

Οι προοπτικές για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο: Τα νέα διακυβεύματα και οι στρατηγικές στην εποχή της παγκοσμιοποίησης

Με την κινηματογραφική παραγωγή και διανομή να γίνεται ολοένα και περισσότερο παγκόσμια υπόθεση, με τα εθνικά σύνορα να χάνουν τη σημασία τους και με την αμερικανική κυριαρχία να είναι ήδη τόσο συντριπτική, μπαίνει κανείς στον πειρασμό να ρωτήσει: «γιατί να ασχολούμαστε πλέον με μια ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία;»

(Puttnam 1997, 348)

Αυτός είναι ο προβληματισμός που εξέφρασε ο David Puttnam στο βιβλίο του *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry* στα τέλη της δεκαετίας του 1990, αλλά η εναγώνια ερώτηση που θέτει φαίνεται να περιμένει ακόμη μια ουσιαστική απάντηση. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα όλα τα κεντρικά ζητήματα που επισήμανε ο Puttnam, φαινόμενα όπως οι δυνάμεις της παγκόσμιας παραγωγής και διανομής καθώς και η παρουσία μιας παντοδύναμης αμερικανικής βιομηχανίας, έχουν πλέον ενταθεί ακόμη περισσότερο, ενώ το όραμα μιας κοινής ευρωπαϊκής κινηματογραφικής πολιτικής μπορεί να θεωρηθεί με ασφάλεια όχι ως ένας «ακήρυχτος πόλεμος» αλλά μια ήδη χαμένη μάχη. Για να εκτιμήσει κανείς την τρέχουσα κατάσταση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου και να εξηγήσει τη μακροχρόνια αδυναμία του να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις των οικονομικών και τεχνολογικών εξελίξεων σε ένα παγκοσμιοποιημένο μιντιατικό περιβάλλον, πρέπει να ανατρέξει στις παραδοσιακές αξίες της ευρωπαϊκής κινηματογραφίας και να επανεξετάσει τις θεμελιακές της αρχές. Η κριτική εποπτεία του ιστορικού και θεωρητικού πλαισίου μέσα στο οποίο εκκολάφθηκαν οι ευρωπαϊκές ταινίες είναι το απαραίτητο πρώτο βήμα όχι μόνο για να εντοπίσουμε τη ρίζα του προβλήματος, αλλά κυρίως για να θέσουμε το ίδιο το «πρόβλημα» με τους σωστούς όρους.

Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία βασίστηκε ιστορικά πάνω σε ένα μο-

Η Ε. Θανούλη είναι Επίκουρη Καθηγήτρια της Θεωρίας του Κινηματογράφου στο Τμήμα Κινηματογράφου του ΑΠΘ.

ντέλο οργάνωσης που επιδίωκε συστηματικά να αντισταθεί στην κυριαρχία του Χόλιγουντ και να εγκαθιδρύσει ένα κοινό οικονομικό και πολιτισμικό πρότυπο για τις ευρωπαϊκές χώρες. Οι Ευρωπαίοι υιοθέτησαν από την αρχή την αντίληψη του κινηματογράφου ως ενός καλλιτεχνικού θεσμού που πρέπει να προστατευτεί από τις δυνάμεις της αγοράς –και κατ’ επέκταση από τη μόλυνση του Χόλιγουντ– με τη βοήθεια ποσοτώσεων, επιχορηγήσεων και συμφωνιών συμπαραγωγής. Παρόλο που αυτή η πολιτική εφαρμόστηκε με σημαντικές διακυμάνσεις από χώρα σε χώρα σε διαφορετικές περιόδους, η δεκαετία του 1970 σημάδεψε μια διακριτή φάση στον κινηματογράφο σε όλη την Ευρώπη. Όπως παρατηρεί ο Martin Dale:

Εθνικά κέντρα ιδρύθηκαν παντού στην Ευρώπη, και το κράτος άρχισε ενεργά να επηρεάζει τις αναθέσεις ταινιών μέσω επιλεκτικών επιχορηγήσεων και επενδύσεων της κρατικής τηλεόρασης. Οι περισσότερες προεξέχουσες εταιρείες παραγωγής εξαγοράστηκαν από νέους μντιακούς ομίλους που εισήγαγαν «τεχνοκρατικά» στυλ διαχείρισης τα οποία είτε διέκοψαν την παραγωγή εντελώς είτε τη μετέθεσαν σε ένα «πολιτισμικό» επίπεδο. (Dale 1997, 132)

Η ειρωνεία βέβαια είναι ότι αυτή η πολιτική συνέπεσε με τη στιγμή που τα διάφορα εθνικά «Νέα κύματα» άρχισαν να χάνουν όχι μόνο την καλλιτεχνική τους υπεροχή αλλά και την προεξέχουσα παρουσία τους στο καλλιτεχνικό κύκλωμα των Ηνωμένων Πολιτειών. Οι ταινίες των Τρυφώ, Γκοντάρ και Φελλίνι σύντομα παραχώρησαν τη θέση τους σε μια νέα γενιά Αμερικανών δημιουργών που είχαν μάθει τα μυστικά της τέχνης του κινηματογράφου από τους μεγάλους δεξιότεχνες αλλά ήταν ευέλικτοι και πρόθυμοι να προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες τεχνολογικής σύγκλισης, συνεργίας και πολυεθνικής δράσης.

Η κάμψη της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής ταινίας στο διεθνές στερέωμα, η οποία ξεκίνησε τη δεκαετία του 1970 και παραμένει μέχρι τις μέρες μας αμετάκλητη, θα μπορούσε επίσης να συσχετιστεί με την απόφαση των ισχυρών ευρωπαϊκών ομίλων των ΜΜΕ να αποφύγουν τις επενδύσεις στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και να κρατήσουν απόσταση από την πλειονότητα των επιδοτούμενων ταινιών. Σύμφωνα με τον Dale:

Ακόμη και οι όμιλοι των ΜΜΕ της Ευρώπης, οι οποίοι έχουν επενδεδυμένο συμφέρον στην εξασφάλιση υλικού για τις μεταπρατικές τους αυτοκρατορίες, δρουν περισσότερο εκ των υστέρων παρά εκ των προτέρων όταν πρόκειται για επενδύσεις σε εγχώριες ταινίες. Τους απασχολεί πολύ περισσότερο το πώς θα εξασφαλίσουν «ασφαλής» τοπικά στοιχήματα καθώς και το καλύτερο κομμάτι του αμερικανικού ανεξάρτητου σινεμά. (Dale 1997, 226)

Στο εγχώριο μέτωπο οι ευρωπαϊκές ταινίες άρχισαν να χάνουν δραστικά το στοιχείο και με το δικό τους κοινό. Η θεσμική υποδομή των Εθνικών Κέντρων Κινη-

ματογράφου και οι κρατικές επιδοτήσεις διασφάλισαν την ανεπιθύμητη πλέον και ανέφικτη ανάπτυξη του δημοφιλούς κινηματογράφου, ενώ η γραφειοκρατία και η αρτηριοσκλήρυνση των διαδικασιών ευνόησαν έναν μικρό κύκλο σκηνοθετών που, ενόσω αφοσιώθηκαν αποκλειστικά στην Υψηλή Τέχνη, κατάφεραν να διώξουν τους θεατές από τις αίθουσες. Μέσα σε αυτό το κλίμα της γενικευμένης πτωτικής πορείας είχε την ατυχία να δημιουργηθεί ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, ο οποίος στόχευσε στην (ανα)γέννηση της κινηματογραφικής τέχνης στην Ελλάδα. Οι Έλληνες δημιουργοί άρχισαν να δοκιμάζουν τις φόρμες του καλλιτεχνικού κινηματογράφου με καθυστέρηση δέκα χρόνων περίπου, γεγονός που καθόρισε τη θνησιγένεια του κινήματός τους και στέρησε στις ελληνικές ταινίες, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, τη δυνατότητα να κατακτήσουν τη διεθνή αναγνώριση. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, αν και δεν κατάφερε να απολαύσει την αίγλη που είχαν κατακτήσει άλλες ευρωπαϊκές ταινίες την προηγούμενη δεκαετία, κατόρθωσε να ευθυγραμμιστεί πλήρως με την παρακμή του ευρωπαϊκού κινηματογράφου καθώς και με την αβεβαιότητα που εξακολουθεί να τον ταλανίζει.

Μια από τις απαντήσεις που προσπάθησαν να δώσουν οι ευρωπαϊκές κυβερνήσεις σε αυτήν την κρίση ήταν ο προστατευτισμός και η υιοθέτηση ποσοτώσεων στην εισαγωγή ξένων ταινιών. Δυστυχώς, για μια ακόμη φορά, αυτή η απάντηση ήταν λανθασμένη. Η γαλλική πολιτική και τα διαρκώς αυξανόμενα προστατευτικά μέτρα της γαλλικής κυβέρνησης από το 1970 μέχρι σήμερα αποτελούν μια από τις πιο αποκαλυπτικές περιπτώσεις πολιτισμικού προστατευτισμού που έχει φανεί αναποτελεσματικός ως τώρα στην αναζωογόνηση της γαλλικής κινηματογραφίας. Στο άρθρο του με τίτλο «A French kiss-off: how protectionism has hurt French films» ο Αμερικανός οικονομολόγος Tyler Cowen παρουσίασε ένα εξαιρετικά πειστικό επιχείρημα σχετικά με την προστατευτική στρατηγική της Γαλλίας και τη ζημιά που προκάλεσε στην εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή. Ο Cowen κάνει μια αναδρομή στην ιστορία του γαλλικού σινεμά από τις απαρχές του, επισημαίνοντας ότι η κινηματογραφική επιτυχία της Γαλλίας πάντα συντελούνταν όταν η κυβέρνηση επενέβαινε το λιγότερο δυνατό και όταν οι σκηνοθέτες απολάμβαναν μια καλλιτεχνική και εμπορική ελευθερία. Το laissez-faire περιβάλλον της χρυσής γαλλικής εποχής τη δεκαετία του 1930 αποτελεί αρχετυπικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η καινοτομία και η δημιουργικότητα μπορούν να γονιμοποιηθούν όχι μόνο από τη δράση μιας υγιούς αγοράς αλλά και από το καλωσόρισμα της επαφής με το αμερικανικό σινεμά. Αντιθέτως, τη δεκαετία του 1940 η κυβέρνηση Βισύ έμελλε να αλλάξει τον τόνο, εισάγοντας το σύστημα της κρατικής ρύθμισης και επιχορήγησης που διέπει τη γαλλική πολιτική μέχρι σήμερα. Σε αυτό το προστατευτικό πλαίσιο οι γαλλικές ταινίες αντιμετωπίζονται ως είδος προς εξαφάνιση που χρειάζεται προστασία από τις δυνάμεις της αγοράς γενικά και τον ανταγωνισμό από τις ξένες παραγωγές ειδικότερα. Η κατακλείδα στο άρθρο του Cowen είναι η εξής:

Καμιά κυβέρνηση δεν μπορεί να νομοθετήσει την καλλιτεχνική επιτυχία. Η κινηματογραφική κουλτούρα, όπως γενικώς η κουλτούρα, είναι δυναμική. Δεν χρειάζεται προστασία, χρειάζεται αναζωογόνηση. Χωρίς αυτήν η μορφή ατροφεί. Αν οι Ευρωπαίοι μεταχειρίζονται τις ταινίες τους ως αδύναμες, τότε αυτές οι ταινίες θα γίνουν μόνιμα αδύναμες. (Cowen 1998)

Όσο νεοφιλελεύθερη και να είναι η γενική θέση του Cowen, το επιχείρημά του για τη δυναμική της κουλτούρας και τη ζωτικότητα της πολιτισμικής πολυμέρειας είναι κάτι που δεν θα έπρεπε να απορρίψουμε απερίσκεπτα. Ο φόβος της ποικιλίας και του ανταγωνισμού, που καλλιεργήθηκε στην ευρωπαϊκή νοοτροπία για δεκαετίες, σε συνδυασμό με την απομονωμένη ανάπτυξη του ευρωπαϊκού σινεμά ενάντια στην απειλή του αμερικανισμού, μας έχουν οδηγήσει δυστυχώς στην άβολη θέση που παραδέχτηκε ο Puttnam, να αναρωτιόμαστε δηλαδή αν πρέπει να χάνουμε το χρόνο μας προσπαθώντας να στήσουμε μια ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία ή αν πρέπει να εγκαταλείψουμε την προσπάθεια εντελώς.

Οι πηγές ωστόσο αυτής της αμφιβολίας δεν σχετίζονται μόνο με τα μειωμένα έσοδα, τα ελάχιστα εισιτήρια και την αξιοθρήνητη πορεία των ευρωπαϊκών ταινιών στην παγκόσμια αγορά. Πιστεύω ότι βρισκόμαστε στην εν λόγω αβέβαιη θέση κυρίως γιατί οι ίδιες οι βάσεις του ευρωπαϊκού σινεμά αμφισβητούνται, ανατρέπονται και ζητούν επειγόντως έναν επαναπροσδιορισμό. Τις δεκαετίες 1950 και 1960 οι Ευρωπαίοι κατάφεραν να οροθετήσουν ένα δικό τους κινηματογραφικό έδαφος, προωθώντας τον «καλλιτεχνικό κινηματογράφο» ως το αποκλειστικό τους «επώνυμο προϊόν» που υποστήριξε δύο κεντρικές έννοιες: το δημιουργό και το έθνος. Αυτές οι δύο αρχές προτάσσονταν από τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο μέσω δύο οδών: αφενός, μέσω ενός συνόλου στυλιστικών και αφηγηματικών επιλογών και αφετέρου μέσω κάποιων συγκεκριμένων στρατηγικών παραγωγής και διανομής. Και στα δυο επίπεδα, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο δεν ήταν ένα είδος κινηματογραφίας που με αφηρημένο τρόπο προωθούσε την Υψηλή Τέχνη, το εθνικό φαντασιακό στοιχείο και την ατομική δημιουργία, σπάζοντας όλες τις κινηματογραφικές φόρμουλες και συμβάσεις. Όπως έχουν καταδείξει τόσο ο David Bordwell όσο και ο Steve Neale στις μελέτες τους, ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος στην πραγματικότητα ήταν ένα πολύ συνεκτικό και συστηματικό παράδειγμα αφήγησης αλλά και παραγωγής, το οποίο εναντιώθηκε στο Χόλλυγουντ, για να εγκαθιδρύσει ένα σύνολο νορμών και πρακτικών που ήταν το ίδιο συμβατικές με τις κλασικές (Bordwell 1985· Neale 1981). Ολόκληρος ο θεσμός του καλλιτεχνικού κινηματογράφου ευδοκίμησε χάρη στην αντίσταση στο Χόλλυγουντ, κεφαλαιοποιώντας συμβολικά τη μυθολογία αυτής της σύγκρουσης. Στο πρόσφατο βιβλίο του για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο με τίτλο *European Cinema: Face to face with Hollywood* ο Thomas Elsaesser επισήμανε με γλαφυρό τρόπο τις διάφορες πτυχές του πολέμου

της Ευρώπης με το Χόλλυγουντ και απαρίθμησε έναν αριθμό δίπολων που νοηματοδότησαν για αρκετά χρόνια την αντιθετική τους σχέση. Ενδεικτικά, θα ήθελα να αναφέρω μερικά από αυτά τα δίπολα, όπως τέχνη / διασκέδαση, δημιουργός / σταρ, ποιότητα / ποσότητα, πολιτισμικό κεφάλαιο / οικονομικό κεφάλαιο και έθνος / αυτοκρατορία (Elsaesser 2005).

Ωστόσο, τι συμβαίνει στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο όταν αυτές οι δυαδικές αντιθέσεις δεν μπορούν πλέον να σταθούν ούτε στο δημιουργικό ούτε στο συμβολικό επίπεδο; Τι συμβαίνει όταν ούτε ο δημιουργός ούτε το έθνος μπορούν πλέον να χρησιμοποιηθούν ως αποκλειστικό χαρακτηριστικό των σύγχρονων ευρωπαϊκών ταινιών; Τι συμβαίνει όταν ο εχθρός που λέγεται Χόλλυγουντ έχει γίνει η Λερναία Ύδρα που ελέγχει όχι μόνο το καθιερωμένο εμπορικό προϊόν αλλά και τα πιο υποσχόμενα ταλέντα του ανεξάρτητου χώρου; Και υπάρχει κανένα νόημα στη συνέχιση της σφοδρής εναντίωσης στο Χόλλυγουντ, τη στιγμή που ο ασιατικός κινηματογράφος έχει εξασφαλίσει τη δική του μερίδα του λέοντος στην παγκόσμια αγορά; Θα ήθελα στο υπόλοιπο αυτού του άρθρου να προσπαθήσω να υποδείξω δειλά μερικές απαντήσεις, εξετάζοντας την πορεία κάποιων Ευρωπαίων σκηνοθετών της νεότερης γενιάς, οι οποίοι έχουν περάσει με επιτυχία τα σύνορα της Ευρώπης και έχουν εξελιχθεί σε σημαντικές φιγούρες της σύγχρονης παγκόσμιας κινηματογραφικής αρένας.

Οι λαμπρές εξαιρέσεις και οι νέοι κανόνες του παιχνιδιού

Παρόλο που συνολικά η Ευρώπη δεν έχει καταφέρει ως τώρα να επιβάλει μια στιβαρή παρουσία στο παγκόσμιο στερέωμα, οι ισχυρότερες ευρωπαϊκές χώρες έχουν αναδείξει τουλάχιστον ένα σκηνοθέτη που να αξίζει να μελετήσουμε προσεκτικά, προκειμένου να ανιχνεύσουμε τα νέα διακυβεύματα και τους νέους ορίζοντες που ανοίγονται για τις επερχόμενες γενιές των Ευρωπαίων δημιουργών. Θα ήθελα να ακολουθήσω τα βήματα των εξής πέντε διακεκριμένων σκηνοθετών: του Τομ Τύκβεργ (Tom Tykwer) από τη Γερμανία, του Λαρς φον Τρίεργ (Lars von Trier) από τη Δανία, του Πέδρο Αλμοδόβαρ (Pedro Almodóvar) από την Ισπανία, του Ζαν-Πιερ Ζενέ (Jean-Pierre Jeunet) από τη Γαλλία και του Ντάννυ Μπόυλ (Danny Boyle) από τη Μεγάλη Βρετανία. Με μια πρώτη ματιά, αυτή η επιλογή σίγουρα φαίνεται παράδοξη, καθώς τα πέντε αυτά πρόσωπα κάνουν πολύ διαφορετικές ταινίες και συνδέονται στην αντίληψη του κοινού με διαφορετικούς αισθητικούς και θεματικούς προβληματισμούς. Ωστόσο, ο δικός μου στόχος εδώ είναι να διακρίνω πίσω από τις εξωτερικές τους διαφορές ένα κοινό πρότυπο, έναν κοινό αλγόριθμο κατά μία έννοια, που τους επέτρεψε να διακριθούν και να διατηρηθούν στην προσκήνιο της παγκόσμιας κινηματογραφικής δραστηριότητας. Παρότι οι καριέρες τους δεν είναι ταυτόσημες, τα πέντε αυτά πρόσωπα έχουν κάνει μια σειρά από επαγγελματικές επιλογές που αντι-

κατοπτρίζουν τη δυναμική του ευρωπαϊκού κινηματογράφου και αναδεικνύουν έναν νέο ευέλικτο τρόπο πλοήγησης στο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, μένοντας μακριά από τη στείρα λογική της απομόνωσης, η οποία χαρακτηρίζει ακόμη σε μεγάλο βαθμό το σύνολο της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής πολιτικής. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο τίτλος του «δημιουργού» ξεπέρασε την παραδοσιακή έννοια και λειτουργήσε σαν καταλύτης που τους επέτρεψε να κινηθούν με ευκολία και ταχύτητα στα νέα μονοπάτια και στους ισχυρούς κόμβους του συστήματος του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Κατά κύριο λόγο, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτών των σκηνοθετών είναι η φιλοδοξία τους να απευθυνθούν στη διεθνή αγορά και να υπερβούν τα όρια όχι μόνο της χώρας τους αλλά και της Ευρώπης. Η εξεύρεση πόρων για τα έργα τους δεν ήταν εύκολη υπόθεση αλλά οι διεθνείς τους βλέψεις τους επέτρεψαν την προσέλκυση επενδύσεων από πολύ μεικτές πηγές. Εκτός από τις κρατικές επιχορηγήσεις, που είναι ακόμη διαθέσιμες, ή τα ευρωπαϊκά προγράμματα όπως το Media και το Eurimages, οι ιδιωτικές οικονομικές πηγές άρχισαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 να τους ανοίγουν όλο και περισσότερο τις πόρτες τους. Μερικές από τις πιο συμφέρουσες επιλογές στη διάθεσή τους ήταν η χρήση μετοχικού κεφαλαίου από δίκτυα τηλεόρασης και ΜΜΕ, συμφωνίες συμπαράγωγής και, κυρίως, προπληρωμένα δικαιώματα διανομής σε διαφορετικά μέσα (κινηματογραφική αίθουσα, DVD και τηλεόραση).

Ο Λαρς φον Τρίερ είναι πιθανότατα η πιο χαρακτηριστική περίπτωση σε αυτό το ζήτημα. Η πρώτη του διεθνής παραγωγή, η *Europa*, ήδη από το 1991 συνδύασε όλες σχεδόν τις δυνατές πηγές χρηματοδότησης, από το πρόγραμμα Eurimages και τα τρία διαφορετικά κέντρα κινηματογράφου (Γαλλικό, Δανέζικο, Γερμανικό) μέχρι τον ευρωπαϊκό όμιλο διαφήμισης Havas. Το γεγονός ότι αυτή η κολοσσιαία δύναμη στο χώρο της διαφήμισης, που είχε μερίδιο μετοχών στο Canal Plus και την UGC, συνεισέφερε το μισό του προϋπολογισμού της *Europa* ύψους 4,7 εκατ. δολαρίων σηματοδότησε μια αλλαγή στην επενδυτική τακτική των ισχυρών ομίλων των μίντια, οι οποίοι μέχρι τότε έτειναν να κρατούν απόσταση από την πλειονότητα των επιδοτούμενων ταινιών. Η στρατηγική του Φον Τρίερ να συλλέγει χρήματα από πολλαπλές πηγές τον ακολούθησε σε όλες τις επόμενες ταινίες του με αποκορύφωμα το *Dogville* (2003) που αριθμεί 26 διαφορετικούς επενδυτές.

Εκτός από τις εταιρείες παραγωγής, ο ρόλος των προπληρωμένων δικαιωμάτων αύξησε αποφασιστικά τη σημασία των στρατηγικών διανομής, οι οποίες όχι μόνο καθορίζουν τι θα προβληθεί αλλά και τι θα γυριστεί εκ των προτέρων. Οι δραστηριότητες των Αμερικανών διανομέων όπως η Miramax, η Sony Pictures Classics και η New Line Cinema, προώθησαν δραστικά τη φήμη αυτών των πέντε σκηνοθετών και τους εξασφάλισαν μια ιδιαίτερα αξιοπρεπή, και ενίοτε συντριπτική, εισπρακτική επιτυχία σε όλο τον κόσμο. Η Miramax, η οποία ιδρύθηκε από τους αδερφούς Γουίνσταϊν το 1979¹, είναι μια ενδιαφέρουσα περίπτωση τόσο γιατί κατάφερε να επα-

ναπροσδιορίσει το σκηνικό του αμερικάνικου ανεξάρτητου κινηματογράφου όσο και γιατί εξελίχθηκε σε κεντρικό κόμβο του παγκόσμιου εμπορίου, διανέμοντας και διαφημίζοντας τα έργα διεθνών δημιουργών οι οποίοι μπορούσαν να διεισδύσουν στη διεθνή αγορά χωρίς να εγκαταλείψουν την καλλιτεχνική τους αξία. Η Miramax διένειμε τα *Ψηλά τακούνια* (1991), το *Delicatessen* (1991), την *Αμελί* (2001) και το *Trainspotting* (1996) μεταξύ άλλων, ενώ διεκδίκησε τα δικαιώματα του *Τρέξε, Λόλα, τρέξε* (1998) αλλά έχασε, όπως λένε οι φήμες, εξαιτίας της υπερβολικά επιθετικής συμπεριφοράς του Χάρβεϋ Γουάινσταϊν κατά τις διαπραγματεύσεις (Biskind 2004). Η ταινία βρήκε διανομή στις Ηνωμένες Πολιτείες από τη Sony Pictures Classics, αλλά η Miramax σύντομα επανήλθε με μια ελκυστική προσφορά για την X Filme Creative Pool, την εταιρεία παραγωγής που ίδρυσε ο Τομ Τύκβεργ με μια ομάδα συνεργατών του. Όπως παρατηρεί η Anne Jäckel:

Η εμπορική δυνατότητα της X Filme δεν πέρασε απαρατήρητη. Τον Δεκέμβριο του 1998 η συλλογική εταιρεία με έδρα το Βερολίνο υπέγραψε συμφωνία με τη Miramax, η οποία υποχρεώνει την X Filme να δείχνει στον εξειδικευμένο διανομέα μια αποκλειστική πρώτη ματιά σε όλο το υλικό που ανήκει, ελέγχεται ή γράφεται από τα μέλη της. Σε αντάλλαγμα η Miramax υποβάλλει πρότζεκτ στα μέλη της X Filme, για να τα σκηνοθετήσουν. (Jäckel 2003, 33)

Η Miramax συνέχισε τη συνεργασία με τον Τύκβεργ και την X Filme Creative Pool το 2002 για την παραγωγή και τη διανομή της ταινίας *Παράδεισος* (2002), η οποία, αν και δεν ήταν εισπρακτική επιτυχία, έτυχε εκτενούς κριτικής προσοχής και αύξησε το προσωπικό συμβολικό κεφάλαιο του Τύκβεργ. Ήταν αυτό το κεφάλαιο στη συνέχεια που του εξασφάλισε την επόμενη σκηνοθετική προσπάθεια αξίας 68 εκατ. δολαρίων με τίτλο *Το άρωμα: η ιστορία ενός δολοφόνου*, η οποία πραγματοποιήθηκε με τις επενδύσεις γερμανικών, γαλλικών και ισπανικών εταιρειών παραγωγής καθώς και με τη βοήθεια των προπληρωμένων δικαιωμάτων διανομής στην Dreamworks. Η τελευταία μάλιστα ταινία του, *The International* (2009), χρηματοδοτήθηκε κυρίως από την Columbia Pictures με τη συμμετοχή αρκετών μικρότερων γερμανικών εταιρειών, που βοήθησαν στα γυρίσματα αυτής της υπερπαραγωγής σε διαφορετικά μέρη της Ευρώπης και της Αμερικής και με ένα διεθνές καστ ηθοποιών.

Το παράδειγμα των επαγγελματικών συνεργασιών και διασυνδέσεων του Τύκβεργ είναι ενδεικτικό του εύρους των ευκαιριών που είναι διαθέσιμες σε όσους Ευρωπαίους σκηνοθέτες παίρνουν στα σοβαρά όχι μόνο τις καλλιτεχνικές τους επιδιώξεις αλλά και τη φιλοδοξία για μια ευρύτερη αποδοχή από το κοινό. Οι δυνάμεις της αγοράς είναι ένα ζήτημα που λαμβάνουν υπ' όψιν τους όλοι οι σκηνοθέτες που μας απασχολούν εδώ, καθώς τα προσχήματα της Υψηλής Τέχνης δεν μπορούν να τους προσφέρουν πλέον ένα ασφαλές καταφύγιο. Όπως εξηγεί ο Αγκουστίν Αλμοδόβαρ (Agustín Almodóvar), αδερφός και παραγωγός του Αλμοδόβαρ:

Πρέπει να δημιουργήσεις την αγορά σου. Μπορεί να κάνεις μια επιτυχία με κύρος και μερικές φορές θεωρείς μια ταινία πετυχημένη μόνο και μόνο επειδή κατάφερε να προβληθεί. Αλλά η απόλυτη επιτυχία έρχεται όταν κάνεις καλές εισπράξεις. (Pott 1996, 50)

Η εξασφάλιση καλών εισπράξεων σχετίζεται ολοένα και περισσότερο με την προσέλκυση θεατών νεαρής ηλικίας, ένα ζήτημα παραδοσιακά ακανθώδες για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, ο οποίος αδυνατεί συνήθως να αγγίξει τη δημογραφική ομάδα κάτω των 25 ετών. Για το λόγο αυτό, μια αλλαγή στα θέματα και τον τόνο ήταν αναγκαία, για να μπορέσει το νεαρό κοινό να εμπλακεί συναισθηματικά με τις ιστορίες της μεγάλης οθόνης και να νιώσει ότι οι ευρωπαϊκές ταινίες μπορούν να αποτελέσουν μια επιλογή για την έξοδο του Σαββατόβραδου. *Ψηλά τακούνια, Όλα για τη μητέρα μου* (1999), *Trainspotting*, *Αμελί, Delicatessen*, *Μικρά εγκλήματα μεταξύ φίλων* (1994), *Μια αλλιώςτική ζωή* (1997), *Τρέξε, Λόλα, τρέξε*, *The International* είναι μερικές από τις ταινίες που πέτυχαν αυτού του είδους την εμπλοκή και κατάφεραν να αυξήσουν τα έσοδά τους, προσελκύοντας ένα μεγάλο κομμάτι της νεολαίας στις αίθουσες.

Επιπλέον, μια άλλη γόνιμη στρατηγική που εφάρμοσαν συστηματικά οι εν λόγω σκηνοθέτες είναι η συγκέντρωση όσο γίνεται περισσότερων «κινηματογραφικών ευσχημών» προκειμένου να κερδίσουν τόσο εμπορική όσο και κριτική αναγνώριση και να ενισχύσουν την προσωπική τους φήμη. Ως «κινηματογραφικά εύσημα» εννοώ τα βραβεία και τις συμμετοχές σε μεγάλα διεθνή φεστιβάλ καθώς και τις υποψηφιότητες στα Όσκαρ και τις Χρυσές Σφαίρες, όχι μόνο στην κατηγορία της ξένης ταινίας αλλά και σε όλες τις υπόλοιπες. Για παράδειγμα, η *Αμελί* κέρδισε πέντε υποψηφιότητες για Όσκαρ (ξένης ταινίας, πρωτότυπου σεναρίου, καλλιτεχνικής διεύθυνσης, φωτογραφίας, ήχου), ενώ *Οι ατελείωτοι αρραβώνες* (2004) προτάθηκαν για καλλιτεχνική διεύθυνση και φωτογραφία. Παρομοίως, ο Αλμοδόβαρ κέρδισε το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας για το *Όλα για τη μητέρα μου* το 1999, ενώ το *Μίλα της* (2003) κέρδισε το Όσκαρ καλύτερου πρωτότυπου σεναρίου και εξασφάλισε μια υποψηφιότητα στην κατηγορία του καλύτερου σκηνοθέτη. Λίγα χρόνια αργότερα, η Πενέλοπε Κρουζ ήταν υποψήφια για το ρόλο της στο *Γύρνα πίσω* (2006), επικυρώνοντας έτσι τη σταθερή παρουσία του Αλμοδόβαρ στην αμερικανική σκηνή.

Πέρα από το ισχυρό έρεισμα που απέκτησαν αυτοί οι σκηνοθέτες στις Ηνωμένες Πολιτείες, τα μεγάλα ευρωπαϊκά φεστιβάλ στις Κάννες, τη Βενετία και το Βερολίνο παραμένουν το αγαπημένο τους έδαφος. Η λίστα των βραβείων και των υποψηφιοτήτων που έχουν συγκεντρώσει και οι πέντε μαζί είναι εντυπωσιακά μεγάλη αλλά η παρουσία τους σε αυτό το κύκλωμα δεν ήταν ποτέ αυτοσκοπός. Στην περίπτωσή τους, η εκτεταμένη έκθεση των έργων τους στα φεστιβάλ είναι μόνο εφαλτήριο για περαιτέρω ευκαιρίες διανομής και ως εκ τούτου εμπορικής επιτυχίας. Με άλλα λόγια, τα φεστιβάλ δεν είναι παρά μόνο μια φάση στη μακροχρόνια και οδυνηρή μάχη που δίνουν για να προωθήσουν τις ταινίες τους, να πολλαπλασιάσουν τις συνεργα-

σίες τους με παραγωγούς και διανομείς, ώστε να εξαργυρώσουν στο τέλος το ταλέντο τους στο ταμείο. Είναι σημαντικό να υπογραμμίσω ότι αυτή η πρακτική είναι πολύ διαφορετική από αυτήν που ακολουθείται από τους περισσότερους Ευρωπαίους σκηνοθέτες, οι οποίοι ακόμη χρησιμοποιούν τα φεστιβάλ σαν δεκανίκι για τη μία και μοναδική προβολή της ταινίας τους. Αν με αυτό τον τρόπο τα φεστιβάλ αποτελούν τον τελικό προορισμό στην πορεία ενός έργου, τότε η συνεισφορά τους στην προώθηση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου πρέπει να θεωρείται αμφισβητήσιμη. Όπως παρατηρεί η Marijke de Valck στη μελέτη της για τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ:

[...] η κατάσταση του δικτύου των κινηματογραφικών φεστιβάλ είναι αμφιλεγόμενη. Από τη μια πλευρά, τα φεστιβάλ παρέχουν ευκαιρίες για παγκόσμια προβολή και έκθεση σε πολλές υπέροχες ταινίες που πιθανότατα δεν θα κατάφεραν αλλιώς να βρουν κοινό. Από την άλλη πλευρά, δεν έχουν οδηγήσει στη δημιουργία σταθερών, οικονομικά ανεξάρτητων βιομηχανιών για τέτοιες ταινίες, και έχουν ομολογουμένως ακόμη και αποτρέψει πρωτοβουλίες για οικονομική ανεξαρτησία. Το διεθνές κύκλωμα των φεστιβάλ είναι αυτοσυντήρητο, αλλά το μέλλον των περισσότερων ταινιών και δημιουργών που περνούν από τα κανάλια του παραμένει πολύ αβέβαιο και η επιτυχία τους, θα μπορούσε να πει κανείς, κάπως τεχνητή. (De Valck 2006, 223)

Η ίδια ανησυχία εκφράζεται και από τον Jean-Michel Frodon σχετικά με τις πολυάριθμες γαλλικές ταινίες που συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ των Καννών το 2006. Στο ρεπορτάζ του από τις Κάννες ο διάσημος Γάλλος κριτικός παρατηρεί:

Caveat emptor [ας προσέχει ο αγοραστής]: τέτοια σημαντική παρουσία δεν εγγυάται και το μέλλον τους. Μάλλον το αντίθετο, καθώς ιστορικά οι γαλλικές ταινίες σπάνια επωφελούνται από τις Κάννες. Οι είκοσι και κάτι ταινίες στο διαγωνισμό, σε όλα τα τμήματα μαζί, είναι περισσότερο ανταγωνιστές παρά σύμμαχοι σε ένα όλο και πιο ανελέητο εμπορικό περιβάλλον (κινηματογράφοι, τηλεόραση, DVD). Αυτά τα τελευταία χρόνια η σειρά των γαλλικών ταινιών είναι αυτή που έχει αποδειχτεί η πιο προβληματική από τις επιλογές του φεστιβάλ και το μεγαλύτερο μέρος της επιτυχίας (ή το αντίθετο) της διοργάνωσης του 2006 βρίσκεται εκεί. (Frodon 2006, 11)

Αυτό το σχόλιο φαίνεται να απηχεί με πλάγιο τρόπο τις επίμονες προειδοποιήσεις του Cowen για το φόβο του ανταγωνισμού που φωλιάζει στις γαλλικές ταινίες, οι οποίες συνεχίζουν να αντιμετωπίζουν τις Κάννες και τα άλλα φεστιβάλ ως ένα ασφαλές αεροστεγές περιβάλλον μακριά από τη μόλυνση των δυνάμεων της αγοράς και την πίεση της επαφής με ένα ευρύ κοινό. Από την άλλη πλευρά, η επιτυχία της νέας γενιάς των Ευρωπαίων δημιουργών όπως ο Φον Τρίερ ή ο Αλμοδόβαρ απο-

δεικνύει περίτρανα πως τα διεθνή φεστιβάλ αποτελούν πολύτιμη πλατφόρμα προβολής και διαφήμισης μόνο στο βαθμό που συνδυάζονται με άλλες στρατηγικές προώθησης και διαχείρισης του δημιουργικού τους κεφαλαίου.

Πέρα από την επαγγελματική τακτική αυτών των σκηνοθετών, είναι κρίσιμο να σημειώσουμε ότι η ανοιχτή λογική και η προσαρμοστικότητα που δείχνουν στον τρόπο που παράγουν και διαχειρίζονται τα έργα τους συνδυάζεται με μια καλλιτεχνική πολυμέρεια που εκδηλώνεται στο κινηματογραφικό τους στυλ, καθώς και σε όλη τη δημιουργική τους δραστηριότητα, η οποία δεν περιορίζεται στις ταινίες μεγάλου μήκους. Ως προς το στυλ τους, μια γρήγορη ματιά στις ταινίες τους είναι αρκετή για να συνειδητοποιήσει κανείς την τεχνική τους αριότητα αλλά και την προτίμησή τους για υβριδικές αφηγηματικές και στυλιστικές φόρμες. Η δημιουργική τους «ασυνέπεια» είναι ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της δουλειάς τους, καθώς, σε αντίθεση με τους κλασικούς Ευρωπαίους δημιουργούς, δεν διστάζουν να αναμειγνύουν διαφορετικές και συχνά αντιφατικές φόρμουλες μέσα στο ίδιο έργο αλλά και να πειραματίζονται με νέες επιλογές από ταινία σε ταινία. Ο Φον Τρίερ είναι το κατεξοχήν παράδειγμα σκηνοθέτη που αλλάζει την κινηματογραφική του γλώσσα αδιάκοπα, δοκιμάζοντας κάθε φορά νέα εκφραστικά μέσα. Μετά τη *Europa*, μια ταινία με υπερβολικά οπτικά εφέ, έκανε μια ριζική αλλαγή με τους *Ηλίθιους* (1998) υιοθετώντας την ασκητική αισθητική του Δόγματος '95, ενώ στη συνέχεια επέστρεψε σε πιο μαρκό μονοπάτια με το *Χορεύοντας στο σκοτάδι* (2000), για να κάνει μια ακόμη πιο καινοτόμα στροφή με το *Dogville* (2003).

Εκτός όμως από τις κινηματογραφικές τους αναζητήσεις, οι σκηνοθέτες που εξετάζουμε εδώ διαθέτουν την ικανότητα να εργάζονται και με άλλα μέσα ή άλλες φόρμες, κάνοντας ταινίες μικρού μήκους, επεισόδια για την τηλεόραση, διαφημίσεις και βίντεοκλιπ. Η παραδοσιακή αντίληψη περί κινηματογραφικής τέχνης θα θεωρούσε αυτή την εξέλιξη ένα είδος έκπτωσης ή παρακμής, καθώς η ενασχόληση με «κατώτερα» μέσα όπως η τηλεόραση μπορεί ενδεχομένως να έχει αρνητικό αντίκτυπο στη δημιουργία ενός κινηματογραφιστή. Ωστόσο η εξοικείωση που έχουν οι εν λόγω δημιουργοί με κάποιες τηλεοπτικές φόρμες και η επαφή που διατηρούν με τα νέα μέσα και τις τεχνολογικές εξελίξεις πρέπει να προστεθεί στα προσόντα τους και να θεωρηθεί υπεύθυνη για την ευρεία παλέτα εκφραστικών μέσων και μορφών που συναντάμε στα έργα τους.

Επίλογος

Οι τροχιές που έχουν διαγράψει και συνεχίζουν να διαγράφουν οι πέντε αυτοί σημαντικοί Ευρωπαίοι σκηνοθέτες είναι ενδεικτικές των διεργασιών ενός παγκοσμιοποιημένου και υπερδιαμεσολαβημένου κινηματογραφικού κόσμου, ο οποίος βρίσκεται

ται σε διαρκή κίνηση και δεν μπορεί να παρέχει εγγυήσεις για την πορεία του. Η επιτυχία που ακολουθεί σταθερά αυτά τα πρόσωπα δεν θα έπρεπε να αποδοθεί μόνο στο προσωπικό τους ταλέντο αλλά και στην ικανότητά τους να αντιληφθούν τους κανόνες ενός πολύ ανταγωνιστικού και ασταθούς συστήματος παγκόσμιου κινηματογράφου. Οι λόγοι για τους οποίους επιμένω να τους εξετάσω ως ένα κομμάτι του «παγκόσμιου κινηματογράφου» είναι πολλαπλοί. Εκτός από την εγγενή δυσκολία που υπάρχει στον ορισμό τόσο του «ευρωπαϊκού κινηματογράφου» όσο και του «εθνικού κινηματογράφου» (Hayward 1991· Dyer/Vincendeau 1992· Elsaesser 2005), η αποτυχία της Ευρωπαϊκής Ένωσης να θεσπίσει μια αποτελεσματική κινηματογραφική πολιτική σε συνδυασμό με τη γενικότερη αμφισβήτηση που υφίσταται η έννοια του εθνικού κράτους ενόψει της εντεινόμενης παγκοσμιοποίησης οφείλουν να μας οδηγήσουν σε μια επανεξέταση των στόχων της ευρωπαϊκής κινηματογραφίας. Η αυστηρή περιχαράκωση των Ευρωπαίων σκηνοθετών και η αίτηση για περισσότερα προστατευτικά μέτρα δεν φαίνεται να μπορεί να ανατρέψει τις καταγιστικές εξελίξεις που δημιουργούν νέες συμμαχίες και νέους πολυσύχναστους κόμβους σε ένα παγκόσμιο δίκτυο χωρίς ξεκάθαρο κέντρο. Οι συγκεκριμένοι δημιουργοί, χάρη στο κοσμοπολίτικο πνεύμα και τις διεθνείς τους βλέψεις, έχουν μετατραπεί σε υπολογίσιμους παράγοντες αυτού του δικτύου, στο οποίο συμμετέχουν πολλοί άλλοι σκηνοθέτες από διαφορετικές γωνίες του πλανήτη. Παρόμοιες επιλογές και αντίστοιχες πορείες με αυτές που σκιαγράφησα παραπάνω θα βρούμε και σε κινηματογραφιστές από τις Ηνωμένες Πολιτείες (Στίβεν Σόντεμπεργκ, Ντάρρεν Αρονόφσκυ, Πωλ Τόμας Άντερσον), την Κίνα (Τσεν Κάιγκε, Ζαν Γιμού), το Χονγκ Κονγκ (Γουόνγκ Καρ-βάι), την Αυστραλία (Μπαζ Λούρμαν), τη Νότια Κορέα (Παρκ Τσαν-γουν), τη Βραζιλία (Φερόντο Μειρέλλες) και το Μεξικό (Αλφόνσο Κουαρόν). Όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες, ανεξάρτητα από τη χώρα καταγωγής τους, είναι κομμάτι του ίδιου πλέγματος που τους επιτρέπει να κάνουν οικονομικά βιώσιμες ταινίες χωρίς να χάσουν κάτι από την καλλιτεχνική τους φιλοδοξία.

Φυσικά, ο δικηγόρος του διαβόλου θα παρατηρούσε: «όλοι αυτοί πέτυχαν γιατί συνεργάστηκαν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με τους Αμερικανούς». Και ως πραγματολογική παρατήρηση αυτό θα ήταν απολύτως σωστό. Αυτό που θα ήταν λάθος όμως είναι να συνεχίσουμε να σκεφτόμαστε με τους όρους των παρωχημένων αντιθέσεων και να επιμένουμε να πολεμάμε φαντάσματα². Υπάρχουν πολυάριθμοι πόλεμοι μπροστά μας και κάποιοι από τους πιο αμείλικτους ξεσπούν μέσα στο ίδιο το Χόλιγουντ, όταν ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού όπως το *Crash* (2004), *Ο τελευταίος βασιλιάς της Σκοτίας* (2006) ή *Η βασίλισσα* (2006) σπάνε τα ταμεία και κερδίζουν τα πιο σημαντικά βραβεία, ενώ οι προϋπολογισμοί των μπλοκμπάστερ φαίνονται να βγαίνουν εκτός ελέγχου. Οι τρεις δε τελευταίες χρονιές στα Όσκαρ ήρθαν να επιβεβαιώσουν τις ανατροπές που συντελούνται στο αμερικανικό έδαφος, καθώς και έναν ιδιότυπο ευρωπαϊκό Δούρειο Ίππο. Το 2008 καλύτερη ταινία αναδείχτηκε

το *Καμιά πατρίδα για τους μελλοθάνατους* (2007) των αδερφών Κοέν, οι οποίοι ποτέ δεν υπέκυψαν στις εύπεπτες χολιγουντιανές φόρμουλες, ενώ όλα τα βραβεία για τους καλύτερους ρόλους δόθηκαν σε Ευρωπαίους ηθοποιούς. Το 2009 μάλιστα ήταν η χρονιά του Ντάννυ Μπόουλ και του *Slumdog Millionaire*. Ακολουθώντας τα ίδια μονοπάτια που είχε χαράξει με το *Trainspotting*³, ο Μπόουλ έκανε μια ταινία που τάραξε συθέμελα τον κινηματογραφικό κόσμο και κέρδισε τα 8 από τα 10 Όσκαρ, για τα οποία είχε προταθεί. Με προϋπολογισμό 15 εκατ. δολ. η ταινία σημείωσε κέρδη παγκοσμίως της τάξης των 377 εκατ., ξεπερνώντας κάθε προσδοκία. Ο αντίκτυπός της μάλιστα δεν περιορίστηκε στον εισπρακτικό τομέα. Αντιθέτως, το ενδιαφέρον των ακαδημαϊκών και των κριτικών ήταν εξίσου ζωηρό, καθώς το *Slumdog Millionaire* και ως παραγωγή και ως αφήγηση έθεσε καίρια ζητήματα για τον ευρωπαϊκό και παγκόσμιο κινηματογράφο σε έναν παγκοσμιοποιημένο μετααποικιοκρατικό κόσμο. Τέλος, το 2010 στα Όσκαρ εξελίχθηκε μια πρωτοφανής μάχη –γιατί εκτός των άλλων ήταν σχεδόν ενδοσυζυγική– ανάμεσα στον Γολιάθ, δηλαδή το *Avatar* του Τζέιμς Κάμερον, και τον Δαβίδ, το *Hurtlocker* της Κάθριν Μπιγκελόου, με νικήτρια την τελευταία.

Τη στιγμή λοιπόν που πολλές καθιερωμένες πρακτικές ανατρέπονται και ο ευρύτερος χώρος των οπτικοακουστικών μέσων αλλάζει προς άγνωστη κατεύθυνση, ανοίγουν νέες προοπτικές αλλά και νέες προκλήσεις για τους Ευρωπαίους κινηματογραφιστές. Στο φως όλων αυτών, τα καλά νέα για το ευρωπαϊκό σινεμά είναι ότι δεν χρειάζεται πλέον να κατατροπώσει τα μπλοκμπάστερ του Χόλλυγουντ. Τα άσχημα νέα είναι ότι πρέπει να αντιμετωπίσει μια πιο πολυμέτρη απειλή από τα ηλεκτρονικά και ψηφιακά μέσα (Elsaesser 2005) και συνεπώς οφείλει να ανταποκριθεί σε πολύ πιο σύνθετες και πολυεπίπεδες πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις παγκοσμίως. Η αναγνώριση των νέων πεδίων μάχης είναι η πραγματική δυσκολία, και η προσεκτική μελέτη των επιτυχημένων παραδειγμάτων που ανέφερα εδώ ίσως να είναι το πρώτο βήμα.

Βιβλιογραφία

- Biskind, Peter (2004), *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Simon and Schuster, New York.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London.
- Cowen, Tyler (1998), “French Kiss-Off: How protectionism has hurt French films”, *Reason*, <http://www.reason.com/news/show/30691.html>
- Dale, Martin (1997), *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America*, Cassell, London.

- De Valck, Marijke (2006), *Film Festivals: History and Theory of a European Phenomenon That Became a Global Network*, διδακτορική διατριβή, University of Amsterdam.
- Dyer, Richard/Vincendeau, Ginette (επιμ.) (1992), *Popular European Cinema*, Routledge, London.
- Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Frodon, Jean-Michel (2006), "Three forces and a question", *Cahiers du Cinéma* 612, 8-11.
- Hayward, Susan (1991), *French National Cinema*, Routledge, London.
- Ilott, Terry (1996), *Budgets and Markets: A Study of the Budgeting of European Film*, Routledge, New York.
- Jäckel, Anne (2003), *European Film Industries*, BFI, London.
- Neale, Steve (1981), "Art Cinema as Institution", *Screen* 22, 1, 11-39.
- Puttnam, David (1997), *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Harper Collins, London.

Σημειώσεις

1. Οι αδερφοί Bob και Harvey Weinstein αποχώρησαν από τη Miramax τον Οκτώβριο του 2005 και ίδρυσαν μια νέα εταιρεία, τη Weinstein Brothers, η οποία έχει εμπλακεί στην παραγωγή και διανομή μερικών από τις πιο επιτυχημένες ταινίες της τελευταίας πενταετίας.
2. Ενδεικτική του κινδύνου για τον ελληνικό κινηματογράφο να μείνει για μια ακόμη φορά πολύ πίσω από τις διεθνείς εξελίξεις είναι μια συζήτηση που διεξήχθη κατά τη διάρκεια του 48ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης με θέμα αν ο ελληνικός κινηματογράφος πρέπει να είναι εμπορικός ή ποιοτικός. Αφίσες με αυτό το διαζευκτικό ερώτημα ήταν αναρτημένες σε όλους τους χώρους προβολών, ενώ η εκπομπή «Ασπρο Μαύρο» της EPT 3 κάλεσε τους πιο διακεκριμένους Έλληνες κριτικούς για να δώσουν μια απάντηση. Όταν μια συζήτηση καλείται να δώσει απάντηση σε ένα λάθος ερώτημα, είναι αναπόφευκτο να είναι άστοχες όλες οι τοποθετήσεις.
3. Η κύρια εταιρεία παραγωγής ήταν η βρετανική Celador, η οποία για να εξασφαλίσει τα 15 εκατ. δολάρια του προϋπολογισμού έκανε διαπραγματεύσεις με αμερικανικές εταιρείες διανομής και κατάφερε να κερδίσει μια επένδυση 5 εκατ. δολ. από τη Warner Independent Pictures.



Νίκη Πλασίου, Οι δύο Φρίντες, 2009.