (coercive), προέρχεται τόσο από επίσημες όσο και ανεπίσημες πιέσεις οι οποίες ασκούνται στους οργανισμούς από άλλους οργανισμούς. Η πιο εδραιωμένη μορφή πίεσης σε αυτή την

περίπτωση είναι το κράτος, το οποίο είτε μέσα από τις νόμιμες και τεχνικές του απαιτήσεις είτε μέσα από τις προσταγές και τις εντολές του, αναγκάζει τους οργανισμούς να λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο.

Ο μιμητικός ισομορφισμός (mimetic) απορρέει από την αβεβαιότητα, η οποία ενθαρρύνει τον μιμητισμό. Όταν οι νέες τεχνολογίες δεν είναι πλήρως κατανοητές, όταν οι στόχοι ενός οργανισμού είναι ασαφείς ή όταν το περιβάλλον δημιουργεί συμβολική αβεβαιότητα, τότε οι οργανισμοί φέρουν ως πρότυπα άλλους οργανισμούς (Olsen σε Di Maggio και Powell 1983:151).

Ο κανονιστικός ισομορφισμός (normative) πηγάζει από την επαγγελματοποίηση, όρος ο οποίος ερμηνεύεται από τους Larson (1977) και Collins (1979) ως μια συλλογική πάλη των ανθρώπων που ασκούν ένα επάγγελμα, να προσδιορίσουν τις συνθήκες και τις μεθόδους της δουλειάς τους και να καθιερώσουν μια γνωστική βάση και νομιμοποίηση για την επαγγελματική τους αυτονομία (σε Di Maggio και Powell, 1983:152). Δύο είναι οι όψεις της επαγγελματοποίησης που είναι σημαντικές πηγές ισομορφισμού: 1) οι εξειδικευμένοι πανεπιστημιακοί και 2) η ανάπτυξη και η διάδοση επαγγελματικών σχέσεων μέσα στα δίκτυα των οργανισμών (Larson και Collins σε Di Maggio και Powell, 1983:152).

3. Το πεδίο των κινηματογραφικών φεστιβάλ

Η Ευρώπη φαίνεται να είναι η κοιτίδα του φεστιβαλικού φαινομένου (De Valck, 2006:17) γεννημένου στα πλαίσια της ταραχώδους γεωπολιτικής κατάστασης στην διάρκεια της δεκαετίας του 1930, και πριν το ξύπνημα του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Το πρώτο μεγάλο φεστιβάλ ιδρύθηκε το 1932 στην Βενετία, κάτω από την ολοκληρωτική κυβέρνηση του Μουσολίνι (Mezias, 2011:171). Ακολούθησε και η ίδρυση άλλων φεστιβάλ όπως των Καννών, μετά από πρωτοβουλία Γάλλων, Άγγλων και Αμερικανών οι οποίοι ένωσαν τις δυνάμεις τους εναντίον της φασιστικής κυριαρχίας του φεστιβάλ της Βενετίας, καθώς υπήρξε έντονη κριτική σχετικά με τις επιλογές των ταινιών που προβάλλονταν, οι οποίες κατά γενική ομολογία ευνοούσαν τα γερμανόφωνα και τα ιταλόφωνα φιλμ, παρόλο που παρουσιάζονταν ταινίες από πολλές και διαφορετικές κινηματογραφίες (De Valck, 2006:17).

Η Janet Harbord συνδέει την δημιουργία των Ευρωπαϊκών κινηματογραφικών φεστιβάλ, με την μεταπολεμική Ευρωπαϊκή αναγέννηση και ανοικοδόμηση (σε Mezias, 2011:172). Πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, μόνο τρία ήταν τα φεστιβάλ τα οποία εγκαθιδρύθηκαν στην Ευρώπη, αυτό της Βενετίας (1932), της Μόσχας (1935) και των Καννών (1939) (Mezias, 2011:171). Τα άλλα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ, όπως του Λοκάρνο, του Κάρλοβι Βάρι και του Βερολίνου για παράδειγμα, είναι φαινόμενα μεταπολεμικά, και χρονολογούνται μεταξύ των τελών της δεκαετίας του 1940 και του 1950.

Ένας ακόμη λόγος ίδρυσης των κινηματογραφικών φεστιβάλ είναι η αντίθεση στην Αμερικάνικη ταινία ευρείας κατανάλωσης και στην κυριαρχία των studio του Hollywood. Το φεστιβάλ κινηματογράφου λειτούργησε με την λογική ότι διέφερε εξολοκλήρου από την οικονομικά κυρίαρχη ατζέντα του Hollywood (De Valck, 2006:30). Οι ταινίες που προβάλλονταν στα φεστιβάλ κατά την De Valck, «δεν μεταχειρίζονταν ως μαζικά παραγόμενα εμπορεύματα αλλά ως εθνικά επιτεύγματα, ως στοιχεία εθνικής ταυτότητας, ως τέχνη και ως μοναδικές καλλιτεχνικές δημιουργίες» (2006:30).

Ακόμη και αν τα κινηματογραφικά φεστιβάλ ξεκίνησαν ως Ευρωπαϊκά φαινόμενα, σύντομα πολλαπλασιάστηκαν και διαδόθηκαν σε πολλά μέρη του κόσμου όπως η Ινδία (1952), η Αυστραλία (1954) και η Νότια Αμερική (1954).

Ακολουθεί πίνακας με την διαμόρφωση του φεστιβαλικού κινηματογραφικού χάρτη πριν και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο:

- 1932 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας (Ιταλία)
- 1935 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας (Ρωσία)
- 1939 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών (Γαλλία)
- 1946 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Κάρλοβι Βάρι (Τσεχία)
- Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λοκάρνο (Ελβετία)
- 1951 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου (Γερμανία)
- 1952 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ινδίας (Ινδία)
- 1953 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σαν Σεμπασιτιάν (Ισπανία)
- 1954 Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Όμπερχαουζεν (Γερμανία),
Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Σίδνεϋ (Αυστραλία)
- Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Mar del Plata (Αργεντινή)
- 1956 The Times BFI Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λονδίνου (Αγγλία)
- 1958 Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Μικρού Μήκους Μπιλμπάο (Ισπανία)

**Πίνακας 1. Νεοεισερχόμενα φεστιβάλ στο πεδίο των
διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ.¹**

Κανείς δεν μπορεί να πει σήμερα με βεβαιότητα τον ακριβή αριθμό των κινηματογραφικών φεστιβάλ ανά τον κόσμο, καθώς ο αριθμός μεταβάλλεται καθημερινά, αλλά μια τελευταία εκτίμηση τα ανάγει σε 3.500 (Ruling και Pedersen, 2010:147).

Η De Valck διακρίνει τρεις φάσεις ανάπτυξης και εξέλιξης των κινηματογραφικών φεστιβάλ (2006:26). Η πρώτη οριοθετείται από την εδραίωση του πρώτου φεστιβάλ Βενετίας το 1932, μέχρι το 1968, όταν διάφορες αναταραχές επηρέασαν τα φεστιβάλ των Καννών και της Βενετίας, ή πιο συγκεκριμένα τις αρχές του 1970, όταν τις αναταραχές αυτές ακολούθησαν η αναδιοργάνωση της αρχικής διάταξης του φεστιβάλ (η οποία θέτει τα κινηματογραφικά φεστιβάλ ως βιτρίνες της εθνικής τους κινηματογραφίας). Στην δεύτερη φάση, ακολουθεί μια αλλαγή στα παραδοσιακά κέντρα βαρύτητας, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1970, με φεστιβάλ όπως το Σάντανς (1978), το Τορόντο (1976) και το Μόντρεαλ (1977) που κερδίζουν σε κύρος, θέτοντας μια άλλη τάση, αυτήν που θέλει μικρότερα και πιο ανεξάρτητα φεστιβάλ στο προσκήνιο, τα οποία αφήνουν πίσω τα καθιερωμένα της κεντρικής Ευρώπης (Elsaesser, 2005:91) και λειτουργούν ως προστάτες της ταινίας τέχνης και ως προωθητές της μέσα σε ένα παράλληλο κύκλωμα διανομής (De Valck 2006:26). Αυτή η περίοδος τελειώνει την δεκαετία του 1980, όταν η παγκόσμια διάδοση των κινηματογραφικών φεστιβάλ και η δημιουργία του κύκλου (circuit) του διεθνούς φεστιβάλ κινηματογράφου, μας εισάγει στην τρίτη φάση, στην διάρκεια της οποίας το φαινόμενο του κινηματογραφικού φεστιβάλ πολύ γρήγορα επαγγελματοποιείται και θεσμοποιείται (De Valck, 2006:26).

3.1. Πιστοποίηση και κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών φεστιβάλ- FIAPF

Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ είναι πιστοποιημένα ως διεθνή, από την διεθνή ένωση κινηματογραφικών παραγωγών (FIAPF) η οποία ιδρύθηκε το

¹ (Ruling και Pedersen, 2010:146)

1933². Η FIAPF είναι ένας παγκόσμιος οργανισμός ο οποίος αντιπροσωπεύει τα συμφέροντα των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών παραγωγών σε όλο τον κόσμο.

Σχετικά με τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, ο ρόλος της είναι να ρυθμίζει και να διευκολύνει τις εργασίες των παραγωγών, των sales agent και των διανομέων στη διαχείριση των σχέσεών τους μαζί τους. Οι κανονισμοί της FIAPF αποτελούν ένα συμβόλαιο μεταξύ των φεστιβάλ και της κινηματογραφικής βιομηχανίας γενικότερα. Τα διαπιστευμένα φεστιβάλ αναμένεται να εφαρμόζουν πρότυπα ποιότητας και αξιοπιστίας τα οποία συναντούν τις προσδοκίες της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Αυτά τα πρότυπα συμπεριλαμβάνουν:

- αυθεντικά διεθνείς επιλογές ταινιών και διαγωνιστικές κριτικές επιτροπές
- αξιόλογες εγκαταστάσεις που να μπορούν να παρέχουν υπηρεσίες σε αντιπροσώπους του διεθνούς τύπου
- αυστηρά μέτρα ώστε να εμποδίζονται κλοπές ή παράνομες αντιγραφές (copyright) των ταινιών
- ασφάλεια απώλειας, κλεψιάς ή ζημιάς για όλα τα αντίγραφα των ταινιών που συμμετέχουν στο φεστιβάλ
- υψηλά πρότυπα για επίσημες εκδόσεις κλπ³.

Πέρα όμως από τα παραπάνω πρότυπα, αυτό από το οποίο επωφελούνται πολύ τα κινηματογραφικά φεστιβάλ τα οποία είναι διαπιστευμένα, (και μέχρι σήμερα φτάνουν τα 51) είναι η τοποθέτησή τους στο διεθνές ημερολόγιο των φεστιβάλ, όπου καθορίζονται οι ημερομηνίες διεξαγωγής τους με τέτοιο τρόπο ώστε να μην συμπίπτουν οι ημερομηνίες διεξαγωγής.

Η FIAPF ξεκίνησε την διαπίστευση και την ταξινόμηση των φεστιβάλ με τα «διαγωνιστικά κινηματογραφικά φεστιβάλ» όπως οι Κάννες, η Βενετία και το Βερολίνο και αργότερα, για να συμπεριλάβει περισσότερα φεστιβάλ επεκτάθηκε και σε άλλες κατηγοριοποιήσεις όπως «διαγωνιστικά εξειδικευμένα κινηματογραφικά φεστιβάλ» (όπως το διεθνές φεστιβάλ των Βρυξελλών φανταστικού κινηματογράφου), «μη-διαγωνιστικά φεστιβάλ»

² Στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://www.fiapf.org/> (02/05/2013)

³ Βλ. όπ. σημ. 2

(ανάμεσά τους αυτό του Σίδνευ), και «φεστιβάλ ντοκιμαντέρ και μικρού μήκους» (όπως το φεστιβάλ του Ταμπέρε) (Ruling και Pedersen, 148:2010).

Για να μπορέσει ένα φεστιβάλ να αιτηθεί για διαπίστευση, θα πρέπει να συμμορφώνεται με τα «ελάχιστα δεδομένα των κινηματογραφικών φεστιβάλ κατά την FIAPF». Ο ίδιος ο οργανισμός της FIAPF, περιγράφει την διαπίστευσή της με τον ακόλουθο τρόπο:

«η διαπίστευση της FIAPF, δίνει στους παραγωγούς, στους διανομείς και στους sales agent την εγγύηση ότι διαπράττουν με φεστιβάλ πραγματικά διεθνούς κατεύθυνσης, προικισμένα με δυνατούς και δομημένους οργανισμούς, που συμπεριλαμβάνουν επαγγελματίες από τον χώρο του κινηματογράφου. Οι κανονισμοί της FIAPF ορίζουν ένα πλαίσιο προστασίας μεταξύ των ανθρώπων που κατέχουν δικαιώματα και των φεστιβάλ, αναλογικά με τις ταινίες που προβάλλονται στα τελευταία. Μερικοί από αυτούς έχουν να κάνουν με το ανώτατο όριο του αριθμού των προβολών, την υποχρέωση αίτησης πρόσθετων προβολών, την νόμιμη επιστροφή της κόπιας της ταινίας 15 μέρες μετά την λήξη του φεστιβάλ κλπ» (FIAPF, 2008:4).

Η FIAPF φέρεται ως ο κεντρικός φορέας και ο πιο εξουσιοδοτημένος ατζέντης αναλογικά με το πεδίο των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου και με αυτή την έννοια είναι ενεργός στην δημιουργία θεσμών μέσω της κατασκευής ενός συστήματος κανόνων και προσδιορισμού των ορίων των μελών του, μέσα από την διαπίστευση και τα «ελάχιστα δεδομένα των κινηματογραφικών φεστιβάλ», ορίζοντας έτσι μια σχέση ανάμεσα σε έναν νόμιμο φορέα και τον χώρο των κινηματογραφικών φεστιβάλ (Lawrence και Suddaby σε Ruling και Pedersen, 2010:148).

Η κατηγοριοποίηση δεκατεσσάρων κινηματογραφικών φεστιβάλ ως πρώτης κατηγορίας (A' list festivals) από την FIAPF, αυτόματα ανεβάζει το κύρος και την φήμη τους κατακόρυφα και ταυτόχρονα διαμορφώνει την ταυτότητα των προϊόντων τους η οποία κρίνεται επιτακτική (Mezias, 2011:180). Τα υπόλοιπα φεστιβάλ, παρόλο που είναι διαπιστευμένα από την FIAPF, φέρονται ως δεύτερης κατηγορίας (B' festivals) χωρίς αυτό απαραίτητα να σημαίνει ότι δεν ανταποκρίνονται στις προϋποθέσεις λειτουργίας που η ίδια η FIAPF ορίζει.

Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ έχουν μια ποικιλία δραστηριοτήτων, οι οποίες ενισχύουν τις τεχνικές, κοινωνικές, αισθητικές και λειτουργικές αξίες συγκεκριμένων ταινιών (Mezias, 2011:180). Το θέμα λοιπόν, τίθεται στο

βαθμό διαφοράς του κύρους που έχει το κάθε φεστιβάλ, και αυτό καθορίζεται από κάποια ποιοτικά και ποσοτικά χαρακτηριστικά. Αυτά έχουν να κάνουν με το πόσο μεγάλα (γεωγραφικά και κοστολογικά) είναι τα φεστιβάλ, ποιος είναι ο αριθμός των πρώτων προβολών που εξασφαλίζουν για το κοινό τους και ποια είναι η αξία των βραβείων που δίνουν στα διαγωνιστικά τους τμήματα.

Κινηματογραφικά φεστιβάλ τα οποία κάνουν παγκόσμιες πρεμιέρες, όπως οι Κάννες, το Βερολίνο και η Βενετία, φαίνεται να προπορεύονται άλλων φεστιβάλ σε θέματα φήμης και εδραίωσης, γεγονός που δικαιολογεί την κατηγοριοποίησή τους σε φεστιβάλ πρώτης κατηγορίας. Ενώ όλα τα φεστιβάλ είναι ισάξια με την έννοια ότι προσφέρουν ευκαιρίες για την διαμόρφωση της ταυτότητας των προϊόντων, μερικά, και εξαιτίας της διαφοράς του στάτους τους, προσφέρουν καλύτερες ευκαιρίες (Mezias, 2011:180). Όλα όμως ανεξαιρέτως τα φεστιβάλ συμβάλλουν στην διάδοση και την διακίνηση των προϊόντων, καθώς είναι κομμάτια του εναλλακτικού κύκλου (circuit) διανομής της καλλιτεχνικής ταινίας.

Πίνακας με τα διαπιστευμένα φεστιβάλ πρώτης κατηγορίας σύμφωνα με την FIAPF το 2013⁴:

Βερολίνο, 7-17 Φεβρουαρίου
Κάννες, 15-26 Μαΐου
Σαγκάη, 15-23 Ιουνίου
Μόσχα, 20-29 Ιουνίου
Κάρλοβι Βάρι, 28 Ιουνίου με 6 Ιουλίου
Λοκάρνο, 7-17 Αυγούστου
Μόντρεαλ, 22 Αυγούστου με 2 Σεπτεμβρίου
Βενετία, 28 Αυγούστου με 7 Σεπτεμβρίου
Σαν Σεμπαστιάν, 20-28 Σεπτεμβρίου
Βαρσοβία, 11-20 Οκτωβρίου
Τόκυο, 17-25 Οκτωβρίου
Μαρ ντε Πλάτα, 26-24 Νοεμβρίου
Κάιρο, 19-26 Νοεμβρίου
Ινδία (Γκόα), 20-30 Νοεμβρίου

Πίνακας 2. A' list festivals

⁴ Στην ιστοσελίδα της FIAPF: http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp (02/05/2013)

3.1.1. Το φεστιβάλ ως οργανισμός

Οι De Valck και Loist, αντιλαμβάνονται το κινηματογραφικό φεστιβάλ ως θεσμό, «από την στιγμή που είναι κομμάτι της κινηματογραφικής βιομηχανίας» (184:2009). Αναφέρουν πως «το φεστιβάλ κινηματογράφου δεν είναι απλά ένας χώρος παρουσίασης ταινιών, αλλά ένας οργανισμός με την δική του εμπορική ατζέντα» (184:2009). Αντίστοιχα, «υπάρχει ένας αριθμός ανθρώπων που ενδιαφέρονται για το φεστιβάλ (κυρίως επαγγελματίες του χώρου, χορηγοί και πολιτικοί) των οποίων τις προσδοκίες το φεστιβάλ πρέπει να συναντήσει» (De Valck και Loist, 184:2009).

Το φεστιβάλ, ανήκει στην «βιομηχανία της κουλτούρας», όρος που επινοήθηκε από τους Max Horkheimer και Theodor Adorno (σε Morian και Pedersen, 2011:2) για να περιγράψουν τον ρόλο των μέσων ενημέρωσης στην σύγχρονη κοινωνία. Σε αυτά τα πλαίσια, παρουσιάζουν το καλλιτεχνικό προϊόν το οποίο είναι προσχεδιασμένο για ευρεία κατανάλωση από την μάζα, και το οποίο κατασκευάζεται βάση σχεδίου (Adorno σε Morian και Pedersen, 2011:2). Ο όρος καταλήγει ο Adorno, δεν έχει να κάνει τόσο με την παραγωγική διαδικασία, όσο με την τυποποίηση του καλλιτεχνικού προϊόντος και τον εξορθολογισμό των τεχνικών που σχετίζονται με την διανομή του. Σε κάθε περίπτωση, υπογραμμίζουν οι Morian και Pedersen, ο όρος της πολιτιστικής βιομηχανίας τίθεται αντίθετος στην όποια εμπορική εκμετάλλευση της δημιουργικότητας (2011:2).

Στην συνέχεια βέβαια, ο όρος μετατράπηκε σε «πολιτιστική βιομηχανία», καθώς την απόκλιση που έθεσε ο Adorno σχετικά με την παραγωγική διαδικασία, οι σύγχρονοι μελετητές την αρνήθηκαν (Morian και Pedersen, 2011:3). Οι τελευταίοι, έδωσαν έμφαση στον παραγωγικό χαρακτήρα των φεστιβάλ, παρουσιάζοντας επιπλέον την στενή σχέση του «με τους καλλιτέχνες οι οποίοι μέσα από αυτόν βρίσκουν το κοινό τους» (Hirsh σε Morian και Pedersen, 2011:3), «προάγοντας ταυτόχρονα την δουλειά τους μέσα από την ανάπτυξη καλλιτεχνικών δικτύων και κυκλωμάτων» (Becker σε Morian και Pedersen, 2011:3), «αναπτύσσοντας δηλαδή σχέσεις αλληλεπίδρασης σε έναν χώρο που είναι καλλιτεχνικός, λειτουργεί όμως με όρους οικονομικούς και μάλιστα μέσα στα πλαίσια ανταγωνισμού με άλλους οργανισμούς» (Morian και Pedersen, 2011:3).

Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι το φεστιβάλ κινηματογράφου λειτουργεί ως παράλληλο κύκλωμα ταινιών, προωθώντας την καλλιτεχνική ταινία, γεγονός που το κάνει ανταγωνιστικό στην αγορά του κινηματογράφου απέναντι σε πιο εμπορικά κυκλώματα όπως στο μονοπώλιο των στούντιο του Hollywood (Ruling και Pedersen, 2010:320).

Οι De Valck και Loist δίνουν έμφαση στην διαχείριση των ανθρώπινων πόρων στα φεστιβάλ μέσα από την παρουσία εξειδικευμένων ανθρώπων που εργάζονται σε διάφορες θέσεις «όπως αυτές των διευθυντών, των προγραμματιστών, των μελών των επιτροπών, των υπεύθυνων οργάνωσης εκδηλώσεων, ανθρώπων που μέσα από την μακρόχρονη ενασχόλησή τους με τον χώρο του φεστιβάλ, έχουν διαμορφώσει εδραιωμένες θέσεις εργασίας όπως αυτήν του προγραμματιστή» (2009:185).

Τέλος, το κινηματογραφικό φεστιβάλ, λειτουργεί εναλλακτικά και ως παραγωγός των ταινιών που προβάλλει (Steinhart, 2006), (Ross, 2012). Υπάρχουν πολλές και γνωστές επιτροπές χρηματοδότησης που ενισχύουν τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο, αναπτύσσοντας έτσι μια σχέση κάθετης ολοκλήρωσης με την κινηματογραφική βιομηχανία, για να ανταπεξέλθουν με όρους μάρκετινγκ την ανταγωνιστικότητα αντίστοιχων φεστιβάλ. Πολλά από αυτά ενισχύουν την παραγωγή ταινιών όπως το Hubert Bals fund στο Ρότερνταμ και το Göteborg International Film Festival Fund στο Γκέτεμποργκ.

4. Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου ιδρύθηκε το 1960 με αφορμή τα εικοσιπέντε χρόνια της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης (στο εξής Δ.Ε.Θ.), σε συνεργασία με την Κινηματογραφική λέσχη της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» (Ιφιγένεια Ταξινοπούλου, 2009:106). Οι αρχές της δεκαετίας του 1990 το βρίσκουν σε περίοδο παρακμής. Τα τριάντα δύο χρόνια λειτουργίας του είναι πολλά για έναν θεσμό ο οποίος εξακολουθεί να στηρίζει κυρίως τον εθνικό κινηματογράφο, παρόλο που προς το τέλος και πριν την διεθνοποίησή του, προβάλλει ήδη όλες τις ξένες ταινίες που έχουν βρει διανομή στην Ελλάδα (Δημήτρης Κερκινός, 2009:168).

Τα τελευταία χρόνια βρίσκουν την ελληνική παραγωγή φτωχή. Οι ελληνικές ταινίες δεν ξεπερνούν τις εννιά ετησίως, και ο ελληνικός κινηματογράφος αναζητά μια νέα ταυτότητα, ανάμεσα στο κύμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.) και τις απαρχές του Σύγχρονου (Σ.Ε.Κ).⁵

Οι εφημερίδες της εποχής επισημαίνουν την ανάγκη διεθνοποίησης του θεσμού, ως τον μόνο τρόπο σωτηρίας και αναγέννησής του (Ταξινοπούλου, 2009:228). Παράλληλα, όπως επισημαίνει και ο Αντώνης Κιούκας, πρώην αναπληρωτής διευθυντής του φεστιβάλ:

«παντού τα φεστιβάλ ήταν διεθνή, είχαν μείνει πολύ λίγα εθνικά φεστιβάλ, κυρίως στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού. [...] Ήδη το 1991, ο Απόστολος Δοξιάδης, ο οποίος είναι ο νέος σύμβουλος κινηματογραφίας του Υπουργείου Πολιτισμού, έρχεται με μια νέα ματιά, ορίζοντας τον Κώστα Βρεττάκο πρόεδρο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, και τον Μισέλ Δημόπουλο διευθυντή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με επιθυμία να γίνει το φεστιβάλ διεθνές».

Στην τελετή έναρξης του 32^{ου} ΦΚΘ, η υπουργός πολιτισμού Άννα Ψαρούδα Μπενάκη, δηλώνει:

«το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης λειτούργησε μέχρι τώρα ως ένα εθνικό φεστιβάλ, πράγμα που είχε νόημα όταν η ετήσια παραγωγή μας, αριθμητικά αλλά και ως προς τη σχέση με το κοινό της, μπορούσε να στηρίζει κάτι τέτοιο. Όμως τώρα, το φεστιβάλ πρέπει, όχι απλώς να ευθυγραμμιστεί, αλλά και να οδηγήσει τον κινηματογράφο μας στη νέα του πορεία. Το φετινό φεστιβάλ θα είναι το τελευταίο στενά ελληνικό, με μία μόνο έννοια: ότι θα είναι το τελευταίο όπου ο κινηματογράφος μας θα εμφανιστεί απομονωμένος από τις διεθνείς εξελίξεις, αλλά θα είναι και το πρώτο της νέας του πορείας, προς τη διεθνοποίησή του... (Ταξινοπούλου, 2009:233)».

4.1. Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Το 1992, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης μετονομάζεται σε Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ο νέος κανονισμός του φεστιβάλ ορίζει την διεξαγωγή του το φθινόπωρο κάθε χρονιάς στην Θεσσαλονίκη. Περιλαμβάνει διαγωνιστικό τμήμα πρώτων και δευτέρων ταινιών νέων σκηνοθετών από όλο τον κόσμο, τμήμα με την επωνυμία «Νέοι

⁵ Για το ιστορικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου βλ. το βιβλίο της Αγλαΐας Μητροπούλου (2006) *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση.

Ορίζοντες», αναδρομές- αφιερώματα στο έργο σκηνοθετών με παγκόσμια ακτινοβολία και παράλληλες κινηματογραφικές εκδηλώσεις (Ταξινοπούλου, 2009:239). Το ελληνικό τμήμα διατηρείται και έχει επίσης διαγωνιστικό χαρακτήρα.

Διευθυντής του ΦΚΘ ορίζεται ο Μισέλ Δημόπουλος, ο οποίος ξεκίνησε την καριέρα του ως κριτικός κινηματογράφου και τηλεόρασης στην Αυγή, αλλά και σε περιοδικά όπως ο «Σύγχρονος κινηματογράφος» όπου αργότερα διατέλεσε ως διευθυντής, αφού είχε τελειώσει σχετικές σπουδές κινηματογράφου, κλασσικής λογοτεχνίας και γλωσσολογίας στην Γαλλία⁶.

Πολύτιμος συνεργάτης του και προγραμματιστής του τμήματος «Νέοι Ορίζοντες» είναι ο Δημήτρης Εϊπίδης, ο οποίος φέρει μεγάλη εμπειρία στο πεδίο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, καθώς το 1971 ιδρύει στο Μόντρεαλ το φεστιβάλ νέου κινηματογράφου «festival du nouveau cinema», το οποίο διευθύνει επί δεκατέσσερα χρόνια. Από το 1988 είναι στέλεχος του φεστιβάλ κινηματογράφου του Τορόντο, και από το 1995 είναι διευθυντής προγράμματος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ισλανδίας στο Ρέικιαβικ⁷.

Όπως αναφέρει ο Μισέλ Δημόπουλος στον κατάλογο της πρώτης διεθνούς διοργάνωσης αναφορικά με τους στόχους του ΦΚΘ:

«οι κινηματογραφικές αίθουσες σ' όλο τον κόσμο μειώνονται δραματικά και τα φεστιβάλ λειτουργούν πλέον σαν νησίδες αντίστασης του κινηματογραφικού πολιτισμού. Μια τέτοια νησίδα είναι από φέτος και το ΦΚΘ, το οποίο δεν ανταγωνίζεται τους κατεστημένους και ισχυρούς πόλους των μεγάλων ευρωπαϊκών φεστιβάλ, αλλά ανοίγεται στον κινηματογράφο των νέων δημιουργών. Και παραμένει πάντα βήμα προβολής για τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο (ΦΚΘ, 1992:33)».

Ο Μισέλ Δημόπουλος τελεί καλλιτεχνικός διευθυντής του ΦΚΘ, με πρόεδρο τον σκηνοθέτη Θόδωρο Αγγελόπουλο (1998-2004) και αναπληρωτή διευθυντή τον Αντώνη Κιούκα.

Το 2005, την διεύθυνση του θεσμού αναλαμβάνει η Δέσποινα Μουζάκη, η οποία προέρχεται από τον χώρο της κινηματογραφικής

⁶ Βλ σύντομο βιογραφικό του ως κριτικό μέλος της επιτροπής του 51^{ου} ΦΚΘ, στην ιστοσελίδα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=902> (05/05/2013)

⁷ Βλ σύντομο βιογραφικό του στην ιστοσελίδα του ΦΚΘ: <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=660> (05/05/2013)

παραγωγής, με σπουδές στην Επικοινωνία και τον Κινηματογράφο στο πανεπιστήμιο της Βοστώνης⁸.

Το διεθνές διαγωνιστικό πρόγραμμα παραμένει ως έχει, δηλαδή περιλαμβάνει πρώτες και δεύτερες ταινίες νέων σκηνοθετών από όλο τον κόσμο, το ελληνικό τμήμα, τα αφιερώματα, και το Βαλκανικό τμήμα (το οποίο ιδρύθηκε το 1994). Σημαντική αλλαγή είναι ότι το τμήμα «Νέοι Ορίζοντες» του Δημήτρη Εϊπίδη καταργείται μετά από παραίτησή του την ίδια χρονιά, και δημιουργείται το παράλληλο τμήμα του ΦΚΘ με τίτλο «Ημέρες Ανεξαρτησίας», καλλιτεχνικός διευθυντής του οποίου αναλαμβάνει ο κριτικός κινηματογράφου (και μέχρι τότε προγραμματιστής του φεστιβάλ Νύχτες Πρεμιέρας), Λευτέρης Αδαμίδης. Πρόεδρος είναι ο ηθοποιός διεθνούς φήμης Γιώργος Χωραφάς, και αναπληρωτής διευθυντής για μόλις δύο χρόνια, ο Δημήτρης Μπαρδάνης (2005-2006).

Το 2010, και μετά από άλλη μια κυβερνητική αλλαγή στην εξουσία, με τις βουλευτικές εκλογές της ίδιας χρονιάς, η Δέσποινα Μουζάκη παραιτείται. Διευθυντής αναλαμβάνει ο Δημήτρης Εϊπίδης, ο οποίος υπήρξε προγραμματιστής του τμήματος «Νέοι Ορίζοντες» επί διεύθυνσης Δημόπουλου και από το 1999 καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, το οποίο είναι παράλληλο τμήμα του ΦΚΘ.

Το ΦΚΘ όμως δεν περιορίζεται μόνο στην ετήσια διεξαγωγή του διεθνούς φεστιβάλ. Με βασική έδρα την Θεσσαλονίκη και παράρτημα γραφείων στην Αθήνα, λειτουργεί όλο το χρόνο, με προβολές ταινιών αλλά και αφιερωμάτων στους κινηματογράφους, Ολύμπιον και Παύλος Ζάννας, που είναι στην ιδιοκτησία του από το 1997, διοργανώνει κάθε Μάρτιο το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (στο εξής ΦΝΘ), όπως και περιφερειακές εκδηλώσεις από το 1995 με προβολές σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, και πρόσφατα οργανώνει προβολές σε καταστήματα κράτησης⁹.

Δεύτερο μέρος

5. Μεθοδολογία

⁸ Βλ. σύντομο βιογραφικό της στην ιστοσελίδα:
<http://www.dramafilmfestival.gr/27th/el/bios/mouzaki.html> (05/05/2013)

⁹ Βλ. την ιστοσελίδα του φεστιβάλ: www.filmfestival.gr (05/05/2013)

Για τον Robert Yin, η μελέτη περίπτωσης είναι ένας από τους πιο διαδεδομένους τρόπους κοινωνικής έρευνας. Γενικά, η μελέτη περίπτωσης είναι η μέθοδος που προτιμάται όταν ο ερευνητής θέτει ερωτήσεις του «πώς» και του «γιατί», όταν έχει μικρό έλεγχο στα γεγονότα και όταν επικεντρώνεται σε ένα σύγχρονο φαινόμενο της καθημερινής ζωής (Yin, 1994:1). Η μελέτη περίπτωσης συνήθως είναι επεξηγηματική ή αιτιώδης έρευνα και μπορεί να χρησιμοποιηθεί διερευνητικά, περιγραφικά ή εξηγητικά (Yin, 1994:1).

Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο το οποίο υπάγεται στο πεδίο των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ, τα οποία μόλις πρόσφατα άρχισαν να αναλύονται και να ερευνώνται από τους μελετητές. Οι οργανωσιακές σπουδές από την άλλη, μετρούν πολλές δεκαετίες ανάλυσης, τελευταία όμως έχουν στραφεί σε ένα άλλο πεδίο μελέτης σχετικά με το πώς το εξωτερικό περιβάλλον επηρεάζει τους οργανισμούς δομικά κάνοντάς τους να υιοθετούν διάφορα κοινωνικά χαρακτηριστικά με σκοπό την επιβίωσή τους.

Με βάση τη νεοθεσμική θεωρία (New Institutionalism), που εισήγαγαν πρώτοι οι DiMaggio και Powell το 1983, και η οποία αναφέρεται σε θέματα υιοθέτησης πρακτικών των οργανισμών μέσω ισομορφικών πιέσεων από το άμεσο περιβάλλον τους με στόχο την επιβίωσή τους, θα αναλυθεί και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ως νεοεισερχόμενος οργανισμός στο πεδίο των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ, με χρονολογικό πλαίσιο από το 1992 όταν και έγινε διεθνές μέχρι και το 2012, κλείνοντας είκοσι χρόνια διεθνούς λειτουργίας.

Το ΦΚΘ, στην συγκεκριμένη διπλωματική, αναλύεται ως μονή μελέτη περίπτωσης, καθώς η ανάλυσή του στηρίζεται σε μια καλώς διατυπωμένη και εδραιωμένη θεωρία (Yin, 1994:38) και γιατί παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω έλλειψης βιβλιογραφίας, τόσο αναφορικά με τις κινηματογραφικές και εθνογραφικές σπουδές, όσο και με τις οργανωσιακές. Η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης συμπεριλαμβάνει τρία πεδία ανάλυσης (embedded case study) καθώς η μελέτη δίνει έμφαση και σε συγκεκριμένες υπο-μονάδες (Yin, 1994:41).

Οι μονάδες αυτές έχουν να κάνουν με τις τρεις διαφορετικές διευθύνσεις που άλλαξε το ΦΚΘ στην διάρκεια της διεθνούς πορείας του και

συνοψίζονται σε τρεις: την πρώτη περίοδο (1992-2004) με διευθυντή τον Μισέλ Δημόπουλο, τη δεύτερη περίοδο (2005-2009) με διευθύντρια την Δέσποινα Μουζάκη και την τρίτη περίοδο (2010-2012) με διευθυντή τον Δημήτρη Εϊπίδη.

Οι τρεις περίοδοι αναλύονται ως ξεχωριστές μελέτες περίπτωσης όπως προτείνει ο Yin, με τα συμπεράσματα στο τέλος της κάθε μιας από αυτές (1994:120). Σκοπός είναι στο τέλος της ανάλυσης όλων των δεδομένων, τα συμπεράσματα και των τριών περιπτώσεων να συγκριθούν συνολικά στο τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης. Ο τρόπος ανάλυσης θα γίνει με χρονολογικά κριτήρια, ενδυναμώνοντας όλα τα δεδομένα που αναλύονται συνολικά, χωρίς να υπάρχει έτσι τρόπος παραμέλησης κάποιων μεταβλητών σε σχέση πάντα με την νεοθεσμική θεωρία που αναλύεται (Yin, 1994:116).

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα έχει να κάνει με το ΦΚΘ ως νεοεισερχόμενο οργανισμό στο πεδίο των διεθνών φεστιβάλ και κατά πόσο αυτό λειτούργησε ισομορφικά υιοθετώντας πρακτικές από το εξωτερικό περιβάλλον του, το οποίο εδώ ορίζεται ως το πεδίο των διεθνών φεστιβάλ, προς όφελος της δικής του εδραίωσης και επιβίωσης, σύστασης ταυτότητας και νομιμότητας.

Ταυτόχρονα, και μέσα από τις τρεις περιόδους του φεστιβάλ, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο ισομορφικές υπήρξαν οι τρεις διευθύνσεις σε σχέση με τα διεθνή φεστιβάλ, αν χρησιμοποίησαν δηλαδή κάποιες πρακτικές, ποιες ήταν αυτές και ποια υπήρξε η μορφή του ισομορφισμού (εξαναγκαστικός, μιμητικός, κανονιστικός), όπως και σε ποιο βαθμό η μια (διεύθυνση) από την άλλη, λειτούργησε περισσότερο ισομορφικά.

Άλλο ένα ερώτημα που τίθεται, έχει να κάνει με το κατά πόσο πέτυχε η δεύτερη διεύθυνση μετά την αιφνίδια τοποθέτησή της το 2005 και σε διάστημα πέντε ετών, να αλλάξει σημαντικά το φεστιβάλ ως προς την κατάταξή του και να το μετατρέψει σε ένα από τα πρώτα φεστιβάλ της Ευρώπης, γεγονός που ήταν και ο απώτερος στόχος της.

Μέσα από την σύγκριση των δεδομένων τα οποία είναι και ποιοτικά και ποσοτικά, σκοπός είναι να αναλυθεί το ΦΚΘ συνολικά ως προς τον θεσμικό του ρόλο και μέσα από τις τρεις μονάδες ανάλυσης να υπογραμμιστούν τα θετικά και αρνητικά στοιχεία της λειτουργίας του, ώστε

στο τέλος να γίνει μια πρόταση σε σχέση με το καλύτερο και πιο υγιές θεσμικό μοντέλο του ΦΚΘ (Jennifer Mason, 2011:306).

5.1. Δειγματολογικό πλαίσιο

Μια από τις πιο σημαντικές πηγές δεδομένων για την μελέτη περίπτωσης είναι η συνέντευξη, και αυτό γιατί για τον Yin, «οι συνεντεύξεις έχουν να κάνουν με τις ανθρώπινες σχέσεις, αρκεί αυτές να αναφέρονται και να ερμηνεύονται διορατικά παρέχοντας ουσιαστικές πληροφορίες (1994:85)».

Το δειγματοληπτικό πλαίσιο έχει να κάνει με ανθρώπους που εργάστηκαν ή εργάζονται ακόμα στο ΦΚΘ. Η δειγματοληψία υπήρξε σκόπιμη, καθώς τα συγκεκριμένα άτομα είναι χαρακτηριστικά σε σχέση με την μελέτη περίπτωσης που αναλύεται (Mason, 2011:171). Επίσης, όλοι όσοι συμφώνησαν να παραχωρήσουν συνεντεύξεις, το έπραξαν επώνυμα, χωρίς να τίθεται θέμα δεοντολογίας (Mason, 2011:209).

Διεξήχθησαν δώδεκα συνεντεύξεις με τωρινούς και παλαιότερους υπαλλήλους του ΦΚΘ, οι οποίοι επιλέχθηκαν με βάση την ιδιότητά τους. Πρόθεση ήταν να συμπεριληφθούν και οι τρεις διευθυντές με τους αναπληρωτές αν υπήρχαν, και άνθρωποι που αναλαμβάνουν ή έχουν αναλάβει σημαντικές θέσεις στα διάφορα τμήματα του φεστιβάλ. Η ποικιλία στα άτομα και τις χρονικές περιόδους θεωρήθηκε απαραίτητη, ώστε να υπάρχει μια συνολική βάση δεδομένων και μια συνολική πληροφόρηση για τα γεγονότα που ερευνούνται.

Όλοι οι ερωτώμενοι ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα, εκτός από τον τελευταίο διευθυντή του ΦΚΘ Δημήτρη Εϊπίδη, και την γενική συντονίστρια του φεστιβάλ Ελένη Ράμμου, οι οποίοι επικαλέστηκαν φόρτο εργασίας, όπως και τον απερχόμενο προγραμματιστή του τμήματος «Ημέρες Ανεξαρτησίας», Λευτέρη Αδαμίδη, ο οποίος έχει αποφασίσει να μην συμμετέχει σε όποιου είδους έρευνες για το ΦΚΘ από την στιγμή που δεν εμπλέκεται πια επαγγελματικά με αυτό.

Πιο συγκεκριμένα, από την πρώτη περίοδο του ΦΚΘ, ανταποκρίθηκαν τόσο ο πρώτος διευθυντής του ΦΚΘ Μισέλ Δημόπουλος όσο και ο αναπληρωτής διευθυντής του Αντώνης Κιούκας. Από την δεύτερη διεύθυνση οι: Δέσποινα Μουζάκη- διευθύντρια, Κωνσταντίνος Κοντοβράκης- υπεύθυνος

ελληνικού προγράμματος, Μαργαρίτα Ηλιοπούλου-συντονίστρια Αγοράς, Φένια Κοσσοβίτσα- συντονίστρια Crossroads co-production forum, και από την παρούσα: Δημήτρης Κερκινός- υπεύθυνος Βαλκανικού προγράμματος, Ελένη Ανδρουτσοπούλου- υπεύθυνη ελληνικού προγράμματος και συντονίστρια προγράμματος ΕΣΠΑ, Γιάννα Σαρρή- υπεύθυνη Αγοράς, Νότης Φόρσος- διευθυντής Ολύμπιον, Μπέττυ Σεμακούλα-υπεύθυνη εθελοντικού τμήματος και βραβείων κοινού. Επιπρόσθετα, ο Θάνος Αναστόπουλος- αντιπρόεδρος της ΕΑΚ και πρώην υπεύθυνος ελληνικού προγράμματος στο ΦΚΘ, δέχτηκε να μιλήσει για την σχέση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου και του φεστιβάλ.

5.2. Μεθοδολογικά εργαλεία

Οι περισσότερες συνεντεύξεις έγιναν πρόσωπο με πρόσωπο και μάλιστα στον χώρο εργασίας των ανθρώπων που τις παρείχαν (Mason, 2011:77). Δύο έγιναν μέσω τηλεφώνου, μια μέσω skype, και μια μέσω email (με τις ερωτήσεις να έχουν απαντηθεί γραπτώς).

Ο τρόπος προσέλκυσης των παραπάνω ανθρώπων είχε να κάνει με την ιδιότητα της γράφουσας ως φοιτήτριας του τμήματος κινηματογράφου της σχολής καλών τεχνών (Α.Π.Θ.) καθώς κάποιοι από τους παραπάνω υπήρξαν καθηγητές της αλλά και μέσα από προσωπικές σχέσεις μαζί τους, καθώς η ίδια τελεί εποχική υπάλληλος του ΦΚΘ σε διάφορα τμήματα, από το 2005.

Οι συνεντεύξεις ήταν ημιδομημένες ανοιχτού τύπου και υπήρξε ένα πρωτόκολλο επτά ερωτήσεων όπου οι θεματικές ήταν οι ίδιες και είχαν να κάνουν άμεσα με το θεωρητικό πλαίσιο που στην συγκεκριμένη μελέτη είναι υπό ανάλυση. Για τον λόγο αυτό, επιλέχθηκαν ως τρόπος ποιοτικής έρευνας οι συνεντεύξεις, καθώς μέσα από τα συγκεκριμένα ερωτήματα που τέθηκαν, σκοπός ήταν η τεκμηρίωση τόσο της θεωρίας που αναλύεται, όσο και των δεδομένων που μέχρι τότε προέρχονταν από άλλες πηγές (Mason, 2011:233).

Οι θεματικές επικεντρώθηκαν στα τρία είδη ισομορφισμού που προτείνουν οι DiMaggio και Powell, δηλαδή τον εξαναγκαστικό, τον μιμητικό και τον κανονιστικό. Οι ερωτήσεις σε σχέση με τον εξαναγκαστικό ισομορφισμό είχαν να κάνουν με την σχέση του ΦΚΘ με το κράτος, τη νομοθεσία, τους πόρους και το διοικητικό κομμάτι του φεστιβάλ, ο μιμητικός

είχε να κάνει με τον προγραμματισμό και την προέλευση των ταινιών που προβάλλονται στο φεστιβάλ, και ο κανονιστικός με τα δίκτυα που αναπτύσσονται στον χώρο του φεστιβάλ, όπως και την εξέλιξη της τεχνολογίας. Κάποιες ερωτήσεις τροποποιήθηκαν, αναφορικά με την εξειδίκευση σε συγκεκριμένα αντικείμενα των ανθρώπων που συμμετείχαν στην έρευνα, γενικά όμως το πρωτόκολλο των ερωτήσεων ήταν το ίδιο.

Την συλλογή δεδομένων για την ανάλυση της μελέτης συμπληρώνουν, ο διαδικτυακός κόμβος filmfestivalresearch.org, από τον οποίο προέκυψε και η θεματική της παρούσας μελέτης, και ο οποίος περιλαμβάνει την ετήσια βιβλιογραφία σχετικά με το πεδίο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, τα επιστημονικά άρθρα σχετικά με τις οργανωσιακές σπουδές αλλά και κινηματογραφικές μελέτες, οι εκδόσεις του ΦΚΘ, οι οποίες περιλαμβάνουν μονογραφίες σκηνοθετών και επετειακά αφιερώματα, αλλά και ο επίσημος κατάλογος κάθε χρονιάς, το οπτικό υλικό από το αρχείο του φεστιβάλ με τις τελετές έναρξης και λήξης, την σχετική νομοθεσία, τα αρχεία με στατιστικές των υπαλλήλων που έχουν εργαστεί στο φεστιβάλ¹⁰, τα αρχεία της Διαύγειας αναλογικά με αποφάσεις του προϋπολογισμών και ισολογισμών του φεστιβάλ, τους καταλόγους της FIAPF με στατιστικά στοιχεία για τα διαπιστευμένα φεστιβάλ¹¹, όπως και την ιστοσελίδα του ΦΚΘ.

Σε γενικές γραμμές, το σύνολο του ΦΚΘ υποστήριξε την υλοποίηση της έρευνας, τόσο από την άποψη των συνεντεύξεων, όσο και από την παροχή οπτικοακουστικού υλικού και εκδόσεων. Η μόνη δυσκολία υπήρξε η πρόσβαση σε στατιστικά στοιχεία, την οποία το ΦΚΘ δεν παρείχε καθώς θεωρούνται οικονομικά δεδομένα, οπότε και παρέπεμψε την γράφουσα σε στοιχεία δημοσιευμένα από το Υπουργείο Πολιτισμού (στο εξής ΥΠΠΟ) μέσω της Διαύγειας. Καθώς η Διαύγεια, είναι ένα πρόγραμμα με λίγα χρόνια ζωής, ήταν πολύ δύσκολο να υπάρξει πρόσβαση σε στατιστικά στοιχεία της περασμένης δεκαετίας, και για αυτό, τα ποσοτικά δεδομένα για την πρώτη διεύθυνση του ΦΚΘ είναι ελάχιστα.

Τρίτο Μέρος

6. Διεύθυνση Μισέλ Δημόπουλου

¹⁰ Η Μαργαρίτα Ηλιοπούλου προώθησε το υλικό info kit της Αγοράς με στατιστικά στοιχεία για την περίοδο (2005-2009)

¹¹ Βλ. [DirectoryFiapf](#) (2006,2008,2010-2011)

6.1. Στην αρένα των διεθνών φεστιβάλ¹²

Το ΦΚΘ μπαίνει στην αρένα των διεθνών φεστιβάλ το 1992, με τον Μισέλ Δημόπουλο στο τιμόνι του φεστιβάλ από τον προηγούμενο χρόνο, να προετοιμάζει την αλλαγή. Όπως αναφέρει:

«προς το τέλος της δεκαετίας του 1980 το ΦΚΘ είχε ουσιαστικά καταρρεύσει σε επίπεδο και καλλιτεχνικό και σαν θεσμός στην πόλη, η μόνη αίθουσα που το φιλοξενούσε ήταν η Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Οι ταινίες που παίζονταν ήταν προβληματικές και αντιπροσώπευαν μόνο την εγχώρια παραγωγή, δεν ήταν ιδιαίτερα σημαντικές την εποχή εκείνη, και γενικώς το ΦΚΘ ήταν στα χέρια των σωματίων, υπήρχε δηλαδή η νοοτροπία του μεταξύ μας όσον αφορά την διαχείριση του κινηματογράφου, μια εσωστρέφεια απόλυτη και μια εχθρότητα για οποιοσδήποτε κινήσεις που θα άνοιγαν το φεστιβάλ προς τον έξω χώρο και θα το έκανα πιο εξωστρεφές. Οπότε βλέποντας ότι η κατάσταση ήταν σε αδιέξοδο γιατί το φεστιβάλ παρέπαιε κανονικά, το ΥΠΠΟ τότε, αποφάσισε να το αναμορφώσει και να του δώσει μια άλλη ταυτότητα και μια άλλη κατεύθυνση».

Σχετικά με την διαμόρφωση του προγράμματος του φεστιβάλ, ο Μισέλ Δημόπουλος αναφέρει:

«το 1992 κάναμε την νέα πρόταση και είναι αυτή που ισχύει μέχρι και σήμερα, οι ταινίες είναι πρώτες και δεύτερες νέων σκηνοθετών, κάναμε ένα πρόγραμμα που λεγόταν «Νέοι Ορίζοντες» και αφιερώματα, και η ελληνική παραγωγή θέλαμε να είναι παρούσα αλλά πάντα σαν εκδήλωση παράπλευρη. Δύο ελληνικές ταινίες μπορούσαν να μπουν στο διεθνές διαγωνιστικό μετά από επιλογή της διεύθυνσης».

Το 1992, το ΦΚΘ ανοίγει με 120 ταινίες, οι περισσότερες από τις οποίες όπως τονίζει ο Μισέλ Δημόπουλος «δεν έχουν πολλές προσβάσεις στο κύκλωμα διανομής», και με την φράση αυτή θέτει και έναν από τους βασικούς στόχους του θεσμού (ΦΚΘ, 1992:33, 1993:34). Η λειτουργία του ΦΚΘ ως εναλλακτικό κύκλωμα διανομής είναι κάτι πολύ σημαντικό ιδιαίτερα για την πρώτη διεύθυνση του ΦΚΘ, η οποία ταυτόχρονα προσπαθεί να καλλιεργήσει και την σινεφιλία (De Valck 2006:26).

Στο διεθνές διαγωνιστικό, συμμετέχουν πρώτες και δεύτερες ταινίες νέων σκηνοθετών από όλο τον κόσμο. Η ιδέα όπως αναφέρει ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ, «προέρχεται από το παράλληλο

¹² (Ruling και Pedersen, 2010:319)

τμήμα των Καννών με πρώτες ταινίες σκηνοθετών οι οποίες διαγωνίζονται για την Χρυσή Κάμερα. Επίσης, κι ενώ δεν υπήρχαν πολλά φεστιβάλ με αντίστοιχο διαγωνιστικό τμήμα, στηρίζεται πολύ στην μορφή του φεστιβάλ του Τορίνο (1982) το οποίο δέχεται νέους σκηνοθέτες τόσο για την διαμόρφωση του διαγωνιστικού όσο και για τα παράλληλα τμήματα του ΦΚΘ». Όπως αναφέρει ο Αντώνης Κιούκας, αναπληρωτής διευθυντής του φεστιβάλ την περίοδο Δημόπουλου:

«το σκεπτικό της επιλογής ενός τέτοιου διαγωνιστικού και όχι ενός άλλου, είχε να κάνει και με την ανταγωνιστικότητα ανάμεσα στα φεστιβάλ. Το ΦΚΘ δεν μπορούσε και δεν μπορεί να διαγωνιστεί φεστιβάλ πρώτης κατηγορίας, ούτε και φεστιβάλ μεγάλα δεύτερης κατηγορίας, οπότε αποφάσισε να δέχεται πρώτες και δεύτερες ταινίες νέων σκηνοθετών κοντά σε ένα πιο ανεξάρτητο προφίλ. Βέβαια, υπήρχαν και άλλα φεστιβάλ με πρώτες και δεύτερες ταινίες, αυτά όμως μπορούσαμε να τα ανταγωνιστούμε».

Η θέσπιση των δύο βραβείων, (χρυσός και αργυρός Αλέξανδρος), τα οποία είναι χρηματικά, υπήρξαν ένα σημαντικό κίνητρο για τους νέους σκηνοθέτες και για τον ολοένα και αυξημένο αριθμό αιτήσεων προς το ΦΚΘ. Ο Μισέλ Δημόπουλος όμως, θέτει κυρίως καλλιτεχνικά κριτήρια και αναφέρει ότι τον ενδιαφέρουν πρωτίστως οι ταινίες νέων κινηματογραφιστών και μάλιστα, όσες δεν έχουν βραβευτεί σε άλλα φεστιβάλ¹³.

Για τον Mezias, η κατάκτηση ενός βραβείου από έναν σκηνοθέτη σε ένα φεστιβάλ είναι πολύ σημαντικό γεγονός καθώς κρίνει την ταινία πριν αυτή βγει στις αίθουσες, σε αντίθεση με τα βραβεία Όσκαρ για παράδειγμα, που δίνονται αφού οι ταινίες έχουν ολοκληρώσει την προβολή τους στις αίθουσες (2011). Η ποιοτική αξία της ταινίας ανεβαίνει αδιαμφισβήτητα, υπάρχει όμως μια διαφορά στάτους από φεστιβάλ σε φεστιβάλ (Mezias:2011). Για το λόγο αυτό, το φεστιβάλ των Καννών παραμένει το πρώτο εισιτήριο για την εξασφάλιση της διανομής μιας ταινίας στις αίθουσες, το βραβείο όμως είναι συμβολικό, όπως και σε άλλα φεστιβάλ με αντίστοιχο στάτους όπως της Βενετίας.

Μικρότερα φεστιβάλ όπως της Θεσσαλονίκης, χρειάζονται τα χρηματικά βραβεία, για να αυξήσουν τις συμμετοχές τους, καθώς με αυτό τον

¹³ Βλ. συνέντευξη του στον Γιάννη Φραγκούλη με τίτλο «Ταυτότητά του οι νέοι δημιουργοί» στην ιστοσελίδα: <http://users.forthnet.gr/the/dimpa/cinephilia/greek/demopoyl.htm> (05/05/2013)

τρόπο θέτουν οικονομικά κίνητρα στους σκηνοθέτες. Από την άλλη, το στάτους τους είναι μικρότερο από τα μεγάλα φεστιβάλ, και για το λόγο αυτό η ποιοτική αξία των βραβείων δεν είναι υψηλή.

Ο Δημήτρης Κερκινός, υπεύθυνος του τμήματος «Ματιές στα Βαλκάνια» αναφέρει:

«εμείς είμαστε ένα μικρό φεστιβάλ. Δεν είμαστε ούτε Κάννες, ούτε Βερολίνο, ούτε Βενετία, ούτε Ρότερνταμ και ούτε θα γίνουμε ποτέ. Δεν γίνεται αυτό. Για λόγους παραγωγής, υποδομής, πληθυσμού, παράδοσης κλπ. Για το λόγο αυτό πρέπει να θέσεις κάποια κίνητρα. Τα βραβεία λειτουργούν ως κίνητρα. Το ότι το πρώτο βραβείο ήταν 37.000 ευρώ, ήταν ένα καλό κίνητρο για να βρεις μια ταινία στο διαγωνιστικό και για να προσεκλύσεις τους ξένους σκηνοθέτες. Γιατί το διαγωνιστικό είναι το πιο δύσκολο πρόγραμμα από όλα. Υπάρχει μια κατηγοριοποίηση της Fiapf η οποία γεωπολιτικά έχει κατηγοριοποιήσει τα φεστιβάλ ανά τον κόσμο και έχει φτιάξει δώδεκα με δεκατέσσερα φεστιβάλ που είναι πρώτης κατηγορίας (A' list festivals), τα υπόλοιπα είναι δεύτερης κατηγορίας. Αναλογικά λοιπόν με τα βραβεία, υπάρχουν άλλα φεστιβάλ που τα βραβεία τους είναι συμβολικά ή δίνουν πολύ λίγα λεφτά. Αλλά αυτά τα φεστιβάλ έχουν το όνομα. Εμείς δεν έχουμε το όνομα. Και πέρα του ότι είναι πολύ τιμητικό να είσαι σε ένα διεθνές διαγωνιστικό, μπορείς να κερδίσεις και ένα βραβείο το οποίο είναι και χρηματικό και καθόλου ευκαταφρόνητο».

6.1.1. FIAPF και κατηγοριοποίηση

Το ΦΚΘ, είναι μέλος της FIAPF, ήδη από το 1992. Το γεγονός αυτό προσδίδει στο ΦΚΘ ένα κύρος καθώς είναι διαπιστευμένο από το πιο αρμόδιο όργανο όσον αφορά την διεξαγωγή των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ, το οποίο θέτει ένα πλαίσιο κανονισμών για την καλύτερη διεξαγωγή του. Επίσης είναι μια προσπάθεια να αναγνωριστεί το ΦΚΘ ανάμεσα στα υπόλοιπα εδραιωμένα φεστιβάλ παγκοσμίως. Ο διευθυντής του Ολύμπιον Νότης Φόρσος αναφέρει:

«χωρίς την ένταξη του φεστιβάλ στην FIAPF θα ήμασταν σαν τους Δον Κιχώτες. Ήταν μια επιλογή της τότε διεύθυνσης η οποία θεώρησε ότι θα βοηθούσε το γεγονός να είμαστε μέσα στο κινηματογραφικό ημερολόγιο αλλά και η προβολή του φεστιβάλ μέσω της FIAPF. Οι κανονισμοί είναι αντίστοιχοι των κανόνων που διέπουν και τα άλλα φεστιβάλ, με έμφαση στην προστασία του πνευματικού έργου. Επίσης το γεγονός ότι μπαίνουμε στο ημερολόγιο των

διεθνών φεστιβάλ, μας ενδιαφέρει ιδιαίτερος ώστε να μην συμπίπτουμε με άλλο φεστιβάλ».

Αντίθετα, ο Μισέλ Δημόπουλος, αναφέρεται στο γεγονός της ένταξης του ΦΚΘ στην FIAPF ως εκβιαστικό από το μέρος της τελευταίας. Πιο συγκεκριμένα:

«η αρχή ήταν να έχουμε το οκ από τις μεγάλες εταιρίες και τους παραγωγούς για να μας φέρνουν τις ταινίες τους, εμείς ούτως ή άλλως δεν παίρναμε πολλές τέτοιες ταινίες, αλλά για να μην δημιουργήσουμε κλίμα εχθρότητας με την FIAPF, γίναμε μέλη».

Το ΦΚΘ ανήκει στα πιστοποιημένα φεστιβάλ της FIAPF, στην κατηγορία «διαγωνιστικά- εξειδικευμένα» (competitive specialized feature film festivals), με ταινίες νέων σκηνοθετών, και αντίστοιχα φεστιβάλ τέτοιας κατηγορίας φαίνεται να είναι της Σόφιας (1997), της Ρουμανίας (2002), του Κιέβου (1970), και του Τορίνο (1982)¹⁴.

6.2. Νόμος 1597/1986 (ΦΕΚ Α' 68)

Το ΦΚΘ υπήρχε ως μορφή, όχι όμως ως νομικό πρόσωπο, ήδη από το 1986, με το νόμο που θέσπισε η τότε υπουργός πολιτισμού, Μελίνα Μερκούρη για την προστασία και την ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και για την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας (Ν. 1597/1986). Ο συγκεκριμένος νόμος αναφέρει ότι:

«το ΥΠΠΟ σε συνεργασία με την Δ.Ε.Θ., οργανώνουν το φθινόπωρο κάθε χρόνου στη Θεσσαλονίκη, μετά την λήξη της Δ.Ε.Θ., το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Στην Θεσσαλονίκη επίσης, οι ίδιοι φορείς έχουν την αρμοδιότητα, να διοργανώνουν Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου ή και παράλληλες κινηματογραφικές εκδηλώσεις (αρ. 30, παρ.1)».

Μεταξύ άλλων, ο νόμος κάνει λόγο για τα βραβεία των ελληνικών ταινιών, τα οποία δεν είναι χρηματικά, καθώς το φεστιβάλ έχει διαγωνιστικό χαρακτήρα, και από τα οποία η καλύτερη ταινία θα είναι η επίσημη πρόταση της Ελλάδας για τα Όσκαρ (αρ.2).

Τέλος, για την καλύτερη διεξαγωγή του φεστιβάλ, συνίσταται γραμματεία, η οποία αποτελείται από τον διευθυντή, τον γραμματέα και τον

¹⁴ Βλ. τα εξειδικευμένα φεστιβάλ στην ιστοσελίδα της FIAPF: http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_2013_sites02.asp (26/05/2013)

υπεύθυνο δημοσίων σχέσεων. Τα μέλη της γραμματείας ορίζονται με απόφαση του ΥΠΠΟ, μετά από τη σύμφωνη γνώμη της Δ.Ε.Θ. και του γνωμοδοτικού συμβουλίου κινηματογραφίας (αρ. 3). Ο νόμος συστήνει επίσης τον εσωτερικό κανονισμό λειτουργίας του φεστιβάλ (αρ. 32) και τον τρόπο επιλογής των ταινιών (αρ. 33).

6.2.1. Νόμος 2557/1997 (ΦΕΚ Α' 271)

Από την αρχή της διεθνοποίησής του το φεστιβάλ στηρίζεται από πολλούς θεσμικούς φορείς οι οποίοι έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με το φεστιβάλ. Πέρα από το ΥΠΠΟ που στηρίζει το ΦΚΘ και το ενισχύει οικονομικά, το ενθαρρύνει και ο Δήμος Θεσσαλονίκης τόσο ηθικά όσο και χρηματικά θεσπίζοντας μάλιστα και ένα βραβείο το 1993 για τον καλύτερο γυναικείο ρόλο (ΦΚΘ, 1993:34). Παράλληλα, υπάρχουν και χορηγοί όπως το ούισκι Jameson και η μπύρα Fisher, οι οποίοι χρηματοδοτούν τα βραβεία κοινού τα οποία ανταποκρίνονται σε χρηματικά έπαθλα για τις ταινίες που κερδίζουν την προτίμηση του κοινού.

Οι πόροι του ΦΚΘ προέρχονται από το ΥΠΠΟ, με ποσοστό 50% όπως επισημαίνει ο Αντώνης Κιούκας, και τον προϋπολογισμό συμπληρώνουν οι χορηγοί και τα ίδια έσοδα.

Παρόλα αυτά, το φεστιβάλ δεν έχει σταθερή στέγη, και με προσωρινά γραφεία στην Αθήνα, γίνεται πολλές φορές λόγος αντιπαράθεσης μεταξύ της Τοπικής Αυτοδιοίκησης η οποία ζητά επανειλημμένα την έδρα του φεστιβάλ στην Θεσσαλονίκη (ΦΚΘ, 1995:36, 1997:38).

Το γεγονός ότι η Θεσσαλονίκη αναλαμβάνει πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, ενισχύει τον ρόλο του ΦΚΘ, καθώς είναι από τους ελάχιστους φορείς που διαθέτουν έναν πιο διεθνή προσανατολισμό. Το γεγονός ότι μέσω της ΟΠΠΕ (Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας) αποφασίζεται να δοθεί ο κινηματογράφος Ολύμπιον στο ΦΚΘ για μόνιμη στέγη του, δημιουργεί ένα πρόσφορο έδαφος για την νομιμοποίησή του.

Το 1997, και ενώ η ανάγκη νομιμοποίησής του κρίνεται επιτακτική, ο Ευάγγελος Βενιζέλος, υπουργός πολιτισμού, θεσπίζει το Νόμο 2557/1997, για τους θεσμούς, τα μέτρα και τις δράσεις της πολιτιστικής ανάπτυξης. Στον κατάλογο του 38^{ου} φεστιβάλ αναφέρει:

«το ΦΚΘ βρίσκει φέτος την πλήρη νομική του υπόσταση και τη μόνιμη και επαρκή έδρα του στο ανακαινισμένο Ολύμπιον. [...] Το ΦΚΘ στον 38^ο χρόνο του, αποκτά τις πλήρεις διαστάσεις του ως θεσμός, ως υποδομή και ως σύνολο εκδηλώσεων. Το νέο νομοθετικό πλαίσιο προικίζει το ΦΚΘ με τη νομική προσωπικότητα και την οργάνωση που απαιτείται, ώστε να εκπληρώνει την ελληνική και τη διεθνή του αποστολή, αλλά και να εξακτινώνεται σε ολόκληρη την Ελλάδα με πολλαπλές κινηματογραφικές δράσεις, ως βασικός μοχλός για την εφαρμογή της «Επικράτειας Πολιτισμού» (ΦΚΘ, 1997:38)».

Πιο συγκεκριμένα, με το Ν. 2557/1997, το ΦΚΘ ιδρύεται ως νομικό πρόσωπο ιδιωτικού δικαίου, κοινωφελές, μη κερδοσκοπικό με μόνιμη έδρα την Θεσσαλονίκη, και υπό την εποπτεία του ΥΠΠΟ (αρ. 4, παρ. 1^α). Περνάει στην κυριότητά του ο κινηματογράφος Ολύμπιον, ο οποίος μέχρι τότε ήταν στην ιδιοκτησία της ΟΠΠΕ, καθώς ορίζονται και οι προϋποθέσεις εκμετάλλευσής του (αρ. 4, παρ. 1^α).

Οι σκοποί του ΦΚΘ συνοψίζονται στην παράγραφο 1β (αρ. 4), όπου ανάμεσά τους είναι «η διάδοση του κινηματογράφου και η διαπαιδαγώγηση, η ψυχαγωγία και η καλλιτεχνική καλλιέργεια του ελληνικού κοινού με την προβολή ελληνικών και ξένων ταινιών ποιότητας. Η προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου και η ανάδειξη της πόλης της Θεσσαλονίκης ως τόπου συνάντησης Ελλήνων και ξένων δημιουργών και συγχρόνως ως τόπου αγοράς και ανάθεσης των ταινιών».

Τα όργανα διοίκησης του ΦΚΘ ορίζονται στην παράγραφο γ (αρ. 4) και περιλαμβάνουν την γενική συνέλευση που αποτελείται από δεκαοχτώ μέλη που αντιπροσωπεύουν διάφορους φορείς (ανάμεσά τους η ΕΡΤ, η Ε.Τ.Ε.Κ.Τ, η Σ.Α.Π.Ο.Ε, η ένωση Ελλήνων σκηνοθετών κλπ) και εγκρίνουν τον ετήσιο προϋπολογισμό του ΦΚΘ, ένα πενταμελές διοικητικό συμβούλιο που ασκεί την διοικητική διαχείριση του φεστιβάλ (ανάμεσά τους ο πρόεδρος, ο διευθυντής του ΦΚΘ, ένας εκπρόσωπος του δήμου Θεσσαλονίκης, ένας εκπρόσωπος της Δ.Ε.Θ. και ο ειδικός σύμβουλος για θέματα κινηματογραφίας του ΥΠΠΟ). Τα καθήκοντα του διευθυντή ορίζονται στην συνέχεια στην παράγραφο δδ (αρ. 4) και είναι κυρίως καλλιτεχνικής φύσεως, με πιο βασικό από όλα την επιλογή των ταινιών του ΦΚΘ. Σημαντικό όργανο που ορίζεται από το νόμο είναι ο αναπληρωτής διευθυντής, παράγραφος εε (αρ. 4) ο οποίος αναλαμβάνει τα διοικητικά και οικονομικά θέματα του ΦΚΘ.

Σχετικά με τους πόρους του ΦΚΘ, ο συγκεκριμένος νόμος ορίζει την ετήσια επιχορήγηση από του ΥΠΠΟ (αρ. 4, παρ. ε), αλλά αναφέρεται και σε ενισχύσεις τόσο από την Ευρωπαϊκή Ένωση όσο και από χορηγίες, δωρεές αλλά και ίδια έσοδα. Ορίζει τις διαδικασίες ελέγχου της οικονομικής διαχείρισης και του ισολογισμού του φεστιβάλ που συνοψίζονται σε δύο ορκωτούς ελεγκτές (αρ. 4, παρ. ζ).

Επίσης με τον συγκεκριμένο νόμο ιδρύεται ως αυτοτελές τμήμα του ΦΚΘ το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (στο εξής ΜΚΘ) (αρ. 4, παρ. 2. α.), του οποίου ο προϋπολογισμός περιέχεται ως ειδικό κεφάλαιο στα πλαίσια του προϋπολογισμού του ΦΚΘ (αρ. 4, παρ. 2. ββ).

Τέλος, με το Ν. 2557/1997, θεσπίζονται τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας τα οποία είναι χρηματικά και ορίζονται οι διαδικασίες απονομής τους, στις ελληνικές ταινίες που έχουν εγκριθεί για την προβολή τους τόσο στο ΦΚΘ όσο και στο Φεστιβάλ ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας (αρ. 4, παρ. 3.α).

Ο Αντώνης Κιούκας ο οποίος διατέλεσε αναπληρωτής διευθυντής στην πρώτη διεύθυνση του διεθνούς ΦΚΘ, αναφέρει για τον συγκεκριμένο νόμο ότι:

«οι βασικές διαφοροποιήσεις του νόμου σε σχέση με αυτόν της Μερίνας Μερκούρη του 1986, είναι αρχικά μια προγραμματική αλλαγή, ότι παύει δηλαδή να είναι διαγωνιστικό το ελληνικό φεστιβάλ και γίνονται τα κρατικά βραβεία ποιότητας και ότι ο εσωτερικός διαγωνιστικός χαρακτήρας εξευρωπαϊάζεται ή αλλιώς διεθνοποιείται».

Σε σχέση με τα Κρατικά Βραβεία επισημαίνει ότι:

«ο θεσμός αυτός λειτουργούσε έτσι μόνο στην Ελλάδα και ήταν συνδεδεμένος με το κράτος. Ο τρόπος ψηφοφορίας ήταν επίσης γραφειοκρατικός και μη λειτουργικός, σχεδόν συντεχνιακός, από πενήντα μόνο ανθρώπους του κινηματογράφου¹⁵».

Συνεχίζει σχετικά με την διοικητική δομή του ΦΚΘ:

«η γενική συνέλευση που υπήρχε, ήταν ένα παλιό κατάλοιπο του νόμου της Μερίνας, και ήταν το αντίκτυπο των αντιδράσεων των συνδικαλιστών σε όλη αυτή την αλλαγή, ένας χώρος που τους παραχώρησε ο υπουργός πολιτισμού τότε, μια γενική συνέλευση των μετόχων μια φορά τον χρόνο, η οποία ενέκρινε τον προϋπολογισμό και τον απολογισμό του φεστιβάλ».

¹⁵ Για τον τρόπο ψηφοφορίας των Κρατικών Βραβείων βλ άρθρο στο Γιάννη Ζουμπουλάκη στο Βήμα: «Πού πάσχει το σύστημα απονομής των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας» <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=128634> (25/05/2013)

Θέματα που προκύπτουν από τον συγκεκριμένο νόμο έχουν να κάνουν με τον όγκο των διοικητικών αρχών του ΦΚΘ που διαιωνίζονται, όπως η Γενική συνέλευση, και επιβάλλουν ένα γραφειοκρατικό και συντεχνιακό μοντέλο διοίκησης. Επίσης, η έλλειψη δυνατότητας καλλιτεχνικής επιλογής των ταινιών του ελληνικού τμήματος, με την καθιέρωση των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας, καθώς όλες οι ταινίες της χρονιάς υποχρεωτικά και για να συμμετέχουν σε αυτά, θα πρέπει να προβάλλονται στο ΦΚΘ.

Όπως αναφέρει ο Κωνσταντίνος Κοντοβράκης, υπεύθυνος του ελληνικού προγράμματος την διετία 2008-2009:

«το πρόγραμμα των ελληνικών ταινιών του ΦΚΘ, απαρτιζόταν από ταινίες που δεν είχαν καμία λογική στην επιλογή τους. Προβάλλονταν όλες οι ελληνικές ταινίες χωρίς κριτήριο, ακόμη και οι κακές, γιατί κάποιες από αυτές ήταν κακές ταινίες. Δεν είναι ωραίο για ένα φεστιβάλ να υποχρεώνει με προβολή κάποιες ταινίες στο πρόγραμμά του. Αυτό είχε γίνει για λόγους πολιτικούς επί υπουργίας Βενιζέλου, και από μια επιτροπή που δεν ήξερε πώς να προσεγγίσει την ελληνική παραγωγή και βρήκε αυτό τον έξυπνο τρόπο, να γίνει όλη η διαδικασία πολύ τεχνική και γραφειοκρατική για να εξασφαλιστεί έτσι η επιβολή και η επιρροή του ΦΚΘ στον ελληνικό κινηματογράφο. Ένα φεστιβάλ όμως, δεν μπορεί να επιβάλλεται στην εγχώρια κινηματογραφία με τους νόμους και τους κανονισμούς, επιβάλλεται με την επιρροή του και το κύρος του».

Παρόλα αυτά, το 1997, η 39^η διοργάνωση ξεκινά έχοντας πια εκπληρώσει δύο μεγάλους στόχους για τον Μισέλ Δημόπουλο:

«το ΦΚΘ λειτουργεί με ένα νέο νομικό πλαίσιο που κατοχυρώνει την αυτονομία του και αποκτά μόνιμα τον δικό του χώρο, το ιστορικό Ολύμπιον. [...] Το φεστιβάλ δεν είναι πια μια εκδήλωση, όσο σημαντική και αν είναι αυτή, που διαρκεί μόνο ένα δεκαήμερο του Νοεμβρίου. Αντίθετα έχει διαδρομή, με πλήθος εκδηλώσεων, και οι νοεμβριανές μέρες είναι η κορύφωσή της (ΦΚΘ, 1997:37)».

Στο εξής, οι δραστηριότητες του ΦΚΘ, συμπεριλαμβάνουν εκτός από το ετήσιο δεκαήμερο, το πρόγραμμα «Πάμε σινεμά» που απευθύνεται σε παιδιά πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, με τον κινηματογράφο ως παιδευτική διαδικασία, οι περιφερειακές εκδηλώσεις που προωθούν τις ταινίες του ΦΚΘ στην περιφέρεια, και τα αφιερώματα όλη τη διάρκεια του χρόνου στη μόνιμη πια στέγη του, το Ολύμπιον.

Πολύ σημαντική παράλληλη οργάνωση, η διεξαγωγή του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης κάθε Μάρτιο, το οποίο ξεκινά με αφορμή το παράλληλο τμήμα του ΦΚΘ Σινέ Ντοκουμέντα, και του οποίου καλλιτεχνικός διευθυντής είναι ο Δημήτρης Εϊπίδης, από το 1998.

6.3. Ματιές στα Βαλκάνια και Βαλκανικό ταμείο ανάπτυξης ταινιών

Το τμήμα Ματιές στα Βαλκάνια ιδρύεται το 1994. Στον κατάλογο της 35^{ης} διοργάνωσης, υπάρχει ένα ανυπόγραφο κείμενο με τίτλο «Ένα συναρπαστικό τοπίο» το οποίο προκαλεί το κοινό να στραφεί προς τον κινηματογράφο των Βαλκανίων. Ποιο συγκεκριμένα αναφέρει:

«σε μια στιγμή κατά την οποία τα Βαλκάνια παρουσιάζονται στο πλανητικό σύστημα των media σαν μια ζώνη πολεμικών συγκρούσεων, αλληλοσπαρασσόμενων εθνικισμών και συστηματικής παραβίασης των δικαιωμάτων συνείδησης και έκφρασης, είναι καιρός πια να στρέψουμε το βλέμμα μας στις δημιουργικές δυνάμεις των Βαλκανίων, που δεν έπαψαν ποτέ, ακόμα και κάτω από τις πιο αντίξοες συνθήκες να παράγουν έργο, να αναζητούν γέφυρες επικοινωνίας, τις κοινές ρίζες μέσα από τον πολιτισμό, τη δημιουργική υπέρβαση των στοιχείων της κρίσης. [...] Εδώ στην Θεσσαλονίκη, με την ελπίδα ότι ο κινηματογράφος εξακολουθεί να είναι ένα μισάνοιχτο παράθυρο στον κόσμο, θελήσαμε να ανοίξουμε μερικές χαραμάδες και να αφήσουμε το βλέμμα μας να περιπλανηθεί στο συναρπαστικό όσο και εκρηκτικό τοπίο των Βαλκανίων (ΦΚΘ, 1994:35)».

Ο υπεύθυνος του προγράμματος «Ματιές στα Βαλκάνια» από το 2002, Δημήτρης Κερκινός, αναφέρει ότι «κάτι τέτοιο είναι η μισή αλήθεια» και συνεχίζει:

«αυτό το οποίο συνέβη είναι το εξής: επειδή ο χώρος των φεστιβάλ είναι πάρα πολύ ανταγωνιστικός, και επειδή κάθε φεστιβάλ πρέπει να έχει μια ταυτότητα διακριτή από ένα άλλο, λόγω Θεσσαλονίκης που είναι στην καρδιά των Βαλκανίων κλπ. δημιουργείται αυτό το τμήμα το οποίο για μένα, προσθέτει στην ταυτότητα του φεστιβάλ και το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα. [...] Τα πρώτα χρόνια οι ταινίες που παρουσιάζονταν είχαν να κάνουν με τον εμφύλιο, αλλά το θέμα είναι ότι το φεστιβάλ χρησιμοποίησε τον πόλεμο και τα Βαλκάνια προς όφελός του. Υπήρχε δηλαδή ένας χώρος τον οποίο τον οικειοποιήθηκε, τον έκανε δικό του και λειτούργησε υπέρ του. Έχει δηλαδή να κάνει πάρα πολύ με την ταυτότητα του φεστιβάλ. Είναι ένα

κομμάτι του προφίλ του φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, το οποίο παίζει ελληνικά, παίζει βαλκανικά, έχει και το διεθνές. Το διεθνές το έχουν όλοι. Το βαλκανικό και το ελληνικό δεν το έχουν όλοι όμως».

Αντίστοιχα, ο τότε καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ αναφέρει την αναγκαιότητα δημιουργίας ενός τέτοιου τμήματος, καθώς «ήταν πολύ δύσκολο για τους ξένους επαγγελματίες να προσεγγίσουν τα Βαλκάνια λόγω της πολιτικής κατάστασης και η λογική ήταν η Θεσσαλονίκη να γίνει ο χώρος όπου θα μπορούσε κάποιος να δει όλες τις Βαλκανικές ταινίες της χρονιάς μαζεμένες». Η ίδρυση του τμήματος όμως είχε να κάνει και με το ελληνικό κοινό, όπως συνεχίζει, «το οποίο ήταν προκατειλημμένο για τέτοιες ταινίες ενώ την ίδια στιγμή κατανάλωνε ευρωπαϊκές και αμερικανικές που παράγονταν πολλά χιλιόμετρα μακριά».

Εννιά χρόνια μετά, στην 44^η διοργάνωση του ΦΚΘ, το 2003, στα πλαίσια της ίδιας λογικής, ιδρύεται το Βαλκανικό ταμείο ταινιών για την ανάπτυξη σεναρίου που προέρχονται από τις Βαλκανικές χώρες, το Balkan Fund, με χρηματοδότηση από το ευρωπαϊκό πρόγραμμα Media. Στο πρώτο Balkan Fund προσκαλούνται πενήντα περίπου σημαντικοί διανομείς, επενδυτές, παραγωγοί και υπεύθυνοι ανάπτυξης ταινιών από όλη την Ευρώπη, για να το παρακολουθήσουν. Το έλαθλο είναι χρηματικό, ύψους 10.000 ευρώ για το κάθε σενάριο, από τα τέσσερα που τελικά επιλέγονται ως τα καλύτερα (Πρώτο Πλάνο, 2003:136).

Στο πρώτο Balkan Fund, διευθυντής της κριτικής επιτροπής είναι ο Georges Goldestern, υπεύθυνος της Cinefondation των Καννών, γεγονός που ανεβάζει πολύ το στάτους του νεοϊδρυθέντος ταμείου (Πρώτο Πλάνο, 2003:136). Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει και ο Μιχάλης Δημόπουλος, και αποδίδει την επιτυχία του «στην στοχευμένη ταυτότητά του». Καλλιτεχνική διευθύντρια του Balkan Fund είναι η Χριστίνα Kallas-Καλογεροπούλου, η οποία είναι από τις καλύτερες επαγγελματίες στο χώρο του σεναρίου, όντας καθηγήτρια στην Ακαδημία κινηματογράφου του Βερολίνου και συντονίστρια, η αείμνηστη Λουκία Ρικάκη.

Εκείνη την εποχή το ΦΚΘ δεν διατηρεί κάποιο market, καθώς όπως αναφέρει ο Μισέλ Δημόπουλος «ήταν στα σχέδια του φεστιβάλ αλλά δεν επιδιώχθηκε, και η μόνη επαφή με επαγγελματίες του χώρου γινόταν μέσα από το Balkan Fund το οποίο υπήρξε ιδιαίτερα στοχευμένο». Επίσης υπήρξε

και πιο φημισμένο, γεγονός που αποδεικνύεται την επόμενη χρονιά, με την αναγγελία των βραβείων του αντίστοιχου ταμείου που είχε μέχρι τότε αναπτύξει το φεστιβάλ του Σεράγεβο (του Cinelink) στην Θεσσαλονίκη, «για λόγους μεγαλύτερης δημοσιότητας» (Πρώτο Πλάνο 2004: 162).

6.5. Σκοποί και όραμα του φεστιβάλ

Βασικός στόχος της διεύθυνσης Δημόπουλου ήταν καταρχήν η ουσιαστική αποκατάσταση του θεσμού ως ένα φεστιβάλ διεθνούς εμβέλειας. Όπως αναφέρει:

«το γεγονός της ύπαρξης του Ολύμπιον ως μιας έδρας ουσιαστικής για το ΦΚΘ ήταν κάτι πολύ σημαντικό, καθώς μέχρι τότε περιφερόμαστε ως φυλές. Επίσης το γεγονός ότι το ΦΚΘ έγινε γνωστό με τον χρόνο και είχε μια αίγλη σοβαρότητας, και μια αίγλη συλλεκτικής σοβαρότητας, αυτό που άρεσε σε εμένα, να ξεφύγουμε δηλαδή από τις κοσμικότητες, και ότι τελικά πλησίασε τον κόσμο της πόλης και γενικώς το κοινό αυξανότανε χρόνο με το χρόνο, ενώ στην αρχή ήταν αστείο, όταν παραλάβαμε το φεστιβάλ, υπήρχαν χίλια και δύο χιλιάδες εισιτήρια κάτι τέτοιο, οπότε μετά σταδιακά ο κόσμος άρχισε να έρχεται και να βλέπει ταινίες στο φεστιβάλ, το οποίο έγινε ένας εναλλακτικός τρόπος διανομής ταινιών, τις οποίες ο κόσμος πάει και τις βλέπει ως τις ταινίες του φεστιβάλ, δηλαδή αγνοώντας πολλές φορές από ποια χώρα είναι, ούτε ποιοι είναι οι σκηνοθέτες, δείχνει δηλαδή μια εμπιστοσύνη στο φεστιβάλ χωρίς να χάνει τα κριτήριά του».

Ένας άλλος πολύ σημαντικός σκοπός του φεστιβάλ την τρέχουσα περίοδο είναι η έκδοση μονογραφιών διαφόρων σκηνοθετών στα πλαίσια των αφιερωμάτων που έτρεξαν να καλύψουν το κενό της ελληνικής βιβλιογραφίας. Πέρα από το διεθνές διαγωνιστικό, το ΦΚΘ προβάλλει μέχρι τότε αφιερώματα σε μεγάλους κινηματογραφιστές των οποίων το έργο είναι σχεδόν άγνωστο στην Ελλάδα και τα οποία συνοδεύονται σχεδόν πάντα από μια μονογραφία. Μερικά από αυτά περιλαμβάνουν τον Ατόμ Εγκογιάν (ΦΚΘ, 1992), τον Αμπάς Κιαροστάμι (ΦΚΘ, 1992), τον Σεργκέι Παρατζάνοφ (ΦΚΘ, 1994), τον Μάικλ Χάνεκε (ΦΚΘ, 1994), τον Λουσιέν Πιντίλιε (ΦΚΘ, 1996) κλπ.

Για τον Αντώνη Κιούκα:

«κινηματογραφικά, η συμβολή του φεστιβάλ ήταν σπουδαία σε δύο πράγματα: στα αφιερώματα, που είτε γινόταν το δεκαήμερο, είτε όλη την

διάρκεια του χρόνου, και στην ενίσχυση και την ανάπτυξη της πολύ φτωχής ελληνικής κινηματογραφικής βιβλιογραφίας. Ο Μισέλ Δημόπουλος αφενός μεγεθύνει αυτή την ποσότητα και αφετέρου κάνει μια δουλειά ποιοτική όσον αφορά την ελληνική βιβλιογραφία».

Ο σκοπός του ΦΚΘ φαίνεται να είναι κυρίως εκπαιδευτικός (ΦΚΘ, 1995:36). Αυτό πηγάζει από τα αφιερώματα νέων καλλιτεχνών, η έμφαση σε νέους κινηματογραφιστές και η επαφή των Ελλήνων κινηματογραφιστών με την διεθνή παραγωγή ταινιών μέσα από την ‘εκπαίδευσή’ τους σε ένα διεθνές περιβάλλον, οι προβολές παιδικών ταινιών για το νεανικό κοινό, και αργότερα, στα πλαίσια λειτουργίας του ΦΚΘ όλη τη διάρκεια του χρόνου, η ίδρυση των Περιφερειακών εκδηλώσεων με ταινίες που ταξιδεύουν σε πολλές περιοχές της περιφέρειας αλλά και η ίδρυση του προγράμματος «Πάμε Σινεμά» για παιδιά πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

6.6. Συμπεράσματα

Το γεγονός ότι το ΦΚΘ συγκροτείται από ανθρώπους που γνωρίζουν καλά το πεδίο των κινηματογραφικών φεστιβάλ είναι ένα μεγάλο πλεονέκτημα για την διεθνή του εδραίωση. Ο Μισέλ Δημόπουλος φαίνεται να είναι ο πιο κατάλληλος για την διαμόρφωση ενός διεθνούς προγράμματος και θεματικών αφιερωμάτων σε σημαντικούς σκηνοθέτες, όντας κριτικός κινηματογράφου, με μεγάλη γνώση του κινηματογραφικού αντικειμένου.

Η έλευση του σκηνοθέτη Θόδωρου Αγγελόπουλου ως πρόεδρου του φεστιβάλ το 1998, ενισχύει το διεθνές προφίλ του ΦΚΘ καθώς ο ίδιος, είναι από τους λίγους αναγνωρισμένους παγκόσμια Έλληνες σκηνοθέτες με βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ όπως των Καννών¹⁶, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο ανάλογο κύρος στο θεσμό.

Η συνεργασία του καλλιτεχνικού διευθυντή με τον Δημήτρη Εϊπίδη, ο οποίος γνωρίζει πολύ καλά την δομή των κινηματογραφικών φεστιβάλ, έχοντας μάλιστα ιδρύσει ένα στο Μόντρεαλ και όντας προγραμματιστής σε δύο άλλα σημαντικά φεστιβάλ όπως το Ρέικιαβικ και το Τορόντο, τον συνιστούν ιδανικό ως προς την συγκρότηση των επιμέρους τμημάτων του φεστιβάλ και τον προσανατολισμό των αφιερωμάτων. Άνθρωπος με πολλές

¹⁶ Την ίδια χρονιά, κερδίζει τον Χρυσό Φοίνικα για την ταινία του *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*.

γνωριμίες μέσα στον χώρο των διεθνών φεστιβάλ, καταφέρνει να γίνει ο σύνδεσμος ανάμεσα τα φεστιβάλ του εξωτερικού και αυτό της Θεσσαλονίκης.

Το προφίλ του Δημήτρη Εϊπίδη, έχει να κάνει ακριβώς με αυτό που οι Larson και Collins ονομάζουν επαγγελματοποίηση και ανταποκρίνεται στον κανονιστικό ισομορφισμό (σε DiMaggio και Powell, 1983:152). Μέσα από τα δίκτυα που στήνει και τις εμπειρίες του όλα αυτά τα χρόνια στο πεδίο των διεθνών φεστιβάλ, ο Δημήτρης Εϊπίδης σχηματίζει το προφίλ του τέλειου προγραμματιστή¹⁷, το οποίο αντίθετα με τις πανεπιστημιακές καριέρες που συγκροτούν μια επαγγελματική ταυτότητα, ο ίδιος την καθιερώνει μέσω της εργασιακής του εμπειρίας, μέσα στα χρόνια.

Επίσης, τα επαγγελματικά δίκτυα που στήνει, έχουν επίσης να κάνουν με τον κανονιστικό ισομορφισμό (DiMaggio και Powell, 1983:152), καθώς εξαιτίας του εξασφαλίζεται το μεγαλύτερο μέρος του προγράμματος των ταινιών που προβάλλονται στο ΦΚΘ (διεθνές διαγωνιστικό και «Νέοι Ορίζοντες»), από τα μεγαλύτερα φεστιβάλ του κόσμου, όπως το Τορόντο.

Είναι υπεύθυνος μαζί με τον Μισέλ Δημόπουλο, για την εδραίωση κινηματογραφικών ρευμάτων αλλά και σκηνοθετών (τους ονομαζόμενους auteur), τους οποίους ανακαλύπτουν και προάγουν μέσα στον ευρύτερο κύκλο (circuit) των διεθνών φεστιβάλ, ξεκινώντας από αυτό της Θεσσαλονίκης. Όπως αναφέρει ο Μισέλ Δημόπουλος:

«σκηνοθέτες όπως ο Εγκογιάν και ο Κιαροστάμι εμφανίστηκαν στην Θεσσαλονίκη ενώ είχαν κάνει μια δειλή εμφάνιση σε κάποιο φεστιβάλ ενδεχομένως ευρωπαϊκό. Εμείς κάναμε ρετροσπεκτίβες σε αυτούς τους σκηνοθέτες που το έργο τους δεν ήταν γνωστό, όπως και σε Ασιάτες, από το Ιρανικό σινεμά, γι αυτό αποκτήσαμε και μια μεγάλη φήμη.

Η κατεύθυνση είχε να κάνει με τους προγραμματιστές του φεστιβάλ αλλά επιλέγαμε να προβάλλουμε ακριβώς ταινίες που δεν ήταν γνωστές ή δεν είχαν βρει καν διανομή, ή ήταν πολύ σπάνιες.

Εγώ και ο Δημήτρης (Εϊπίδης) πηγαίναμε σε διάφορα φεστιβάλ, όπως οι Κάννες, το Βερολίνο, η Βενετία, αλλά σίγουρα και σε κάποια φεστιβάλ εθνικά, όπως της Τεχεράνης, στο Χόνγκ Κόνγκ, στο Τορόντο. Πηγαίναμε και σε χώρες όπου μας κάνανε προβολές των τελευταίων ταινιών τους όπως στη

¹⁷ Βλ. συνέντευξη του σκηνοθέτη Peter Wintonick στο FilmfestivalLife, ο οποίος θεωρεί τον Δημήτρη Εϊπίδη έναν από τους 'καλύτερους προγραμματιστές' στον κόσμο, στην ιστοσελίδα: <http://www.blog.filmfestivallife.com/2013/03/25/fipresci-juror-peter-wintonick-15-years-worlds-great-programmers/> (02/05/2013)

Γαλλία, στη uniFRANCE, στο Μόναχο, στο Ρότερνταμ βέβαια και στο Γκέτενμποργκ».

Το ΦΚΘ μετά από μια περίοδο παρακμής, κάνει μια αλλαγή στο θεσμικό και οργανωσιακό του προφίλ και από Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου διεθνοποιείται, ακριβώς γιατί θέλει να εξασφαλίσει τη νομιμότητα και την επιβίωσή του (Meyer και Scott, 1991, Ronald L. Jepperson, 1991). Για να το κατορθώσει αυτό, υπόκειται σε μια σειρά ισομορφικών πιέσεων οι οποίες απορρέουν από το εξωτερικό περιβάλλον (Di Maggio και Powell, 1983:131).

Η ένταξη του ΦΚΘ στη FIAPF, και η νομιμοποίηση του θεσμού με νόμο το 1997 είναι μια σειρά από τέτοιες εξαναγκαστικές πιέσεις, οι οποίες για τους Di Maggio και Powell κάνουν τους οργανισμούς να λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο (1983:148).

Ο εξαναγκαστικός ισομορφισμός (coercive) προκύπτει από τις επίσημες και ανεπίσημες πιέσεις που ασκούνται στους οργανισμούς από άλλους οργανισμούς από τους οποίους εξαρτώνται και από τις πολιτιστικές προσδοκίες στην κοινωνία όπου λειτουργούν (Di Maggio και Powell, 1983:150).

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, και ενώ το οργανωσιακό πεδίο που αναλύεται είναι αυτό των κινηματογραφικών φεστιβάλ, το ΦΚΘ ως νεοεισερχόμενο στον τομέα, υιοθετεί της λειτουργίες ενός άλλου φεστιβάλ, αυτό του Τορίνο για να διαμορφώσει το πρόγραμμά του και να ορίσει μια ταυτότητα. Γίνεται επίσης μέλος της FIAPF για να ενισχύσει την νομιμότητά του στον ήδη καθιερωμένο χώρο των διεθνών φεστιβάλ.

Από την άλλη, και επειδή ο εξαναγκαστικός ισομορφισμός λειτουργεί πολλές φορές ως διαταγή που συνήθως προέρχεται από το κράτος (Di Maggio και Powell, 1983:150), στην περίπτωση του ΦΚΘ, υπάρχει αυτή η αλληλεπίδραση με το ΥΠΠΟ, το οποίο του εξασφαλίζει τους πόρους του και την νόμιμη στέγη του αφενός, αλλά του επιβάλει και τον θεσμό των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας αφετέρου, διαμορφώνοντας με έναν τρόπο το ίδιο του το πρόγραμμα.

Το ΦΚΘ χρησιμοποιεί τον μιμητικό ισομορφισμό (mimetic) καθώς μοντελοποιεί (Di Maggio και Powell, 1983:151), υιοθετεί δηλαδή διάφορες πρακτικές άλλων φεστιβάλ, για να διαμορφώσει στην προκειμένη περίπτωση το δικό του πρόγραμμα τόσο το γενικό (το οποίο προκύπτει από το φεστιβάλ

του Τορίνο) όσο και το διεθνές διαγωνιστικό, (το οποίο προκύπτει από την εβδομάδα κριτικής των Καννών) με τις πρώτες ταινίες νέων σκηνοθετών.

Την δεκαετία της διεθνοποίησής του το ΦΚΘ αντίστροφα, μοντελοποιείται από άλλα φεστιβάλ κυρίως των Βαλκανίων, τα οποία εισέρχονται στον χώρο των διεθνών φεστιβάλ μετά από αυτό και τα οποία σε μια προσπάθεια σταθερότητας και συγκρότησης ταυτότητας, υιοθετούν χαρακτηριστικά του ΦΚΘ για να διαμορφώσουν το πρόγραμμά τους.

Τέτοια φεστιβάλ είναι του Σεράγεβο (1995), της Σόφιας (1997) και της Τρανσυλβανίας (2002). Όλα τα παραπάνω φεστιβάλ δέχονται πρώτες και δεύτερες ταινίες στο διεθνές τους διαγωνιστικό και το κυρίως πρόγραμμά τους περιλαμβάνει αφιερώματα όπως και της Θεσσαλονίκης. Συγκεκριμένα ο Δημήτρης Κερκινός αναφέρει για το φεστιβάλ της Ρουμανίας: ότι «έστησε ακριβώς την ταυτότητά του πάνω στην Θεσσαλονίκη, από τον προγραμματισμό, μέχρι και το ηλεκτρονικό πρόγραμμα λειτουργίας των ταμείων».

Για τους Meyer και Scott, το γεγονός ότι οι οργανισμοί δρουν ισομορφικά, είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο εξασφαλίζουν επιτυχημένα την επιβίωσή τους (1991:348). Σε αυτή την περίπτωση, οι οργανισμοί ενσωματώνουν στοιχεία και πρακτικές, όχι απαραίτητα για λόγους αποδοτικότητας (όπως για παράδειγμα οι κανονισμοί της FIAPF), επίσης, χρησιμοποιούν εξωτερικά κριτήρια αξιολόγησης για να προσδιορίσουν την αξία των δομικών στοιχείων (όπως τα φεστιβάλ χρησιμοποιούν τα βραβεία και τις κριτικές επιτροπές) και τέλος εξαρτώνται από εξωτερικά καθορισμένους θεσμούς (όπως το ΥΠΠΟ) ακριβώς γιατί με τον τρόπο αυτό μειώνεται η ταραχή και διατηρείται η σταθερότητα.

Ταυτόχρονα, έχοντας εξασφαλίσει κάποια χαρακτηριστικά σταθερότητας, ένας οργανισμός γίνεται πιο ελκυστικός στους επενδυτές (Meyer και Scott. 1991:349). Αντίστοιχα το ΦΚΘ, με ένα προφίλ ολοένα και πιο στερεωμένο, καταλήγει να χαίρει υποστήριξης ηθικής και οικονομικής, τόσο από δημόσιους όσο και από ιδιωτικούς φορείς, να κερδίζει την αποδοχή του κοινού και να εξασφαλίζει όλο και περισσότερους ξένους επισκέπτες.

Η ανταγωνιστικότητα είναι επίσης πολύ σημαντική στο πεδίο των οργανισμών και ειδικά για τους νεοεισερχόμενους όπως στην περίπτωση μας το ΦΚΘ, το οποίο με διάφορες τακτικές όπως η ίδρυση ενός τμήματος που

δεν υπάρχει σε άλλα φεστιβάλ («Ματιές στα Βαλκάνια») και ενός ταμείου που ανταγωνίζεται άλλα ευρωπαϊκά (το Balkan Fund), εξασφαλίζει την πρωτοτυπία και την οικονομική σταθερότητα (fitness) (Hannan και Freeman, 1991:149-150).

Για τον Aldrich (σε Di Maggio και Powell, 1983:151), οι οργανισμοί δεν ανταγωνίζονται μεταξύ τους μόνο για τους επενδυτές, αλλά και για την πολιτική εξουσία και για την εξεύρεση πόρων. Στην περίπτωση του ΦΚΘ, αυτό είναι δυνατό, καθώς κάθε χρόνο εξασφαλίζει την επιχορήγηση του ΥΠΠΟ και μαζί με τις χορηγίες και τα ίδια έσοδα, καταφέρνει να επιτύχει όπως λέει ο Αντώνης Κιούκας, «μια εξαιρετικά υψηλή σχέση κόστους απόδοσης».

Το φεστιβάλ, στην πρώτη περίοδο της διεθνούς πορείας του, δηλαδή από το 1992 μέχρι το 2004, έχει έναν προϋπολογισμό της τάξεως των 5.000.000 ευρώ συνολικά για όλο τον χρόνο. Μεμονωμένα η διοργάνωση του διεθνούς ΦΚΘ συνήθως απαιτεί ένα ποσό της τάξης των 2.000.000 ευρώ, «με το πιο ακριβό να είναι «αυτό της προτελευταίας του διοργάνωσης το 2003, ο οποίος αγγίζει τα 2.200.000 ευρώ», όπως αναφέρει ο Αντώνης Κιούκας.

Το 2004, και εν μέσω αλλαγής της κυβέρνησης, ο Μισέλ Δημόπουλος ολοκληρώνει και την 45^η διοργάνωση του ΦΚΘ και αμέσως μετά απομακρύνεται μαζί με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και τον Αντώνη Κιούκα, για να αναλάβει η Δέσποινα Μουζάκη, με πρόεδρο τον διεθνούς φήμης ηθοποιό Γιώργο Χωραφά.

Ακολουθεί πίνακας με στατιστικά στοιχεία για την δωδεκαετία (1992-2004):

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
	120	155	129	180	143	202	170	155	170	196	221	207	186
	¹⁸											85.000	85.000
	5	5	5	5	5	6	7	6	7	7	8	9	8
	7	7	7	8	5	7	10	6	8	7	8	7	9
	3	3	4	4	5	3	5	4	5	4	6	3	4
	8	2	6	4	4	4	2	5	4	3	4	4	1
	0	2	3	2	2	3	4	0	2	3	2	1	4
asterclass	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	3

Πίνακας 3. Στατιστικά στοιχεία για την δωδεκαετία (1992-2004)¹⁹

¹⁸ Δεν Βρέθηκαν

7. Διεύθυνση Δέσποινας Μουζάκη

7.1. Διευρύνοντας τα διεθνή όρια

Το Νοέμβριο του 2004, κατά τη διάρκεια της διεξαγωγής του ΦΚΘ, και εν μέσω πολιτικών αλλαγών, ο νέος Υπουργός Πολιτισμού Πέτρος Τατούλης, αναγγέλλει θεσμικές αλλαγές τόσο σε φορείς όσο και σε πρόσωπα στον χώρο του κινηματογράφου, καθώς όπως αναφέρει: «η διαχρονικότητα των θεσμών δεν μπορεί να συνδέεται με πρόσωπα²⁰».

Τον Μάρτιο της επόμενης χρονιάς, ανακοινώνεται η απομάκρυνση της επί δώδεκα χρόνια διεύθυνσης Δημόπουλου, και η ανάληψη των καθηκόντων της διεύθυνσης από την παραγωγό Δέσποινα Μουζάκη. Ο σκηνοθέτης Παντελής Βούλγαρης, ο οποίος είχε προταθεί αρχικά στην θέση του Θόδωρου Αγγελόπουλου, μετά από ένα μικρό χρονικό διάστημα στην θέση του προέδρου, τελικά παραιτείται και στην θέση του έρχεται ο Γιώργος Χωραφάς. Αναπληρωτής διευθυντής τελεί ο Δημήτρης Μπαρδάνης για μόλις δύο χρόνια και μετά απομακρύνεται, αφήνοντας την θέση κενή, χωρίς αντικαταστάτη²¹.

Το πρόγραμμα του ΦΚΘ δεν αλλάζει δραματικά, και όπως αναφέρει η νέα διευθύντρια Δέσποινα Μουζάκη:

«το επίσημο διεθνές διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ αφορούσε σε πρώτες και δεύτερες ταινίες νέων δημιουργών από όλο τον κόσμο. Οι όροι ήταν συγκεκριμένοι και καθορισμένοι και οι μόνες αλλαγές που χρειάστηκε να γίνουν στην πάροδο των χρόνων ήταν σε θέματα format των ταινιών. Η επιλογή του προγράμματος δεν στηριζόταν στη θεματική του αλλά στην αντιπροσώπευση νέων καλλιτεχνών από όλον τον κόσμο. Τα αφιερώματα και οι ρετροσπεκτίβες σε σημαντικούς καλλιτέχνες ή εθνικές κινηματογραφίες αποφασίζονταν σε συνεργασία με τους υπευθύνους των καλλιτεχνικών τμημάτων μετά τις προσωπικές επαφές με τον Διευθυντή».

Και συνεχίζει σε σχέση με τις επιμέρους αλλαγές:

¹⁹ Τα στοιχεία προέρχονται από τον τόμο για τα 50 χρόνια του ΦΚΘ, βλ. Ταξινοπούλου, Ιφιγένεια (επιμ.) (2009). *1960-2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Αθήνα, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις ΦΚΘ και Ιανός.

²⁰ Βλ. το άρθρο της Νένας Σώκου στο in.gr με τίτλο «Ξεκινά διάλογος για το σινεμά Αλλαγές – θεσμικές και προσώπων-στον χώρο του κινηματογράφου ανήγγειλε ο Π. Τατούλης» στην ιστοσελίδα:

<http://archive.in.gr/news/reviews/article.asp?lngReviewID=654964&lngItemID=583568> (20/05/2013)

²¹ Βλ. άρθρο στο in.gr με τίτλο «Αλλαγές στο διευθυντικό σχήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης», στην ιστοσελίδα: <http://news.in.gr/culture/article/?aid=727057> (20/05/2013)

«όταν ανέλαβα τη διεύθυνση του Φεστιβάλ τον Απρίλιο του 2005, ο οργανισμός είχε ήδη δώδεκα χρόνια διεθνούς παρουσίας και έμπειρους συνεργάτες. Υπό τη διεύθυνσή μου, το πρόγραμμα εμπλουτίστηκε με νέες δράσεις και κανονισμούς όπως για παράδειγμα το Crossroads, το Digital wave, ενώ κυρίως στόχευσα την αναβάθμιση της παρουσίας των ελληνικών ταινιών στη διοργάνωση».

Η 46^η διοργάνωση ανοίγει με 255 ταινίες, αριθμός κατά πολύ μεγαλύτερος, από τις 186 του 45^{ου} ΦΚΘ, και προϋπολογισμό 7,8 εκατομμύρια ευρώ, τριπλάσιο από εκείνον της μέχρι τότε διοργάνωσης (Πρώτο Πλάνο, 2005:172). Οι εκδόσεις μαζί με τις εκθέσεις διπλασιάζονται, ο θεσμός των masterclasses που προϋπήρχε, για την συγκεκριμένη χρονιά αγγίζει τα οκτώ, και το πιο σημαντικό, ιδρύεται το τμήμα της Αγοράς με διευρυμένο προϋπολογισμό, «με στόχο να δώσει την ευκαιρία σε δημιουργούς και παραγωγούς ταινιών που δεν συμμετείχαν στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ, να επικοινωνήσουν με ξένους παραγωγούς, εκπροσώπους φεστιβάλ και τηλεοπτικών σταθμών», όπως υπογραμμίζει η διευθύντρια Δέσποινα Μουζάκη.

Ο Πέτρος Τατούλης αναφέρει στον κατάλογο της 46^{ης} διοργάνωσης του θεσμού, αναφερόμενος στη νέα διεύθυνσή του ΦΚΘ, η οποία κρίνεται φιλόδοξη, αλλά και καινοτόμα, με έμφαση στο τμήμα της Αγοράς και τον θεσμό του εθελοντισμού:

«το 46^ο ΦΚΘ παρουσιάζει φέτος στο ελληνικό και διεθνές κοινό το πλέον δυναμικό του πρόσωπο. Η πληθώρα και η ποιότητα των ταινιών, αλλά και τα γεγονότα που το πλαισιώνουν αποτελούν κίνητρο ενδιαφέροντος και κριτήριο αναγνώρισής του ως ενός δυναμικού φιλόδοξου θεσμού. Με έμφαση στην ποιότητα των συμμετοχών, η νέα διοίκησή του δίνει το στίγμα της πορείας της διοργάνωσης σε ότι αφορά τη διεθνή και την ελληνική παραγωγή. [...] Η καινοτομία της 46^{ης} διοργάνωσης προκύπτει από την αλλαγή του κανονισμού, μέσω του οποίου δίνεται πλέον η δυνατότητα συμμετοχής στο διαγωνιστικό τμήμα του ΦΚΘ ταινιών ψηφιακής τεχνολογίας, διευρύνοντας κατά αυτό τον τρόπο το πεδίο αναζήτησης των δημιουργών αλλά και των θεατών. [...] Το ΦΚΘ εξελίσσεται. Η επιτυχία του συνίσταται στη συμμετοχή σπουδαίων κινηματογραφιστών [...] αλλά και στην ωρίμανση των συνθηκών για να επιτευχθεί η διεύρυνση της αγοράς. [...] Σταθερός μας στόχος όμως θα είναι πάντα η σύνδεση του ΦΚΘ με την πόλη που το φιλοξενεί, η ανάπτυξη του τμήματος εθελοντισμού ώστε να πάρουν μέρος σε αυτή τη γιορτή όσοι το

επιθυμούν, αλλά και η αφύπνιση του ενδιαφέροντος των πολιτών όλης της χώρας (ΦΚΘ, 2005:46)».

Αντίστοιχα, η διευθύντρια Δέσποινα Μουζάκη, διευρύνοντας τα όρια του θεσμού αναφέρει ότι:

«φεστιβάλ πρώτων και δευτέρων ταινιών στο διεθνές του τμήμα και πανόραμα της πρόσφατης παραγωγής στο ελληνικό, είναι εξ ορισμού αφιερωμένο στους νέους δημιουργούς και τη νέα δημιουργία. Πάνω ακριβώς σε αυτή την ιδιαιτερότητά του, οικοδομούμε μια συνολική, συνεπή και αναγνωρίσιμη ταυτότητα. Θέλουμε το φεστιβάλ μας με όλο και ευρύτερους τους διεθνείς του ορίζοντες, με σταθερή την εμμονή του στην ανεξάρτητη παραγωγή και τη νεανική δημιουργία, ευαίσθητο κάθε φορά στις νέες τάσεις και τις πρωτότυπες ιδέες, [...] να είναι το φεστιβάλ του καινούριου και του διαφορετικού (ΦΚΘ, 2006:46)».

Ο προϋπολογισμός του ΦΚΘ συνεχίζει να προέρχεται κατά μεγάλο μέρος από το ΥΠΠΟ, από τις χορηγίες και τα ίδια έσοδα τα οποία κατά την Δέσποινα Μουζάκη, «κατά την περίοδο 2005-2009 έφτασαν στο 45% του συνόλου του προϋπολογισμού του Φεστιβάλ». Από το 2005 και μετά, υπάρχει αύξηση των Ευρωπαϊκών κονδυλίων τα οποία στηρίζουν ένα μεγάλο μέρος του προϋπολογισμού του ΦΚΘ και προέρχονται από το ΕΣΠΑ, όπως και από το Media, το οποίο χρηματοδοτεί τις δράσεις της Αγοράς και εξακολουθεί να το κάνει μέχρι και σήμερα. Αύξηση επίσης υπάρχει και στους χορηγούς, οι οποίοι από χρόνο σε χρόνο πληθαίνουν, και με συγκεκριμένες στρατηγικές όπως η δημιουργία των making of κάθε διοργάνωσης, η διεύθυνση στοχεύει σε εύρεση ολοένα και περισσότερων.

Επιπλέον, οι φορείς της τοπικής αυτοδιοίκησης αλλά και τα κρατικά κανάλια εξακολουθούν να στηρίζουν το φεστιβάλ και να θεσμοθετούν βραβεία όπως η Βουλή των Ελλήνων θεσμοθετεί το βραβείο «Ανθρώπινες Αξίες», το οποίο προορίζεται για το τμήμα «Ημέρες Ανεξαρτησίας».

Το ΦΚΘ, με τον αναμφισβήτητο αυξημένο προϋπολογισμό του, διευρύνει πέρα από τον διεθνή προσανατολισμό του, και τον όγκο της διοργάνωσης.

7.2. Αέρας...(Ημερών) Ανεξαρτησίας

Μια σημαντική αλλαγή στα πλαίσια της καινούριας διεύθυνσης είναι η κατάργηση του τμήματος «Νέοι Ορίζοντες» που για χρόνια διηύθυνε ο στενός συνεργάτης του Μισέλ Δημόπουλου, Δημήτρης Εϊπίδης, ύστερα από παραίτησή του, και η ίδρυση του τμήματος «Ημέρες Ανεξαρτησίας» από τον μέχρι τότε προγραμματιστή στο φεστιβάλ Νύχτες Πρεμιέρας της Αθήνας, Λευτέρη Αδαμίδη. Κατά τη Δέσποινα Μουζάκη:

«ο καλλιτεχνικός υπεύθυνος των Νέων Οριζόντων και του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, ήθελε να επικεντρώσει τις δυνάμεις του στη νεώτερη σχετικά εκδήλωση και εφ' όσον του το επέτρεπε η σύμβασή του, αποχώρησε από το πρόγραμμα, διατηρώντας την καλλιτεχνική διεύθυνση του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. [...] Για την παρουσίαση της διεθνούς ανεξάρτητης κινηματογραφικής σκηνής, θεσμοθετήθηκε το πρόγραμμα «Ημέρες Ανεξαρτησίας». Ο καλλιτεχνικός υπεύθυνος Λευτέρης Αδαμίδης, με την εξαιρετική εμπειρία του, έφερε φρέσκες ιδέες, αναζωογόνησε και εμπλούτισε την ενδιαφέρουσα αυτή ενότητα».

Η έμφαση στον ανεξάρτητο κινηματογράφο συνεχίζει να υπάρχει μέσα από τον προγραμματισμό των «Ημερών Ανεξαρτησίας» που πέρα από το κυρίως διαγωνιστικό, διατηρεί κάθε χρόνο και το παράλληλο τμήμα «Κάποιος να τους προσέχει», με την ανάδειξη νέων Αμερικανών σκηνοθετών, αφιερώματα σε έναν με δύο σκηνοθέτες κάθε χρονιά και ειδικές προβολές, γεγονός που από τον αυξημένο αριθμό ταινιών, μπορεί να ειπωθεί πως είναι ένα φεστιβάλ μέσα στο φεστιβάλ. Όπως αναφέρει ο Λευτέρης Αδαμίδης στην έκδοση της 46^{ης} διοργάνωσης:

«ξεκινώντας ένα νέο παράλληλο τμήμα του ΦΚΘ με τίτλο «Ημέρες Ανεξαρτησίας», η φιλοδοξία μας δεν θα μπορούσε παρά να είναι η μετατροπή του σε ένα μικρό εναλλακτικό φόρουμ αφιερωμένο στο ανεξάρτητο σινεμά του κόσμου, σε ένα εναλλακτικό δίκτυο διανομής. [...] Οι βασικοί στόχοι μας είναι οι καινούριες προτάσεις σε κάθε επίπεδο-αισθητικό, πολιτικό, αφηγηματικό, γεωγραφικό- και η σταθερή προσήλωση σε σκηνοθέτες που δεν έχουν ξαναπαρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό (ΦΚΘ, 2005:46)».

Το πρόγραμμα «Ματιές στα Βαλκάνια», όπως αναφέρει και η διευθύντρια του φεστιβάλ Δέσποινα Μουζάκη:

«αναβαθμίζεται και γίνεται ισότιμο του επίσημου διαγωνιστικού, ενώ καθιερώνεται η οργάνωση βαλκανικού αφιερώματος που συνοδεύεται από

ειδική, δίγλωσση μμονογραφία στο έργο του σκηνοθέτη ή της τιμώμενης χώρας. Επίσης, καθιερώνεται το βραβείο κοινού για την καλύτερη βαλκανική ταινία, το οποίο διατηρείται ακόμα και σήμερα».

Το ελληνικό τμήμα ενισχύεται φανερά, με αφιερώματα σε κινηματογραφιστές και θεματικά αφιερώματα, με ειδικές προβολές, μα πάνω από όλα με την ίδρυση του Digital Wave το 2006, που όπως αναφέρει ο υπεύθυνος του ελληνικού προγράμματος Θάνος Αναστόπουλος:

«είναι ένα νέο διαγωνιστικό πρόγραμμα αφιερωμένο στη σύγχρονη ελληνική ψηφιακή δημιουργία με μια επιλογή ταινιών γυρισμένων από κινητό τηλέφωνο μέχρι HD. Το νέο πρόγραμμα, φιλοδοξεί να δώσει βήμα σε νέους σκηνοθέτες, [...] να τους παροτρύνει να διευρύνουν τα εκφραστικά τους μέσα και να επανεξετάσουν τις κινηματογραφικές δομές, ξεκινώντας από το σύστημα παραγωγής και τεχνικής επεξεργασίας ως το νέο τοπίο της διανομής που δημιουργείται με την σταδιακή επικράτηση της ψηφιακής τεχνολογίας (ΦΚΘ, 2006:47)».

Τα αφιερώματα σε σκηνοθέτες συνεχίζονται, όπως και τα αφιερώματα σε εθνικές κινηματογραφίες κάθε χρόνο. Τα θεματικά αφιερώματα δεν λείπουν και από το 2007 και την 48^η διοργάνωση, γίνονται παράλληλο τμήμα του φεστιβάλ, με τον τίτλο «Focus».

Παράλληλα, το πρόγραμμα εμπλουτίζεται από τιμητικές εκδηλώσεις, masterclasses, εκθέσεις, παράλληλες εκδηλώσεις και πάρτι τα οποία αυξάνονται σε σχέση με τις προηγούμενες διοργανώσεις. Οι εκδόσεις τέλος, διπλασιάζονται και γίνονται δίγλωσσες, καθώς στοχεύουν και στο διεθνές κοινό (Πρώτο Πλάνο, 2006:172).

Το ΦΚΘ μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα από την ανάληψη της νέας διεύθυνσης, μεγαλώνει τόσο ως προς τον προγραμματισμό του, όσο και ως προς το μέγεθος των παράλληλων εκδηλώσεών του. Οι ταινίες που προβάλλονται κάθε χρόνο μέχρι το 2009, αυξάνονται συνεχώς με αποκορύφωμα το 2006 που φτάνουν τις 327. Τα masterclasses το 2006 αγγίζουν τα έντεκα, γεγονός που συνεπάγεται με σύγχυση του κοινού, το οποίο προσπαθώντας να παρακολουθήσει το σύνολο των φεστιβαλικών εκδηλώσεων και των ταινιών, καταλήγει να χάνεται στα άχυρα.

	2005	2006	2007	2008	2009
Ταινίες	255	321	217	278	252
Θεατές	ΔΒ ²²	ΔΒ	ΔΒ	169.433	153.506
Αίθουσες	8	11	10	9	7
Εκδόσεις	14	10	11	11	8
Πάρτι	9	9	11	8	9
Εκθέσεις	6	8	8	10	11
Ανοιχτές συζητήσεις	7	3	7	8	3
Masterclasses	8	11	9	11	7

Πίνακας 4. με στατιστικά στοιχεία για την πενταετία (2005-2009)²³

7.3. Αλλαγή στρατηγικής και διαφορετικοί στόχοι

«Αν, λοιπόν, το 1992 το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης κατόρθωσε να δώσει πνοή σε ένα τοπίο που ήταν εξαιρετικά δυσμενές για τον κινηματογράφο στη χώρα μας, έχοντας πίσω μια δεκαετία καθοδικής πορείας της προσέλευσης του κοινού στην κινηματογραφική αίθουσα και γνωρίζοντας στο ίδιο διάστημα μια συρρίκνωση του αριθμού των ελληνικών παραγωγών, οι προκλήσεις δεκατρία χρόνια μετά, όταν ανέλαβα τη διεύθυνση του Φεστιβάλ με πρόεδρο τον Γιώργο Χωραφά, ήταν άλλου είδους (Δέσποινα Μουζάκη)».

Σκοπός της νέας διευθύντριας Δέσποινας Μουζάκη, φαίνεται να είναι ο ολοένα και πιο διευρυμένος διεθνής προσανατολισμός του ΦΚΘ, και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

«βασικός στόχος μου στα πέντε χρόνια που έμεινα στη διεύθυνση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ήταν μέσα από την ανάπτυξη του θεσμού και την καθιέρωσή του στα πέντε καλύτερα της Ευρώπης να βοηθήσω στην προώθηση της ελληνικής ταινίας, να βρεί το δρόμο της προς τα ξένα φεστιβάλ και τις αγορές και να δώσω τη δυνατότητα στους έλληνες συναδέλφους μου κινηματογραφιστές να έρθουν σε επαφή με το διεθνές κινηματογραφικό περιβάλλον».

Αν και για τη νέα διεύθυνση, το ΦΚΘ παραμένει ένα παράλληλο κινηματογραφικό κύκλωμα, όπως επίσης και ένα φεστιβάλ νέων δημιουργών με έμφαση στην προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου, ουσιαστικά επικεντρώνεται σε έναν ακόμη πιο διεθνή ορίζοντα.

²² Δεν βρέθηκαν

²³ Τα στοιχεία προέρχονται κυρίως από τα δελτία τύπου του ΦΚΘ και από την Fiarf.

Για τον λόγο αυτό, βλέπει τον κινηματογράφο ως οικονομική δραστηριότητα (ΦΚΘ, 2006:47). Οι ταινίες, για τη Δέσποινα Μουζάκη, «πρέπει να βρουν το κοινό τους, και να μην παραμείνουν μια απλή ανάμνηση όταν πέσουν οι τίτλοι του τέλους». Για τον λόγο αυτό, ιδρύει τους νέους θεσμούς Crossroads co- production forum, και το Film Market της Αγοράς με σκοπό «να βοηθήσουν το καλλιτεχνικό σχέδιο να έρθει σε επαφή με τους συντελεστές της υλοποίησης, της προώθησης και της διανομής του και κατ' επέκταση, να κάνουν τη Θεσσαλονίκη ένα αξιόπιστο περιφερειακό, ευρωπαϊκό και – γιατί όχι;- διεθνές κέντρο συνάντησης και συνεργασίας των ανθρώπων του σινεμά, της κινηματογραφικής βιομηχανίας και της διακίνησης των έργων τους (ΦΚΘ, 2006:46)».

Η Αγορά έρχεται την στιγμή που το Balkan Fund έχει κάνει τα πρώτα του βήματα σαν Βαλκανικό ταμείο και σκοπός είναι κάτι τέτοιο να μεγαλώσει και όπως αναφέρθηκε ήδη από την διευθύντρια του ΦΚΘ, να γίνει κέντρο συνάντησης και συνεργασίας ανθρώπων του σινεμά από όλο τον κόσμο. Μπορεί όμως ένα φεστιβάλ που μέχρι τότε αγγίζει τα όρια των Βαλκανίων και εξαρτάται κυρίως από την κρατική επιχορήγηση να γίνει ένα τέτοιο διεθνές κέντρο;

Για την Δέσποινα Μουζάκη, «το ΦΚΘ έχει καταφέρει να εδραιώσει την θέση του στον διεθνή φεστιβαλικό χάρτη. Θεωρείται το σημαντικότερο φεστιβάλ στην περιοχή των Βαλκανίων [...] και ανήκει στα ταχώς αναπτυσσόμενα (Πρώτο Πλάνο, 2006:189)». Ως παράδειγμα αναφέρει την «στήριξη από το Media, την αναφορά του ΦΚΘ στο περιοδικό screen international ως ένα από τα 25 καλύτερα διεθνή φεστιβάλ και την εκλογή της στην δωδεκαμελή επιτροπή της FIAPF» και στη συνέχεια δικαιολογεί την κατεύθυνση που έχει χαράξει «να αποτελέσει στην ευρύτερη περιοχή της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Μεσογείου την γέφυρα με το διεθνές κινηματογραφικό στερέωμα (Πρώτο Πλάνο, 2006:189)».

Η ελληνική ταινία είναι λοιπόν στο επίκεντρο όπως και η προώθησή της στο εξωτερικό. Ο τρόπος όμως για να συμβεί αυτό, μπορεί να γίνει μόνο μέσα από μια ενισχυμένη διεθνώς Αγορά, η οποία μπορεί να ανταγωνιστεί Αγορές αντίστοιχων στην Ευρώπη. Αυτόματα, ο στόχος της νέας διεύθυνσης προβλέπει στην άνοδο της κατάταξης του ΦΚΘ στα διεθνή εξειδικευμένα φεστιβάλ, κάτι που συνεπάγεται με αυξημένο κύρος, με μεγαλύτερη εδραίωση

αλλά και με προσέλκυση ολοένα και περισσότερων επαγγελματιών στο φεστιβάλ.

Για τη Δέσποινα Μουζάκη, η Αγορά είναι για το φεστιβάλ «η ρεαλιστική βάση, τον ‘εκ των ων ουκ άνευ’ όρο», καθώς αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της ενδυνάμωσης του ρόλου των κινηματογραφικών φεστιβάλ την συγκεκριμένη περίοδο, τα οποία για να μπορεί να ανταγωνιστεί το ΦΚΘ έπρεπε να την αποκτήσει. Άλλωστε, όπως αναφέρει στη συνέχεια:

«η λειτουργία αυτού του μηχανισμού είναι που στην ουσία δημιουργεί τη διάθροση του αξιολογικού συστήματος των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ: όσο πιο ισχυρή η αγορά, τόσο πιο ψηλά βρίσκεται ένα φεστιβάλ στον κατάλογο αξιολόγησης».

7.4. Ίδρυση Αγοράς

Η Αγορά ιδρύεται το 2005, και οι βασικοί της στόχοι είναι (κατά το info kit της 46^{ης} διοργάνωσης):

Η δημιουργία αποτελεσματικής Πλατφόρμας προώθησης της Παραγωγής, Προβολής και Εμπορίας των ταινιών

Η Ανάπτυξη μίας Ετήσιας Αγοράς Κινηματογραφικών Ταινιών με εστιασμένο γεωγραφικό ενδιαφέρον και κυρίαρχο ρόλο στην Ελλάδα

Η προσέλκυση ξένων επαγγελματιών Αγοραστών Κινηματογραφικών ταινιών

Η ενίσχυση των εξαγωγών Ελληνικών ταινιών

Η ανάπτυξη παράλληλων δραστηριοτήτων εκπαιδευτικού χαρακτήρα, για την παροχή στους Έλληνες παραγωγούς των απαραίτητων εργαλείων για την αποτελεσματική παρουσία και επαγγελματική εξέλιξη στο Διεθνές Ανταγωνιστικό Περιβάλλον.

Για την Μαργαρίτα Ηλιοπούλου, συντονίστρια της Αγοράς, «ένας από τους βασικούς στόχους της, υπήρξε η εξωστρέφεια του Ελληνικού κινηματογράφου. Η Αγορά να γίνει χώρος για τους Έλληνες παραγωγούς, οι οποίοι θα μπορέσουν μετά να κινηθούν στο εξωτερικό».

Η ίδια αποδίδει την κινητικότητα του ελληνικού κινηματογράφου στο εξωτερικό στην Αγορά, καθώς «από εκεί ξεκινούν οι Έλληνες κινηματογραφιστές να συμμετέχουν με τα projects τους και να εξοικειώνονται

με το διεθνές περιβάλλον, να αποκτούν εμπειρία. Μέσω της Αγοράς, το ΦΚΘ ενίσχυσε τον διεθνή του ρόλο καθώς τα διεθνή φεστιβάλ τα διαμορφώνουν οι Αγορές και οι πρώτες προβολές».

Την πρώτη Αγορά επισκέφτηκαν 260 επαγγελματίες του κινηματογραφικού χώρου από 31 χώρες, ενώ το Balkan Fund στην τελευταία διοργάνωση του ΦΚΘ επισκέφτηκαν μόλις 50.

Ένας γενικότερος σκοπός της Αγοράς, στην οποία υπήρχε αυξανόμενο ενδιαφέρον τόσο από άποψη αγοραστών αλλά και συμμετεχόντων στις δράσεις του ΦΚΘ, ήταν η προώθηση και η διανομή, η πώληση και το κλείσιμο συμφωνιών αναφορικά με τις ταινίες. Το 2008 στην 49^η διοργάνωση, συνολικά υποστηρίχτηκε η διανομή:

275 ταινιών συνολικά

26 από την Ελλάδα

142 ταινιών από την ΝΑ Ευρώπη και Μεσόγειο και την Μέση Ανατολή

124 ταινίες από την ΝΑ Ευρώπη και την ΝΑ Μεσόγειο, εκτός επίσημου Φεστιβαλικού προγράμματος, προωθήθηκαν εμπορικά αποκλειστικά στα πλαίσια της Αγοράς (Agora Films)

5 Βαλκανικών Έργων Σε Εξέλιξη²⁴

Επίσης:

124 ταινίες από την ΝΑ Ευρώπη και την ΝΑ Μεσόγειο, εκτός επίσημου Φεστιβαλικού προγράμματος, προωθήθηκαν εμπορικά αποκλειστικά στα πλαίσια της Αγοράς

10 ταινίες έκλεισαν εμπορικές συμφωνίες μέσα στα πλαίσια της Αγοράς τόσο για την διανομή τους όσο για την εμπορική προβολή τους σε φεστιβάλ και κινηματογραφικές αίθουσες²⁵.

Πολύ σημαντικό ρόλο όμως, φαίνεται να παίζει στην Αγορά το τμήμα Balkan works in progress όπου προβάλλονται ελληνικές και βαλκανικές ταινίες και στόχος του προγράμματος είναι «η παροχή βοήθειας στους παραγωγούς για την ανεύρεση διανομής στις ταινίες τους πριν από την ολοκλήρωσή τους, καθώς και η ενημέρωση των διανομέων σχετικά με τις εν εξελίξει ταινίες από την περιοχή²⁶».

²⁴ Τα στατιστικά προέρχονται από τους ετήσιους απολογισμούς της Αγοράς.

²⁵ Βλ. όπ. σημ. 24.

²⁶ Βλ. όπ. σημ. 25.

Από το 2007 και μετά, καθιερώνεται ένα πρόστιμο αναφορικά με την αγορά της διαπίστευσης από τους επαγγελματίες, το οποίο κυμαίνεται στα 40 ευρώ, κατά τα πρότυπα των μεγάλων διεθνών φεστιβάλ όπου στις Αγορές ενοικιάζονται οι επαγγελματικοί χώροι²⁷, γεγονός που ενισχύει την αξιοπιστία του θεσμού της Αγοράς, αλλά και αποφέρει έσοδα στο φεστιβάλ.

Για την Μαργαρίτα Ηλιοπούλου, «δεν υπάρχει ανταγωνισμός στις Αγορές των φεστιβάλ. Και αυτό γιατί σκοπός είναι η καλύτερη προώθηση των ταινιών. Αυτό σημαίνει ότι η συμμετοχή των ταινιών στην Αγορά του ΦΚΘ δεν τις αποκλείει να πάνε σε Αγορές άλλων φεστιβάλ. Μια ταινία που προβάλλεται στο works in progress της Θεσσαλονίκης, μπορεί να εξασφαλίσει την προβολή της στο φεστιβάλ του Ρότερνταμ²⁸» .

Την ίδια άποψη συμμαρτίζεται και η Γιάννα Σαρρή, υπεύθυνη της Αγοράς σήμερα, η οποία αναφέρει:

«η σχέση μας με τα φεστιβάλ δεν είναι ανταγωνιστική, υπάρχει αλληλεπίδραση. Στις σχέσεις όλων των market κατά ένα 99%, δεν υπάρχει ανταγωνισμός. Ο ένας πηγαίνει για να επωφεληθεί από αυτά που του προσφέρει ο άλλος. Επειδή συνήθως χωρίζονται γεωγραφικά, οπότε ξέρουν ότι όταν έρθουν στην Ελλάδα, θα έχουμε ταινίες από Βαλκάνια, από Νοτιοανατολική Ευρώπη, δεν θα έχουμε τόσο εύκολα πρόσβαση σε ταινίες από την Κίνα. Άρα ξέρουν τι ψάχνουν και για ποιο λόγο έρχονται».

Πέρα όμως από την γεωγραφική τοποθέτηση, η Γιάννα Σαρρή θέτει και το ζήτημα συνεργασίας μεταξύ των Αγορών των φεστιβάλ, όπως αυτή που διατηρεί το ΦΚΘ με το producers' network των Καννών, όπου ο νικητής του προγράμματος crossroads του ΦΚΘ, παίρνει «ένα πάσο (για να μεταβεί στις Κάννες) γιατί είναι πολύ ακριβό να πας εκεί στο φεστιβάλ και να το παρακολουθήσεις».

	2005	2006	2007	2008	2009
μ	260	277	352	404	382
	395	253	283	202	290
	1360	²⁹	2.621	2.683	2683

Πίνακας 5. με στατιστικά της Αγοράς (2005-2009)³⁰

²⁷ Βλ. την ιστοσελίδα της Αγοράς των Καννών:

<http://www.marchedufilm.com/en/equipment> (25/05/2013)

²⁸ όπως έγινε με την ταινία του Άγγελου Φρατζή *Μέσα στο Δάσος* (Φρατζής, 2010)

²⁹ Δεν βρέθηκαν.

³⁰ Τα στατιστικά προέρχονται από τους ετήσιους απολογισμούς της Αγοράς.

Ο Δημήτρης Κερκινός δεν συμμερίζεται την παραπάνω άποψη για τους λόγους ύπαρξης της Αγοράς, γι' αυτόν:

«(η Αγορά) δεν έγινε με αφορμή την προώθηση των Ελλήνων σκηνοθετών, αλλά επειδή ο χώρος των φεστιβάλ είναι πολύ ανταγωνιστικός. Με την λογική ότι δεν θα προβάλλω μόνο ταινίες αλλά θα δημιουργήσω τις προϋποθέσεις να τις παράγω κιόλας, δημιουργήθηκαν οι αγορές στις οποίες έβρισκες επιπλέον χρηματοδότηση ως παραγωγός και μπορούσες να τελειώσεις την ταινία σου, και μάλιστα τα φεστιβάλ επωφελούνταν από αυτό. Γιατί αν σου δώσω λεφτά να κάνεις την ταινία, θα απαιτήσω από σένα να την παίξω σαν πρεμιέρα κι έτσι έχω εξασφαλίσει μια ταινία».

Αντίστοιχα με τα προγράμματα ανάπτυξης των ταινιών που υπάγονται στην Αγορά, η Φένια Κοσσοβίτσα, υπεύθυνη συντονισμού του προγράμματος Crossroads co-productions forum το χρονικό διάστημα 2005-2009, το οποίο έχει να κάνει με συμπαραγωγές, αναφέρει χαρακτηριστικά:

«τα co-production forums είναι πολύ ανταγωνιστικά. Θα σου πω ένα παράδειγμα, ότι ο Almodovar έχει μια ταινία και θέλει να πάει σε ένα co-production market. Όλα τα markets σκοτώνονται μεταξύ τους για να την πάρουν. Υπάρχει ανταγωνισμός και για την ποιότητα των σεναρίων τους, και για την ποιότητα των αγοραστών και συμπαραγωγών που θα τα απαρτίσουν. Τα κίνητρα έχουν να κάνουν αφενός με την λίστα των ανθρώπων που θα συμμετέχουν στο συγκεκριμένο forum, όπως οι decision makers. Δηλαδή αν εμείς καταφέρουμε να φέρουμε τον υπεύθυνο του κινηματογραφικού τμήματος της Arte, είναι ένα κίνητρο για σένα που είσαι παραγωγός, να είσαι εκεί. Γιατί που αλλού να τον βρεις ακριβώς; Αυτός είναι εκεί για να κάνει αυτή τη δουλειά, να δει τα project και να διαλέξει ενδεχομένως. Είναι λοιπόν αυτή η περίφημη λίστα των καλεσμένων που θα συμμετέχουν αλλά και υπό ποιες συνθήκες. Γιατί και στις Κάννες μπορεί να είναι αυτός ο κύριος αλλά, άντε να τον βρεις».

Πράγματι, το γεγονός ότι η Αγορά του ΦΚΘ είναι χωροταξικά μεσαίου μεγέθους, γεγονός που την καθιστά ούτε μεγάλη (αντίστοιχη των μεγάλων φεστιβάλ) αλλά ούτε και μικρή, διευκολύνει τους επαγγελματίες να κάνουν εύκολα αξιόλογες συναντήσεις (quality meetings) με αξιόπιστους επαγγελματίες που πολύ δύσκολα συναντούν στις μεγάλες αγορές. Η Γιάννα Σαρρή αναφέρει:

«οι Κάννες έχουν 30.000 διαπιστευμένους, εμείς έχουμε 200. Αυτό που ουσιαστικά εμείς προσφέρουμε είναι ένα πιο βολικό περιβάλλον για αυτούς

τους ανθρώπους. Δηλαδή βρίσκονται μεταξύ τους πιο εύκολα, είναι όλοι μαζί συγκεντρωμένοι, είναι πιο μαζεμένη η Αγορά, το οποίο τους βολεύει πολύ για ταινίες μικρές, γιατί εμείς δεν απευθυνόμαστε σε ταινίες που θα γίνουν μλοκ μπάστερ. Και βασικά σε αυτό είναι που διαφέρει η Αγορά η συγκεκριμένη από άλλες μεγάλες. Υπάρχουν βέβαια και άλλες Αγορές που είναι έτσι μικρές στα Βαλκάνια, όπως του Σεράγεβο που κάνουν το ίδιο πράγμα αλλά δεν υπάρχει τελικά θέμα ανταγωνισμού τις περισσότερες φορές».

Με την έναρξη της 47^{ης} διοργάνωσης, η Αγορά μπαίνει κάτω από την ομπρέλα του Industry center και αποκτά δικό της ανεξάρτητο χώρο, διευκολύνοντας έτσι τις συναλλαγές με τους επαγγελματίες, και περιλαμβάνει όλες τις αναπτυξιακές δράσεις του φεστιβάλ, οι οποίες περιλαμβάνουν το market, το Crossroads co-productions forum, το Balkan Fund, και αργότερα το Salonica Studio, το οποίο είναι ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα για σπουδαστές από κινηματογραφικές σχολές.

Σημαντικό γεγονός για την Αγορά και όλα τα παράλληλα τμήματα της είναι η γεωγραφική της απεύθυνση. Το Balkan Fund αποβλέπει σε μια γεωγραφική περιοχή που δεν καλύπτεται με πληρότητα από κανένα άλλο φεστιβάλ ή ταμείο και η οποία καλύπτει «τα Βαλκάνια ή τη Νοτιοανατολική Ευρώπη, και συγκεκριμένα την Αλβανία, τη Βοσνία- Ερζεγοβίνη, τη Βουλγαρία, την Ελλάδα, την Κροατία, την Κύπρο, τη Ρουμανία, τη Σερβία, το Μαυροβούνιο, τη Σλοβενία, την Τουρκία και την ΠΓΜΔ (ΦΚΘ, 2006:47)».

Αντίστοιχα, το Crossroads co-productions forum στηρίζει «τους παραγωγούς ταινιών μυθοπλασίας οι οποίες συνδέονται με τις περιοχές της Μεσογείου και των Βαλκανίων, προωθώντας τους σε ένα δίκτυο χρηματοδοτών, συμπαραγωγών και σημαντικών παραγόντων της κινηματογραφικής βιομηχανίας από όλο τον κόσμο (ΦΚΘ, 2006:47)». Η Φένια Κοσσοβίτσα αναφέρει:

«(το Crossroads co-productions forum) ήταν ιδέα της διευθύντριας κυρίας Δέσποινας Μουζάκη, η οποία μάζεψε κάποιους ανθρώπους, κυρίως παραγωγούς, και μετά από συζητήσεις, και σκέψεις του πως μπορούμε να ξεχωρίζουμε από άλλα αντίστοιχα co-production markets της Μεσογείου, καταλήξαμε στο ότι πρέπει να γίνουμε το κέντρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, θα κάνουμε focus εκεί. Γιατί δεν έχει νόημα εμείς να φωνάξουμε ένα Αγγλικό project, αλλά στοχεύαμε στη Μεσόγειο, στα Νοτιοανατολικά και στα Βαλκάνια. Παρόλο που υπήρχε το Balkan Fund και ήταν στοχευμένο στα

Βαλκάνια, ήταν μια λογική σκέψη να καλύψουμε και αυτό, προσθέτοντας και κάποιες χώρες της Μεσογείου».

Η Αγορά συμβάλλει και στην διεθνοποίηση του θεσμού αλλά και στην προώθηση της ελληνικής ταινίας, κυρίως όμως είναι μια στρατηγική κίνηση για την εδραίωση του θεσμού, η οποία, δεδομένης της ανταγωνιστικότητας των φεστιβάλ, κρίνεται απαραίτητη. Η Δέσποινα Μουζάκη αναφέρει:

«αυτήν ακριβώς την πρόκληση είχαμε να αντιμετωπίσουμε το 2005: με το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης να μην έχει δικό του και ισχυρό market, είχαμε να καλύψουμε ένα μεγάλο κενό. Ένα κενό που οφείλαμε να χειριστούμε με τρόπον ώστε να κερδηθεί το χαμένο έδαφος, να ενισχυθεί η συνολική εικόνα του Φεστιβάλ και να ενδυναμωθεί η ιδιότυπη ταυτότητά του που συγκεντρώνει ταυτόχρονα τα χαρακτηριστικά ενός εθνικού, περιφερειακού για την περιοχή των Βαλκανίων, της Νοτιανατολικής Ευρώπης και της Ανατολικής Μεσογείου, ευρωπαϊκού και διεθνούς κινηματογραφικού γεγονότος. Και ο σχεδιασμός σε αυτήν την κατεύθυνση όφειλε να γίνει με δύο πυλώνες που άνοιγαν το περιθώριο για την αναπτυξιακή και για την εκπαιδευτική διάσταση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Όροι απαραίτητοι για την επιτυχή υλοποίηση του έργου, που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα παραγόντων και σχετίζονται άμεσα με τις στρατηγικές του Φεστιβάλ έτσι όπως διαμορφώθηκαν στον στρατηγικό σχεδιασμό των ετών 2005-2008, στοχεύοντας στην επετειακή 50η διοργάνωση».

7.5. Εορτασμός των 50 χρόνων του φεστιβάλ στην Ομίχλη

Μετά από δεκαεπτά χρόνια διεθνούς λειτουργίας και σαράντα εννιά ως ελληνικό φεστιβάλ κινηματογράφου, το ΦΚΘ το 2009 γιορτάζει την 50η διοργάνωσή του. Πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του διεθνούς διαγωνιστικού είναι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, γεγονός που υπογραμμίζει την υπεραξία του θεσμού, πέρα από τις όποιες πολιτικές μετατροπές, και τις θεσμικές αλλαγές προσώπων στα πλαίσια του ΦΚΘ. Επίσης, με την τοποθέτηση ενός Έλληνα διεθνή σκηνοθέτη στην προεδρία της κριτικής επιτροπής, γιορτάζεται συμβολικά και η παρουσία του ελληνικού κινηματογράφου, τόσο στον χώρο του φεστιβάλ, όσο και στον διεθνές χώρο, έδαφος που τελευταία κερδίζει όλο και περισσότερο.

Η διοργάνωση των πενήντα χρόνων του φεστιβάλ θεωρείται επετειακή και για το λόγο αυτό εκδίδεται ο επετειακός τόμος: «1960-2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης³¹».

Για τον Παύλο Γερουλάνο, νέο Υπουργό Πολιτισμού, μετά τις βουλευτικές εκλογές μόλις δύο μήνες νωρίτερα, το ΦΚΘ:

«(πενήντα χρόνια μετά την θεσμοθέτησή του), είναι πιο ώριμο αλλά παραμένει νέο, όπως νέα παραμένει πάντα η καλλιτεχνική δημιουργία [...] Ο κινηματογράφος ως διαδικασία παραγωγής πολιτισμού έχει ανάγκη από θεσμούς όπως το ΦΚΘ. Η αναβάθμιση του ελληνικού κινηματογράφου και του ΦΚΘ, έτσι ώστε να αποκτήσουν ακόμα μεγαλύτερο κύρος και αίγλη σε ολόκληρο τον κόσμο, δεν μπορεί παρά να είναι το διαρκές ζητούμενο της σύγχρονης ελληνικής πολιτείας (ΦΚΘ, 2009:50)».

Το κλίμα όμως των Ελλήνων κινηματογραφιστών μαίνεται σχετικά με τις εξελίξεις στον εγχώριο κινηματογραφικό χώρο, και η διοργάνωση πρόκειται να επισκιαστεί από αυτό. Περίπου στα μέσα του 2009, συγκροτείται μια ομάδα από ενεργούς Έλληνες κινηματογραφιστές, τους αυτοαποκαλούμενους «Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη» (στο εξής Ομίχλη), με αφορμή την ψήφιση του επικείμενου νόμου για τον κινηματογράφο.

Με μια αρχική παρουσία σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης όπως το facebook, προβάλλουν τις θέσεις τους οι οποίες έχουν να κάνουν με το γενικό ασυμβίβαστο, την μη τήρηση του κινηματογραφικού νόμου και την κατάσταση παρακμής του ελληνικού κινηματογράφου.³²

Το 2009, το ΦΚΘ γίνεται βήμα διαμαρτυρίας της Ομίχλης, τα μέλη της οποίας αποφασίζουν να μην στείλουν καμία από τις ταινίες τους στο ΦΚΘ, διαμαρτυρόμενοι: «για την μη εφαρμογή, επί σειρά ετών και κυβερνήσεων, του μέχρι τώρα νόμου για τον κινηματογράφο, και για την πέρα από κάθε φαντασία πρακτική αδιαφορίας της πολιτείας που στοχεύει στην πλήρη απαξίωση του Ελληνικού Κινηματογράφου και την εξόντωση του είδους³³»

³¹ Βλ. όπ. σημ. 19.

³² Βλ. την αρχική θέση των Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη τον Ιούνιο του 2009 στην ιστοσελίδα:

[**http://feleki.wordpress.com/2009/06/30/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CF%87%CE%BB%CE%B7/ \(25/052013\)**](http://feleki.wordpress.com/2009/06/30/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CF%87%CE%BB%CE%B7/ (25/052013))

³³ Βλ. την επιστολή των Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη προς το Υπλο στο άρθρο του Νέστορα Πουλάκου με τίτλο «Αποχή από ΦΚΘ μέχρι νεωτέρας» στην ιστοσελίδα:

[**http://www.cinamad.gr/news/item/2090-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%86%CE%BA%CE%B8-%CE%BC%CE%B5%CF%87%CF%81%CE%B9-%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83 \(25/05/2013\)**](http://www.cinamad.gr/news/item/2090-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%86%CE%BA%CE%B8-%CE%BC%CE%B5%CF%87%CF%81%CE%B9-%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83 (25/05/2013))

Διεκδικούν την αναθεώρηση του νόμου για τον κινηματογράφο, καλύτερες συνθήκες παραγωγής και αναθεώρηση του τρόπου διαδικασίας των Κρατικών Βραβείων ποιότητας.

Όπως αναφέρει ο Θάνος Αναστόπουλος, αντιπρόεδρος της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (στο εξής ΕΑΚ), και μέλος της Ομίχλης:

«με βάση τον τότε υπάρχοντα νόμο για να μπορεί μια ταινία να πάρει μέρος στα Κρατικά Βραβεία, τα οποία δεν συνδέονται άμεσα με το ΦΚΘ, υποχρεωτικά έπρεπε να κάνει μια προβολή στο φεστιβάλ. Το ευρύ κοινό νόμιζε ότι τα βραβεία αυτά ήταν βραβεία του ΦΚΘ, γεγονός που δεν ίσχυε και που από την ιδιαιτερότητα του νόμου διαιωνιζόταν. [...] Οι ενεργοί Έλληνες κινηματογραφιστές τότε, θεώρησαν ότι το σύστημα των Κρατικών Βραβείων έμπαζε από παντού, συν το γεγονός της ψηφοφορίας και των αποτελεσμάτων τα οποία στο τέλος δεν έδιναν την αίσθηση του δικαίου αποτελέσματος, αλλά δεν ήταν αυτό το σημαντικό. Το σημαντικό ήταν ότι υπήρχε ένας νόμος για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα ο οποίος δεν εφαρμοζόταν. Δηλαδή δεν ερχόντουσαν λεφτά στην παραγωγή, δεν προχωρούσαν τα πράγματα και ήταν όλα σε μια κατάσταση απόλυτης στασιμότητας. [...] Το μπουκοτάζ για την Θεσσαλονίκη δεν θέλαμε να συνδεθεί με το ΦΚΘ, ήταν μπουκοτάζ των Κρατικών Βραβείων ποιότητας, εξού και η Ομίχλη πήρε μια απόφαση τη χρονιά εκείνη, αν κάποιος σκηνοθέτης ήθελε να συμμετέχει στο Διεθνές Διαγωνιστικό με την πρώτη ή την δεύτερή του ταινία, μπορούσε να το κάνει. Το πρόβλημα ήταν να μην συμμετέχουν οι ελληνικές ταινίες, όπως και δεν συμμετείχαν τελικά, στην διαδικασία των Κρατικών Βραβείων του ΥΠΠΟ».

Παρόλο που όπως τέθηκε από την πλευρά της Ομίχλης, δεν θέλησαν να υπονομεύσουν το ΦΚΘ, αλλά να ασκήσουν πιέσεις στο ΥΠΠΟ ώστε να ιδρυθεί ο νόμος³⁴, η Toby Lee παρατηρεί πως «πολλοί από τους πιο σημαντικούς Έλληνες σκηνοθέτες και οι ταινίες τους απείχαν από το 50^ο ΦΚΘ [...] Έτσι, ένα φεστιβάλ που γεννήθηκε ως Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου, βρέθηκε να γιορτάζει τα πενήντα του γενέθλια με λίγες μόλις ελληνικές ταινίες, γεγονός εξαιρετικά άβολο δεδομένου ότι η διοργάνωση συνέπεσε με τη χρονιά που ο κινηματογράφος ορισμένων από τα μέλη της Ομίχλης γνώρισε επιτυχίες σε μεγάλα διεθνή φεστιβάλ στο εξωτερικό (127-

³⁴ Βλ. το άρθρο της Χρυσούλας Παπαϊωάννου στην Ελευθεροτυπία: «Αντί πάρτι στο Ολύμπιον, προβολές στην Έλλη», στην ιστοσελίδα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=96748> (25/05/2013)

128:2012)³⁵». Επίσης, αναφέρεται στο γεγονός ότι «η αποχή της Ομίχλης είχε βαθύτερα κίνητρα τα οποία απέβλεπαν ακριβώς στην υπονόμηση του ΦΚΘ αλλά και της πόλης που μέχρι τώρα γίνεται η διεξαγωγή του (127-128:2012).

Την στιγμή λοιπόν που το τοπικό βιώνει τέλεια την έκφανση του διεθνούς, με την άνθιση των ελληνικών ταινιών σε φεστιβάλ του εξωτερικού, οι ίδιοι οι Έλληνες κινηματογραφιστές αρνούνται να προβάλλουν τις ταινίες τους στο ΦΚΘ το οποίο είναι το μόνο διεθνές περιβάλλον σε σχέση με τον κινηματογράφο στην εγχώρια σκηνή, και πλήττουν τόσο τον ίδιο τον θεσμό που μένει χωρίς το σύνολο των ελληνικών ταινιών εκείνη τη χρονιά αλλά και τις ίδιες τις ταινίες τους που δεν προβάλλονται σε έναν επαγγελματικό χώρο του οποίου ο βασικός στόχος είναι η προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου.

Ο Κωνσταντίνος Κοντοβράκης, υπεύθυνος του ελληνικού τμήματος εκείνη την χρονιά, υπογραμμίζει ότι «υπήρχε τρόπος να προβληθούν οι ταινίες της Ομίχλης χωρίς να συμμετέχουν στα Κρατικά Βραβεία, γεγονός που οι κινηματογραφιστές δεν δέχτηκαν μετά από συζητήσεις με την διεύθυνση του ΦΚΘ, και αντίθετα το μπουϊκόταραν, τη στιγμή, που στόχος τους δεν ήταν το ίδιο το ΦΚΘ, αλλά η επίσημη πολιτεία».

Μετά τις αναταραχές και χωρίς την συλλογική συμμετοχή της ελληνικής παραγωγής εκείνη την χρονιά, παρά μόνο κάποιων ειδικών προβολών³⁶, αποφασίζεται η θέσπιση του νόμου την επόμενη χρονιά, εν μέσω αλλαγής κυβέρνησης, αλλαγής θεσμικών προσώπων στο ΦΚΘ αλλά και ανασύστασης του ΥΠΠΟ.

Η διευθύντρια του φεστιβάλ Δέσποινα Μουζάκη, μετά από την ολοκλήρωση του ΦΝΘ την επόμενη χρονιά και την λήξη της θητείας της, παραιτείται από τα καθήκοντά της³⁷. Την ίδια χρονιά αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής του ΦΚΘ ο μέχρι πρότινος προγραμματιστής των

³⁵ Βλ. ενδεικτικά τον *Κυνόδοντα* του Γιώργου Λάνθιμου (2009), ο οποίος έκανε πρεμιέρα στις Κάννες και κέρδισε το βραβείο στο τμήμα Ένα κάποιο Βλέμμα, αλλά ήταν και υποψήφια για το βραβείο Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας, την *Στρέλλα* του Πάνου Κούτρα (2009) η οποία έκανε πρεμιέρα στο Βερολίνο και την *Ακαδημία Πλάτωνος* του Φίλιππου Τσίτου (2009) που έκανε πρεμιέρα στο φεστιβάλ του Λοκάρνο. Επίσης, οι συγκεκριμένες ταινίες επέλεξαν να κάνουν πρεμιέρα στο φεστιβάλ της Αθήνας Νύχτες Πρεμιέρας δύο μήνες πριν τη διεξαγωγή του ΦΚΘ.

³⁶ Ανάμεσά τους, ο *Διαχειριστής* του Περικλή Χούρσογλου και το *Άμα δε σε θέλει* του Βασίλη Νεμέα.

³⁷ Βλ. άρθρο στο in.gr με τίτλο «Παραίτηση Μουζάκη από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στην ιστοσελίδα: <http://entertainment.in.gr/html/ent/553/ent.84553.asp> (25/05/2013)

«Νέων Οριζόντων» και καλλιτεχνικός διευθυντής του ΦΝΘ, Δημήτρης Εϊπίδης.

7.6. Συμπεράσματα

Μέσα σε ένα κλίμα αβεβαιότητας και πολιτικών αλλαγών αναλαμβάνει την διεύθυνση του ΦΚΘ η Δέσποινα Μουζάκη, ύστερα από υπόδειξη του ΥΠΠΟ. Η στρατηγική του θεσμού αλλάζει αμέσως, με την ανάληψη των καθηκόντων της νέας διεύθυνσης, χωρίς να υπάρχει χρόνος για την προετοιμασία της αλλαγής. Για τον Olsen, όταν οι στόχοι για έναν οργανισμό είναι ασαφείς ή διφορούμενοι και όταν το περιβάλλον δημιουργεί συμβολική αβεβαιότητα, τότε ενθαρρύνεται η μίμηση μεταξύ των οργανισμών (σε Di Maggio και Powell, 1983:151). Εδώ έχουμε να κάνουμε με μιμητικό ισομορφισμό (mimetic) κατά τους Di Maggio και Powell (1983:151).

Για τον Cyert, τα πλεονεκτήματα των μιμητικών συμπεριφορών στην οικονομία των ανθρώπινων δράσεων είναι σημαντικά (σε Di Maggio και Powell, 1983:151). Όταν ένας οργανισμός αντιμετωπίζει ένα πρόβλημα με ασαφείς αιτίες, ή μη ξεκάθαρες λύσεις, μέσα από την αναζήτηση μπορεί να αποφέρει μια ζώσα λύση με μικρό κόστος (Cyert σε Di Maggio και Powell, 1983:151).

Ο μιμητισμός όμως της νέας διεύθυνσης στις φεστιβαλικές Αγορές κάθε άλλο παρά φτηνά κόστισε, καθώς όπως αναφέρει η Δέσποινα Μουζάκη, στα χρόνια της διεύθυνσής της, «η Αγορά ψηφιοποιήθηκε και ο προϋπολογισμός της υπερδιπλασιάστηκε».

Για τον λόγο αυτό, το ΦΚΘ μοντελοποιείται πάνω στις αγορές μεγάλων φεστιβάλ, στόχος που τίθεται ξεκάθαρα από την διευθύντρια, από την στιγμή που φιλοδοξεί η κατάταξη του φεστιβάλ να συμπεριληφθεί στα πέντε καλύτερα της Ευρώπης.

Κατά την μοντελοποίηση, η οποία προκύπτει από τον μιμητικό ισομορφισμό (Di Maggio και Powell, 1983:151), ο οργανισμός που αντιγράφεται μπορεί να μην έχει την επιθυμία να αντιγραφεί, για τον οργανισμό όμως που μιμείται, συνήθως χρησιμεύει ως βολική πηγή πρακτικών τις οποίες μπορεί να χρησιμοποιήσει.

Η Μουζάκη, μέσα από τον αυξημένο προϋπολογισμό που της δίνεται από το ΥΠΠΟ, μπορεί να εφαρμόσει αυτή την πρακτική, ενισχύοντας το κομμάτι της Αγοράς και γιγαντώνοντάς το, με σκοπό να την κάνει από τις καλύτερες των Βαλκανίων και της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Αγορές τέτοιου εύρους όμως δεν εξαρτώνται από κρατική χρηματοδότηση και τα ευρωπαϊκά προγράμματα, με παράδειγμα αυτή των Καννών στην οποία για να συμμετέχει κανείς επαγγελματικά θα πρέπει να πληρώσει ένα αντίτιμο και μάλιστα πολύ ακριβό. Κάτι τέτοιο επιχειρείται και στην Θεσσαλονίκη με το πρόστιμο των καρτών της διαπίστευσης, πληθυσμιακά όμως είναι άτοπο, από την στιγμή που οι επαγγελματίες στις Κάννες φτάνουν τους 9.476 ενώ στην Θεσσαλονίκη μόλις τους 212³⁸.

Η Μουζάκη υποστηρίζει πως η ίδρυση της Αγοράς υπήρξε αναγκαίο βήμα για την επιβίωσή του φεστιβάλ την στιγμή που:

«ο παγκόσμιος χάρτης των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ το 2005 ήταν ήδη κατάστικτος από δυνατά και ισχυρά σημεία αναφοράς πέρα από τα γνωστά και καθιερωμένα φεστιβάλ όπως αυτά των Καννών, του Βερολίνου ή της Βενετίας. Ωστόσο, το βασικό χαρακτηριστικό της ενδυνάμωσης του ρόλου των κινηματογραφικών φεστιβάλ δεν έχει ακόμη αναφερθεί. Και αυτό δεν είναι άλλο από το κομμάτι των αγορών, του market όπως έχει καθιερωθεί να λέγεται διεθνώς».

Με μια έννοια, η παραπάνω τοποθέτηση αγγίζει τα όρια του εξαναγκαστικού ισομορφισμού, κάτι τέτοιο όμως δεν ισχύει καθώς η ίδρυση της Αγοράς είναι απόφαση στρατηγικής και όχι υποβολής από κάποιον άλλο φορέα. Επίσης, η ίδρυση παράλληλων τμημάτων της Αγοράς όπως το Crossroads co-production forum, ανάγεται σε καινοτομία της καινούριας διεύθυνσης όπως η ίδια αναφέρει, γεγονός που αντιπροσωπεύει την οργανωσιακή μοντελοποίηση, και αυτό σημαίνει από την πλευρά των οργανισμών ότι αποβλέπουν στην ενίσχυση της νομιμότητάς τους και στην βελτίωσή τους (Di Maggio και Powell, 1983:151).

Επίσης, η μοντελοποίηση δεν συνάδει πάντα με την ενίσχυση της αποδοτικότητας των οργανισμών, αλλά με την εδραίωσή τους, καθώς μιμούνται άλλους οργανισμούς σε μέγεθος και σε ποιότητα (Di Maggio και

³⁸ Βλ. το Directory της Fiapf για το 2006, με όλα τα στατιστικά των διαπιστευμένων φεστιβάλ.

Powell, 1983:151). Η Φένια Κοσσοβίτσα αναφέρεται σχετικά με την ίδρυση της Αγοράς:

«οπωσδήποτε, πιστεύω ότι είναι η καλύτερη κίνηση που έχει γίνει εδώ και πολλά χρόνια. Δεν αναφέρομαι στο πρόγραμμα, το οποίο είναι εδραιωμένο, αλλά πιστεύω ότι μας παίρνουν στα σοβαρά πια».

Ένα άλλο είδος ισομορφισμού που παρατηρείται στην δεύτερη περίοδο της διεθνούς πορείας του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι ο κανονιστικός (normative), ο οποίος έχει να κάνει με την επαγγελματοποίηση (professionalization) (Di Maggio και Powell, 1983:152).

Η επαγγελματοποίηση έχει δύο όψεις οι οποίες είναι σημαντικές πηγές ισομορφισμού και αυτές έχουν να κάνουν με το εξειδικευμένο προσωπικό που παράγουν τα πανεπιστημιακά ιδρύματα, και την ανάπτυξη όπως και την επεξεργασία των επαγγελματικών δικτύων (Di Maggio και Powell, 1983:152).

Στην περίπτωση του ΦΚΘ, η επαγγελματοποίηση βρίσκει την τέλεια έκφρασή της μέσα από την δεύτερη μορφή, τα επαγγελματικά δίκτυα δηλαδή. Μέσα από την ίδρυση της Αγοράς, δημιουργείται αυτόματα ένας πυρήνας επαγγελματιών ειδικά από τον χώρο του κινηματογράφου, οι οποίοι συμβάλλουν στην ανταλλαγή πληροφοριών, χτίζοντας αυτό που ο Elsaesser αναφέρει ως δίκτυα (2005:92).

Η Δέσποινα Μουζάκη αναφέρεται ακριβώς σε αυτή την τέλεια έκφραση της επαγγελματοποίησης μέσω της Αγοράς:

«το σημαντικότερο όμως ήταν πως μέσα από το τμήμα της Αγοράς και τις διάφορες εκδηλώσεις, δόθηκε άλλη μια ευκαιρία στον έλληνα δημιουργό και την ελληνική ταινία να βρει μια διέξοδο προς διεθνή καριέρα, γνωρίζοντας ταυτόχρονα και τους συναδέλφους του από όλη τη γη και ανταλλάσσοντας απόψεις και εμπειρίες. Αυτήν ακριβώς τη δικτύωση, αυτό το εξωστρεφές άνοιγμα για την ελληνική ταινία που επεδίωξε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης από το 1992 όταν αποκτά τη διεθνή διαγωνιστική ενότητά του, την πέτυχε σε σημαντικό βαθμό την πενταετία 2005-2010 μέσω των δράσεων του. Με στόχο την προώθηση του διεθνούς ανεξάρτητου κινηματογράφου αλλά κυρίως την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου, με την ταυτόχρονη στήριξη των ελλήνων σκηνοθετών στην ανάπτυξη, παραγωγή και προώθηση του έργου τους, δημιουργήθηκε μια σειρά αναπτυξιακών υποδομών και δράσεων που βοήθησαν το έργο καθενός έλληνα σκηνοθέτη χωριστά και την ελληνική παραγωγή στο σύνολό της να

φτάσει όσο γίνεται μακριά: σε όλο και μμεγαλύτερο ελληνικό και κυρίως διεθνές κοινό».

Ταυτόχρονα με την προώθηση των ελληνικών ταινιών και την ενδυνάμωση των επαγγελματικών σχέσεων, δομείται και το οργανωσιακό πεδίο. Η ανταλλαγή πληροφοριών ανάμεσα σε επαγγελματίες βοηθά στη συνεισφορά μιας κοινής αναγνωρισμένης ιεραρχίας στάτους, κέντρου και περιφέρειας όπου δημιουργείται μια μήτρα για εκροή πληροφοριών και μετακίνηση προσωπικού στους οργανισμούς (Di Maggio και Powell, 1983:153).

Κατά την Δέσποινα Μουζάκη, «όσο περισσότερες οι συναλλαγές αυτές, τόσο ισχυρότερη η Αγορά, τόσο ισχυρότερο το ίδιο του φεστιβάλ». Το ΦΚΘ αρχίζει να ισχυροποιεί και να εδραιώνει το στάτους του και με τον τρόπο αυτό εξασφαλίζει επαγγελματίες από τον κινηματογραφικό χώρο τόσο για την κάλυψη των κριτικών επιτροπών του, όσο και για την εξασφάλιση της παρουσίας διάσημων καλεσμένων.

Το γεγονός ότι υπάρχει ένα αξιοκρατικό σύστημα κατάταξης σαν αυτό της FIAPF, το οποίο ανταμείβει τους οργανισμούς λόγω ομοιομορφίας, δίνει την δυνατότητα στους δεύτερους, να συναλλάσσονται με άλλους οργανισμούς να αναγνωρίζονται μεταξύ τους ως νόμιμοι και ευυπόληπτοι, και να βρίσκονται σε διοικητικές κατηγορίες που προσδιορίζουν την επιλεξιμότητά τους για δημόσιες και ιδιωτικές επιχορηγήσεις (Di Maggio και Powell, 1983:153).

Μέσω λοιπόν της επαγγελματοποίησης, το φεστιβάλ εξασφαλίζει και άλλους πόρους κυρίως από την Ευρωπαϊκή Ένωση μέσω των προγραμμάτων ΕΣΠΑ, αλλά και από αμιγώς κινηματογραφικά προγράμματα όπως το Media για τις αναπτυξιακές δράσεις της Αγοράς, αλλά και χορηγίες από ιδιώτες για τα βραβεία κοινού και τις παράλληλες εκδηλώσεις. Για την Δέσποινα Μουζάκη αυτό είναι σαφές:

«στο διάστημα 2005-2009 και με κορύφωση την τελευταία, 50η και επετειακή διοργάνωσή του, το Φεστιβάλ διεύρυνε τη διεθνή αναγνώρισή του και πέτυχε να καταταχθεί από τα έγκυρα έντυπα της διεθνούς κινηματογραφικής κοινότητας ανάμεσα στα 12 καλύτερα κινηματογραφικά φεστιβάλ του κόσμου. Αυτή η κατάταξη αντανάκλα τις στρατηγικές επιλογές της Διοίκησης, αλλά και τον κόπο και τον μόχθο του συνόλου των εξειδικευμένων επαγγελματιών που εργάζονται για το Φεστιβάλ».

Ως αποτέλεσμα, το ΦΚΘ έρχεται σε επαφή με Ευρωπαϊκά κονδύλια, τα οποία του δίνονται ακριβώς επειδή κρίνεται αξιόπιστο. Η Δέσποινα Μουζάκη αναφέρεται σε αυτά τα κονδύλια, τα οποία συνεχίζουν να διατηρούν την λειτουργία του ΦΚΘ μέχρι και σήμερα:

«το επιχειρησιακό σχέδιο της 51ης διοργάνωσης και της περαιτέρω λειτουργίας του θεσμού είχε ήδη ολοκληρωθεί από το 2009. Μέσα σε αυτό, περιλαμβάνονταν τα σχέδια που είχαν υποβληθεί στο ΕΣΠΑ, καθώς και τα έτοιμα για υποβολή στις επόμενες προσκλήσεις του Πλαισίου. Με την έγκριση των σχετικών Τεχνικών Δελτίων, σημαντικό μέρος του προϋπολογισμού του Φεστιβάλ θα καλυφθεί από την ενίσχυση του Πλαισίου. Το Φεστιβάλ, έχοντας αποκτήσει κατά το διάστημα 2005-2009 Διαχειριστική Επάρκεια, είναι σε θέση να λάβει και να διαχειριστεί την ενίσχυση. Επίσης ο σημερινός σχεδιασμός του έχει διαμορφωθεί λαμβάνοντας υπ' όψιν τις σημαντικές μεταβολές στην οικονομική κατάσταση της χώρας, αξιοποιώντας τον θετικό διεθνή αντίκτυπο του εορτασμού των 50 χρόνων ζωής του Φεστιβάλ».

Έχει αναφερθεί ήδη ότι η επιβίωση των οργανισμών δεν συνεπάγεται με βελτίωση των επιδόσεων τους (Di Maggio και Powell, 1983:148). Για τον λόγο αυτό, ένας οργανισμός που έχει ήδη εξασφαλισμένα τέτοια κονδύλια, πολλές φορές να εστιάζει στον ανταγωνισμό με τους άλλους οργανισμούς σε επίπεδο στάτους και ισοτιμίας κύρους, και όχι σε μια σωστή οικονομική διαχείριση (Di Maggio και Powell, 1983:154).

Η διεύθυνση Μουζάκη, ενώ ξεκινά με τον Δημήτρη Μπαρδάνη ως αναπληρωτή διευθυντή στα οικονομικά και διοικητικά θέματα, μετά την απομάκρυνσή του, η θέση του μένει κενή χωρίς να αναπληρωθεί. Το γεγονός αυτό ενισχύει το μέγεθος της κακοδιαχείρισης, καθώς με την παραίτηση της Δέσποινας Μουζάκη, διαπιστώνεται έλλειμμα 6,5 εκατομμυρίων ευρώ³⁹, με το οποίο έρχεται αντιμέτωπη η νέα διεύθυνση, λίγους μήνες πριν την διοργάνωση του 51^{ου} ΦΚΘ και εν μέσω πολιτικών αλλαγών και εξελίξεων.

³⁹ Βλ. άρθρο του Παναγιώτη Παναγόπουλου στην Καθημερινή με τίτλο «Μείον 40% το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης» http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4Dcgi/_w_articles_columns_2_24/10/2010_419692 (25/05/2013)

8. Διεύθυνση Δημήτρη Εϊπίδη

8.1. Έναρξη με ΜΑΤ⁴⁰

Λίγους μόνο μήνες πριν την 51^η διοργάνωσή του, η νέα διεύθυνση εξασφαλίζει την έγκριση της FIAPF για την αλλαγή της ημερομηνίας διεξαγωγής του φεστιβάλ ώστε να δώσει περισσότερο χρόνο στην προετοιμασία της διοργάνωσης εν μέσω πολιτικών και πολιτιστικών αλλαγών⁴¹. Το 2010, η 51^η διοργάνωση την δεδομένη χρονιά λαμβάνει χώρα στις αρχές Δεκεμβρίου, σε αντίθεση με άλλες χρονιές όπου διεξαγόταν στα μέσα Νοεμβρίου.

Η τελετή έναρξης της 51^{ης} διοργάνωσης του ΦΚΘ υπό τη νέα διεύθυνση του Δημήτρη Εϊπίδη, κρίνεται επεισοδιακή. Στην τελετή έναρξης δεν παρίσταται ο Υπουργός Πολιτισμού αλλά ούτε και ο δήμαρχος Θεσσαλονίκης, ενώ ταυτόχρονα σημειώνονται επεισόδια έξω από το Ολύμπιον από ανθρώπους της ένωσης σκηνοθετών Θεσσαλονίκης οι οποίοι αντιτίθενται στον καινούριο νόμο⁴² (ο οποίος είναι εδώ και ένα μήνα σε δημόσια διαβούλευση⁴³), και από τους υπαλλήλους του φεστιβάλ, οι οποίοι παραμένουν απλήρωτοι, από την προηγούμενη διοργάνωση του θεσμού⁴⁴.

Ο διευθυντής του ΦΚΘ, παρά το τεταμένο κλίμα, καλωσορίζει το κοινό και ευχαριστεί τους συνεργάτες του, τους εθελοντές και τους χορηγούς που έκαναν πράξη τη διοργάνωση του θεσμού. Ο ίδιος αναφέρει στον εναρκτήριο

⁴⁰ Βλ. άρθρο του Βασίλη Κεχαγιά στο tvxs με τίτλο: «Στενάχωρες εικόνες στην έναρξη του 51^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου» στην ιστοσελίδα:

<http://tvxs.gr/news/%CF%83%CE%B9%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%AC/%CF%83%CF%84%CE%B5%CE%BD%CE%AC%CF%87%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%82-%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B5%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%81%CE%BE%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-51%CE%BF%CF%85-%CF%86%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%85> (25/05/2013)

⁴¹ Βλ. άρθρο με τίτλο «Dimitris Eipidis is the new director of the Thessaloniki International Film Festival» στον διαδικτυακό κόμβο [filmfestivals.com](http://www.filmfestivals.com), στην ιστοσελίδα: http://mail.filmfestivals.com/blog/editor/dimitris_eipides_is_the_new_director_of_the_thessaloniki_international_film_festival (25/05/2013)

⁴² Βλ. άρθρο με τίτλο «Το Υπουργείο πολιτισμού εκδικείται τους πολίτες της Θεσσαλονίκης» στην ιστοσελίδα: http://tsak-giorgis.blogspot.gr/2010/12/blog-post_9595.html (05/25/2013)

⁴³ Βλ. άρθρο με τίτλο «Γερούλανος: στο υπουργικό συμβούλιο το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο» στην ιστοσελίδα: <http://www.gossip-tv.gr/inside-stories/G-Politics/story/60323/geroulanos-sto-upourgiko-sumboulio-nskhedio-gia-ton-kinematographo> (25/05/2013)

⁴⁴ Βλ. άρθρο της Τζένης Τσιροπούλου στο tvxs με τίτλο «Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Η Gainsbourg, οι απλήρωτοι εργαζόμενοι και ο Γαβράς που δεν είδαμε» στην ιστοσελίδα: <http://www.inews.gr/29/festival-thessalonikis-i-Gainsbourg-oi-aplirotoi-ergazomenoi-kai-o-gavras-pou-den-eidame.htm> (25/05/2013)

λόγω του ότι «οι δυσκολίες ήταν πολλές φέτος. Το φεστιβάλ όμως πρέπει να επιβιώσει και να συνεχίσει και στο μέλλον να αποτελεί φως και στολίδι για την πόλη της Θεσσαλονίκης με την οποία έχει τόσο ταυτιστεί», υπογραμμίζοντας ότι «οι ταινίες της φετινής διοργάνωσης δεν προέρχονται από τη «Χολιγουντιανή σχολή», αλλά προσεγγίζουν τον άνθρωπο με βλέμμα πρωτότυπο και ερευνητικό. Φεστιβάλ σημαίνει κοινό, να γεμίζουν οι αίθουσες με κόσμο, να στήνονται παρέες μετά τις προβολές και να συζητούν, να περνάει τυχαία κάποιος έξω από μια αίθουσα, να μπαίνει και να μένει⁴⁵»

Παρά τις μομφές προς την προηγούμενη διεύθυνση, το ΦΚΘ ξεκινά με εναρκτήρια ταινία το Χολιγουντιανό *127 ώρες* του Αμερικανού σκηνοθέτη Ντάνι Μπόιλ. Το σύνολο των ταινιών που παρουσιάζονται αγγίζουν τις 169 ταινίες, αριθμός μικρότερος σε σχέση με τις 252 της τελευταίας διοργάνωσης. Επιπλέον, οι παράλληλες εκδηλώσεις μειώνονται σχεδόν στις μισές, με δύο μόνο masterclasses και εκθέσεις, και τις εκδόσεις να φτάνουν τις τέσσερις.

Σχετικά με τον προγραμματισμό του ΦΚΘ, το διεθνές διαγωνιστικό παραμένει ως έχει, με την συμμετοχή πρώτων και δευτέρων ταινιών νέων σκηνοθετών, όπως παραμένει και το τμήμα «Ματιές στα Βαλκάνια» μαζί με το ελληνικό τμήμα και τα αφιερώματα σε σκηνοθέτες. Ο Δημήτρης Εϊπίδης επαναφέρει το πρόγραμμα «Νέοι Ορίζοντες» παραφρασμένο σε «Ανοιχτούς Ορίζοντες», και οι «Ημέρες Ανεξαρτησίας» διανύουν την τελευταία τους χρονιά, καθώς μετά την λήξη της 51^{ης} διοργάνωσης το τμήμα απομακρύνεται.

8.1.1. Το ελληνικό τμήμα και ο Νόμος 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219)

Η Ομίχλη, και σε αναμονή της ψήφισης του νόμου για τον κινηματογράφο, δεν συμμετέχει ενεργά στην 51^η διοργάνωση του ΦΚΘ, παρόλο που αναστέλλει την αποχή της ένα μήνα πριν την έναρξη της⁴⁶. Αντίθετα, τα περισσότερα από τα μέλη της προτιμούν να προβάλλουν τις ταινίες τους στο φεστιβάλ της Αθήνας Νύχτες Πρεμιέρας⁴⁷.

⁴⁵ Από δελτίου τύπου του ΦΚΘ για την τελετή έναρξης.

⁴⁶ Βλ. άρθρο του Γιάννη Ζουμπουλάκη στο Βήμα με τίτλο «Κινηματογραφιστές Ομίχλης Αναστέλλουν την αποχή από Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης» στην ιστοσελίδα: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=367556> (25/05/2013)

⁴⁷ Βλ. *Tungsten* του Γιώργου Γεωργόπουλου (2010), *Μέσα στο δάσος* του Άγγελου Φραντζή (2010), *Το χάρισμα* της Μαργαρίτας Μαντά (2010), *Τα οπωροφόρα της Αθήνας* του Νίκου Παναγιωτόπουλου (2010). Η ταινία του Στράτου Τζίτζη *45cm* προβάλλεται και στα δύο φεστιβάλ.

Το 51^ο ΦΚΘ ανοίγει τον Δεκέμβριο του 2010, και στο πλαίσιο του τμήματος «Ελληνικές Ταινίες 2010», «παρουσιάζει το σύνολο των ταινιών που ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα της διοργάνωσης για συμμετοχή, στήριξη και προβολή της εγχώριας πρόσφατης παραγωγής⁴⁸».

Εν αναμονή της ψήφισης του νέου νόμου, της εκκρεμότητας για την διαδικασία των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας, και την άτυπη αποχή των Ελλήνων κινηματογραφιστών από το ΦΚΘ, το φεστιβάλ, για να ενδυναμώσει το ελληνικό του πρόγραμμα αποφασίζει «αφουγκραζόμενο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φετινής χρονιάς λόγω της επικείμενης αλλαγής του νομοθετικού πλαισίου, να δώσει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βήμα στους δημιουργούς που του εμπιστεύτηκαν τις ταινίες τους⁴⁹».

Για τον λόγο αυτό, αλλάζει το πλαίσιο συμμετοχής των ελληνικών ταινιών στο επίσημο πρόγραμμά του, καθώς καταργείται ο περιορισμός για το φιλμ, χωρίς να τίθεται περιορισμός στο format. Με την πρόκληση αυτή, και το φιλμ να μην αποτελεί προϋπόθεση, πολλές ταινίες ανταποκρίνονται στο κάλεσμα οι οποίες στην πλειοψηφία τους είναι ψηφιακές κι έτσι καλύπτεται κάπως το κενό από την έλλειψη των ταινιών της Ομίχλης.

Στο μεταξύ, η Ομίχλη, επωφελείται από την γενικότερη αναστάτωση και την κοινωνική εντροπία αναφορικά με την μη θέσπιση καινούριας νομοθεσίας για τον κινηματογράφο (Jepperson, 1991:147). Ως αποτέλεσμα, ιδρύει την δική της Ακαδημία Κινηματογράφου στην Αθήνα, θεσπίζοντας μάλιστα τα δικά της βραβεία, τα οποία με έναν τρόπο, αντικαθιστούν τα Κρατικά.

Οι υποψίες της Toby Lee για υπονόμευση της πόλης και των θεσμών της από την Ομίχλη μοιάζουν να επιβεβαιώνονται, καθώς φαίνεται «ότι οι κινηματογραφιστές θεωρούσαν ότι η Αθήνα, ως πρωτεύουσα της Ελλάδας, ήταν δικαιωματικά η έδρα της εθνικής της κινηματογραφίας, των προβολών και των βραβείων, την ίδια στιγμή που ορισμένοι τοπικοί παράγοντες κατηγορούσαν τους κινηματογραφιστές ότι προσπαθούσαν να αφαιρέσουν από τη Θεσσαλονίκη την ιδιότητα της εθνικά σημαντικής πόλης για τον κινηματογράφο (2012:126)».

⁴⁸ Για τις συνολικές αλλαγές βλ. το κείμενο της Ελένης Ανδρουτσοπούλου για τις ελληνικές ταινίες στην ιστοσελίδα του ΦΚΘ: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&loc=9&SectionID=138> (25/05/2013)

⁴⁹ Βλ. όπ. σημ. 48.

Ο Θάνος Αναστόπουλος, υποστηρίζει ότι «από την στιγμή που το ΥΠΠΟ αποφάσισε να καταργήσει τα Κρατικά βραβεία, και η ΕΑΚ να στήσει τα δικά της, υπήρξε σίγουρα μια ρήξη αλλά και μια συνέχεια, σε όλο αυτό το κλίμα αβεβαιότητας και αναταραχής».

Από την άλλη, αναφέρει για τη μη συμμετοχή στο ελληνικό τμήμα του ΦΚΘ ότι:

«είναι στην διακριτική ευχέρεια του κάθε σκηνοθέτη που θα αποφασίσει να κάνει την πρεμιέρα της ταινίας του. Από την στιγμή που το Διεθνές Διαγωνιστικό του ΦΚΘ δέχεται μόνο πρώτες και δεύτερες ταινίες στο πρόγραμμά του, ταυτόχρονα αποκλείονται πολλοί σκηνοθέτες από το να συμμετέχουν. Από την άλλη, το γεγονός ότι για να προβληθεί μια ελληνική ταινία στο ΦΚΘ πρέπει να κάνει την πρεμιέρα της εκεί, έχει να κάνει με την στρατηγική του κάθε σκηνοθέτη για το αν θα θέλει να την προβάλλει στην Αθήνα ή στην Θεσσαλονίκη».

Παρόλο που τελικά ο Νόμος για τον κινηματογράφο προετοιμάζεται, σε μια περίοδο που πολιτικά είναι ακόμη αβέβαιη, καθώς ο Υπουργός Πολιτισμού τελεί τα καθήκοντά του λιγότερο από ένα χρόνο, και με την αλλαγή της διεύθυνσης του ΦΚΘ, η Ομίχλη εξακολουθεί να πλήττει τον θεσμό του φεστιβάλ, παρόλο που έχει αποδεχτεί το Νόμο και παρόλο που έχει άρει το μπουϊκοτάζ της⁵⁰.

Ο νέος νόμος λοιπόν, μέσα σε ένα κλίμα αναταραχών ψηφίζεται λίγες μέρες μετά την 51^η διοργάνωση του φεστιβάλ και αναθεωρεί τις διατάξεις που ισχύουν στον μέχρι τότε νόμο 2557/1997 για το ΦΚΘ (αρ. 4) μέσα από τα άρθρα 21-29 τα οποία αναφέρονται στη νομική του μορφή (αρ. 21), στους σκοπούς του (αρ. 22), στους πόρους του (αρ. 23), στην έδρα του (αρ. 24), στα όργανα διοίκησης (αρ. 25-27), στην εσωτερική διάρθρωση και στην διεύθυνση (αρ. 28-29).

Οι βασικές διατάξεις που αφορούν τη μορφή, τους σκοπούς, τους πόρους και τη λειτουργία του φεστιβάλ παραμένουν ίδιες χωρίς σημαντικές διαφορές. Ωστόσο, στους σκοπούς του ΦΚΘ ορίζεται και η διοργάνωση του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (αρ. 22, παρ. 3 (β)), το οποίο υπάρχει ως παράλληλη διοργάνωση του ΦΚΘ από το 1998, και η λειτουργία του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (αρ.22, παρ. 3 (ζ)), το οποίο

⁵⁰ Βλ. άρθρο με τίτλο «Η ομίχλη λέει Ναι» στην ιστοσελίδα <http://www.sevenart.gr/news-detail.php?catid=15&id=366> (27/05/2013)

συγχωνεύεται με το ΦΚΘ και που μέχρι τότε ήταν αυτοτελές (Ν. 2557/1997, αρ.4, παρ. 2 α.).

Οι βασικές αλλαγές έχουν να κάνουν με την κατάργηση της Γενικής συνέλευσης, η οποία μέχρι πρότινος ενέκρινε τον προϋπολογισμό του ΦΚΘ, γεγονός που τώρα υπάγεται στις αρμοδιότητες του Διοικητικού συμβουλίου (αρ.26, παρ. 9 (στ)). Επίσης, ενισχύεται ο ρόλος του Διευθυντή του ΦΚΘ, ο οποίος ως Γενικός διευθυντής πια (αρ.27, παρ. 1) επωμίζεται και τα καθήκοντα του Αναπληρωτή διευθυντή ο οποίος τελικά καταργείται, και αναλαμβάνει την διοίκηση εκτός από το ΦΚΘ (αρ. 28 (α)) και των εξής διευθύνσεων: Διεθνών Οπτικοακουστικών Παραγωγών (αρ. 28 (β)), Μουσείου Κινηματογράφου (αρ. 28 (γ)) και Οικονομικής και Διοικητικής Υποστήριξης (αρ. 28 (δ))

Τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας καταργούνται, αλλά η διοργάνωση του φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου παραμένει με μη διαγωνιστικό χαρακτήρα, με ελληνικά κινηματογραφικά έργα μυθοπλασίας μικρού ή μεγάλου μήκους (αρ. 22, παρ. 3 (γ)).

Με τον καινούριο νόμο ενισχύεται η εξουσία του Διοικητικού Συμβουλίου το οποίο έχει λόγο στον τελικό προϋπολογισμό του ΦΚΘ και αναφορικά με την εσωτερική διοικητική διάρθρωσή του, ο Διευθυντής φαίνεται να ασκεί μεγαλύτερη επιρροή στο θεσμό, καθώς επωμίζεται περισσότερα καθήκοντα, πέρα από τα καλλιτεχνικά που μέχρι τότε ήταν κυρίως υπεύθυνος, αλλά και διοικητικά, γεγονός που τον τοποθετεί στην υψηλότερη βαθμίδα της ιεραρχίας.

Ταυτόχρονα, η συγχώνευση του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, μπορεί να μεγαλώνει χωροταξικά τον θεσμό, αλλά παράλληλα αυξάνει και τις αρμοδιότητες του ΦΚΘ συνολικά. Την παρούσα περίοδο μάλιστα αυξάνει και τις αρμοδιότητες του διευθυντή του ΦΚΘ, ο οποίος διευθύνει και το Μουσείο Κινηματογράφου το οποίο δεν έχει δικό του διευθυντή, παρά το γεγονός ότι κάτι τέτοιο ορίζεται από τη νομοθεσία (αρ.31, παρ. 3).

Ο Νότης Φόρσος, διευθυντής του Ολύμπιον, επιβεβαιώνει τα παραπάνω σχετικά με την παρούσα διοικητική μορφή του ΦΚΘ:

«το ΦΚΘ διοικητικά αποτελείται από το διοικητικό συμβούλιο αλλά τις αποφάσεις της καθημερινής δραστηριότητας τις παίρνει ο διευθυντής που

αυτή την στιγμή είναι ο κύριος Εϊπίδης και που σύμφωνα με το νόμο Γερουλάνου, υπάρχει μια σειρά από διευθυντές που πρέπει να έχει το φεστιβάλ το οποίο δεν τους έχει. Οπότε, ο κύριος Εϊπίδης είναι καλλιτεχνικός διευθυντής αλλά ασκεί και καθήκοντα γενικού διευθυντή. [...] Το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ήρθε αργότερα με την συνένωση των φορέων, και αυτή την στιγμή αποτελεί τμήμα του φεστιβάλ, το οποίο βάση του νόμου θέλει δικό του διευθυντή, αλλά δεν έχει οριστεί κανένας διευθυντής από το διοικητικό συμβούλιο, ούτε γενικός διευθυντής, ούτε άλλος που ορίζεται σύμφωνα με το νόμο».

8.2. Back to basics

Ο Δημήτρης Εϊπίδης, είναι σαφής σχετικά με τους στόχους της νέας διεύθυνσης του φεστιβάλ και την στροφή προς την ποιότητα. Όπως αναφέρει στον κατάλογο της 51^{ης} διοργάνωσης:

«στεκόμαστε φέτος σε μια απλή αρχή: Πρωταρχική σημασία έχει η ίδια η ταινία. Το ΦΚΘ δεν διεκδικεί πρωτιές, αριθμούς και δόξες. Κίνητρο στην σύνθεση του προγράμματος υπήρξε η ποιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η αναζήτηση νέων σκηνοθετικών ταλέντων και η ανάδειξη καθιερωμένων δημιουργών με τις νέες τους προτάσεις. Στόχος κι επιθυμία μας είναι το ΦΚΘ να καθιερωθεί ως ένας φορέας ανεξάρτητου κινηματογράφου, που τόσο μέσα από τις ταινίες του προγράμματος όσο και από τις παράλληλες εκδηλώσεις, αλλά και τις αναπτυξιακές δράσεις της Αγοράς, να στηρίζει την εγχώρια και την ξένη παραγωγή και να προτρέπει την ανοιχτή επικοινωνία της με το κοινό (ΦΚΘ, 2010:51)».

Επίσης, παραμένει πιστός στο νέο αίμα του παγκόσμιου σινεμά μέσα από τις πρώτες και δεύτερες ταινίες νέων σκηνοθετών, αλλά ταυτόχρονα δίνει έμφαση και στους Έλληνες σκηνοθέτες τους οποίους το φεστιβάλ σκοπό έχει να προωθήσει μέσα από τις αναπτυξιακές δράσεις της Αγοράς (ΦΚΘ, 2011:52).

Ο διευθυντής του φεστιβάλ παίρνει αντίθετη θέση σε σχέση με τους σκοπούς της προηγούμενης διεύθυνσης του φεστιβάλ αναφέροντας ότι:

«η προηγούμενη διοίκηση θέλησε να ανοίξει τη διεθνή εικόνα της διοργάνωσης, καλώντας και απονέμοντας τιμητικά βραβεία σε ένα μεγάλο αριθμό διάσημων προσώπων του κινηματογράφου, πιστεύω ότι ένα φεστιβάλ πρέπει να ανανεώνεται. Πρέπει να συμπορεύεται με τις νέες τάσεις

παγκοσμίως, να είναι ένας ζωντανός οργανισμός. Επίσης, πρέπει να αποτελεί το κάτοπτρο της εθνικής παραγωγής. Θα ήθελα το φεστιβάλ να είναι ο φορέας του ανεξάρτητου κινηματογράφου, στόχος από τον οποίο είχε εκτραπεί τα τελευταία χρόνια. Είναι μια κατεύθυνση προς την οποία θέλω να επαναφέρω το φεστιβάλ. Αυτό αποτελεί την επιθυμία και την επιδίωξή μου. Πιστεύω στην αυτοανανέωση: πρέπει να εξετάζονται τα κίνητρα, οι στόχοι του φεστιβάλ και να προσαρμόζονται στην τρέχουσα πραγματικότητα. Ο ανεξάρτητος κινηματογράφος αποτελεί τη νέα εποχή. Αυτός συμπίπτει και με τα δεδομένα της ελληνικής παραγωγής, ο οποίος είναι από τη φύση του ανεξάρτητος. Τα πρόσφατα χολιγουντιανά καλούπια στα οποία έγινε απόπειρα να προσαρμοστεί το φεστιβάλ θεωρώ ότι δεν αρμόζουν στην ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα⁵¹».

Η επιλογή του Μισέλ Δημόπουλου ως προέδρου της κριτικής επιτροπής το 2010 είναι συμβολική, και έχει να κάνει ακριβώς με την στροφή στην ποιότητα και στο κλίμα στο οποίο η νέα διεύθυνση θέλει να επικεντρωθεί, γεγονός που παραπέμπει ξεκάθαρα στην πρώτη διεύθυνση του ΦΚΘ.

Βασικότερος σκοπός όλων όμως, είναι η επιβίωση του ΦΚΘ. Σε μια συνέντευξη στην Χρυσούλα Παπαϊωάννου⁵², ο νέος διευθυντής του φεστιβάλ επισημαίνει: «νιώθω δέος, ανησυχία, αλλά και έτοιμος να αναλάβω την πρόκληση. Χρειάζεται μεγάλη εφευρετικότητα ώστε να επιβιώσει, αλλά και να βελτιωθεί το φεστιβάλ».

Ο Δημήτρης Εϊπίδης είναι έμπειρος στο πεδίο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, με θητεία σε διεθνή φεστιβάλ του εξωτερικού, αλλά και πίστη στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης το οποίο δεν άφησε ποτέ, ούτε όταν παραιτήθηκε από το τμήμα των «Νέων Οριζόντων» το 2005 ενόψει της νέας διεύθυνσης Μουζάκη, καθώς παρέμεινε καλλιτεχνικός διευθυντής του ΦΝΘ.

Οι προκλήσεις όμως για την βιωσιμότητα του φεστιβάλ είναι πολλές, καθώς από το 2010 ήδη υπάρχουν τα σημάδια της οικονομικής κρίσης, και στην περίπτωση του φεστιβάλ, ενισχυμένα από το έλλειμμα (το οποίο φαίνεται να κυμαίνεται στα 6,5 εκατομμύρια ευρώ) και την κακοδιαχείριση της προηγούμενης διεύθυνσης.

⁵¹ Βλ. άρθρο του Παναγιώτη Παναγόπουλου στην καθημερινή, με τίτλο «Μείων 40% το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης» στην ιστοσελίδα: http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4Dcgi/_w_articles_columns_2_24/10/2010_419692 (25/05/2013)

⁵² Συνέντευξη στην Ελευθεροτυπία με τίτλο: «Ο Δημήτρης Εϊπίδης στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης», στην ιστοσελίδα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=160957> (25/05/2013)

Πέρα από το καθαρά οικονομικό κομμάτι, η νέα διεύθυνση έχει να αντιμετωπίσει και τις σχέσεις δικτύωσης του φεστιβάλ με φορείς που μέχρι τότε συνεργαζόταν και οι οποίοι διασφάλιζαν την γόνιμη διεξαγωγή του, που την δεδομένη περίοδο φαίνεται να μαίνονται. Στους εποχικούς υπαλλήλους του φεστιβάλ, οι οποίοι ξεκίνησαν να δουλεύουν στην 51^η διοργάνωση χωρίς να έχουν εξοφληθεί από την προηγούμενη, όσο και στα ξενοδοχεία και στα ταξιδιωτικά γραφεία της πόλης, εκκρεμούν οφειλές από μέρους του φεστιβάλ⁵³. Επίσης οφειλές εκκρεμούν και στους σκηνοθέτες των βραβείων του φεστιβάλ από την περσινή διοργάνωση.

Το φεστιβάλ είναι σε πολύ πιεστική κατάσταση, όμως σταδιακά φαίνεται να ανταπεξέρχεται. Ο Δημήτρης Εϊπίδης και οι συνεργάτες του τον πρώτο χρόνο, αποπληρώνουν ένα ποσό του χρέους και προχωρούν σε μια σειρά από στρατηγικές κινήσεις για να ευθυγραμμίσουν την πορεία του φεστιβάλ⁵⁴.

Ο προϋπολογισμός της 51ης διοργάνωσης ανέρχεται σε 3.100.000 ευρώ, εμφανώς μειωμένος, με εξασφαλισμένους πόρους από το ΥΠΠΟ, το ΕΣΠΑ και το πρόγραμμα Media, το οποίο στηρίζει τις αναπτυξιακές δράσεις της Αγοράς, η οποία διατηρείται⁵⁵.

Στις επόμενες δύο διοργανώσεις, ο προϋπολογισμός του ΦΚΘ είναι ακόμη πιο μειωμένος με αποτέλεσμα το 2011 να ανέρχεται στα 2.700.000 ευρώ και το 2013 περίπου στα 2.100.000, με ποσοστό 65% των χρημάτων να είναι εξασφαλισμένο από ευρωπαϊκά προγράμματα και όχι από το ΥΠΠΟ, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο διευθυντής στην τελετή έναρξης της 53^{ης} διοργάνωσης⁵⁶.

8.3. Το Φεστιβάλ της κρίσης

Με φανερά μειωμένο προϋπολογισμό και λιγότερη κρατική επιχορήγηση, το ΦΚΘ ενδιαφέρεται πρωτίστως για την οικονομική του σταθερότητα, κάνοντας ότι είναι δυνατό και για την καλλιτεχνική του

⁵³ Βλ. συνέντευξη του Δημήτρη Εϊπίδη στον Απόστολο Λυκέσα στο έθνος με τίτλο «Αν δεν μιλήσω θα είμαι συνένοχος» στην ιστοσελίδα: <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22800&subid=2&pubid=63515206> (25/05/2013)

⁵⁴ Βλ. όπ. σημ. 51.

⁵⁵ Τα οικονομικά στοιχεία προκύπτουν από το πρόγραμμα Διαύγεια του ΥΠΠΟ.

⁵⁶ Από δελτίο τύπου του ΦΚΘ.

ποιότητα. Το ΦΚΘ πέρα από την επιδότηση του ΥΠΠΟ, χρηματοδοτείται και από άλλες τρεις πηγές όπως αναφέρει η συντονίστρια του έργου ΕΣΠΑ Ελένη Ανδρουτσοπούλου:

«τα τελευταία τρία χρόνια βασικός κορμός χρηματοδότησης είναι το πρόγραμμα ΕΣΠΑ, όπου έχουμε δύο έργα: ένα για το ΦΚΘ που χρηματοδοτεί με 900.000 ευρώ κάθε διοργάνωση του διεθνούς φεστιβάλ κινηματογράφου και ένα για το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ που είναι γύρω στα 400.000 ευρώ. Έχουμε την χρηματοδότηση του ΕΣΠΑ μέχρι και το 2014 και ελπίζουμε να συνεχιστεί και στο μέλλον. Επίσης το Media με το οποίο μέσα από αιτήσεις του το φεστιβάλ συνεργάζεται εδώ και χρόνια, που παίρνει και για τα δύο φεστιβάλ χρηματοδότηση, αλλά και για τις Αγορές του φεστιβάλ. Η τέταρτη πηγή είναι τα ίδια έσοδα από τα εισιτήρια και τις διοργανώσεις».

Οι ελεγκτικοί μηχανισμοί στους οποίους υπόκειται το ΦΚΘ είναι άκρως πιεστικοί, και σε αυτά τα πλαίσια η διοίκηση πρέπει να παίρνει και τις καλλιτεχνικές τις αποφάσεις. Η Ελένη Ανδρουτσοπούλου συμπληρώνει σχετικά με τον έλεγχο από το ΕΣΠΑ ο οποίος φαίνεται να είναι ο πιο αυστηρός:

«για τα προγράμματα τα Ευρωπαϊκά υπάρχει πάρα πολύ αυστηρός έλεγχος. Ειδικά στο ΕΣΠΑ το οποίο παρακολουθώ πολύ πιο στενά, αφού κάνεις την πρότασή σου, διοργάνωση ανά διοργάνωση, πρέπει με λεπτομέρεια, σε επίπεδο όχι ευρώ, αλλά λεπτού του ευρώ, να πεις πως θα διαχειριστείς τον προϋπολογισμό σου. Όλες οι διαδικασίες γίνονται σύμφωνα με τη νομοθεσία και την Ευρωπαϊκή αλλά και την εθνική, που αφορούν τις αναθέσεις έργων, δηλαδή γίνονται με διεθνείς διαγωνισμούς όπου τηρούνται συγκεκριμένες διαδικασίες, συγκεκριμένες ημερομηνίες, είναι πολύ αυστηρό το πώς θα γίνει η ανάθεση σε κάποιον ανάδοχο για να υλοποιήσει ας πούμε την έκδοση των καταλόγων. Εκ των προτέρων όταν ενταχθείς στο πρόγραμμα, τα έχεις αποδεχθεί και πρέπει να τα ακολουθήσεις πιστά. Πριν μπεις στην διαδικασία για να κάνεις την οποιαδήποτε ανάθεση, πρέπει να πάρεις προέγκριση από την διαχειριστική αρχή. Στέλνεις πριν τον διαγωνισμό, προεγκρίνεται ο διαγωνισμός και μετά μπορείς να τα δημοσιοποιήσεις. Όταν ολοκληρωθεί ο διαγωνισμός, πριν υπογράψεις σύμβαση πάλι στέλνεις όλο το πακέτο της διαδικασίας και ξαναπαίρνεις προέγκριση για να υπογράψεις τη σύμβαση, και τέλος όταν έχεις εκταμιεύσει τα χρήματα, για να μπορέσεις να πληρώσεις και να γίνει αποδεκτή η δαπάνη, επίσης στέλνεις τα παραστατικά, τις

ενημερότητες και ότι χρειάζεται από τον ανάδοχο για να τεκμηριώσει ότι η δαπάνη έγινε».

Πέραν όμως της εξασφάλισης των παραπάνω πόρων, η νέα διεύθυνση για να εξασφαλίσει ακόμη μεγαλύτερη οικονομική σταθερότητα και να μειώσει το έλλειμμα, προχωρεί σε μια σειρά από περικοπές οι οποίες τελικά επηρεάζουν και τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό της.

Μετά την λήξη της 51^{ης} διοργάνωσης, η νέα διοίκηση παίρνει μια σειρά από αποφάσεις αναφορικά με την βιωσιμότητα του φεστιβάλ. Αρχικά, μειώνει το σταθερό προσωπικό από 69 άτομα σε 48 και μειώνει το ενοίκιο του παραρτήματος της Αθήνας σε ποσοστό 20%. Ακόμη μειώνει τις συνολικές ανελαστικές δαπάνες του οργανισμού σε σχέση με προηγούμενα έτη, αναζητά νέες πηγές χρηματοδότησης από την Ευρωπαϊκή ένωση και αξιοποιεί την σύγκλιση των υπαρχουσών υποδομών. Τέλος, καταρτίζει το Πρόγραμμα της 52ης διοργάνωσης με γνώμονα την ποιότητα, τη διεθνή πρωτοπορία, τη δυνατότητα ανάπτυξης συνεργιών σε διεθνές επίπεδο, και το διακριτό καλλιτεχνικό στίγμα⁵⁷.

Μετά το τέλος της 51^{ης} διοργάνωσης λοιπόν, το ΦΚΘ μπαίνει στην λογική των ευρύτερων περικοπών, οι οποίες ξεκινούν από το ΥΠΠΟ, και καταργεί το πρόγραμμα «Ημέρες Ανεξαρτησίας» μετά από έξι χρόνια σημαντικής παρουσίας στο φεστιβάλ⁵⁸. Την θέση του προγράμματος φαίνεται να αντικαθιστούν οι «Ανοιχτοί (πια) Ορίζοντες» τους οποίους προγραμματίζει ο ίδιος ο διευθυντής του φεστιβάλ, κάνοντας και την επιλογή του διεθνούς διαγωνιστικού, των αφιερωμάτων, αλλά και του ελληνικού τμήματος.

Παράλληλα μειώνονται οι παράλληλες εκδηλώσεις του φεστιβάλ, και από το 2011 καταργούνται τα masterclasses, τα οποία αντικαθιστώνται από τις συνεντεύξεις τύπου. Το Balkan Fund το Salonica studio καταργούνται επίσης από την επόμενη χρονιά, και οι αναπτυξιακές δράσεις της Αγοράς περιορίζονται στο Crossroads co-production forum, στο market και το works in progress.

⁵⁷ Τα στοιχεία προκύπτουν από το πρόγραμμα Διαύγεια του ΥΠΠΟ.

⁵⁸ Βλ. επιστολή του Δευτέρη Αδαμίδα στα μέσα μαζικής ενημέρωσης για την αποχώρησή του στην ιστοσελίδα: <http://camerastyloonline.wordpress.com/2011/03/27/lfteris-adamidis-apoxorisi-apo-to-festival-thessalonikis/> (25/05/2013)

Το 2012, την χρονιά που συμπληρώνονται είκοσι χρόνια από την διεθνοποίηση του θεσμού, καταργούνται τα χρηματικά βραβεία, και η απονομή τους γίνεται συμβολική⁵⁹.

Επίσης, επισφαλές κρίνεται το μέλλον των εργαζομένων του φεστιβάλ καθώς η θητεία τους βασίζεται σε συμβάσεις ορισμένου χρόνου, οι οποίες κάθε χρόνο ανανεώνονται με βάση τις ανάγκες του οργανισμού, και οι οποίες θίγονται επίσης από τα κυβερνητικά μέτρα με μειώσεις μισθών (Valejo, Valejo 2012:141).

Σημαντικό εδώ είναι να αναφερθεί ότι οι εργαζόμενοι του ΦΚΘ, κυρίως οι μόνιμοι, φέρνουν σε πέρας όχι μόνο το ΦΚΘ, αλλά και το ΦΝΘ, δηλαδή δύο μεγάλες διοργανώσεις ετήσια, καλύπτοντας και άλλες πάγιες ανάγκες όλη την διάρκεια του χρόνου. Το καθεστώς λειτουργίας του προσωπικού υπόκειται στο γενικό καθεστώς των διατάξεων του δημοσίου οι οποίες δεδομένης της γενικής αναταραχής, μπορεί να μεταβάλλονται από καιρό σε καιρό. Από το 2007, εκκρεμούν δικαστικές αποφάσεις σχετικά με τη νομιμοποίηση του προσωπικού του ΦΚΘ, ύστερα από ανάλογο προεδρικό διάταγμα για την μέγιστη διάρκεια των συμβάσεών τους⁶⁰ (Valejo, Valejo 2012:140).

Με τις δεδομένες συνθήκες εργασίας, οι Pederson και Morian, επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι οι εργαζόμενοι των κινηματογραφικών φεστιβάλ δημιουργούν πορτφόλια και όχι σταθερές θέσεις εργασίας (2011:2). Για την Loist, «όσοι εργάζονται σε κινηματογραφικά φεστιβάλ, (οι προγραμματιστές, οι καλλιτεχνικοί διευθυντές, οι άνθρωποι των δημοσίων σχέσεων), είναι εργάτες του πολιτισμού, σε ένα πεδίο που δεν έχει συγκεκριμένη δομή εκπαίδευσης. Το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς τους περιλαμβάνει το ετήσιο χτίσιμο δικτύων, με σκηνοθέτες, διανομείς, άλλους προγραμματιστές, χορηγούς κλπ. Δεδομένης της υψηλά εξειδικευμένης φύσης της δουλειάς στον φεστιβαλικό κύκλο, και της πολιτιστικής της δύναμης, είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι αυτοί οι εξειδικευμένοι εργάτες, δεν πληρώνονται αναλόγως (2011:270)».

Τις ανάγκες του έμμισθου προσωπικού το οποίο συνεχώς μειώνεται, φαίνεται να καλύπτουν οι εθελοντές του φεστιβάλ, θεσμός ο οποίος αρχικά

⁵⁹ Βλ. άρθρο του Μανώλη Κρανάκη στο flix.gr με τίτλο «Χωρίς χρηματικά βραβεία το φετινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης!» στην ιστοσελίδα: <http://flix.gr/news/xoris-xrhmatika-brabeia-to-festival-thessalonikhs.html> (25/05/2013)

⁶⁰ Βλ. ΠΔ υπ' αριθμόν 164, 2004 (ΦΕΚ Α' 134) (αρ. 1-7)

ξεκίνησε ως μια γιορτή με σκοπό την μεγαλύτερη εμπλοκή του κοινού της πόλης με το φεστιβάλ. Όπως αναφέρει η Μπέττυ Σεμακούλα, υπεύθυνη του εθελοντικού προγράμματος:

«τα τελευταία χρόνια ένα μεγάλο κομμάτι εθελοντών υποστηρίζει την έλλειψη προσωπικού. Και αυτό είναι μια γενικότερη εικόνα, όχι μόνο στο δικό μας πρόγραμμα αλλά σε πάρα πολλούς οργανισμούς, [...], λόγω της ανεργίας, της οικονομικής περιρρέουσας κατάστασης. Το ίδιο συμβαίνει και σε μας, δηλαδή έχει μειωθεί το προσωπικό πάρα πολύ τα τελευταία χρόνια οπότε βασιζόμαστε πολύ στην συμβολή των εθελοντών, και αυτό έχει δώσει και μεγαλύτερη βαρύτητα στο έργο τους».

8.4. Συμπεράσματα

Ο ισομορφισμός που υπερισχύει στην διεύθυνση του Δημήτρη Εϊπίδη είναι ο εξαναγκαστικός (coercive) και έχει να κάνει αναμφισβήτητα με την επιβολή του κράτους (Di Maggio και Powell, 1983:150). Οι πολιτικές εξελίξεις είναι τόσο ρευστές στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, και μέσα στο πλαίσιο της κοινής αναταραχής, επιβάλλουν ηθελημένα και μη τα αποτελέσματα των ενεργειών τους στους οργανισμούς οι οποίοι εξαρτώνται από αυτές. Στην δεδομένη συνθήκη, το ΦΚΘ υπόκειται στο ΥΠΠΟ, γεγονός που σημαίνει ότι επηρεάζεται άμεσα από τις αποφάσεις και τις στρατηγικές του επιλογές.

Μετά την αιφνίδια παραίτηση της Δέσποινας Μουζάκη, η οποία ακολούθησε την αιφνίδια τοποθέτησή της στην θέση της διευθύντριας πέντε χρόνια νωρίτερα από το ΥΠΠΟ, γεγονός στο οποίο ο Fligstein αναφέρεται σαν σοκ (1991:314), τοποθετείται λίγους μήνες πριν την έναρξη της 51^{ης} διοργάνωσης του ΦΚΘ, ο Δημήτρης Εϊπίδης. Το γεγονός ότι είναι εξοικειωμένος με διοικητικές θέσεις, δεν τον συνιστά απαραίτητα ικανό να ανταπεξέλθει όλες τις δυσκολίες που περιμένουν στην γωνία, και μάλιστα μια δεδομένη στιγμή όπου οι εξελίξεις τρέχουν πριν κανείς να προλάβει να τις παρακολουθήσει.

Το 2010, αναλαμβάνει η νέα κυβέρνηση μετά από βουλευτικές εκλογές, ο Υπουργός Πολιτισμού αναγγέλλει την ψήφιση νέου νομοσχεδίου για τον κινηματογράφο, η Δέσποινα Μουζάκη παραιτείται, και οι Έλληνες κινηματογραφιστές μαζί με τους απλήρωτους μέχρι τότε υπαλλήλους του ΦΚΘ διαμαρτύρονται έξω από την μόνιμη στέγη του φεστιβάλ, το Ολύμπιον.

Ο Δημήτρης Εϊπίδης έρχεται αντιμετώπος με ένα δημοσιονομικό έλλειμμα, την στιγμή που συνειδητοποιεί τον μειωμένο προϋπολογισμό που προορίζει το ΥΠΠΟ για την διοργάνωση του φεστιβάλ, λίγες μέρες πριν τα καλλιτεχνικά του καθήκοντα ενισχυθούν και με τα διοικητικά. Ο ίδιος, επιλέγει κατά τις επιταγές του κράτους, να μειώσει τις δαπάνες του θεσμού, όπως ανάλογα το ΥΠΠΟ μειώνει τον προϋπολογισμό του φεστιβάλ και απομακρύνει προσωπικό όπως αντίστοιχα το ΥΠΠΟ συγχωνεύει θεσμούς⁶¹, συσσωρεύοντας τις διευθύνσεις κάτω από ένα μόνο πρόσωπο, με βασικότερο σκοπό την επιβίωσή του (Aldrich σε DiMaggio και Powell, 1983:150).

Το γεγονός ότι το φεστιβάλ ανήκει στην πολιτιστική βιομηχανία, δεν αναιρεί για τους Pfeiffer και Salancik (σε DiMaggio και Powell, 1983:150), την επιλογή του κράτους να φερθεί ανάλογα, όπως και στους υπόλοιπους οργανισμούς, και στην προκειμένη περίπτωση να περικόψει τον προϋπολογισμό λειτουργίας του, αφενός γιατί οι πολιτικοί decision makers συνήθως δεν κατανοούν ευθέως τις συνέπειες των πράξεών τους και αφετέρου γιατί οι αποφάσεις τους με την εφαρμογή τους σε όλους ανεξαιρέτως τους οργανισμούς, καθιστούν τις συγκεκριμένες αποφάσεις λιγότερο προσαρμοστικές και ευέλικτες.

Με την ψήφιση του νόμου για τον κινηματογράφο, ο Δημήτρης Εϊπίδης συγκεντρώνει όλες τις διοικητικές εξουσίες στο πρόσωπό του, καθώς ο αναπληρωτής διευθυντής καταργείται και οι συγχωνευμένοι φορείς όπως το Μουσείο Κινηματογράφου (το οποίο δεν διατηρεί διευθυντή) περνάνε στην δικαιοδοσία του ΦΚΘ⁶². Για τον Fligstein (1991:313), η εσωτερική δομή του οργανισμού είναι πηγή μεγάλης δύναμης και ταυτόχρονα περιορισμός της δράσης. Σε αυτή την περίπτωση υπάρχει η επίσημη (formal) και η ανεπίσημη (informal) εξουσία (Fligstein, 1991:313).

Στην περίπτωση του ΦΚΘ, ο διευθυντής του φεστιβάλ συγκεντρώνει και τις δύο στο πρόσωπό του καθώς αυτό προκύπτει και από την έγκριση του κράτους⁶³, αλλά και από την δομή του φεστιβάλ που είναι ιεραρχική προς τον διευθυντή (καθώς αυτός παίρνει τις περισσότερες διοικητικές αποφάσεις και υπογράφει και το καλλιτεχνικό πρόγραμμα). Αλλαγές σε αυτό το σχήμα μπορούν να συμβούν είτε όταν ένα καινούριο σύνολο φορέων κερδίσει

⁶¹ Βλ. Ν. 3905/2010 (αρ. 31, παρ.3).

⁶² Βλ. Ν. 3905/2010 (αρ.28).

⁶³ Βλ. όπ. σημ. 62.

εξουσία είτε όταν αυτός που έχει την απόλυτη εξουσία αποφασίσει να κάνει την αλλαγή (Fligstein σε DiMaggio και Powell, 1991:313).

Η βασική αλλαγή έρχεται με την κατάργηση του τμήματος «Ημέρες Ανεξαρτησίας» και την επαναφορά των «Νέων Οριζόντων». Μπορεί η διεύθυνση του φεστιβάλ να έχει προφασιστεί λόγους περικοπών, γεγονός που συνεπάγεται στον εξαναγκαστικό ισομορφισμό, η διαμόρφωση του προγράμματος όμως και οι στόχοι του φεστιβάλ δείχνουν το αντίθετο. Η επαναφορά των «Νέων Οριζόντων» ως «Ανοιχτών Οριζόντων» και μετά την απομάκρυνση του τμήματος του Λευτέρη Αδαμίδη, του πιο σημαντικού τμήματος του φεστιβάλ μετά το διεθνές διαγωνιστικό, μοντελοποιεί ακριβώς την εποχή της πρώτης διεύθυνσης του ΦΚΘ, όπου το παράλληλο τμήμα του Δημήτρη Εϊπίδη έδινε ουσιαστικά το στίγμα του φεστιβάλ. Έναν αντίστοιχο στόχο φαίνεται να εκφράζει και αυτή η απόφασή του, καθώς όπως αναφέρει στην έκδοση της 51^{ης} διοργάνωσης:

«όταν το ΦΚΘ άνοιγε τις πόρτες του στον διεθνή κινηματογραφικό χώρο το 1992, το κοινό της Θεσσαλονίκης γνώριζε για πρώτη φορά, μαζί με τις ταινίες του διαγωνιστικού, και του ελληνικού προγράμματος, το τμήμα των Νέων Οριζόντων που [...] έφεραν τους θεατές σε επαφή με ένα σινεμά, στο οποίο διαφορετικά δεν θα είχαν πρόσβαση. [...] σχεδόν δύο δεκαετίες μετά, οι Νέοι Ορίζοντες δεν έχουν παλιώσει-αντιθέτως συγχρονίζονται και συνάδουν με την επικαιρότητα, επεκτείνοντας ακόμη περισσότερο το πεδίο τους και αξιοποιώντας την ανεκτίμητη εμπειρία των περασμένων χρόνων (ΦΚΘ, 2010:51)».

Με τους «Ανοιχτούς Ορίζοντες» και την υπογραφή του συνολικού προγράμματος εκτός από το τμήμα «Ματιές στα Βαλκάνια» το οποίο επιλέγει ο Δημήτρης Κερκινός, ο διευθυντής του φεστιβάλ φαίνεται να έχει τον πλήρη έλεγχο. Μια αλλαγή που δεν περιμένει όμως έρχεται από τον χώρο των Ελλήνων κινηματογραφιστών, οι οποίοι εκμεταλλευόμενοι την γενικότερη απραξία και αμφισημία των γεγονότων, θεσμοποιούν εκ νέου (reinstitutionalism) τους κανόνες και τις αρχές του κινηματογράφου μέσα από την ίδρυση της δικής τους Ακαδημίας Κινηματογράφου (Jepperson, 1991:152).

Το ΦΚΘ μένει χωρίς ελληνικές ταινίες, και με την επίσημη κατάργηση των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας, αλλάζει αυτόματα και όλη η διαδικασία επιλογής των ελληνικών ταινιών. Το digital wave της Δέσποινας Μουζάκη

καταργείται, αφού ο περιορισμός στο format δεν ισχύει πια⁶⁴ και μπορούν να συμμετέχουν όλες οι ελληνικές ταινίες, κάνοντας όμως την πρεμιέρα τους στο φεστιβάλ. Η μη συμμετοχή των ελληνικών ταινιών από τα μέλη της ΕΑΚ οδηγεί την διεύθυνση του φεστιβάλ στο να ανοίξει κι άλλο τους κανονισμούς επιλογής των ταινιών στο ελληνικό πρόγραμμα, προσθέτοντας το 2012 στην 53^η διοργάνωση και συμπαραγωγές.

Γενικότερα, η τρίτη διεύθυνση της διεθνούς λειτουργίας τους ΦΚΘ, εξαρτάται εξαναγκαστικά από το κράτος και τις προσταγές του. Παρά το γεγονός ότι ο προϋπολογισμός του συμπεριλαμβάνει και Ευρωπαϊκά κονδύλια, οι βασικές του λειτουργίες υπάγονται στο ΥΠΠΟ, από το οποίο δεν ορίζονται μόνο τα ποσά των επιχορηγήσεων, αλλά και ο τρόπος πρόσληψης προσωπικού, καθώς και η χωροταξική του επέκταση. Με λίγα λόγια, το κράτος ορίζει την ύπαρξη και την επέκταση του οργανισμού (Powell, 1991:187).

	2010	2011	2012
	169	151	150
	5	5	5
	4	6	5
	6	6	9
	4	3	4
	2	1	1
asterclasses	2	1	8 ⁶⁵

Πίνακας 6. Στατιστικά στοιχεία για την τριετία (2010-2012)⁶⁶

Τέταρτο μέρος

9. Γενικά Συμπεράσματα

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα έχει απαντηθεί σε μεγάλο βαθμό από την ανάλυση των μέχρι τώρα δεδομένων. Σε μια εποχή παρακμής για την ιστορία του θεσμού, το ΥΠΠΟ αποφασίζει να αλλάξει την μορφή του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, και να το διεθνοποιήσει

⁶⁴ Το φιλμ έχει αρχίσει να εκλείπει και η εξέλιξη της τεχνολογίας εξαναγκάζει την άνθιση του ψηφιακού format και τις νέες πρακτικές που ο οργανισμός πρέπει να ακολουθήσει για να ανταγωνιστεί το περιβάλλον του (βλ. την τεχνολογία ως εξαναγκαστικό ισομορφισμό σε DiMaggio και Powell, 1983:150).

⁶⁵ Τα masterclasses αντικαταστάθηκαν από τις συνεντεύξεις τύπου.

⁶⁶ Τα στοιχεία προκύπτουν από δελτία τύπου του ΦΚΘ και το πρόγραμμα του ΦΚΘ.

εξασφαλίζοντας πρωτίστως την επιβίωση της ελληνικής ταινίας μέσα από ένα διεθνές περιβάλλον.

Γι' αυτό τον λόγο, το 1992, το ΦΚΘ μπαίνει στο πεδίο των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου ως νεοεισερχόμενος οργανισμός με την επωνυμία Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Για να επιβιώσει και να εδραιώσει την παρουσία του ως οργανισμός, υιοθετεί άμεσα μια σειρά από πρακτικές οι οποίες αρχικά σκοπό έχουν να του δώσουν μια συγκεκριμένη μορφή και ταυτότητα.

Ο πρώτος διευθυντής του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, μέσα από τον μιμητικό ισομορφισμό (DiMaggio και Powell, 1983:150), και υιοθετώντας το πρόγραμμα του διεθνούς φεστιβάλ του Τορίνο όσον αφορά τα αφιερώματα, και το παράλληλο πρόγραμμα των Καννών σχετικά με τις πρώτες ταινίες νέων σκηνοθετών όσον αφορά το διεθνές διαγωνιστικό, δίνει στο ΦΚΘ το στίγμα του, το οποίο συντηρείται μέχρι σήμερα, και έχει να κάνει με την προώθηση νέων σκηνοθετών στο κινηματογραφικό στερέωμα.

Παράλληλα, υιοθετεί και μια σειρά άλλων πρακτικών για την εδραίωσή του οι οποίες υπάγονται στον εξαναγκαστικό ισομορφισμό, ο οποίος προκύπτει τόσο από επίσημες όσο και ανεπίσημες πιέσεις άλλων οργανισμών που είναι ήδη εδραιωμένοι (DiMaggio και Powell, 1983:150).

Η FIAPF είναι ο πρώτος οργανισμός που αναγκάζει το ΦΚΘ, στην αρχή της διεθνοποίησής του, να υιοθετήσει μια σειρά πρακτικών για να του δώσει την πιστοποίησή της, υπάγοντάς το σε μια κατάταξη εξειδικευμένου φεστιβάλ με πρώτες και δεύτερες ταινίες νέων σκηνοθετών. Το κράτος έρχεται πολύ αργότερα, μόλις το 1997 για να νομιμοποιήσει την διεθνή μορφή του φεστιβάλ, παρέχοντάς του και την μόνιμη στέγη του, τον κινηματογράφο Ολύμπιον.

Μέσα σε λίγα χρόνια και μέσω της βοήθειας του έμπειρου προσωπικού του, όπως υπήρξε ο προγραμματιστής Δημήτρης Εϊπίδης, ο οποίος έρρεε τις ταινίες στο ΦΚΘ λόγω γνωριμιών και κοινωνικών δικτύων από άλλα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ όπως το Τορόντο, και τα οποία δίκτυα μεταφράζονται με την μορφή του κανονιστικού ισομορφισμού (DiMaggio και Powell, 1983:150), το ΦΚΘ φαίνεται να εδραιώνεται ήδη από πολύ νωρίς, καθώς αρκετά φεστιβάλ, νέα στο διεθνές πεδίο όπως η Σόφια (1997), το Σεράγεβο (1995) και η

Τρανσυλβανία (2002), το μιμούνται και μοντελοποιούν το δικό τους πρόγραμμα πάνω σε αυτό της Θεσσαλονίκης, σε μια προσπάθεια δικής τους εδραίωσης και διαμόρφωσης ταυτότητας.

Το ΦΚΘ λοιπόν όχι μόνο εισέρχεται στο πεδίο των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου, αλλά καταφέρνει πολύ γρήγορα να εδραιωθεί ως ποιοτικό, με έμφαση στους νέους σκηνοθέτες και στην προώθησή τους, αλλά και στην εδραίωση πολλών από αυτούς ως auteurs. Η ελληνική ταινία σε αυτή την φάση της διεθνούς πορείας του φεστιβάλ, φαίνεται να μην είναι στο επίκεντρο και δεν είναι στους άμεσους στόχους της πρώτης διεύθυνσης, γίνεται όμως μια σημαντική προσπάθεια για την καλλιέργεια τόσο των Ελλήνων σκηνοθετών, όσο και του κοινού της πόλης σε ένα επίπεδο πιο κοντά αυτού των διεθνών φεστιβάλ.

Αυτό ακριβώς πιστοποιεί η έκδοση πολλών μονογραφιών Ελλήνων και ξένων δημιουργών, σε μια προσπάθεια κάλυψης της μικρής κινηματογραφικής βιβλιογραφίας. Τα αφιερώματα επίσης σε σκηνοθέτες άγνωστους στο κοινό έχουν μια τάση προς τον εκπαιδευτικό ρόλο που το ΦΚΘ φαίνεται να προτιμά να τελεί. Οι δύο τελευταίες ενέργειες χαρακτηρίζουν την καινοτομία της πρώτης διεύθυνσης, η οποία έχοντας σε ένα βαθμό εδραιωθεί, σκοπό έχει να αφήσει πίσω της και ένα παιδευτικό έργο.

Το ΦΚΘ λοιπόν, ανταποκρίνεται πλήρως στον όρο ισομορφισμός, καθώς ως νεοεισερχόμενος οργανισμός σε ένα πεδίο καθιερωμένο όπως αυτό των διεθνών φεστιβάλ, υιοθετεί όλες τις ισομορφικές πιέσεις που του επιβάλλονται από το εξωτερικό περιβάλλον του και με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να επιβιώσει και να εδραιώσει την θέση του (DiMaggio και Powell, 1983).

Το διεθνές διαγωνιστικό που διατηρεί, τα βραβεία που δίνονται αλλά και οι διεθνείς επιτροπές, η χρηματοδότηση από το κράτος, η προβολή ταινιών ποιότητας που χαρακτηρίζουν το παράλληλο κύκλωμα το οποίο το φεστιβάλ συνιστά, το κάνουν να δρα ισομορφικά με τα υπόλοιπα διεθνή φεστιβάλ, τα οποία από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 αρχίζει να ανταγωνίζεται δυναμικά.

Ο ανταγωνισμός είναι αυτός που κρατάει τα φεστιβάλ μέσα στην αρένα, ειδικά αν αυτά είναι του ίδιου εύρους και γι' αυτό το λόγο είναι σημαντικό τα τελευταία να έχουν μια συγκροτημένη ταυτότητα (Κερκινός,

2009:168). Για τον Κερκινό, το ΦΚΘ κάνει ένα βήμα προς την διαμόρφωση της ταυτότητάς του το 1994, με την ίδρυση του Βαλκανικού τμήματος «Ματιές στα Βαλκάνια», με σκοπό την παρουσίαση στο ελληνικό και ξένο κοινό του φεστιβάλ, της ετήσιας παραγωγής των πιο σημαντικών ταινιών που προέρχονταν από τα Βαλκάνια (Κερκινός, 2009:169).

Μέσα στα χρόνια, το συγκεκριμένο τμήμα και μετά από τον εναγκαλισμό του από το κοινό του φεστιβάλ, καταφέρνει με τον προγραμματισμό του να παρουσιάσει πολλούς νέους Βαλκάνιους σκηνοθέτες και να τους βάλει στον κύκλο των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Το 1998, το τμήμα «Ματιές στα Βαλκάνια» όπως και όλο το ΦΚΘ ενισχύεται με το Βαλκανικό ταμείο ανάπτυξης ταινιών, το οποίο λόγω της εξειδίκευσής του δεν καλύπτεται γεωγραφικά, από κανένα άλλο φεστιβάλ ή ταμείο, γεγονός που έχει σαν αποτέλεσμα την επιτυχία του. Το Βαλκανικό τμήμα καταφέρνει όχι μόνο να επιβιώσει και των τριών διευθύνσεων του φεστιβάλ, αλλά και να ενισχυθεί.

Με την αλλαγή της κυβέρνησης μετά τις βουλευτικές εκλογές του 2004, η διεύθυνση Δημόπουλου απομακρύνεται και έρχεται βίαια να την αντικαταστήσει αυτή της Δέσποινας Μουζάκη. Η διεύθυνση Μουζάκη, έχει τελείως διαφορετικούς στόχους από την προηγούμενη και η αλλαγή έρχεται σαν σοκ, χωρίς να υπάρχει χρόνος για την προετοιμασία της (Fligstein, 1991:314).

Εδώ έρχεται να απαντηθεί το δεύτερο ερώτημα για το κατά πόσο αυτή πέτυχε τον στόχο της σχετικά με την υψηλότερη κατάταξη του ΦΚΘ στα πέντε καλύτερα διεθνή φεστιβάλ της Ευρώπης.

Η Δέσποινα Μουζάκη, έχοντας παραλάβει το ΦΚΘ ήδη εδραιωμένο στο διεθνή χάρτη των φεστιβάλ μετά από δώδεκα χρόνια λειτουργίας, αλλάζει τον προσανατολισμό του, ο οποίος είχε να κάνει ακριβώς με την εδραίωσή του, και στοχεύει πιο πέρα, στο άνοιγμα ολοένα και περισσότερο των διεθνών οριζόντων του. Για να γίνει όμως ακόμη πιο διεθνές το φεστιβάλ, και να ανέβει στην κατάταξη των διεθνών φεστιβάλ, υπάρχουν κάποιες μεταβλητές που πρέπει να πάρει υπ όψιν της και αυτές είναι οι Αγορές και οι πρώτες προβολές.

Η Μουζάκη αναγνωρίζει ότι το κομμάτι των Αγορών, «είναι που στην ουσία δημιουργεί τη διάρθρωση του αξιολογικού συστήματος των διεθνών

κινηματογραφικών φεστιβάλ: όσο πιο ισχυρή η αγορά, τόσο πιο ψηλά βρίσκεται ένα φεστιβάλ στον κατάλογο αξιολόγησης». Για τον λόγο αυτό, ιδρύει την Αγορά, την οποία σταδιακά επεκτείνει με προγράμματα πέρα από το ήδη υπάρχων Balkan Fund, όπως τα Crossroads Co production forum, market και salonica studio, κάνοντας μια καινοτομία την οποία όμως δανείζεται από τα μεγάλα φεστιβάλ της Ευρώπης και την μοντελοποιείται (μιμητικός ισομορφισμός, σε DiMaggio και Powell, 1983:151). Ταυτόχρονα, δίνει μεγάλη έμφαση στην προώθηση της ελληνικής ταινίας στο εξωτερικό, σκοπός που είναι επίσης σημαντικός γι' αυτήν να επιτευχθεί.

Παράλληλα μεγεθύνει τον προγραμματισμό του ΦΚΘ, ως αποτέλεσμα του αυξημένου προϋπολογισμού που της δίνεται, χωρίς να εστιάσει έτσι σε μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Δίνοντας έμφαση στην Αγορά, παραμελεί το πρόγραμμα, το οποίο παρουσιάζει μια γκάμα από το πιο ανεξάρτητο σινεμά, μέχρι την πρόσφατη ελληνική παραγωγή και μάλιστα διευρυμένη μέσα από το πρόγραμμα digital wave όπου εμφανίζονται όλες σχεδόν οι ελληνικές ταινίες που παράγονται στον ελλαδικό χώρο. Με πρόθεση επίσης τις πρεμιέρες, συμπεριλαμβάνει στο πρόγραμμα του φεστιβάλ συνήθως ανόμοια είδη κινηματογραφικής γραφής, και σε συνδυασμό με την πληθώρα των παράλληλων εκδηλώσεων, το ΦΚΘ φαίνεται να μην έχει συγκροτημένη ταυτότητα.

Και στην διεύθυνση Μουζάκη παρουσιάζεται εξαναγκαστικός ισομορφισμός (DiMaggio και Powell, 1983:150), καθώς το ΦΚΘ εξακολουθεί να είναι μέλος της FIAPF - και μάλιστα σκοπεύει να ανέβει και στην κατάταξη- και επίσης, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το κράτος, το οποίο του εξασφαλίζει τη μεγαλύτερη δυνατή χρηματοδότηση. Ο κανονιστικός ισομορφισμός εδώ έχει να κάνει με τα δίκτυα που αναπτύσσονται μεταξύ των επαγγελματιών της Αγοράς (DiMaggio και Powell, 1983:152).

Η διεύθυνση Μουζάκη δεν επιτυγχάνει τον στόχο της, αλλά εκπληρώνει κάποια σημεία του. Την πενταετία που διευθύνει το ΦΚΘ, αυτό ανεβαίνει στην κατάταξη κινηματογραφικών περιοδικών όπως το screen το οποίο το συμπεριλαμβάνει στα 25 καλύτερα, όχι όμως στα πέντε καλύτερα των διεθνών φεστιβάλ. Δίνει ώθηση στην ελληνική ταινία καθώς η άνθιση της Αγοράς συμπίπτει με την άνθιση του ελληνικού κινηματογράφου στο εξωτερικό, ο οποίος σίγουρα επωφελείται, μέσα από τα εργαστήρια και τις

προωθητικές κινήσεις του φεστιβάλ. Ο Έλληνας σκηνοθέτης και εκπαιδευτής για την διεθνή αρένα των φεστιβάλ αλλά και προωθεί την δουλειά του στο εξωτερικό.

Επίσης, το φεστιβάλ γίνεται αναγνωρίσιμο μέσα από τα διεθνή δίκτυα που στήνει, προσελκύοντας όχι μόνο επώνυμους καλεσμένους αλλά και χορηγούς, εξασφαλίζοντας και επιμέρους ευρωπαϊκά κονδύλια, πέρα από αυτά του ΥΠΠΟ, για την οικονομική του σταθερότητα (DiMaggio και Powell, 1983:153).

Το γεγονός ότι η διεύθυνση Μουζάκη δεν είναι απόλυτα επιτυχημένη δεν έγκειται μόνο στο γεγονός της κακοδιαχείρισης και της έλλειψης ελεγκτικού μηχανισμού που την άφησε να επικεντρωθεί περισσότερο στο εξωτερικό προφίλ του φεστιβάλ, αλλά και στο γεγονός ότι διήρκεσε λίγα μόνο χρόνια ώστε να μπορέσει να αφήσει το στίγμα της (Di Maggio και Powell, 1983:154). Η αλλαγή της πολιτικής κατάστασης, κάνει την Μουζάκη να παραιτηθεί, αφήνοντας την θέση της διευθύντριας τόσο γρήγορα, όσο και όταν την ανέλαβε.

Η διεύθυνση του Δημήτρη Εϊπίδη χαρακτηρίζεται κυρίως από τον εξαναγκαστικό ισομορφισμό, καθώς εξαρτάται άμεσα από το κράτος (DiMaggio και Powell, 1983:150). Η γενικότερη οικονομική κατάσταση οδηγεί το ΥΠΠΟ στην μειωμένη χρηματοδότηση η οποία αναγκάζει την διοίκηση σε γενικότερες περικοπές. Εξαιτίας και του ελλείμματος της προηγούμενης διεύθυνσης, η παρούσα διεύθυνση προσαρμόζει το πρόγραμμα του φεστιβάλ σε ένα πιο λιτοδίαιτο οικονομικό μοντέλο.

Την ίδια στιγμή και ενώ ο οργανισμός έχει ανάγκη από καινοτομίες για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του ή τουλάχιστον την βελτίωσή του, η διοίκηση δεν προβαίνει σε καμιά αλλαγή και προσπαθεί απλά να συντηρήσει την επιβίωσή της, συντηρώντας επιπρόσθετα και ένα αυταρχικό μοντέλο διοίκησης, καθόλα νόμιμο καθώς προέρχεται από την καινούρια νομοθεσία, με όλες τις διοικητικές και καλλιτεχνικές αποφάσεις στο πρόσωπό του διευθυντή, με ενισχυμένο τον ρόλο και τη δύναμή του (Fligstein, 1991:313).

Με δεδομένη την επιρροή του, ο διευθυντής φαίνεται να επιστρέφει στο μοντέλο της πρώτης διεθνούς διεύθυνσης του φεστιβάλ, καθώς κάνει λόγο για «αυτοανανέωση και αναβίωση» (Πρώτο Πλάνο, 2010:250). Επαναφέρει το πρόγραμμα «Νέοι Ορίζοντες» παραφρασμένο, καταργεί τους τελευταίους

καλλιτεχνικούς συνεργάτες της προηγούμενης διεύθυνσης, και προσπαθεί να διατηρήσει ένα μοντέλο μιμητικό προς τα πρώτα χρόνια της πορείας του φεστιβάλ (Di Maggio και Powell, 1983:151).

Διατηρεί την Αγορά και το crossroads co-production forum, καταργώντας το πιο στοχευμένο από τα τμήματα της αγοράς ταμείο, το Balkan Fund όπως και ότι εκπαιδευτικό αυτή προτείνει, καθώς απομακρύνει και το salonica studio και ταυτόχρονα δεν προβαίνει σε σημαντικές αλλαγές στρατηγικής σχετικά με την προσέλκυση και την ενίσχυση των Ελλήνων κινηματογραφιστών, οι οποίοι φαίνεται να απέχουν σταθερά τα τελευταία χρόνια από το ΦΚΘ, ιδρύοντας την δική τους Ακαδημία Κινηματογράφου και δίνοντας τα δικά τους βραβεία.

Το ΦΚΘ επιχειρεί να κάνει μια στροφή στον ποιοτικό κινηματογράφο, ενισχύοντας έτσι και την εικόνα της κρίσης η οποία είναι περιρρέουσα, θέλοντας έτσι να αφήσει το στίγμα του. Οι επιλογές του προγραμματισμού των δύο τελευταίων χρόνων όμως, δεν χαρακτηρίζονται από μεγάλες εκπλήξεις, καθώς οι ταινίες φαίνεται να προέρχονται από άλλα διεθνή φεστιβάλ και τα αφιερώματα που λαμβάνουν χώρα σε ήδη αναγνωρισμένους σκηνοθέτες, είναι μάλλον ανέμπνευστα καθώς το ελληνικό κοινό είναι μαζί τους εξοικειωμένο.

Σε όλη την διάρκεια της διεθνούς πορείας του το ΦΚΘ, λειτούργησε ισομορφικά με τον έναν ή τον άλλο τρόπο (όπως φαίνεται στον πίνακα 8), επιβεβαιώνοντας έτσι την θεωρία των Di Maggio και Powell (1983) ότι όλοι οι οργανισμοί που δρουν σε ένα περιβάλλον με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά καταλήγουν ομογενοποιημένοι, ακριβώς για να εξασφαλίσουν την επιβίωση και τη νομιμοποίησή τους.

Το ΦΚΘ μπαίνει στην αρένα των διεθνών φεστιβάλ το 1992 και εξακολουθεί να βρίσκεται εκεί, είκοσι χρόνια μετά, έχοντας να αντιμετωπίσει συνεχώς ολοένα και περισσότερες ισομορφικές πιέσεις. Η πιο σημαντική μορφή πίεσης, φαίνεται να προέρχεται από το κράτος, και να επηρεάζει τον οργανισμό συνολικά όλα αυτά τα είκοσι χρόνια.

	μ 2003	2006	2010
	207 ⁶⁷	321	169
	9	11	5
	7	10	4
	3	9	6
	4	8	4
	1	3	2
asterclassess	1	11	2
μ	2.200.000 €	7.800.000 €	3.100.000 €

Πίνακας 7. Πίνακας με τα πιο ακριβά φεστιβάλ ανά διεύθυνση⁶⁸

	μ	FIAPF	FIAPF	FIAPF
μ	μ μ			μ μ
		μ	μ	μ
	(μμ)			
	μ			

Πίνακας 8. Αποτελέσματα θεωρίας⁶⁹

⁶⁷ Δεν βρέθηκαν.

⁶⁸ Τα στοιχεία προέρχονται κυρίως από τα δελτία τύπου του ΦΚΘ και από την Fiapf.

⁶⁹ Βλ. Di Maggio και Powell (1983).

Πέρα από το πεδίο των άλλων διεθνών φεστιβάλ που το ΦΚΘ βλέπει ανταγωνιστικά και υιοθετεί πρακτικές από αυτά ή κάνει καινοτομίες για να ανταπεξέλθει σε νέες προκλήσεις (μιμητικός ισομορφισμός) και το πεδίο της επαγγελματοποίησης όπου μέσα από τα δίκτυα διαμορφώνονται τα παράλληλα κυκλώματα τόσο από άποψη εδραίωσης επαγγελματών αλλά και προώθησης επαγγελματικών σχέσεων (κανονιστικός ισομορφισμός), ο εξαναγκαστικός ισομορφισμός του κράτους φαίνεται να διατηρεί μεγαλύτερο ποσοστό επιρροής στον συγκεκριμένο οργανισμό.

Οι αιφνίδιες αλλαγές της διοίκησης του φεστιβάλ λόγω κυρίως πολιτικών εξελίξεων, δίνουν ακριβώς την έννοια της προσταγής, με αποτέλεσμα το ΦΚΘ να μην μπορεί να ολοκληρώσει τους σκοπούς του, ούτε να διαμορφώσει μια συγκροτημένη ταυτότητα όντας έρμαιο των κυβερνητικών αποφάσεων. Το κράτος φαίνεται τελικά να είναι ο βασικός παράγοντας επιρροής, γεγονός που αντικατοπτρίζεται όχι μόνο στα λειτουργικά και οικονομικά ζητήματα του θεσμού, αλλά και σε ζητήματα προγραμματισμού μεταβάλλοντας έτσι τον θεσμό και καλλιτεχνικά.

Το ενδιαφέρον θα ήταν μέσα από όλες αυτές τις αλλαγές, το ΦΚΘ να αξιολογήσει τις οικονομικές και υλικές δυνατότητές του οι οποίες επιβάλλονται από το κράτος και με βάση αυτών, να ορίσει μια ταυτότητα καλλιτεχνική αλλά και γεωγραφική, η οποία στα πλαίσια του εύρους ενός μεσαίου φεστιβάλ να μπορεί να εξασφαλίσει την βιωσιμότητα αλλά και το κύρος του.

Δεν είναι τυχαίο ότι το τμήμα «Ματιές στα Βαλκάνια» επιβιώνει παρόλες τις διορθωτικές αλλαγές των διευθύνσεων και ότι το κομμάτι τις αγοράς με έμφαση τα Βαλκάνια και τη Νοτιοανατολική Ευρώπη παραμένει το πιο ενδιαφέρον. Το ΦΚΘ μπορεί να αποκτήσει μια ταυτότητα και μάλιστα διακριτή, αρκεί να απαριθμήσει τα πλεονεκτήματα του κάθε τμήματός του συνολικά και να τα δομήσει σε ένα εύρωστο μοντέλο για να γίνει και πιο εδραιωμένο αλλά και πιο ανταγωνιστικό στο πεδίο των διεθνών φεστιβάλ.

Κλείνοντας, θα ήταν σκόπιμο να ειπωθεί ότι η παραπάνω μελέτη σκοπό έχει να δώσει μια αφορμή για ανάλογες αναλύσεις και να θέσει επιμέρους ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα, την δομή και την λειτουργία των κινηματογραφικών φεστιβάλ ως οργανισμών.

10. Βιβλιογραφία

Brint, S., and Karabel, J. (1991). Institutional origins and transformations: The case of American community colleges. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 337-360). University Of Chicago Press.

Czach, Liz (2004). Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image*, 4:1, 76–88.

De Valck, Marijke (2005). Drowning popcorn at the international film festival Rotterdam. In De Valck, Marijke and Hagener, Malte (eds.) *Chinephilia movies, love and memory* (p.p. 97-110). Amsterdam: Amsterdam University Press.

De Valck, Marijke (2007). *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.

De Valck, Marijke, and Loist, Skadi (2009). Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field. In Iordanova, Dina, and Rhyne, Ragan (eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (p.p. 179- 215). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

De Valck, Marijke (2006). *Sites of Passage: FilmFestivals, Europe and the Network of International Film Festivals*. University of Amsterdam.

Στην ιστοσελίδα: <http://dare.uva.nl/document/198646> (01/06/2013)

Di Maggio, J., P. (1991). Constructing an organizational field as a professional project: U.S.A Art museums 1920- 1940. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 267-292). University Of Chicago Press.

DiMaggio, P., J., and Powell, W., W. (1991). Introduction. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 1-38). University Of Chicago Press.

DiMaggio, J., Paul, and Powell, W., Walter. (1983). The iron cage revised: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American sociological review*, Volume 48, 147-160.

Elsaesser, Thomas (2005). Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: *Amsterdam University Press*, 82–107.

Fligstein, N. (1991). The structural transformation of American Industry: an institutional Account of the causes of diversification. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 311-336). University Of Chicago Press.

Friedland R., Alford, R. (1991). Bringing society back in: symbols, practices and institutional contradictions. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 232-263). University Of Chicago Press.

Galaskiewicz, J. (1991). Making corporate actors accountable institution – building Minneapolis- St. Paul. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 293-310). University Of Chicago Press.

Hannan, Michael, and Freeman, John (1987). Structural inertia and organizational change. *American Sociological review*, Vol. 40, No 2, 149-164.

Jepperson, L., R. (1991). Institutions, institutional effects, and institutionalism. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 143-163). University Of Chicago Press.

Jepperson, L., R., Meyer, W., J. (1991). The public order and the construction of formal organizations. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New*

Institutionalism in Organizational Analysis (p.p. 204-231). University Of Chicago Press.

Kerkinos, Dimitris (2009). Programming Balkan Films at the Thessaloniki International Film Festival. In Iordanova, Dina, and Rhyne, Ragan (eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (p.p. 168-175). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

Κιτροέφ, Μαίρη (2010). *Κατάλογος 51^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κιτροέφ, Μαίρη (2011). *Κατάλογος 52^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κιτροέφ, Μαίρη (2012). *Κατάλογος 53^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κιτροέφ, Μαίρη (2005). *Κατάλογος 46^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (1994). *Κατάλογος 35^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (1996). *Κατάλογος 37^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (1997). *Κατάλογος 38^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (1998). *Κατάλογος 39^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (1999). *Κατάλογος 40^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (2000). *Κατάλογος 41^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (2001). *Κατάλογος 42^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (2002). *Κατάλογος 43^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (2003). *Κατάλογος 44^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Κυριακίδης, Αχιλλέας (2004). *Κατάλογος 45^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Lee, Toby (2012). Το φεστιβάλ της πόλης, η πόλη του φεστιβάλ: ορίζοντας την έννοια του τόπου ανάμεσα στο τοπικό και στο εθνικό. Στο Μυλωνάκη, Λίνα και Γκροσδάνης, Γιάννης (επιμ), *Σινέ Θεσσαλονίκη. Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο* (σελ. 121-129). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Loist, Skadi (2011). Precarious cultural work: About the organization of queer film festivals. Oxford University Press, *Screen*, 52:2, 268-273.

Mason, Jennifer (2011). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. Αθήνα: Πεδίο.

Meyer, W., John, and Rowan, Brian (1977). Institutionalized Organizations: Formal structure as myth and ceremony. *The American Journal of Sociology*, Vol. 83, No. 2, 340-363.

Mezias, Stephen, et al. (2011). Transforming Film Product Identities: The Status Effects of European Premier Film Festivals, 1996–2005. In, Moeran, Brian and Pedersen, Jesper, Strandgaard, (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events* (p.p. 169-196). Cambridge: Cambridge University Press.

Μητροπούλου, Αγλαΐα (2006). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Morean, Brian and Pedersen, Jesper, Strandgaard. (2011). Introduction. In, Moeran, Brian and Pedersen, Jesper, Strandgaard, (eds.), *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events* (p.p. 1-35). Cambridge: Cambridge University Press.

Pedersen, Strandgaard, Jesper, and Ruling, Charles, Clemens (2010). Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management*, 26, 318–323.

Pedersen, Strandgaard, Jesper, and Carmelo, Mazza (2011). International Film Festivals: For the Benefit of Whom. *Culture Unbound*, Volume 3, 139–165.

Powell, W., W. (1991). Expanding the scope of institutional analysis. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 183-203). University Of Chicago Press.

Ράμμου, Ελένη, (επιμ.), (2006). *Κατάλογος 47^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Ράμμου, Ελένη, (επιμ.), (2007). *Κατάλογος 48^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Ράμμου, Ελένη, (επιμ.), (2008). *Κατάλογος 49^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Ράμμου, Ελένη, (επιμ.), (2009). *Κατάλογος 50^{ου} ΦΚΘ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Ross, Miriam (2011). The film festival as producer: Latin American films at Rotterdams Hubert Bals fund. Oxford University Press, *Screen*, 52:2, 261-267.

Steinhart, Daniel (2006). Fostering International Cinema: The Rotterdam International Film festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund. *Mediascape*, 2, 1-13.

Scott, R., W., Meyer, J., W. (1991). The organization of societal sectors: propositions and early evidence. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 108-140). University Of Chicago Press.

Stringer, Julian (2011). Οι παγκόσμιες πόλεις και η οικονομία των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου. Στο Σηφάκη, Ειρήνη, Πούπου, Άννα και Νικολαΐδου, Αφροδίτη (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος*. Αθήνα: Νήσος.

Ταξινοπούλου, Ιφιγένεια (επιμ.) (2009). *1960-2009: πενήντα χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Αθήνα, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ και Ιανός.

Τερζής, Κώστας (1992), *Κατάλογος 33^{ου} ΦΚΘ*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Τερζής, Κώστας (1993), *Κατάλογος 34^{ου} ΦΚΘ*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Τερζής, Κώστας (1995). *Κατάλογος 36^{ου} ΦΚΘ*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΦΚΘ.

Vallejo, Vallejo, Aida (2012), Μια εθνογραφική ματιά στο ΦΝΘ: η περίπτωση του 12^{ου} φεστιβάλ ντοκιμαντέρ. Στο Μυλωνάκη, Λίνα και Γκροσδάνης, Γιάννης (επιμ), *Σινέ Θεσσαλονίκη. Ιστορίες από την πόλη και τον κινηματογράφο* (σελ. 131-145). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Yin, K, Robert (2003). *Case study research. Design and Methods*. London, New Delhi: SAGE Publications.

Zucker, L. (1991). The role of institutionalism in cultural persistence. In P. J. DiMaggio and W. W. Powell (eds.) *The New Institutionalism in Organizational Analysis* (p.p. 83-107). University Of Chicago Press.

Περιοδικός τύπος

Πρώτο Πλάνο, εκδ. ΦΚΘ, τεύχος: 172, 2006.

Πρώτο Πλάνο, εκδ. ΦΚΘ, τεύχος: 189, 2006.

Πρώτο Πλάνο, εκδ. ΦΚΘ, τεύχος: 2010:250.

Νομοθεσία

Νόμος 1597/1986 (ΦΕΚ Α' 68)

Νόμος 2557/1997 (ΦΕΚ Α' 271)

Νόμος 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219)

Προεδρικά διατάγματα

ΠΔ υπ' αριθμόν 164, 2004 (ΦΕΚ Α' 134)

Ιστοσελίδες

<http://www.fiapf.org/>. Τελευταία προσπέλαση: 30/05/2013

www.filmfestival.gr. Τελευταία προσπέλαση: 25/05/2013

<http://www.filmfestivalresearch.org/>. Τελευταία προσπέλαση:
15/05/2013

Διαδικτυακές πηγές

Αδαμίδης, Λευτέρης (27/03/2011). Επιστολή του Λευτέρη Αδαμίδα στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Camera stylo online.

<http://camerastyloonline.wordpress.com/2011/03/27/lefteris-adamidis-apoxorisi-apo-to-festival-thessalonikis/>

Ανδρουτσοπούλου, Ελένη (03/12/2010). Ελληνικές ταινίες. Filmfestival.gr.

<http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=894&loc=9&SectionID=138>

Ανυπόγραφο (27/07/2006). Αλλαγές στο διευθυντικό σχήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. In.gr.

<http://news.in.gr/culture/article/?aid=727057>

Ανυπόγραφο (18/10/2010). Γερουλάνος: στο υπουργικό συμβούλιο το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο. Gossip-tv .gr. **<http://www.gossip-tv.gr/inside-stories/G-Politics/story/60323/geroulanos-sto-upourgiko-sumboulio-nskhedio-gia-ton-kinematographo>**

Ανυπόγραφο. Διοικητικό συμβούλιο, Βιογραφικό: Δημήτρης Εϊπίδης. Filmfestival.gr.

<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=660>.

Τελευταία προσπέλαση: 05/05/2013.

Ανυπόγραφο. (19/09/2004). Δέσποινα Μουζάκη. Παραγωγός (Ελλάδα). Dramafilmfestival.gr.

<http://www.dramafilmfestival.gr/27th/el/bios/mouzaki.html>

Ανυπόγραφο. (16/11/2011). Κινηματογραφιστές Ομίχλης Αναστέλλουν την αποχή από Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το Βήμα πολιτισμός.

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=367556>

Ανυπόγραφο (03/12/2010). Κριτική επιτροπή διεθνούς διαγωνιστικού τμήματος: Μισέλ Δημόπουλος/ Πρόεδρος. Filmfestival.gr.

<http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=902>

Ανυπόγραφο (15/05/2013). Marche du film. Marchedufilm.com.

<http://www.marchedufilm.com/en/equipement>

Ανυπόγραφο (10/05/2010). Παραίτηση Μουζάκη από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. In.gr.

<http://entertainment.in.gr/html/ent/553/ent.84553.asp>

Ανυπόγραφο. (04/12/2010). Το Υπουργείο πολιτισμού εκδικείται τους πολίτες της Θεσσαλονίκης. Βαθύ Κόκκινο.

http://tsak-giorgis.blogspot.gr/2010/12/blog-post_9595.html

Bruno, Chatelin (eds) (10/05/2010). Dimitris Eipidis is the new director of the Thessaloniki International Film Festival. Filmfestivals.com.
http://mail.filmfestivals.com/blog/editor/dimitris_eipides_is_the_new_director_of_the_thessaloniki_international_film_festival

Δηράκης, Γιάννης (29/10/2010). Η ομίχλη λέει Ναι. Sevenart.
<http://www.sevenart.gr/news-detail.php?catid=15&id=366> =

Φραγκούλης, Γιάννης. Ταυτότητά του οι νέοι δημιουργοί. Cinephilia.
<http://users.forthnet.gr/the/dimpa/cinephilia/greek/demopoyl.htm>. Τελευταία προσπέλαση: 05/05/2013

French, Claire (25/03/2013). FIPRESCI juror Peter Wintonick: 15 years with one of the world's great programmers. FilmFestivalLife.
<http://www.blog.filmfestivallife.com/2013/03/25/fipresci-juror-peter-wintonick-15-years-worlds-great-programmers/>

Κεχαγιάς, Βασίλης (04/12/2010). Στενάχωρες εικόνες στην έναρξη του 51^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Tvxs.
<http://tvxs.gr/news/%CF%83%CE%B9%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%AC/%CF%83%CF%84%CE%B5%CE%BD%CE%AC%CF%87%CF%89%CF%81%CE%B5%CF%82-%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CE%B5%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%81%CE%BE%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-51%CE%BF%CF%85-%CF%86%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%85>

Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη. (30/06/2009). Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη. Feleki.
<http://feleki.wordpress.com/2009/06/30/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CF%87%CE%BB%CE%B7/>

Κρανάκης, Μανώλης (04/06/2012) Χωρίς χρηματικά βραβεία το φετινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης! Flix.gr.
<http://flix.gr/news/xoris-xrhmatica-brabeia-to-festibal-thessalonikhs.html>

Λυκέσας, Απόστολος (3/11/2011). Αν δεν μιλήσω θα είμαι συνένοχος. Έθνος.gr.

<http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22800&subid=2&pubid=63515206>

Παναγόπουλος, Παναγιώτης. (24/10/2010). Μείων 40% το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η Καθημερινή.

http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4Dcgi/_w_articles_columns_2_24/10/2010_419692

Παπαϊωάννου, Χρυσούλα. (11/05/2010). Ο Δημήτρης Εϊπίδης στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ελευθεροτυπία.

<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=160957>

Πουλάκος, Νέστορας (8/09/2009). Αποχή από ΦΚΘ μέχρι νεωτέρας. Cinemad.

<http://www.cinemad.gr/news/item/2090-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CF%87%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%86%CE%BA%CE%B8-%CE%BC%CE%B5%CF%87%CF%81%CE%B9-%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83>

Σώκου, Νένα. (28/11/2004). Ξεκινά διάλογος για το σινεμά Αλλαγές – θεσμικές και προσώπων-στον χώρο του κινηματογράφου ανήγγειλε ο Π. Τατούλης. In.gr.

<http://archive.in.gr/news/reviews/article.asp?lngReviewID=654964&lngItemID=583568>

Τσιροπούλου, Τζένη (13/12/2010). Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Η Gainsbourg, οι απλήρωτοι εργαζόμενοι και ο Γαβράς που δεν είδαμε. Tvxs.

<http://www.inews.gr/29/festival-thessalonikis-i-Gainsbourg-oi-aplirotoi-ergazomenoi-kai-o-gavras-pou-den-eidame.htm>

Ζουμπουλάκης, Γιάννης (03/12/2000). Πού πάσχει το σύστημα απονομής των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας. Το Βήμα πολιτισμός.

<http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=128634>

Φιλμογραφία

45cm (Τζίτζης, 2010)

127 ώρες (Μπόιλ, 2010)

Ακαδημία Πλάτωνος (Τσίτος, 2009)

Αμα δε σε θέλει (Νεμέας, 2009)

Διαχειριστής (ο) (Χούρσογλου, 2009)

Κυνόδοντας (Λάνθιμος, 2009)

Μια αιωνιότητα και μια μέρα (Αγγελόπουλος, 1998)

Μέσα στο Δάσος (Φραντζής, 2010)

Οπωροφόρα της Αθήνας (τα) (Παναγιωτόπουλος, 2010)

Στρέλλα (Κούτρας, 2009)

Tungsten του (Γεωργόπουλος, 2010)

Χάρισμα (το) (Μαντά, 2010)

Οπτικοακουστικό υλικό

Τελετή Λήξης 34^{ου} ΦΚΘ, 1993, αρχείο ΦΚΘ.

Τελετή Λήξης 35^{ου} ΦΚΘ, 1994, αρχείο ΦΚΘ.

Τελετή έναρξης 38^{ου} ΦΚΘ, 1997, αρχείο ΦΚΘ.

Τελετή έναρξης 40^{ου} ΦΚΘ, 1999, αρχείο ΦΚΘ.

Τελετή λήξης 47^{ου} ΦΚΘ, 2006, αρχείο ΦΚΘ.

Τελετή έναρξης και λήξης 52^{ου} ΦΚΘ, 2011, αρχείο ΦΚΘ.

Τελετή έναρξης και λήξης 51^{ου} ΦΚΘ, 2010, αρχείο ΦΚΘ.

11. Παράρτημα

11.1. Συνεντεύξεις

1. Μιχάλης Δημόπουλος, διευθυντής ΦΚΘ (1991-2004), συνέντευξη 30/05/2013.
2. Δέσποινα Μουζάκη, διευθύντρια ΦΚΘ (2005-2009), συνέντευξη 29/05/2013.
3. Ελένη Ανδρουτσοπούλου, υπεύθυνη ελληνικού τμήματος- συντονισμός υλοποίησης έργου ΕΣΠΑ, συνέντευξη 14/05/2013.
4. Μαργαρίτα Ηλιοπούλου, συντονισμός Αγοράς (2004-2009), συνέντευξη 10/05/2013.
5. Γιάννα Σαρρή, διεύθυνση Αγοράς, συνέντευξη 14/05/2013.
6. Φένια Κοσσοβίτσα, υπεύθυνη Crossroads-συντονισμός Industry Center (2005-2009), συνέντευξη 14/05/2013.
7. Δημήτρης Κερκινός, επιλογή- συντονισμός προγράμματος «Ματιές στα Βαλκάνια», συνέντευξη 14/05/2013.
8. Κωνσταντίνος Κοντοβράκης, υπεύθυνος ελληνικού τμήματος (2008-2009), συνέντευξη 14/05/2013.
9. Νότης Φόρσος, διευθυντής Ολύμπιον- υπεύθυνος γραφείου Θεσ/νίκης, συνέντευξη 9/05/2013
10. Αντώνης Κιούκας, αναπληρωτής διευθυντής (1992-2003), συνέντευξη 13/05/2013
11. Θάνος Αναστόπουλος, αντιπρόεδρος ΕΑΚ, συνέντευξη 20/05/2013

12. Μπέττυ Σεμακούλα, υπεύθυνη εθελοντικού προγράμματος και βραβείων κοινού, συνέντευξη 9/05/2013

11.1.1. Πρωτόκολλο συνεντεύξεων

1. Ποια είναι η διοικητική δομή του φεστιβάλ και πως προέκυψε; Ποιος παίρνει τις αποφάσεις σχετικά με τα λειτουργικά θέματα του οργανισμού; Ποιος διαμορφώνει τους κανονισμούς του φεστιβάλ και πως γίνεται η τελική επιλογή των ταινιών;

2. Ποιος είναι ο προϋπολογισμός του φεστιβάλ και από πού προέρχονται οι πόροι του; Ποια είναι η σχέση του θεσμού με τους φορείς που το χρηματοδοτούν; Υπάρχει κάποιος ελεγκτικός μηχανισμός για την λειτουργία του θεσμού αναφορικά με την οικονομική του διαχείριση και αν ναι, πως εφαρμόζεται;

3. Πως επιλέχθηκε ο κανονισμός για το Διεθνές Διαγωνιστικό τμήμα και με πιο σκοπό; Ποιος επιλέγει τελικά τις ταινίες του επίσημου προγράμματος; Πως επιλέχθηκαν και πως συμβάλλουν στην διοργάνωση του φεστιβάλ τα υπόλοιπα τμήματα; Με ποιο κριτήριο επιλέγονται κάθε χρόνο οι βασικοί καλεσμένοι του φεστιβάλ;

4. Ποια είναι η σχέση του φεστιβάλ με την Fiarf; Πως ορίζει τον κανονισμό λειτουργίας του φεστιβάλ; Θεωρείτε ότι η ένταξη του φεστιβάλ στην Fiarf συνέβαλλε στην καθιέρωση και την εδραίωση του θεσμού; Ποια φεστιβάλ θεωρείται ανταγωνιστές σας;

5. Πως ορίζονταν οι προϋποθέσεις της επιλογής των ταινιών του τμήματος Νέοι Ορίζοντες; Γιατί σταμάτησε ο προγραμματισμός τους την περίοδο 2005-2009; Πως συμβάλλουν οι Ανοιχτοί Ορίζοντες, από το 2010, στο πρόγραμμα του φεστιβάλ;

6. Πως επιλέγονται οι ταινίες του τμήματος Ματιές στα Βαλκάνια και γιατί ιδρύθηκε αρχικά; Ποιος ο λόγος απομάκρυνσης του τμήματος Ημέρες Ανεξαρτησίας από τον προγραμματισμό του φεστιβάλ το 2011;

7. Με ποια κριτήρια επιλέγονται οι άνθρωποι που απαρτίζουν τις κριτικές επιτροπές του φεστιβάλ; Πόσο σημαντικός είναι ο θεσμός των βραβείων και πόσο συμβάλλουν στην εδραίωση του θεσμού;

8. Γιατί διατηρήθηκε το τμήμα της Αγοράς (market, crossroads) και πως συμβάλλει στην διοργάνωση του φεστιβάλ; Ποιες φεστιβαλικές Αγορές θεωρείτε σημαντικές και ποια η σχέση του φεστιβάλ μαζί τους; Γιατί σταμάτησε πέρυσι το Balkan fund και το Salonica studio;

9. Ποιοι είναι οι στόχοι και το όραμα του διεθνούς φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης;