

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Πλαίσιο και συνθήκες ανάδυσης ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο

Το πρώτο αυτό εισαγωγικό κεφάλαιο χρησιμεύει ως χάρτης πλοήγησης σε θεωρίες και έννοιες που άπτονται των κινηματογραφικών σπουδών και της πολιτισμικής θεωρίας καθώς θα μας φωτίζουν διάφορους δρόμους που έχουν ανοιχτεί από προηγούμενες μελέτες σχετικά με το υπό εξέταση θέμα. Προκειμένου να οριοθετήσουμε τι συνιστά ένα νέο κύμα στον κινηματογράφο θα ανατρέξουμε, στην ενότητα 1.1, στην ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου, δίνοντας παραδείγματα από άλλες εθνικές κινηματογραφίες και, πιο συγκεκριμένα, από την εμφάνιση του γαλλικού Νέου Κύματος, τη δεκαετία του 1960.

Σ' αυτό το πλαίσιο, στόχος του κεφαλαίου αυτού είναι να αναζητήσει μέσα από την ιστορία του κινηματογράφου αλλά και την κριτική θεώρηση τι συνιστά τελικά ένα Νέο Κύμα. Πρόκειται για ένα κίνημα που συγκροτείται συνειδητά ή οργανικά μέσα από το έργο συγκεκριμένων κινηματογραφιστών ή υπάρχει και μια άλλη πλευρά αυτής της συζήτησης; Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Thomson and Bordwell (2011, σελ. 440), ο νέος κινηματογράφος κάθε χώρας αποτελείται από ένα σύνολο ετερόκλητων κινηματογραφιστών. Τυπικά το έργο τους δεν παρουσιάζει τον βαθμό ενότητας που βρίσκουμε στα στιλιστικά κινήματα της εποχής του βωβού κινηματογράφου. Πάντοτε όμως κάποιες ευρύτερες τάσεις συνδέουν το έργο των πρωτοεμφανιζόμενων αυτών δημιουργών. Για να προσεγγίσουμε τον στόχο μας, θα επικεντρωθούμε στην ανάπτυξη του Νέου Κύματος στη Γαλλία, καθώς, αφενός εκεί εμφανίζεται για πρώτη φορά ο όρος «Νέο Κύμα», αφετέρου οι συνθήκες ανάδυσής του τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο φωτίζουν σημαντικές πτυχές του θέματος, που θα βοηθήσουν τη συζήτηση για το ελληνικό πλαίσιο.

Η πολιτισμική θεωρία θα μας παρέχει στις επόμενες ενότητες το ερμηνευτικό πλαίσιο ως προς τις διαδικασίες ανάδειξης, αναγνώρισης και καθιέρωσης των καλλιτεχνικών ρευμάτων και κινημάτων. Σύμφωνα με τον DiMaggio (1987, σελ. 442) ένα πολιτισμικό είδος αναφέρεται σε σύνολα έργων τέχνης, που ταξινομούνται μαζί βάσει των εκλαμβανόμενων ομοιοτήτων που αντιπροσωπεύουν κοινωνικά κατασκευασμένες οργανωτικές αρχές, οι οποίες εμπλουτίζουν τα έργα τέχνης με σημασία πέρα από το θεματικό τους περιεχόμενο. Πιο συγκεκριμένα, η θεωρία του «κόσμου της τέχνης» έχει αποδείξει ότι η τέχνη εξαρτάται από τις κοινωνικές διαδικασίες και τη συλλογική δράση μιας πλειάδας ατόμων και θεσμών, και όχι απλώς από τα ατομικά χαρίσματα των καλλιτεχνών και την ποιότητα των έργων τους. Ο Baumann, μάλιστα (2007, σελ. 50), παραλληλίζει τις διαδικασίες καλλιτεχνικής καθιέρωσης με αυτές των κοινωνικών κινήματων ως προς τη διαδικασία νομιμοποίησης. Κοινός στόχος, όπως αναφέρει, είναι η νομιμοποίηση μιας ιδέας που δεν ήταν αρχικά ευρέως αποδεκτή (στο ίδιο). Αυτή η διάσταση των κοινωνικών

κινήματων ως κοινωνικού χώρου όπου διαμορφώνονται και προωθούνται νέες ιδέες ή γνώση, καθιστά εμφανή και καθοριστική μια ομοιότητα με τον κόσμο της τέχνης ως προς τη δημιουργία και την καθιέρωση των νέων ιδεών. Ουσιαστικά, μέσα από αυτές τις διαδικασίες, το κοινό-στόχος καταλήγει να θεωρήσει τις ιδέες και τους στόχους του κινήματος ή την ίδια την υπόσταση που του έχει αποδοθεί ως έγκυρη. Παράλληλα με την ανάπτυξη της θεωρίας, διερευνώνται συγκεκριμένοι λόγοι και συνθήκες που επέτρεψαν την εμφάνιση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, εντοπίζοντας τα πιο εμφανή γεγονότα και τους παράγοντες που συνδέονται με τις διαδικασίες ανάδυσης και καθιέρωσης.

1.1 Τα Νέα Κύματα στην ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου

Αν αναζητήσει κάποιος πληροφορίες και στοιχεία για την εμφάνιση των «νέων κυμάτων», θα διαπιστώσει ότι, στο πλαίσιο της παγκόσμιας ιστορίας του κινηματογράφου, πολλές χώρες φαίνεται να έχουν αποτελέσει τόπους ανάδυσης νέων κυμάτων και νέων κινηματογράφων. Βέβαια, καθώς η αφήγηση εμπλέκεται με διαφορετικές κινηματογραφικές κουλτούρες και παραδόσεις αλλά, κυρίως, με διαφορετικές ιστορικοκοινωνικές συγκυρίες, παραμένει η δυσκολία να βρεθεί ένας συνδετικός ιστός που θα μπορούσε να αποδώσει κάποια κοινά χαρακτηριστικά σ' αυτά τα μορφώματα.

Το σίγουρο είναι ότι τα κινήματα ή ρεύματα αυτά στον χώρο του κινηματογράφου εντάσσονται σε ό,τι ονομάζεται «καλλιτεχνικός κινηματογράφος». Ο όρος «art cinema», που στα ελληνικά άλλοτε μεταφράζεται ως «καλλιτεχνικός κινηματογράφος» κι άλλοτε ως «κινηματογράφος τέχνης», χρησιμοποιείται από τους κριτικούς και τους θεωρητικούς του κινηματογράφου για να αποδώσει το είδος των ταινιών οι οποίες, αν και εντάσσονται σ' έναν βιομηχανικό τρόπο παραγωγής, επηρεάζονται ως προς τη μορφή και το ύφος τους από τις διάφορες μοντερνιστικές τάσεις που καλλιεργούνται στις «υψηλές τέχνες», και χαρακτηρίζονται από τον πρωτοποριακό τους χαρακτήρα, προσφέροντας μια εναλλακτική ως προς τον ψυχαγωγικό κινηματογράφο πρόταση. Παρόλο που, όπως προαναφέραμε, από τη φύση του ο κινηματογράφος αποτελεί μια βιομηχανοποιημένη, δημοφιλή τέχνη, που απαιτεί τη συνεργασία πολλών ανθρώπων και τη διάθεση σημαντικών πόρων, μια σημαντική διαφοροποίηση του καλλιτεχνικού κινηματογράφου από τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο αποτελεί το μοντέλο παραγωγής που θέτει τον σκηνοθέτη-δημιουργό ως ανεξάρτητο από τις συμβάσεις και τις απαιτήσεις του συστήματος των στούντιο. Αυτή η διαφοροποίηση σχετίζεται βέβαια κυρίως με το αμερικανικό πλαίσιο κινηματογραφικής παραγωγής ή και με χώρες που διαθέτουν κινηματογραφική βιομηχανία.

Είναι, ωστόσο, σημαντικό να υπογραμμίσουμε ότι στο πλαίσιο του παγκόσμιου κινηματογράφου ο όρος αυτός χρησιμοποιείται επίσης από την αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία για εισαγόμενες ταινίες, που προορίζονται κυρίως για ένα κοινό ανώτερου μορφωτικού και κοινωνικού επιπέδου (Thomson & Bordwell, 2011, σελ. 733). Η έννοια του «art-house cinema», που συναντάμε όλο και περισσότερο στη διεθνή αλλά και την ελληνική⁴ βιβλιογραφία στη θέση του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, προέρχεται ακριβώς από τις συνθήκες παραγωγής αλλά και τις διαδικασίες προβολής των καλλιτεχνικών ταινιών. Ιδιαίτερα στη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική συχνά οι ταινίες αυτές προβάλλονται σε ειδικές αίθουσες (όπως για παράδειγμα οι αίθουσες art & essay στη Γαλλία), που προορίζονται για ένα καλλιεργημένο κοινό αλλά και σε ταινιοθήκες, κινηματογραφικές λέσχες και, φυσικά, στο πλαίσιο των κινηματογραφικών φεστιβάλ. Σταδιακά ο όρος αυτός, επειδή ακριβώς περικλείει και ορισμένες εξω-φιλμικές και θεσμικές ιδιότητες (Andrews, 2010) αυτού του είδους των ταινιών, τείνει να αντικαθιστά την έννοια του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Οι δυσκολίες αυτές εννοιολόγησης του καλλιτεχνικού κινηματογράφου στον χώρο των κινηματογραφικών σπουδών, σχετίζονται επίσης με επιστημολογικές διαμάχες μεταξύ προσεγγίσεων που βασίζονται περισσότερο στην ανάλυση των αφηγηματικών χαρακτηριστικών των ταινιών (βλ. Thanouli, 2009) και σε προσεγγίσεις που εστιάζουν στη θεσμική τους διάσταση και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους (βλ. Neale, 1981· Andrews, 2010). Συχνά όμως οι ταξινομήσεις ταινιών σε είδη, ρεύματα και κινήματα ενέχουν ιδεολογικές διαστάσεις που συνδέονται, όπως θα δούμε παρακάτω, με τη χωροχρονική προέλευση των λόγων που τις πλαισιώνουν και με επικρατούσες ιδεολογικές αντιλήψεις για το εθνικό, το τοπικό και το παγκόσμιο.

Για να επανέλθουμε στην έννοια του Νέου Κύματος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο James Tweedie (2013, σελ. 5), στον τομέα των κινηματογραφικών σπουδών το Νέο Κύμα είτε παραμένει μια άμορφη και ωκεάνια μεταφορά χωρίς ιστορία ή ουσία, είτε εμφανίζεται ως επικεφαλίδα των ιδιαίτερων εθνικών κινηματογράφων, όπως το γαλλικό ή το ιαπωνικό Νέο Κύμα. Ωστόσο, ο πολλαπλασιασμός των Νέων Κυμάτων στα διεθνή κυκλώματα τέχνης και στα κινηματογραφικά φεστιβάλ είναι ένα από τα λίγα κινηματογραφικά φαινόμενα του δεύτερου μισού του περασμένου αιώνα με παγκόσμια απήχηση, που ανταγωνίζεται τη γεωγραφική εμβέλεια και τη φιλοδοξία του Χόλυγουντ. Παρόλο που η τάση καταλογογράφησης αυτών των κινημάτων σε συγκεκριμένα γεωγραφικά, βιομηχανικά ή γλωσσικά όρια βοηθά στην αναγνώριση των εγχώριων συνθηκών από τις οποίες προέρχονται, μπορεί επίσης να παρακωλύσει μία από τις πιο καινοτόμες και αποκαλυπτικές τους διαστάσεις: την επανάληψη και τον συγχρονισμό σε διάφορες τοποθεσίες και την αντίστασή τους στη συνήθη απόδοση ενός τοπικού ονόματος (στο ίδιο, σελ. 5).

4. Μάλιστα λόγω της δυσκολίας απόδοσης ενός σύντομου και συνεκτικού όρου στην ελληνική γλώσσα, χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο ο όρος «ταινίες art-house» σε ελληνικά κείμενα.

Τα κινήματα στον χώρο του κινηματογράφου αποτελούν άμεσο προϊόν της εποχής τους και πεδίο συνάντησης νέων κινηματογραφιστών αλλά και μεταβολών στο πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τη δεκαετία του 1960, ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος γνώρισε εξαιρετική κινητικότητα διεθνώς. Όχι μόνον υπήρξαν σημαντικές καινοτομίες από μεγαλύτερους σε ηλικία δημιουργούς, αλλά ένα πλήθος Νέων Κυμάτων πρωτοεμφανιζόμενων δημιουργών και Νέων Κινηματογράφων αναδύθηκε, ασκώντας κριτική στη μοντερνιστική παράδοση και δίνοντας παράλληλα μια νέα ώθηση, ιδιαίτερα στις εθνικές κινηματογραφίες.

Οι Thomson και Bordwell συνδέουν στο σχετικό κεφαλαίο τα νέα ρεύματα και τους νέους κινηματογράφους της δεκαετίας του 1960 (2011, σελ. 439-476) με τις νέες ανάγκες των βιομηχανιών αλλά και με τις αλλαγές σε πολιτιστικό και κοινωνικό επίπεδο. Υπήρχε, δηλαδή, ένα ευρύτερο πλαίσιο που ευνόησε την ανάπτυξη ταινιών κάπως πιο ανορθόδοξων από εκείνες του λεγόμενου ποιοτικού κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρουν ότι οι συνθήκες που επικρατούσαν στην κινηματογραφική βιομηχανία ευνόησαν την εμφάνιση καινούριων ταλέντων. Την περίοδο 1958-1967 σε ολόκληρη την Ευρώπη σκηνοθέτες νεαρής ηλικίας (γύρω στα τριάντα) γύριζαν τις πρώτες μεγάλου μήκους ταινίες τους. Παράλληλα, οι διαδικασίες αυτές συνέπεσαν με την ανάπτυξη των κινηματογραφικών σπουδών σε επαγγελματικό επίπεδο, όπως η ίδρυση εθνικών σχολών κινηματογράφου στην Ολλανδία, τη Σουηδία, τη Δυτική Γερμανία και τη Δανία. Μια έκρηξη παγκόσμιου κινηματογράφου, μια «επανάσταση» αφιερωμένη στην αναπαράσταση του σύγχρονου και του πραγματικού, βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη.

Η γενιά αυτή ήταν η πρώτη που είχε σαφή γνώση της συνολικής ιστορίας του κινηματογράφου. Οι συγγραφείς, στη σύντομη αυτή ιστορική προσέγγιση των τάσεων που διαμορφώθηκαν την περίοδο εκείνη, αναφέρουν ένα πλέγμα συσχετιζόμενων αναφορών (π.χ. η ανάπτυξη των ταινιοθηκών όπως η *Cinémaèque Française* στο Παρίσι, το *National Film Theater* στο Λονδίνο κ.λπ.), που έγιναν τόποι μύησης για ένα νεανικό κοινό που αδημονούσε να ανακαλύψει ταινίες από ολόκληρο τον πλανήτη αλλά και τόποι καινοτομιών στον τομέα της τεχνικής (στο ίδιο, σελ. 439-440).

Στη Δυτική Ευρώπη η σεξουαλική απελευθέρωση, η ροκ μουσική, οι νέες μόδες, η ανάπτυξη του ποδοσφαίρου και άλλων αθλημάτων, καθώς και οι νέες μορφές τουρισμού έγιναν ορόσημα της γενιάς που ωρίμασε γύρω στο 1960. Οι τάσεις για έναν αστικό, χαλαρό τρόπο ζωής ενισχύθηκαν από την οικονομική άνθηση που επέφερε άνοδο του ευρωπαϊκού βιοτικού επιπέδου. Οι παραγωγοί άρχισαν να στοχεύουν σε νέο κοινό – συχνά μέσω συμπαραγωγών – και προσπάθησαν να προσεγγίσουν την κουλτούρα των νέων που εμφανίστηκε στις περισσότερες δυτικές χώρες στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (στο ίδιο, σελ. 439). Κατ' επέκταση, η νεανική κουλτούρα επιτάχυνε τη διεθνοποίηση της κινηματογραφικής κουλτούρας. Οι αίθουσες τέχνης και οι κινηματογραφικές λέσχες πολλαπλασιάστηκαν, ενώ στον κατάλογο των διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου προστέθηκαν και αρκετά άλλα (όπως του Σαν Φρανσίσκο και του Λονδίνου, της

Νέας Υόρκης και του Πεζάρο) ως σημεία συνάντησης πρωτοεμφανιζόμενων κινηματογραφιστών (στο ίδιο, σελ. 439-440).

Στη Γαλλία, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο ιδεαλισμός και τα πολιτικά κινήματα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων παραχώρησαν τη θέση τους σε μια πιο απολιτική κουλτούρα κατανάλωσης και ψυχαγωγίας. Παρόλο που σε θεωρητικό και θεσμικό επίπεδο ο ανταγωνισμός μεταξύ ευρωπαϊκών και αμερικανικών αντιλήψεων για τον πολιτισμό συνεχίζεται, οι γάλλοι κινηματογραφιστές χρησιμοποίησαν τον αμερικανικό κινηματογράφο ως εργαλείο για να αντιμετωπίσουν τη λεγόμενη «παράδοση ποιότητας» που κυριαρχούσε στην εγχώρια βιομηχανία τους. Πολλοί από αυτούς τους νέους διάβαζαν κινηματογραφικά περιοδικά και παρακολουθούσαν προβολές σε κινηματογραφικές λέσχες και αίθουσες art & essay (τέχνης και πειραματισμού) (στο ίδιο, σελ. 443).

Οι σκηνοθέτες που αποτέλεσαν τις πλέον εμβληματικές φυσιογνωμίες και άσκησαν τη μεγαλύτερη επιρροή ήταν ο François Truffaut και ο Jean-Luc Godard αλλά και αρκετοί ομότεχνοί τους είχαν επίσης μακροχρόνια παρουσία στην κινηματογραφική βιομηχανία, όπως οι Claude Chabrol και ο κατά σχεδόν δέκα χρόνια μεγαλύτερος Eric Rohmer. Ωστόσο, θα πρέπει να τονιστεί ότι ο χαρακτηρισμός της *Nouvelle Vague* δόθηκε συχνά σε σκηνοθέτες που είχαν ελάχιστα κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Ουσιαστικά, το Γαλλικό Νέο Κύμα ανέδειξε μια πληθώρα διαφορετικών νέων κινηματογραφικών δημιουργών. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι οι αμερικανοί ιστορικοί κινηματογράφου όπως οι Bordwell and Thomson και ο James Monaco διαχωρίζουν το έργο του Alain Resnais, του Chris Marker και της Agnès Varda και άλλων δημιουργών όπως ο Georges Franju ως μια άλλη ομάδα κινηματογραφιστών με χαλαρούς δεσμούς, γνωστή ως η *Αριστερή Όχθη (Rive Gauche)*. Ο Philippe Farmer (2009) στη μελέτη του για την ιστορία της *Αριστερής Όχθης* αναφέρεται σε διαφορετικές εκδοχές των ιστορικών σχετικά με την ετυμολογία του όρου, τους σκηνοθέτες που εντάσσονται στην ομάδα αυτή και τα σημεία που τη διαφοροποιούν από τη *Nouvelle Vague*. Κοινό σημείο, σύμφωνα με τους Thompson and Bordwell (2011, σελ. 442), με τους κινηματογραφιστές της *Nouvelle Vague*, είναι ότι ασπάστηκαν και αυτοί τον κινηματογραφικό μοντερνισμό και η εμφάνισή τους στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ενθάρρυνε το ενδιαφέρον ενός κοινού νεαρής ηλικίας για πειραματισμούς. Γενικότερα η τάση αυτή χαρακτηρίζεται από πιο διανοουμενίστικες ταινίες, όπως για παράδειγμα η ταινία-αρχέτυπο του Alain Resnais *Hiroshima Mon Amour/Χιροσίμα αγάπη μου* (1959). Κατά τη Vincendeu, σε αντίθεση με τους κινηματογραφιστές της *Nouvelle Vague*, οι σκηνοθέτες της *Αριστερής Όχθης* έδειξαν μεγαλύτερη πολιτική συνείδηση και αμφισβήτησαν τις παραδοσιακές αναπαραστάσεις των γυναικών (Vincendeau, 1996, σελ. 110).

1.1.1 Το πλαίσιο ανάδυσης του γαλλικού Νέου Κύματος

Το γαλλικό Νέο Κύμα (ή *Nouvelle Vague*) είναι μια κίνηση του γαλλικού κινηματογράφου που γεννήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και συγκέντρωσε τους σκηνοθέτες που έκαναν τις πρώτες μεγάλου μήκους ταινίες τους εκείνη την περίοδο. Όπως προαναφέρθηκε, ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος από τη δεκαετία του 1950 και μετά κινήθηκε συνεχώς ανάμεσα σε υψηλές και χαμηλές παραδόσεις, ανάμεσα στα δημοφιλή μέσα μαζικής ενημέρωσης και την εκλεπτυσμένη τέχνη, μεταξύ μιας διεθνικής νεολαίας και της γκαλερί ή του μουσείου (Tweedie, 2013, σελ. 2).

Ο όρος «νέο κύμα» είναι ένας από τους σπάνιους κριτικούς όρους στις κινηματογραφικές σπουδές που δεν αποτελεί δάνειο από την ιστορία της τέχνης ή της λογοτεχνίας, και δεδομένης τόσο της σημασίας του όσο και της ασυνήθιστης προέλευσής του, μια σύντομη πολιτισμική ετυμολογία κρίνεται απαραίτητη. Η φράση *nouvelle vague* μετανάστευσε στη φιλική κριτική από τα μέσα μαζικής κυκλοφορίας που πολλαπλασιάστηκαν στη Γαλλία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Πρόκειται για μια επινόηση της συγγραφέως και επιμελήτριας Françoise Giroud. Τον χρησιμοποίησε για να περιγράψει την τεράστια δημογραφική έκρηξη, που συντελέστηκε μετά το τέλος του πολέμου. Το ειδησεογραφικό περιοδικό *L'Express* με επικεφαλής τη Giroud ανέλαβε να εκπονήσει μια φιλόδοξη κοινωνιολογική έρευνα για τους νέους και τον αντίκτυπο του *babyboom*, σε μια προσπάθεια συλλογής στοιχείων για τους σύγχρονους και δυνητικούς αναγνώστες, αλλά και για να μετρήσει τις διαφορές μεταξύ της νεολαίας εκείνης της εποχής και προηγούμενων γενεών. Το περιοδικό παρουσίασε εντέλει τα ευρήματα στις 3 Οκτωβρίου 1957, ως απόδειξη μιας βαθιάς γενεαλογικής αλλαγής, και ανακοίνωσε την έλευση του «νέου κύματος». Η δημογραφική έκρηξη ήταν αναμφισβήτητη, αλλά η Giroud πίστευε ότι η καινοτομία αυτής της περιόδου ήταν επίσης πέραν της αμφισβήτησης το γεγονός ότι ο μετασχηματισμός από τη στέρηση της μεταπολεμικής εποχής ήταν ολικός και αμετάκλητος. Υπενθυμίζοντας το πέρασμα από την κουλτούρα της έλλειψης και τη διανομή των βασικών προϊόντων που επιβλήθηκε υπό συνθήκες πολέμου, σε ένα έθνος «πεινασμένο για καταναλωτικά αγαθά, από νάιλον κάλτσες μέχρι ψυγεία, από δίσκους έως αυτοκίνητα», η Giroud χαιρέτισε επίσης τη δυνατότητα μιας νέας αρχής και υποστήριξε μια μορφή ριζικής κοινωνικής ανασυγκρότησης μέσω μιας καταναλωτικής επανάστασης, που χρησιμοποίησε ως μέσον τον αμερικανικό τρόπο ζωής της μεσαίας τάξης. Από αυτή την κατάσταση σχεδόν αφανισμού αναδύθηκε μια κοινωνία πρόθυμη να καλλιεργήσει μια οικονομία αφθονίας μέσω φαινομενικά ατελείωτων δυνατοτήτων παραγωγής (Giroud, 1958, σελ. 9-18).

Τη χρήση του όρου «νέο κύμα» συνεχίζει έπειτα ο Pierre Billard τον Φεβρουάριο του 1958 στο περιοδικό *Cinema 58*. Κατόπιν, ο χαρακτηρισμός αποδίδεται στις ταινίες που διανέμονται το 1959, κυρίως εκείνες που παρουσιάστηκαν στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών και δημιουργήθηκαν από νέους σκηνοθέτες. Μια διαφημιστική εκστρατεία

του CNC θα διαγράψει οριστικά το κοινωνιολογικό νόημα του όρου και θα το εφαρμόσει αυστηρότερα στον κινηματογράφο. (Douchet, 1998, σελ. 26)

Συχνά αναφέρεται ότι η εμφάνιση των νέων τεχνολογιών έπαιξε σημαντικό υποστηρικτικό ρόλο, δευτερεύοντα όμως σε αυτή την κίνηση. Σταδιακά φαίνεται να κάνει την εμφάνισή του ένας νέος τρόπος σύλληψης, δημιουργίας και παραγωγής ταινιών που αντιτίθεται στις παραδόσεις και στις μέχρι τότε επιχειρηματικές πρακτικές. Ο André Malraux έγινε Υπουργός Πολιτιστικών Υποθέσεων το 1958 και διευκόλυνε την πρόσβαση στη σκηνοθεσία των νέων κινηματογραφιστών χωρίς να χρειάζεται να περάσουν από την παραδοσιακή καριέρα του επαγγέλματος, με τη θέσπιση του συστήματος *avance sur recettes* (προκαταβολή έναντι εσόδων).

Το γαλλικό Νέο Κύμα δεν καθορίζεται μόνον από τις πρωτοποριακές κινηματογραφικές τεχνικές της εποχής αλλά και από τους σκηνοθέτες της όπως ο François Truffaut, ο Éric Rohmer, η Agnès Varda, ο Jean Eustache, ο Jacques Rivette, ο Claude Chabrol και ο Jean-Luc Godard, που αποτελούν την καρδιά του κινήματος. Παρόλο που όσον αφορά στις φορμαλιστικές και στιλιστικές τάσεις διακρίνονται διαφορετικά χαρακτηριστικά, συνεχίστηκε η τάση του καλλιτεχνικού κινηματογράφου προς το σχόλιο του δημιουργού (Sellier, 2005). Η αφηγηματική μορφή της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής ταινίας βασίστηκε σ'έναν αντικειμενικό ρεαλισμό τυχαίων γεγονότων που συχνά δεν ακολουθούσαν την τυπική αφηγηματική μορφή αιτίου-αποτελέσματος. Οι ανοιχτές αφηγήσεις συνέβαλλαν επίσης στην αμφισημία. Καθώς οι ιστορίες των ταινιών γίνονταν ακαθόριστες, φαίνονταν να απομακρύνονται από την πιστή αναπαράσταση του κοινωνικού κόσμου. Σε συνδυασμό με τη γνώση των νέων σκηνοθετών γύρω από την ιστορία του μέσου τους, αυτή η υποχώρηση από τον αντικειμενικό ρεαλισμό κατέστησε αυτοαναφορική τη μορφή και το ύφος της ταινίας. Πολλές ταινίες δεν επιδίωκαν πλέον να αντανakλούν μια πραγματικότητα πέρα από τις ιδιες. Όπως η μοντέρνα ζωγραφική και λογοτεχνία, έτσι και ο κινηματογράφος έγινε αυτοαναφορικός, προβάλλοντας τα δικά του υλικά, τις δικές του δομές και τη δική του ιστορία (Thomson & Bordwell, όπ.π., σελ. 442).

Ο ρόλος του κριτικού λόγου και τα Cahiers du cinéma

Η ιστορία του γαλλικού Νέου Κύματος θεωρείται από πολλούς ιστορικούς ως η ιστορία μιας ομάδας κριτικών που ήθελαν να γίνουν σκηνοθέτες. Πράγματι, οι περισσότερες από τις εμβληματικές φιγούρες της ομάδας, όπως ο François Truffaut, ο Jean-Luc Godard και ο Jacques Rivette, προέρχονται από το *Cahiers du cinéma*. Από το 1952 εμφανίστηκε μια νέα γενιά κριτικών στις σελίδες του περιοδικού (ο Godard στο No. 15, ο Truffaut στο No. 21, ο Rivette στο No. 23).

Η προσωπικότητα και η δράση του κινηματογραφικού θεωρητικού και κριτικού André Bazin έπαιξε αναμφισβήτητα καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη του κινηματογράφου στη Γαλλία και την ανάδυση του γαλλικού Νέου Κύματος. Ήδη από τη δεκαετία του

1950 διοργάνωνε συστηματικά διαλέξεις και συζητήσεις στο *Maison des Lettres* καθώς και στην πρώτη του κινηματογραφική λέσχη το 1949, ενώ σύντομα πέρασε και στην επίσημη επαγγελματική εκπαίδευση, όπου παρέδιδε μαθήματα στην *IDHEC* (πρόγονο της σημερινής σχολής κινηματογράφου *FEMIS*). Ήδη από τα πρώτα γραπτά του ο André Bazin κάνει μια έκκληση για αλλαγή, όπως στο διάσημο άρθρο που δημοσιεύει τον Δεκέμβριο του 1943 στο *L'Echo des étudiants* με τίτλο «Για μια κινηματογραφική κριτική». Το κείμενο αυτό αποτελεί μια αληθινή κριτική της κριτικής. Αναφερόμενος στην περιορισμένη φύση και έκταση των κινηματογραφικών κριτικών στον τύπο και την έλλειψη κατάρτισης εκείνων που την πραγματοποιούν, προσκαλεί σε μια συγκεκριμένη εξειδίκευση του επαγγέλματος (*une certaine spécialisation du métier*). Για τον André Bazin αυτή η κριτική πρέπει να ακολουθεί την εξέλιξη του κοινού, να γίνει πιο απαιτητική και θα μπορούσε να πει κανείς «σινεφιλική». Κατ' επέκταση αυτή η ελίτ του κοινού πρέπει να συναντήσει μια ελίτ κριτικής (Bazin, 1998).

Τον Ιούλιο του 1945 η κυκλοφορία του εβδομαδιαίου *L'Ecran français* ικανοποιεί την ανάγκη για την ανάπτυξη μιας τέτοιας κινηματογραφικής κουλτούρας και ο Bazin συμμετέχει σ' αυτή την περιπέτεια. Στις κριτικές του, όπως και στα άρθρα του, παρουσιάζει την τέχνη του στην ανάπτυξη λόγου και την επιχειρηματολογία. Γι' αυτόν μια ταινία θα πρέπει να ξεετάζεται από πολλές οπτικές γωνίες, δίνοντας έμφαση στην αισθητική του ίδιου του έργου αλλά και στον λόγο του δημιουργού. Η αντίληψή του για τον κινηματογράφο βρίσκεται στο επίκεντρο της αντίθεσης ανάμεσα στην αισθητική και την πολιτική, ανάμεσα στην καλλιτεχνική νομιμοποίηση και τον κοινωνικό προοδευτισμό, η οποία διαρθρώνει τον τομέα της κριτικής (Mary, 2006, σελ. 58). Την πολυσχιδή κινηματογραφική κριτική του τη συναντάμε και στο *Les Cahiers du Cinéma*, το οποίο ιδρύθηκε το 1951.

Το μυθικό περιοδικό του γαλλικού κινηματογράφου, αποκαλούμενο και «κίτρινο περιοδικό» από επικριτές του λόγω του στρατευμένου χαρακτήρα του, αρχικά σχεδιάστηκε ως επέκταση του *La Revue du cinéma* (το οποίο σταμάτησε να εκδίδεται το 1949) στη μνήμη του ιδρυτή του, Jean-Georges Auriol, ο οποίος πέθανε το επόμενο έτος. Το πρώτο τεύχος των *Cahiers du cinéma* εμφανίστηκε στην 1η Απριλίου 1951 με επικεφαλής της συντακτικής ομάδας τους Jean-Marie LoDuca και Jacques Doniol-Valcroze (παλιότερα στελέχη της *La Revue*) και, από το δεύτερο κιόλας τεύχος, τον André Bazin. Η χρηματοδότηση εξασφαλίστηκε από τον Leonide Keigel, αιθουσάρχη στο Παρίσι (de Baecque, 1991).

Τα *Cahiers du cinéma* υιοθετούν τη μορφή και το ανθρώπινο δυναμικό της *La Revue*, στο οποίο συγκαταλέγονται και οι Alexandre Astruc και Chris Marker, αλλά ξεχωρίζουν με το εκδοτικό, πραγματικό μανιφέστο της κριτικής, το οποίο καταγγέλλει την κακόβουλη ουδετερότητα που ανέχεται έναν μέτριο κινηματογράφο, μια συντηρητική κριτική που καταλήγει να γαλουχεί ένα αποχαυνωμένο κοινό. Τα *Cahiers* θέλουν να υποστηρίξουν ταινίες «πιστούς μάρτυρες των υψηλότερων και πιο έγκυρων προσπαθειών

του γαλλικού κινηματογράφου», λαμβάνοντας ως παράδειγμα την ταινία *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου/Journal d'un curé de campagne* (1951) του Robert Bresson (Esquénazi, 2002, σελ. 81-82).

Μια μικρή ομάδα συγκεντρώνεται γύρω από τον André Bazin με το παρατσούκλι «Jeunes Turques» (Νεαροί Τούρκοι), που δεν είναι άλλοι από τον Maurice Scherer (ή αλλιώς Eric Rohmer), Jacques Rivettes, Claude Chabrol και Jean-Luc Godard (φερόμενος αρχικά ως Hans Lucas). Κοινά χαρακτηριστικά, πέρα από τις σκηνοθετικές τους βλέψεις, αποτελούν η συστηματική τους παρουσία στη Γαλλική Ταινιοθήκη και η ορμητικότητα τους, η διάθεσή τους να έρθουν σε ρήξη με την επικρατούσα γαλλική κινηματογραφική παράδοση. Πράγματι, αυτή τους η δραστηριότητά στα *Cahiers* και το περιοδικό *Arts* βοηθά ιδιαίτερα τους «Νεαρούς Τούρκους» να υπερασπιστούν νέες ιδέες για την κινηματογραφική γραφή, τη σκηνοθεσία και την παραγωγή. Με τη στήριξη του André Bazin, ο François Truffaut εμφανίζεται για πρώτη φορά στο Νο 21 των *Cahiers*. Πραγματικό σημείο καμπής στην ιστορία του περιοδικού, το πρώτο του άρθρο σηματοδοτεί την επιθυμία του να έρθει σε ρήξη μ' έναν «συγκεκριμένο γαλλικό κινηματογράφο». Η συντακτική γραμμή είναι ξεκάθαρη: εκτός από τον αμερικανικό κινηματογράφο και συγκεκριμένα τους Howard Hawks και Alfred Hitchcock, δεν υπάρχει σημείο σωτηρίας. Υπό την ώθηση του François Truffaut, οι «Νεαροί Τούρκοι» συλλαμβάνουν μια νέα θεώρηση γύρω από την κινηματογραφική τέχνη που την αποκαλούν «πολιτική του δημιουργού», την οποία αναπτύσσουν στα *Cahiers du cinéma*. Σύμφωνα μ' αυτή τη θεώρηση, αποδίδουν τον τίτλο του δημιουργού σε ορισμένους σκηνοθέτες, εστιάζοντας στην εσωτερική συνοχή που παρουσιάζει το έργο τους στο επίπεδο της σκηνοθεσίας και όχι στα θέματα που πραγματεύονται, όπως θα το έκανε η συμβατική κριτική (de Baecque 1991, σελ. 153). Υπερασπίζονται αυτό που κατά τη γνώμη τους αντιπροσωπεύει περισσότερο κινηματογραφικές μορφές τέχνης τις οποίες εντοπίζουν σε σκηνοθέτες διαφορετικούς μεταξύ τους όπως ο Alfred Hitchcock, ο Jean Renoir, ο Jean Cocteau, ο Ingmar Bergman, ο Howard Hawks, ο Vincente Minnelli, ο Fritz Lang ή και ο Friedrich Murnau. Ασκούν επίσης επιθετική κριτική στον εκ μέρους τους θεωρούμενο ακαδημαϊσμό του γαλλικού κινηματογράφου, που κυριαρχείται από λογοτεχνικά σενάρια και μια θεατρική υποκριτική.

Σταδιακά, ο Truffaut και η ομάδα του αντιτίθενται στους παλαιότερους του περιοδικού, συμπεριλαμβανομένων των André Bazin και Jacques Doniol-Valcroze, που συνδέονται με «κάποια γαλλική ποιότητα». Όταν οι πρώτοι επαινούν τη σκηνοθεσία, εκείνοι υπενθυμίζουν και τη σημασία του θέματος, όταν ο Godard εκθειάζει τις αρετές του «μοντάζ beat», ο André Bazin υπερασπίζεται το μονοπλάνο.

Τα *Cahiers du cinéma* αποτέλεσαν το θέατρο των εσωτερικών συζητήσεων, όλο και πιο έντονων μέχρι το διάσημο άρθρο του François Truffaut που δημοσιεύθηκε τον Ιανουάριο του 1954 με τίτλο «Μια συγκεκριμένη τάση του γαλλικού κινηματογράφου». Σε αυτό το μικρό μανιφέστο-ορόσημο για την ιστορία του κινηματογράφου, ο François Truffaut ολοκληρώνει επίσημα τη μάχη του ενάντια στον ποιοτικό κινηματογράφο χρησιμοποιώντας

τη φράση «παράδοση της ποιότητας», που έγινε στη συνέχεια διάσημη (Truffaut, 1954). Στοχοποιεί κυρίως τον λογοτεχνικό κινηματογράφο αλλά χλευάζει επίσης και τον ακαδημαϊσμό, τον κομπορμισμό και το μικροαστικό πνεύμα του γαλλικού κινηματογράφου, τα οποία συνιστά να εξαφανιστούν όλα προς όφελος του κινηματογράφου των δημιουργών (de Baecque, στο ίδιο).

Παρά τις προσπάθειες του André Bazin να σβήσει τη φωτιά, εκείνη εξαπλώνεται μέσω των *Cahiers du cinema*. Η ομάδα κέρδισε έδαφος και γενίκευσε την πρακτική των μεγάλων συνεντεύξεων με τους κινηματογραφιστές. Είτε πρόκειται για κριτική είτε για κινηματογράφο, η επιρροή των *Cahiers* είναι ουσιώδης εκείνη την περίοδο. Σε όλο τον κινηματογραφικό τύπο ο συγγραφέας παίρνει τη θέση του μαζί με τον κριτικό. Στο «κίτρινο περιοδικό» η πολιτική των δημιουργών θριαμβεύει το 1957 και ο Eric Rohmer αντικαθιστά τον LoDuca στην αρχισυνταξία. Αλλά αυτή η συντακτική γραμμή αποκρυσταλλώνει την αντίθεση ορισμένων ανταγωνιστικών περιοδικών, ξεκινώντας από τον *Positif*, το No 1 αντίπαλο των *Cahiers* (στο ίδιο, σελ. 169).

Μεταξύ του 1958 και του 1959 ο François Truffaut, ο Jean-Luc Godard, ο Jacques Rivette, ο Claude Chabrol, ο Eric Rohmer, ο Pierre Kast και ο Jacques Doniol-Valcroze έκαναν τις πρώτες μεγάλου μήκους ταινίες τους. Όλοι προέρχονται από τα *Cahiers du cinéma*. Άλλοι σκηνοθέτες μοιράζονται τις ίδιες αξίες, ακόμα κι αν δεν προέρχονται από την κριτική, όπως οι Agnès Varda, Jacques Demy, Jean Rouch, Rozier Jacques, Jean-Daniel Pollet. Ο Louis Malle δε θα ορίσει ποτέ τον εαυτό του ως μέλος του κινήματος (ή μάλλον θα θεωρήσει ότι απορρίπτεται από τις μορφές του κινήματος). Κι άλλοι νέοι σκηνοθέτες στη συνέχεια αναγνώρισαν ότι το έργο τους εγγράφεται στο πνεύμα του Νέου Κύματος. Πρόκειται κυρίως για τους Jean Eustache, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, André Téchiné, Philippe Garrel, Jacques Doillon και Benoît Jacquot.

Εφόσον οι κριτικοί των *Cahiers* υποστήριζαν έναν κινηματογράφο με προσωπικό όραμα, είναι φυσικό το γαλλικό Νέο Κύμα να μην αποτελεί ένα ενοποιημένο στιλιστικό κίνημα όπως ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός ή το Σοβιετικό Μοντάζ. Μάλιστα οι γνωστοί ιστορικοί Kristin Thomson και David Bordwell δε διστάζουν να υποστηρίξουν ότι «η εξέλιξη της σταδιοδρομίας των σκηνοθετών της *Nouvelle Vague* κατά τη διάρκεια του 1960 υποδηλώνει ότι το Νέο Κύμα ήταν απλώς μια εφήμερη συνύπαρξη ποικίλων ιδιοσυγκρασιών» (2011, σελ. 445).

Συνοψίζοντας, τα κοινά χαρακτηριστικά που μπορούμε να εντοπίσουμε στη δημιουργία του γαλλικού Νέου Κύματος σχετίζονται με αλλαγές στην κοινωνία και τα ήθη, την επιθυμία να μεταμορφωθεί ο κινηματογράφος και να έρθει σε ρήξη με τις συμβάσεις του παρελθόντος. Δεν πρόκειται δηλαδή, για μια «καλλιτεχνική σχολή» με ιδιαίτερο στυλ, αλλά για ένα πνεύμα που διατρέχει τις ταινίες αυτές που παρουσιάζει τόσες διαφορετικές εκφάνσεις όσες και οι δημιουργοί που εντάσσονται σ' αυτό. Μάλιστα ο Philippe Marie (2006) στην κοινωνιολογική του προσέγγιση για το γαλλικό Νέο Κύμα και τον κινηματογράφο του δημιουργού προωθεί την ιδέα ότι δεν πρόκειται για μια αισθητική

τάση αλλά για μια συμβολική δύναμη που σχετίζεται κυρίως με διαδικασίες αυτονομίησης του κινηματογράφου. Στην ανάλυσή του υποστηρίζει ότι η ρήξη που επήλθε μπορεί να θεωρηθεί ως μια σειρά ενεργειών και πράξεων, με τις οποίες ο τομέας του κινηματογράφου κατάφερε να κατακτήσει την πραγματική του αυτονομία. Εντοπίζει επίσης, ορισμένες διαφορές σε αξιακό επίπεδο, καθώς οι υποστηρικτές του «δημιουργού» ενσωμάτωσαν κατά τη διάρκεια της ιστορίας τους πολιτιστικές αξίες ασυμβίβαστες με εκείνες που συνδέονται με το γόητρο της γαλλικής ποιότητας (Mary, 2006, σελ. 16).

Το κλίμα που περιγράφηκε καθώς και οι διαφορετικές εκδοχές της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας γύρω από την ανάπτυξη του γαλλικού Νέου Κύματος, υποδηλώνει μια αμφιθυμία ανάμεσα στο νέο και το παλιό, το καλλιτεχνικό και το δημοφιλές, το ευρωπαϊκό και το διεθνές, που εμφανίστηκε στις πρώτες ταινίες του Νέου Κύματος και εξερράγη στον γαλλικό κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Όπως υποστηρίζει ο Tweedie (2013, σελ. 2) αυτό που τα κινηματογραφικά νέα κύματα έχουν παγκοσμιοποιήσει είναι μια υβριδική, πολιτιστική κατηγορία – άλλοτε αναφέρεται ως καλλιτεχνικός κινηματογράφος άλλοτε ως *art-house cinema* – η οποία βρίσκεται στα όρια της μαζικής επικοινωνίας και της τέχνης.

1.2 Ένας χώρος ευκαιριών στη θεωρία των καλλιτεχνικών κινήματων

Ένα κεντρικό ερώτημα στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας της τέχνης αφορά το πως νομιμοποιούνται τα πολιτιστικά προϊόντα ως τέχνη, είτε υψηλή είτε δημοφιλή. Το έργο του Shyon Baumann, καθηγητή κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο, ερευνά ζητήματα αξιολόγησης και καθιέρωσης στην τέχνη σε σχέση με τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τις διαφημιστικές εικόνες του Χόλυγουντ, αποτελεί έμπνευση και τροφοδοτεί σε μεγάλο βαθμό την προσέγγιση που θα ακολουθήσουμε στο βιβλίο αυτό.

Στη μελέτη του με τίτλο «A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements», που δημοσίευσε το περιοδικό *Poetics* το 2007, ο Baumann αναφέρεται σ' έναν μεγάλο αριθμό άλλων μελετών (βλ. Almeida, 2003· Benford and Snow, 2000· Jenkins et al., 2003· Meyer, 2004· Mc Adam et al., 2001) που τεκμηριώνουν ότι η αναγνώριση της τέχνης αποτελεί μια κοινωνική διαδικασία που δεν περιορίζεται μόνο στην καλλιτεχνική αξία. Ενδιαφέρεται για την καθιέρωση ως διαδικασία, συνδέοντας θεωρίες από την κοινωνική ψυχολογία για τη νομιμοποίηση και την κοινωνιολογική θεωρία για τα κοινωνικά κινήματα, για να αναπτύξει μια γενική θεωρία που θα εξηγήσει πώς ορισμένες πολιτιστικές παραγωγές επιτυγχάνουν να νομιμοποιηθούν ως τέχνη.

Στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας της τέχνης ο Baumann (2001, σελ. 405) υποστηρίζει ότι οι έρευνες των κόσμων της τέχνης βασίζονται σε τρεις επεξηγηματικούς παράγοντες: έναν μεταβαλλόμενο χώρο πολιτιστικής ευκαιρίας, τη θεσμοθέτηση πόρων και

πρακτικών και μια νομιμοποιούμενη ιδεολογία. Τους παράγοντες αυτούς τους αντλεί από την έρευνα των κοινωνικών κινημάτων όπου χρησιμοποιούνται για να εξηγήσουν την επιτυχία των τελευταίων και διασαφηνίζει πως κάθε έννοια έχει αναλογίες μέσα στο σώμα των μελετών περίπτωσης στην κοινωνιολογία της τέχνης σχετικά με την καλλιτεχνική καθιέρωση. Κατ' αυτόν τον τρόπο η έρευνα του Baumann (2001) επιτυγχάνει δύο στόχους ταυτόχρονα: (1) γεφυρώνει αυτά τα δύο διαφορετικά πεδία της έρευνας για να δείξει πως η κοινωνιολογία της τέχνης μπορεί να επωφεληθεί από την έρευνα των κοινωνικών κινημάτων και (2) συνθέτει εργασίες στην κοινωνιολογία της τέχνης για να δείξει ότι οι ανεξάρτητες μελέτες αλληλοσυμπληρώνονται για να στηρίξουν μια γενική θεωρία της καλλιτεχνικής νομιμοποίησης (Baumann, 2007, σελ. 52).

Η γενική θεωρία της καλλιτεχνικής καθιέρωσης που παρουσιάζει ο Baumann (στο ίδιο, σελ. 60) μπορεί να συνοψισθεί ως εξής: διακριτές περιοχές πολιτιστικής παραγωγής αποκτούν νόημα ως υψηλή ή δημοφιλή τέχνη, σε περιόδους υψηλών πολιτιστικών ευκαιριών μέσω της κινητοποίησης υλικών ή θεσμικών μέσων και μέσω της άσκησης ενός λόγου που πλαισιώνει την πολιτιστική παραγωγή ως νόμιμη τέχνη σύμφωνα με μία ή περισσότερες προϋπάρχουσες ιδεολογίες.

Στις ενότητες που ακολουθούν θα στηριχθούμε σε μεγάλο βαθμό στην παραπάνω μελέτη καθώς παρουσιάζει, όπως προαναφέραμε, πέρα από μια κριτική επισκόπηση ερευνών από την κοινωνιολογία της τέχνης οι οποίες πραγματεύονται διαφορετικές διαστάσεις και όψεις της καλλιτεχνικής καθιέρωσης, ένα θεωρητικό και επεξηγηματικό πλαίσιο για την κατανόηση μιας διαδικασίας που είναι κοινή σε διάφορους κόσμους της τέχνης. Η θεωρία αυτή και οι επιμέρους διαδικασίες και παράγοντες που εντοπίζονται συνδέονται ταυτόχρονα με παραδείγματα και αναφορές από το ελληνικό πλαίσιο, προκειμένου να φωτίσουμε ορισμένες πτυχές που συντέλεσαν στην ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο.

1.2.1 Εξωγενείς παράγοντες στο ευρύτερο πολιτικό σκηνικό

Ο όρος «χώρος ευκαιριών» (opportunity space) αποτελεί ένα σύνολο εξωγενών παραγόντων και συνθηκών που εντοπίζονται στο ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό περιβάλλον αλλά και ενδογενών παραγόντων που αφορούν στο εσωτερικό περιβάλλον του εξεταζόμενου κόσμου της τέχνης. Αν και στην ελληνική γλώσσα η έννοια της ευκαιρίας συνδέεται κυρίως με ευνοϊκές συγκυρίες και έχει ένα θετικό πρόσημο, στο πλαίσιο της παρακάτω συζήτησης η εννοιολόγηση της ευκαιρίας παρουσιάζεται ως μια ανοιχτή δυναμικότητα συνθηκών, απόρροια, συχνά, κοινωνικοοικονομικών μεταβολών σ' ένα δοσμένο χρονικό και χωρικό διάστημα.

Η βασική ιδέα είναι ότι ορισμένοι εξωγενείς παράγοντες μπορούν να επηρεάσουν την πιθανότητα ένας κόσμος τέχνης να επιτύχει την επίτευξη καθιέρωσης. Παρόλο που στο πλαίσιο των ερευνών στο πεδίο της κοινωνιολογίας της τέχνης δε χαρακτηρίζονται πάντοτε κατ' αυτόν τον τρόπο, σε αρκετές πολιτιστικές μελέτες εντοπίζονται σημαντικά

στοιχεία ύπαρξης ενός χώρου ευκαιριών. Ορισμένα από αυτά τα στοιχεία αποτελούν γενικότερες αλλαγές στην ευρύτερη κοινωνία (Baumann, 2007, σελ. 52). Στη βιβλιογραφία, άλλοτε περιγράφονται ως πολιτικές ευκαιρίες και άλλοτε συνδέονται με γενικότερες δομές ευκαιρίας, ενώ διάφορες παραλλαγές αυτής της προοπτικής έχουν αναπτυχθεί στη λογοτεχνία των κοινωνικών κινημάτων και αναφέρονται κυρίως στα χαρακτηριστικά του πολιτικού περιβάλλοντος στο οποίο λειτουργούν τα κινήματα. Έχοντας χρησιμοποιηθεί εδώ και αρκετές δεκαετίες, η έννοια έχει επιτύχει σχεδόν κανονική υπόσταση στη μελέτη των κοινωνικών κινημάτων (Almeida, 2003, σελ. 345).

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να απομονώσουμε ενδεικτικά μερικά παραδείγματα, που συνδέουν ορισμένες αλλαγές στην ευρύτερη κοινωνία με την ανάδυση κινημάτων ή μεταβολών στο εσωτερικό κάποιων καλλιτεχνικών ειδών και ρευμάτων στον χώρο της τέχνης. Ο Peterson (1972, σελ. 147), για παράδειγμα, επισημαίνει ότι η ιδεολογική ερμηνεία της τζαζ στα πολιτιστικά μέσα έχει παραλληλιστεί με την επίσημη στάση απέναντι στους μαύρους της χώρας. Πιο συγκεκριμένα η τζαζ, ένα καλλιτεχνικό προϊόν που είχε έντονα αφροαμερικανικά στοιχεία τόσο λόγω των εκπροσώπων της όσο και λόγω του κοινού της, αναδείχθηκε πιο εύκολα ως καλλιτεχνικό είδος μετά τη μείωση των φυλετικών διακρίσεων μεταξύ των πολιτών και των ελίτ (στο ίδιο).

Η Tia DeNora (1991) υποστηρίζει ότι η ιδεολογία της σοβαρής κλασσικής μουσικής διατυπώθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα από τη βιεννέζικη αριστοκρατία, όταν η αστική τάξη έγινε αρκετά πλούσια για να απειλήσει το μονοπώλιο της αριστοκρατίας στις συναυλίες της κλασσικής μουσικής. Οι διακρίσεις που δημιουργήθηκαν μεταξύ των συνθετών που προωθήθηκαν από τους αριστοκράτες και ο μεγάλος αριθμός άλλων συνθετών δημιούργησε διαφορές στο στάτους μεταξύ των λεγόμενων μουσικών μεγαλοφυϊών και του μέσου συνθέτη. Στην περίπτωση αυτή, η δημιουργία ενός νέου κόσμου τέχνης προκλήθηκε από την οικονομική αλλαγή στο πλαίσιο της ομάδας που περιλάμβανε τον κόσμο της τέχνης.

Στις μελέτες τους για την εδραίωση της πολιτιστικής ιεραρχίας στις Ηνωμένες Πολιτείες, τόσο ο DiMaggio (1982) όσο και ο Levine (1988) επικαλούνται την τάξη και την εθνοτική σύγκρουση σε μια περίοδο ταχείας εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης, καθοριστικές για τη χρονική στιγμή ανάδυσης των λεγόμενων «υψηλών τεχνών». Η ανάγκη να διαχωριστούν πολιτισμικά οι ελίτ δημιούργησε μια ευκαιρία για ορισμένες καλλιτεχνικές παραγωγές να χρησιμεύσουν ως μηχανισμοί διάκρισης υψηλής τέχνης. Ο Watt (2001) συνδέει την άνοδο του μυθιστορήματος στην Αγγλία του 18ου αιώνα με τις μεταβαλλόμενες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, που δημιούργησαν ένα αναγνωστικό κοινό που είχε τον χρόνο και την τάση να διαβάζει μυθιστορήματα. Ο Baumann (2001) υποστηρίζει ότι η ανάδειξη του κινηματογράφου σε μορφή τέχνης στις ΗΠΑ διευκολύνθηκε από τη δραστική αύξηση του αριθμού των ανθρώπων που είχαν λάβει τριτοβάθμια εκπαίδευση, οι οποίοι δημιούργησαν μια ομάδα δυναμικών πατρώνων.

Άλλα στοιχεία εντοπισμού ενός χώρου ευκαιριών μπορεί να αφορούν παράγοντες που εντοπίζονται στο εσωτερικό του υπό εξέταση κόσμου της τέχνης. Για παράδειγμα, στη μελέτη τους για την άνοδο του ιμπρεσιονισμού στη Γαλλία, οι White and White (1965) αναφέρουν την αδυναμία του συστήματος της Βασιλικής Ακαδημίας να προσφέρει εργασία στον αυξανόμενο αριθμό ζωγράφων στο κέντρο του Παρισιού ως την αιτία ανάπτυξης ενός εναλλακτικού συστήματος ζωγραφικής, διανομής και αξιολόγησής της. Επίσης, η πρόοδος στην τεχνολογία των χρωμάτων μείωσε την ανάγκη για μερικές από τις τεχνικές δεξιότητες στην προετοιμασία των υλικών, αυξάνοντας τους χώρους όπου θα μπορούσε να ζωγραφίσει κάποιος και δημιουργώντας έτσι περισσότερες δυνατότητες σε ερασιτέχνες ζωγράφους. Και οι δύο εξελίξεις ήταν σημαντικές για να καταστεί δυνατή η έλευση του ιμπρεσιονισμού. Ο DiMaggio (1992) ισχυρίζεται ότι η δημοτικότητα του κινηματογράφου ώθησε μεγάλο μέρος του κοινού της εργατικής τάξης στο σοβαρό θέατρο, βοηθώντας στη νομιμοποίηση του θεάτρου ως τέχνη. Σε παρόμοιο πνεύμα, ο Baumann (2001) αναφέρει ότι η άνοδος της τηλεόρασης ως ενός μέσου που είχε μια κατώτερη καλλιτεχνική υπόσταση, συντέλεσε στην καλλιτεχνική νομιμοποίηση του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικού είδους που ανήκει στην υψηλή τέχνη.

Επιπλέον, πρόσφατες εξελίξεις στην έρευνα των κοινωνικών κινήματων που αποσαφηνίζουν και επαναπροσδιορίζουν την έννοια του χώρου ευκαιριών, παρουσιάζουν χρήσιμα εννοιολογικά και αναλυτικά εργαλεία για την ανάλυση του κόσμου της τέχνης. Οι Meyer και Minkoff (2004) υποστηρίζουν ότι οι αναλυτές πρέπει να κάνουν μια σειρά διακρίσεων κατά την εξέταση του ρόλου του πολιτικού περιβάλλοντος, συμπεριλαμβανομένων:

1. διαρθρωτικών παραγόντων έναντι σηματοδοτικών παραγόντων που λειτουργούν σε συμβολικό ή επικοινωνιακό επίπεδο,
2. γενικών παραγόντων εντός του πολιτικού περιβάλλοντος έναντι παραγόντων που είναι συγκεκριμένοι για το εξεταζόμενο κίνημα,
3. παραγόντων που επηρεάζουν την κινητοποίηση έναντι παραγόντων που επηρεάζουν την επιτυχία του κοινωνικού κινήματος και
4. παραγόντων που τα μέλη του κινήματος γνωρίζουν έναντι παραγόντων τους οποίους δε γνωρίζουν.

Όσον αφορά τη διαφορά μεταξύ δομικών παραγόντων και συμβολικών παραγόντων, οι υπάρχουσες μελέτες αναφορικά με την καλλιτεχνική νομιμοποίηση συχνά συνδυάζουν αυτούς τους παράγοντες μαζί. Παρατηρώντας αυτή τη διάκριση στα είδη εξωγενών παραγόντων, ο Baumann (2007, σελ. 52) υποστηρίζει ότι θα πρέπει να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στους δύο διαφορετικούς αιτιώδεις μηχανισμούς που αυτοί συνεπάγονται. Για παράδειγμα, οι οργανωτικές αλλαγές στον γαλλικό κόσμο της τέχνης που μελετήθηκαν από τους White and White (1965) υποδηλώνουν έναν αιτιώδη μηχανισμό παροχής πόρων. Οι αλλαγές στο καλλιτεχνικό περιβάλλον επηρέασαν τη διαθεσιμότητα και τη

διανομή των πόρων κατά τρόπο που εννόησε την ανάπτυξη του ιμπρεσιονισμού. Αντίθετα, η εξέλιξη των ευρέως διαδεδομένων αξιών και πεποιθήσεων σχετικά με τις φυλετικές διαφορές που αναφέρονται στις μελέτες της τζαζ από τους Peterson (1972) και Lopes (2002) υποδεικνύουν έναν διαφορετικό μηχανισμό. Στην περίπτωση αυτή ένας εξωγενής παράγοντας και, πιο συγκεκριμένα, μια πολιτική συνθήκη, προσέδωσε κύρος και υπόσταση σε μια καλλιτεχνική μορφή, αρκετά χρήσιμη για τη νομιμοποίησή της.

Ο Baumann (2007, σελ. 52) συμβουλεύει στο σημείο αυτό οι μελλοντικές έρευνες σχετικά με την καλλιτεχνική νομιμοποίηση να δώσουν ιδιαίτερη προσοχή στη διατήρηση αυτής της διάκρισης για τον προσδιορισμό του είδους εξωγενών μεταβλητών (δομικών ή συμβολικών) και στο πλαίσιο λειτουργίας τους. Όσον αφορά τη διάκριση μεταξύ των παραγόντων που επηρεάζουν την κινητοποίηση και των παραγόντων που επηρεάζουν την καθιέρωση, η διαφορά αυτή είναι εξίσου σημαίνουσα διότι επιτρέπει μια πιο σαφή, λεπτή και ακριβή απεικόνιση της διαδικασίας νομιμοποίησης (στο ίδιο, σελ. 53). Για παράδειγμα, οι κοινωνικοοικονομικές αλλαγές που ανέφερε η DeNora (1991) – η απειλή της αστικής τάξης στην οικονομική υπεροχή της αριστοκρατίας – στην κατανόηση του σχηματισμού ενός κόσμου της τέχνης για τη «σοβαρή» κλασική μουσική αναφέρεται στην πρώτη περίπτωση, δηλαδή στον σχηματισμό ή την έναρξη αυτής στον κόσμο της τέχνης. Αντίθετα, οι αλλαγές στις στάσεις απέναντι στη φυλή που αναφέρθηκαν από τους Peterson (1972) και Lopes (2002) αναφέρονται άμεσα στην αποδοχή και όχι στον σχηματισμό ενός κόσμου τέχνης της τζαζ. Οι Meyer και Minkoff (2004) υποστηρίζουν επίσης τη διάκριση μεταξύ των παραγόντων που γνωρίζουν τα μέλη του κινήματος από εκείνους τους παράγοντες τους οποίους αγνοούν. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να προσδιοριστεί ο τρόπος λειτουργίας ενός δεδομένου παράγοντα προκειμένου να προσδιοριστεί το είδος ανταπόκρισης που δημιουργεί μια ευκαιρία σε έναν κόσμο τέχνης. Ο βαθμός στον οποίο οι συμμετέχοντες σ' ένα συγκεκριμένο κόσμο της τέχνης ενεργούν στρατηγικά και με συγκεκριμένες τακτικές αποτελεί επίσης μια σημαντική διάσταση της διαδικασίας νομιμοποίησης, στην οποία δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο βιβλίο αυτό.

Στην περίπτωση του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου υπήρξε ένα σύνολο εξωγενών και ενδογενών παραγόντων που θα αναπτύξουμε στη συνέχεια, οι οποίοι δημιούργησαν έναν χώρο ευκαιριών, λειτούργησαν καταλυτικά στην ανάπτυξη art-house ταινιών και πλαισιώθηκαν από διάφορους λόγους και στρατηγικές που συντέλεσαν στην ανάδυση ενός Νέου Κύματος. Στο πλαίσιο αυτό και προκειμένου να κατανοήσουμε τους διαφορετικούς ρόλους που διαδραματίζουν διαφορετικά είδη εξωγενών παραγόντων στην ανάδυση του Νέου Κύματος, θα αναφερθούμε σε ορισμένους σημαντικούς σηματοδοτικούς παράγοντες που επηρέασαν σε μια πρώτη φάση την κινητοποίηση της διαδικασίας ανάδυσης σε επικοινωνιακό επίπεδο.

Αν και υπήρχαν σημάδια ήδη από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, οι διεθνείς επιτυχίες τριών ταινιών (*Στρέλλα*, *Κυνόδοντας* και *Ακαδημία Πλάτωνος*), μόλις το 2009, συνέβαλαν ώστε να αναγνωριστεί από τους ειδικούς του κινηματογράφου η είσοδος του

εγχώριου κινηματογράφου σε μια φάση εξαιρετικής δημιουργικότητας και ανανέωσης (Chalkou, 2012· Lykidis, 2015). Το έτος αυτό, μάλιστα, συνιστά χρονιά-ορόσημο και για άλλα σημαντικά θέματα στην ελληνική κινηματογραφία, καθώς καταργούνται τα Κρατικά Κινηματογραφικά Βραβεία Ποιότητας από το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Την ίδια χρονιά κάνουν επίσης την εμφάνισή τους οι λεγόμενοι *Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη*, μια κίνηση αρχικά εξήντα τεσσάρων (64) και στη συνέχεια τουλάχιστον διπλάσιου αριθμού Ελλήνων κινηματογραφιστών, οι οποίοι από κοινού με παραγωγούς και σεναριογράφους ζητούν την κατάθεση, ψήφιση και εφαρμογή ενός νέου νομοθετικού πλαισίου και ασκούν ανάλογες πιέσεις με την ανάληψη σχετικών μαζικών δράσεων και την αποχή από τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας. Για πρώτη φορά, τρεις γενιές σκηνοθετών (παλαιότεροι και καταξιωμένοι, νεότεροι αλλά και πρωτοεμφανιζόμενοι) συνασπίστηκαν για να διαμαρτυρηθούν για την έλλειψη κινηματογραφικής πολιτικής, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Κατσουνάκη (2009), και να αιτηθούν μεταξύ άλλων την ενίσχυση και την ενδεδειγμένη κατανομή όλων των διαθέσιμων οικονομικών και άλλων πόρων για την παραγωγή και συνάμα τη μέριμνα για τη διανομή και προβολή των ελληνικών ταινιών, την αξιοποίηση και αναβάθμιση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και των Κινηματογραφικών Βραβείων και, τέλος, τη συστηματοποίηση και αναβάθμιση της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα. Πράγματι, με την πίεση των *Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη* εντάθηκαν οι προσπάθειες να θεσπιστεί ο κινηματογραφικός νόμος (Μοτέρ, 2009, σελ. 26-54). Ένα άλλο όφελος που υπήρξε μέσα από την κίνηση αυτή ήταν η ικανοποίηση ενός αιτήματος που είχε ο χώρος επί τριάντα (30) χρόνια και αφορά στη δημιουργία μιας Ακαδημίας για τη βράβευση των ελληνικών ταινιών αλλά και για να λειτουργήσει ως χώρος παιδείας και ανταλλαγής ιδεών. Οι παράγοντες αυτοί λειτούργησαν σε επικοινωνιακό επίπεδο και σηματοδότησαν την αρχή μιας σειράς ενεργειών και διαδικασιών που επηρέασαν στη συνέχεια την πορεία της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Ωστόσο, ευρύτερες μεταβολές στο οικονομικοπολιτικό σκηνικό πυροδότησαν ακολούθως μια σειρά από διαδικασίες τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό περιβάλλον του κόσμου του κινηματογράφου, τις οποίες θα συζητήσουμε διεξοδικότερα στις παρακάτω ενότητες.

α. Η πολιτικοοικονομική συγκυρία και η θέσπιση κινηματογραφικού νόμου

Η οικονομική κρίση και η ευρύτερη πολιτική απορρυθμίση του κράτους αποτέλεσε αναμφισβήτητο το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο αναγκάστηκε να συσταθεί και να προωθηθεί η σύγχρονη ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες και δημιουργοί στην Ελλάδα κλήθηκαν τα τελευταία χρόνια να υλοποιήσουν τα σχέδια για την παραγωγή των ταινιών τους σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο, όπου τα περιθώρια χρηματοδότησης των νέων εγχειρημάτων και προσπαθειών συναντούν τεράστια εμπόδια σε όλο τον κύκλο ζωής μιας ταινίας. Λόγω της οικονομικής κρίσης που ταλανίζει τη χώρα από το 2012, έχουν επέλθει περικοπές σε όλους τους τομείς των δημοσίων

δαπανών. Τα κονδύλια για τον πολιτισμό έχουν συρρικνωθεί, με αποτέλεσμα κρατικοί φορείς όπως το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, οι Οργανισμοί Πολιτιστικών Φεστιβάλ (π.χ. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης) να αδυνατούν συχνά να εξυπηρετήσουν τα κόστη λειτουργίας τους και, φυσικά, να έχουν περιορίσει αισθητά τις χρηματοδοτήσεις ταινιών. Η δε παύση λειτουργίας της δημόσιας ραδιοτηλεόρασης, από το 2013 και για ορισμένο χρονικό διάστημα αργότερα, είχε ως αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, να ακυρωθεί η προγραμματισμένη χρηματοδότηση ταινιών από την ΕΡΤ για τέσσερα ολόκληρα χρόνια.

Η έλλειψη θεσμικού πλαισίου, οι πελατειακές σχέσεις, οι συντεχνιακές πρακτικές και η ρευστότητα που επικρατεί στον οπτικοακουστικό τομέα, έχουν δημιουργήσει σοβαρές παθογένειες στον κινηματογραφικό χώρο και επιβράδυναν τη διαμόρφωση κινηματογραφικής πολιτικής. Εδώ και μια δεκαπενταετία έχουν κατατεθεί προτάσεις και σχέδια νόμου για την αναμόρφωση του κινηματογραφικού πεδίου, τα οποία όμως, για διάφορους λόγους που δεν μπορούν να συζητηθούν στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, δεν προχώρησαν (βλ. Σηφάκη 2010). Προκειμένου να προσδιοριστεί ο τρόπος λειτουργίας ενός συγκεκριμένου παράγοντα και, κατά συνέπεια, το είδος και ο τρόπος επίδρασής του στον χώρο ευκαιριών ενός κόσμου τέχνης, απαιτείται διεξοδική μελέτη και σχετική έρευνα. Μολονότι το νομοθετικό πλαίσιο περί της εγχώριας κινηματογραφικής πολιτικής και οι απόπειρες διαμόρφωσης και εκσυγχρονισμού του από την Μεταπολίτευση μέχρι σήμερα αποτελούν κρίσιμο παράγοντα για την ανάπτυξη και παραγωγή ιδίως των art-house ταινιών, μια τέτοια έρευνα απαιτεί αφενός εκτενή ανάλυση του συνόλου των δρώντων στο κινηματογραφικό πεδίο και συνάμα των αλληλεπιδράσεων μεταξύ τους, αφετέρου διεξοδική διερεύνηση των διατάξεων περί κινηματογραφίας που βρίσκονται διάσπαρτες σε ποικίλα νομοθετήματα και, ως εκ τούτου, εκφεύγει της στόχευσης της παρούσας μελέτης. Παραμένει ωστόσο ένα ανοιχτό πεδίο για περαιτέρω διερεύνηση από θεωρητικούς και επιστήμονες του κινηματογράφου και της κοινωνιολογίας του πολιτισμού και του δικαίου. Κάποιες πρώτες διαβουλεύσεις και προτάσεις που συντέλεσαν στη διαμόρφωση ενός σχεδίου νόμου για τον κινηματογράφο και κρίνεται απαραίτητο να αναφερθούν είναι το σχέδιο που είχε εκπονηθεί από τον πρώην υφυπουργό Πολιτισμού Πέτρο Τατούλη το 2006, ενώ σημαντική ήταν η επεξεργασία και οι προτάσεις που έγιναν από την επιτροπή υπό τον σκηνοθέτη Κώστα Γαβρά, που συστάθηκε τον Δεκέμβριο του 2007 από τον τότε Υπουργό Πολιτισμού Μιχάλη Λιάπη.

Μετά από αλληπάλληλες αλλαγές του νομοσχεδίου ο κινηματογραφικός νόμος, επονομαζόμενος και «νόμος Γερούλανου» (από το όνομα του τότε υπουργού Πολιτισμού και Τουρισμού Παύλου Γερούλανου) ψηφίστηκε τελικά στις 23 Δεκεμβρίου 2010. Ο Νόμος 3905/2010 (ΦΕΚ Α' 219, 23/12/2010) για την «ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης» καθορίζει τις αρχές της εθνικής πολιτικής στον τομέα του κινηματογράφου και διαμορφώνει το νέο θεσμικό πλαίσιο. Στόχοι αυτού, σύμφωνα με την αιτιολογική του έκθεση, υπήρξαν η αύξηση των χρημάτων για την παραγωγή ταινιών με την κατάλληλη

αξιοποίηση πόρων, η ανακατανομή κονδυλίων, η διαφάνεια και η αποτελεσματικότητα στη λειτουργία των κρατικών φορέων υλοποίησης της κινηματογραφικής πολιτικής, η αύξηση των πηγών των προς διάθεση οικονομικών πόρων με τη συμμετοχή των παρόχων υπηρεσιών οπτικοακουστικών μέσων και τηλεπικοινωνιών, η προσέλκυση ξένων παραγωγών και συμπαραγωγών, η ενίσχυση της εξωστρέφειας μέσα από την εξαγωγιμότητα της ελληνικής παραγωγής, καθώς και η άρση όποιων σχετικών γραφειοκρατικών εμποδίων εμφανίζονταν μέχρι πρότινος.

Είναι χαρακτηριστικό πάντως ότι ορισμένες πράξεις της δευτερογενούς νομοθεσίας, όπως το ύψος της οικονομικής συνεισφοράς των τηλεοπτικών σταθμών για την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, που αποτελούσαν πάγια αιτήματα της κινηματογραφικής κοινότητας και πολιτικό διακύβευμα, αν και εκδόθηκαν, στην ουσία δεν εφαρμόστηκαν λόγω της θεσμικής αμηχανίας του Υπουργείου Πολιτισμού και του ΕΚΚ για την εφαρμογή και τήρηση του νόμου. Το κλίμα θεσμικής εκκρεμότητας και αβεβαιότητας, το οποίο συντηρείται εδώ και δεκαετίες, δε συμβάλλει στο να ξεκαθαρίσει το τοπίο των επιχειρήσεων στα ΜΜΕ (Σηφάκη, 2010). Πάντως, η εφαρμογή του νόμου επιδεινώθηκε από την ελληνική κρίση χρέους και την υπαγωγή της χώρας σε Μηχανισμό Στήριξης, τη δημοσιονομική λιτότητα και τις αλληπάλληλες πολιτικές και θεσμικές αλλαγές που σημειώθηκαν τα τελευταία χρόνια.

β. Ο διεθνοποιημένος χαρακτήρας του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου

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

Πιο συγκεκριμένα, η αποδυνάμωση τα τελευταία χρόνια του ελληνικού τμήματος του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η στροφή του προς μια τάση «διεθνοποίησης» (Paradimitriou, 2014a) επέφερε σημαντικές αλλαγές στην εικόνα προς τα έξω και την προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου. Η κατάργηση των Κρατικών Βραβείων Ποιότητας το 2009, η άρση του διαγωνιστικού χαρακτήρα του ελληνικού τμήματος και η περιορισμένη συμμετοχή ελληνικών ταινιών πρωτοεμφανιζόμενων και έμπειρων δημιουργών στη διοργάνωση (Μυλωνάκη, 2013· Metzidakis, 2014· Paradimitriou, 2014b) συνέβαλαν, μεταξύ άλλων, στον προσανατολισμό των ελληνικών σκηνοθετών προς διεθνή φεστιβάλ που έχουν την έδρα τους σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Λίγο καιρό μετά τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων λειτουργίας του Φεστιβάλ

Θεσσαλονίκης, τέτοιου χαρακτήρα ενέργειες συνέβαλαν στη ριζική αλλαγή του εγχώριου φεστιβαλικού σκηνικού.

Η σύσταση της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (ΕΑΚ) τον Νοέμβριο του 2009, ήρθε να επιστεγάσει τις παραπάνω θεσμικές αλλαγές. Θέτοντας ως στόχο «να ενώσει τους κινηματογραφιστές όλων των δημιουργικών ειδικοτήτων, που διαμορφώνουν το κινηματογραφικό τοπίο της χώρας μας» (όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στην επίσημη ιστοσελίδα της),⁵ έθεσε ως κεντρική της δράση την ετήσια διοργάνωση και απονομή των Εθνικών Κινηματογραφικών Βραβείων. Η αλλαγή αυτή του πλαισίου βράβευσης των ταινιών ως προς τη διαδικασία, τα κριτήρια, τις κριτικές επιτροπές και τις τελικές επιλογές, έφερε έναν αέρα ανανέωσης στον κινηματογραφικό χώρο, δίνοντας σημαντικό προβάδισμα στους νέους κινηματογραφιστές, κρατώντας παράλληλα και τις ισορροπίες με την ενδιάμεση γενιά. Πέρα από το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη που έχει δοθεί, μεταξύ άλλων, στους Αργύρη Παπαδημητρόπουλο, Σύλλα Τζουμέρκα, Έκτορα Λυγίζο, Ελίνα Ψύκου, Πάννη Βεσλεμέ, Πώργο Ζώη κ.ά., τα βραβεία σκηνοθεσίας έχουν απονεμηθεί κατά κύριο λόγο σε νέους σκηνοθέτες, των οποίων το έργο συνδέθηκε στη συνέχεια με την ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον ελληνικό κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα: στον Πώργο Λάνθιμο για την ταινία *Κυνόδοντας* το 2010, στον Γιάννη Οικονομίδη για την ταινία *Μαχαιροβγάλης* το 2011, στον Φίλιππο Τσίτο για την ταινία *Άδικος Κόσμος* το 2012, στον Θάνο Αναστόπουλο για την ταινία *Η Κόρη* το 2013, στον Γιώργο Τσεμπερόπουλο για την ταινία *Ο Εχθρός μου* το 2014, στον Πάνο Χ. Κούτρα για την ταινία *Ξενία* το 2015 και στον Αλέξη Αλεξίου για την ταινία *Τετάρτη 04:45* το 2016.

Μια άλλη καινοτομία του θεσμού είναι η βαρύνουσα θέση που επιφυλάσσει στους παραγωγούς απονέμοντάς τους ειδικό βραβείο ονομαστικά, με τίτλο «βραβείο μεγάλου μήκους ταινίας μυθοπλασίας». Από το 2010 το βραβείο αυτό έχει απονεμηθεί στους Γιώργο Λάνθιμο, Γιώργο Τσουνγιαννη και Ηρακλή Μαυροειδή για την ταινία *Κυνόδοντας* το 2010, στον Πάνο Παπαχατζή για την ταινία *Μαχαιροβγάλτης* το 2011, στους Φίλιππο Τσίτο και Αλεξάνδρα Μπουσίου για την ταινία *Άδικος Κόσμος* το 2012, στους Πώργο Καρναβά, Έκτορα Λυγίζο, Αργύρη Παπαδημητρόπουλο και Ελίνα Ψύκου, για την ταινία *Το Αγόρι Τρώει το Φαγητό του Πουλιού* το 2013, στην Κατερίνα Χελιώτη και τον Γιάννη Ιακωβίδη για τη *Μικρά Αγγλία* το 2014, στους Ελένη Κοσσυφίδου, Πάνο Χ. Κούτρα, Αλεξάνδρα Μπουσίου για την ταινία *Ξενία* το 2015, και στους Θανάση Καραθάνο και Κώστα Λαμπρόπουλο για την ταινία *Τετάρτη 04:45* το 2016.

Η γνώση και η επαγγελματική εμπειρία των μελών της επιτρέπει επίσης στην Ακαδημία να ηγείται πρωτοβουλιών για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής παραγωγής, εκπονώντας μελέτες και σχέδια δράσης για τη βελτίωση της εθνικής πολιτικής για τον κινηματογράφο. Η ΕΑΚ δραστηριοποιείται επίσης στον τομέα της οπτικοακουστικής

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

εκπαίδευσης και επιμόρφωσης, διοργανώνοντας ανοιχτές συζητήσεις και διαλέξεις για επαγγελματίες, καθώς και εργαστήρια/σεμινάρια που απευθύνονται σε σπουδαστές και σινεφίλ (Film Factory).

Στο πλαίσιο ενός κοινού πεδίου δράσης με την Ευρωπαϊκή Ακαδημία Κινηματογράφου και με άλλες ακαδημίες του εξωτερικού, η ΕΑΚ διοργανώνει και διεθνείς εκδηλώσεις, όπως το *Ευρωπαϊκό Βραβείο Νεανικού Κοινού (EFA Young Audience Award)*, τις *Χρυσές Νύχτες της Γαλλικής Ακαδημίας* κ.ά., φέρνοντας σε επαφή το ελληνικό κοινό με τους ευρωπαίους κινηματογραφιστές.⁶

Είναι σημαντικό να τονιστεί στο σημείο αυτό ότι η ΕΑΚ αποτελεί το πρώτο επίσημο κινηματογραφικό όργανο που αναγνώρισε την έννοια του Νέου Κύματος, καλώντας τους επαγγελματίες του χώρου σε δημόσιο διάλογο. Πιο συγκεκριμένα, για δύο συνεχόμενες χρονιές, το 2012 και 2013, διοργάνωσε μια διημερίδα με τίτλο «*Riding the greekwave*», η οποία απευθυνόταν σε επαγγελματίες του κινηματογράφου και σε νέους κινηματογραφιστές. Στόχος της συγκεκριμένης διημερίδας ήταν η ανταλλαγή ιδεών και εμπειριών με διακεκριμένους εκπροσώπους της παγκόσμιας κινηματογραφικής αγοράς με θέμα την εξωστρέφεια της ελληνικής ταινίας. Η ανάπτυξη των εργαλείων που είναι διαθέσιμα για όλους τους ευρωπαίους σκηνοθέτες προκειμένου να αναπτύξουν και να προωθήσουν τα έργα τους σε διεθνές επίπεδο, παισιωνόταν πάντα με παραδείγματα νέων ελλήνων σκηνοθετών του κινήματος αυτού.

Τόσο από τον προσδιορισμό της ταυτότητας της ΕΑΚ στην ιστοσελίδα της όσο και από το είδος των δράσεων που επιλέγει διαφαίνεται, τέλος, μια τάση συνδιαλλαγής και ενσωμάτωσης με τις ευρωπαϊκές πολιτικές και στρατηγικές για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης.

γ. Η έλευση μιας νέας γενιάς σκηνοθετών και δημιουργικών παραγωγών

Όπως είδαμε και στην ενότητα 1.1, το ζήτημα της γενιάς αποτελεί ένα κρίσιμο παράγοντα των κοινωνικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών που συντελούνται στο πλαίσιο ανάδυσης νέων κυμάτων στον κόσμο του κινηματογράφου. Έχει επίσης γίνει σαφές ότι τα κινήματα στον κινηματογράφο είναι άμεσο προϊόν της εποχής τους και πεδίο συνάντησης νέων κινηματογραφιστών αλλά και μεταβολών στο πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ωστόσο, το ότι οι διεργασίες είναι συνδεδεμένες με την ιστορία και την κουλτούρα κάθε χώρας, αιτιολογεί το γιατί εν τέλει κάθε κύμα αντλεί από τις συγκεκριμένες δεξαμενές αισθητικών εργαλείων (Νικολαΐδου και Πούπου, 2017, σελ. 91-92).

Στο πλαίσιο ανίχνευσης των ιδιαίτερων εγχώριων συνθηκών που ευνόησαν την εμφάνιση καινούριων ταλέντων, θα συζητήσουμε τον τρόπο που έχει συνδεθεί σε ορισμένες μελέτες η έννοια της γενιάς με εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στον τομέα των πολιτισμικών σπουδών, η Εύη Σαμπανίκου εξετάζει την παραγωγή κόμικ των

6. Βλ. σχετικά <http://hellenicfilmacademy.gr/about/whoweare/> (τελευταία πρόσβαση: 20/12/2018).

δεκαετιών 1990 και 2000 μελετώντας το έργο ορισμένων καλλιτεχνών του είδους, που ανήκουν στην ελληνική Generation X, τους οποίους τοποθετεί βάσει του έτους γέννησης μεταξύ 1960-1975, δηλαδή τη γενιά της Μεταπολίτευσης. Όπως προκύπτει μέσα από τη μελέτη αυτή, η παραγωγή κόμικ είναι στενά συνδεδεμένη με την ελληνική Generation X και το κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό παρελθόν που η γενιά αυτή είχε να αντιμετωπίσει. «Εκτεθειμένοι σε μια πληθώρα διεθνών επιρροών και πολιτισμικών αλλαγών, αυτή η γενιά βιώνει αρκετές μεταβάσεις: από τις αριστερές ιδεολογίες στον πολυεθνικό καπιταλισμό, από τις ευρωπαϊκές στις αμερικανικές επιρροές, και από την έννοια του ηθικού στην αποξένωση του εαυτού» (Sampanίκου, 2012, σελ. 158). Ένα άλλο στοιχείο που αναδεικνύεται για την ελληνική Generation X είναι το γεγονός ότι αυτή βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση μιας ταυτότητας, ενώ συνεχώς υποφέρει από διχοτομήσεις που περιλαμβάνουν το αίσθημα της ασφυξίας σε μια κοινωνία που ευνοεί την προηγούμενη γενιά και τους αντιμετωπίζει ως ξένους.

Την έλλειψη μιας συνεκτικής ταυτότητας νεολαίας και τη διπολικότητα αυτή αναδεικνύουν και τα πορίσματα μια άλλης πολυετούς έρευνας που περιγράφει ως εξής τη σύγχρονη ελληνική νεολαία:

Η πλειονότητα των νέων στην Ελλάδα σήμερα επιμένει ταυτόχρονα στη συνύπαρξη με φίλους, αλλά και αισθάνεται αποξενωμένη, χρησιμοποιεί τις νέες τεχνολογίες, αλλά επιμένει και σε παραδοσιακές συγκεντρώσεις, βλέπει τηλεόραση χωρίς να την πολυεμπιστεύεται, προσδοκά ρίσκο και εξασφάλιση μαζί, δεν πολυενδιαφέρεται για τη θρησκεία, δεν εμπιστεύεται τους θεσμούς αλλά πιστεύει στο έθνος ως αξία, εναλλάσσει προοδευτικό και συντηρητικό πνεύμα και συνδυάζει την «προσωπική απογοήτευση και την αδράνεια αφενός, με τη συλλογική εκδραμάτιση και τη συγκρουσιακή προδιάθεση και συμπεριφορά αφετέρου».

(Δεμερτζής και Σταυρακάκης, 2008)

Σχεδόν έκπληκτοι οι μελετητές καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι οι νέοι στην Ελλάδα σήμερα είναι ταυτοχρόνως κορεσμένοι και στερημένοι. Είναι ίσως αυτός ακριβώς ο συνδυασμός που τους υποχρεώνει να τελούν σε αδράνεια και επί ποδός μαζί, καθιστώντας τους έτσι αστάθμητο παράγοντα του δημόσιου βίου (Παπανικολάου, 2008, σελ. 8-9). Κι ενώ οι προηγούμενες γενιές τόσο στις διεκδικήσεις τους όσο και στο κοινωνικό φαντασιακό έχουν επικρατήσει για τον ιδεολογικό προσανατολισμό και την πολιτική τους κουλτούρα, η σύγχρονη νέα γενιά ορίζεται από την υλική μιζέρια του κατώτατου μισθού (γενιά των 600 και στη συνέχεια 400 ευρώ). Όπως εύστοχα περιγράφει ο Νίκος Ξυδάκης:

Είναι η γενιά που μεγάλωσε ψηφιακά, με κινητή τηλεφωνία, διαρκή ταξίδια, κοσμοπολιτισμό αλλά και ρευστότητα και ανασφάλεια, ανάμεσα σε ερείπια παρελθόντος και διαψευσμένες υποσχέσεις μέλλοντος· είναι η γενιά του ρίσκου και της επισφάλειας· είναι το πολύμορφο, πολυσθενές «πρεκαριάτο» (sic), που παίρνει τη θέση του προλεταριάτου σε ένα τοπίο αποβιομηχάνισης, συγκεντροποίησης και καινοφανών υπηρεσιών.

(Ευδάκης, 2008)

Πρόκειται για μια γενιά με ιδιαίτερα ετερόκλητους και απολίτικους ιδεολογικούς προσανατολισμούς, με πολύ υψηλό μορφωτικό επίπεδο, και σπουδές που δεν της εξασφαλίζουν ωστόσο καμία επαγγελματική προοπτική. Σε πρόσφατο δημοσίευσμά της για τη μαζική μετανάστευση της ελληνικής νεολαίας η εφημερίδα *The Guardian* χαρακτηρίζει την ελληνική νέα γενιά ως *Generation G* (από το Greek), προσδίδοντας στο «εθνικό» ξεχωριστές ιδιότητες όπως το ταλέντο και το υψηλό επίπεδο μόρφωσης. Αποτελεί, όπως σημειώνεται, τμήμα μιας από τις μεγαλύτερες «φυγές εγκεφάλων» σε ανεπτυγμένη δυτική οικονομία στη σύγχρονη εποχή» (Smith, 2015).

Όσον αφορά τη γενιά των σύγχρονων ελλήνων δημιουργών, οι περισσότεροι εξ αυτών έχουν γεννηθεί τη δεκαετία του 1970 και του 1980 όπως ο Αλέξανδρος Αβρανάς (γεν. 1977), ο Αλέξης Αλεξίου (γεν. 1976), ο Αλέξανδρος Βούλγαρης (γεν. 1981), ο Αργύρης Παπαδημητρόπουλος (γεν. 1976), ο Έκτορας Λυγίζος (γεν. 1976), ο Γιώργος Γεωργόπουλος (γεν. 1975), ο Σύλλας Τζουμέρκας (γεν. 1978), η Ελίνα Ψύκου (γεν. 1977), ο Μιχάλης Κωνσταντάτος (γεν. 1977), αλλά και ο Θάνος Αναστόπουλος (γεν. 1965), ο Φίλιππος Τσίτος (γεν. 1966), ο Μπάμπης Μακρίδης (γεν. 1970), ο Γιάννης Οικονομίδης (γεν. 1967), η Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη (γεν. 1966), ο Γιώργος Λάνθιμος (γεν. 1973).

Πρόκειται για μια γενιά κινηματογραφιστών που ενώ μεγάλωσε σε μια περίοδο οικονομικής ευημερίας, ήρθε αντιμέτωπη με την ελληνική οικονομική και κοινωνικο-πολιτική κρίση και ένιωσε «...επιτακτική ανάγκη να επαναπροσδιορίσει ιδέες και κοινωνικές νόρμες...», όπως δήλωσε ο Σύλλας Τζουμέρκας σε συνέντευξή του στο *Fantom Film Magazine* (Komentaru, 2012). Η εξωστρέφεια των εν λόγω ταινιών (πολυάριθμες συμμετοχές και επίσημες πρεμιέρες σε φεστιβάλ, χρηματοδότηση από ευρωπαϊκά προγράμματα, θεματική που σχετίζεται με κοινωνικά ζητήματα που αφορούν την Ευρώπη στο σύνολό της) ταυτίζεται απόλυτα με την προσωπική και καλλιτεχνική πορεία των σκηνοθετών τους. Η πλειονότητα εξ αυτών έχει κάνει σπουδές τριτοβάθμιας εκπαίδευσης σε Ελλάδα και εξωτερικό, τόσο σε άλλα αντικείμενα όσο και στον κινηματογράφο, με πολλούς μάλιστα να έχουν φοιτήσει στη *Σχολή Σταυράκου* (<http://www.stavrakos.edu.gr/>) (Γ. Λάνθιμος, Σ. Τζουμέρκας, Ελ. Ψύκου, Γ. Βεσλεμές, Έκτ. Λυγίζος). Επίσης, έχουν πρότερη των ταινιών εμπειρία από διεθνείς φεστιβαλικές διοργανώσεις έχοντας συμμετάσχει

και διακριθεί σε αυτές,⁷ είτε με προηγούμενες ταινίες τους, είτε με τη συμμετοχή τους σε φεστιβαλικά εργαστήρια και συναντήσεις.⁸

Όπως εξηγήσαμε ήδη στην εισαγωγή, στην έννοια «Νέο Κύμα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο» συμπεριλαμβάνουμε όλες τις διεργασίες των τελευταίων χρόνων που οδήγησαν στην ανάδυση μιας νέας γενιάς ανεξάρτητων δημιουργών, των οποίων το έργο συνομιλεί με μοντερνιστικές τάσεις και εντάσσεται στον art-house κινηματογράφο. Σε μια εποχή όπου η ταυτότητα μιας γενιάς προσδιορίζεται με οικονομικούς όρους και η κοινωνική και πολιτισμική υπόσταση αυτής είναι υπό διαρκή διαπραγμάτευση, έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε το έργο των δημιουργών αυτών που τη βιώνουν (ή την υφίστανται) ως παρόν (Σηφάκη, 2016, σελ. 156).

Οι Νικολαΐδου και Πούπου (2017, σελ. 96-110) επιχειρούν μια εύστοχη κατηγοριοποίηση βάσει των αφηγηματικών, μορφολογικών και ειδολογικών χαρακτηριστικών των ταινιών του Νέου Κύματος, αναγνωρίζοντας τρεις τάσεις που συνομιλούν, αλληλοσυμπληρώνονται και συχνά ανιχνεύονται ταυτόχρονα ακόμα και στην ίδια ταινία. Η πρώτη τάση η οποία, όπως αναφέρουν, αποτελεί την εμπροσθοφυλακή αυτού του κύματος, ως πιο διακριτή και προκλητική, εκφράζεται από την ομάδα ταινιών που οι ξένοι κριτικοί ονόμασαν «weird», με εκπροσώπους τους Γιώργο Λάνθιμο, Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, Ευθύμη Φιλίππου, Μπάμπη Μακρίδη, Φίλιππο Τσίτο, Ελίνα Ψύκου και Αλέξανδρο Αβρανά. Η δεύτερη τάση, η οποία συνδέεται με μια τάση αναστοχασμού της κρίσης, εντοπίζεται σ' ένα μεγάλο σώμα ταινιών την οποία ονομάζουν «αυτο-εθνογραφική». Σ' αυτή εντάσσονται ταινίες όπως η *Χώρα προέλευσης*, η *Έκρηξη* (Σύλλας Τζουμέρκας), η *Κόρη* (Θάνος Αναστόπουλος), η *Μαχαιροβγάλτης* (Πάννης Οικονομίδης), η *Συγχαρητήρια στους αισιόδοξους* (Κωνσταντίνα Βούλγαρη), η *Wasted Youth* (Αργύρης Παπαδημητρόπουλος), η *Να κάθεται και να κοιτάς* (Γιώργος Σερβετάς), η *Στο λύκο* (Χριστίνα Κουτσοσπύρου και Άραν Χιουζ), οι οποίες ανταποκρίνονται σε μια ανάγκη αναπαράστασης της κρίσης με έναν πιο έκδηλο τρόπο (στο ίδιο, σελ. 99). Τέλος, η τρίτη τάση, η οποία ισχυροποιείται, είναι η επαναδιαπραγμάτευση του σινεμά είδους, για παράδειγμα πειραματισμοί με το είδος της κωμωδίας όπως το *Chevalier* (Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη) και το *Άφτερλωβ* (Στέργιος Πάσχος) και του μελοδράματος όπως η *Στρέλλα* (Πάνος Κούτρας), είτε για συνομιλία με είδη όπως το νεο-νουάρ, η γκανγκστερική ταινία, η ταινία τρόμου και το θρίλερ. Η τάση αυτή ανοίγει ενσυνείδητα και ρητά ένα νέο πεδίο επικοινωνίας ανάμεσα στην ταινία

7. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη βράβευση της Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη στο *New York Underground Film Festival* το 2002 (*The Slow Business of Going Awards*, χ.χ.), τη συμμετοχή του Έκτορα Λυγίζου στο *Φεστιβάλ Βενετίας* το 2004 (Μουρατίδης, 2016) και τη βράβευση της μικρού μήκους ταινίας του Σύλλας Τζουμέρκα *The Devouring Eyes* στο *Karlovy Vary IFF* το 2000 (*Syllas Tzoumerkas*, χ.χ.).

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

τέχνης και στον κινηματογράφο είδους (βλ. για παράδειγμα, τις ταινίες των Φίλιππου Τσίτου, Γιάννη Οικονομίδη, Αλέξη Αλεξίου, Άγγελου Φραντζή, Γιάννη Βεσλεμέ, Γιάννη Σακαρίδη) (στο ίδιο, σελ. 101).

Οι κοινοί αφηγηματικοί τύποι και οι μοντερνιστικές αισθητικές στρατηγικές μπορούν να αιτιολογηθούν ως κοινό σύμπτωμα μιας εποχής κρίσης και μιας γενιάς που προσπαθεί να εργαστεί δημιουργικά και να ερμηνεύσει τον εαυτό της, δίνοντας ταυτόχρονα κλειδιά εισόδου στο κοινό προκειμένου να τοποθετήσει τις αναδυόμενες τάσεις στον ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό χάρτη. Το έργο τους αντικατοπτρίζει τους προβληματισμούς και τη διαπραγμάτευση της ταυτότητας των ίδιων των νέων σκηνοθετών που, είτε ηλικιακά είτε συμβολικά, ανήκουν σ' αυτή τη γενιά. Μέσα από τις ταινίες τους, πραγματεύονται τη ρευστότητα των οικογενειακών αξιών, την προσωπική και κοινωνική ταυτότητα στο σύγχρονο πλαίσιο της πόλης και τη δυσκολία των υποκειμένων να βρουν διέξοδο στις δυσκολίες που εντείνονται από την κρίση (Σηφάκη 2016, σελ. 156).

Ωστόσο, πέρα από ορισμένα κοινά ειδολογικά ή αφηγηματικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στο σώμα των ταινιών των νέων κινηματογραφιστών, αυτό που αναμφισβήτητα τους ενώνει και συγκροτεί ένα κοινό στοιχείο των ταινιών αυτών είναι ο ανεξάρτητος και, θα τολμούσαμε να πούμε, σχεδόν χειροποίητος τρόπος παραγωγής. Οι διαδικασίες χρηματοδότησης και οι αλλαγές στο μοντέλο παραγωγής των ταινιών αποτελούν ορισμένα από τα πιο κοινά χαρακτηριστικά των ταινιών του Νέου Κύματος, καθώς πρόκειται για ταινίες χαμηλού κόστους και ανεξάρτητες παραγωγές που εντάσσονται στην κατηγορία του art-house κινηματογράφου.

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

Αυτό το πνεύμα συνεργατικότητας, συσπείρωσης και αλληλεγγύης οδήγησε στην ανάπτυξη διαφόρων οικονομικών μοντέλων και πρακτικών. Ορισμένες από τις πιο συνηθισμένες πρακτικές που ακολουθούνται είναι η ανταλλακτική εργασία, η μεταχρονολογημένη πληρωμή ή η κεφαλαιοποίηση της αμοιβής. Για παράδειγμα, οι τακτικές που χρησιμοποιούνται στην πληρωμή των συνεργείων είναι οι εξής: α) χαμηλές αμοιβές ανά εβδομάδα, β) χαμηλή συνολική αμοιβή για το σύνολο της δουλειάς, χωρίς να υπολογίζεται ο όγκος της (π.χ. 10.000 ευρώ για τον διευθυντή φωτογραφίας για όλη την ταινία ανεξαρτήτως των εβδομάδων ή ωρών εργασίας) και γ) κεφαλαιοποίηση της αμοιβής (deferred fees), η οποία αρχίζει και αποδίδει χρήματα όταν αρχίζει και φέρνει χρήματα η ταινία (Αλέξης Αλεξίου, σκηνοθέτης, συνέντευξη, 2/10/2012).

Είτε για λόγους οικονομικής αναγκαιότητας, είτε γιατί μοιράζονταν αντίστοιχες καλλιτεχνικές ανησυχίες, το σίγουρο είναι ότι οι συνθήκες αυτές συντέλεσαν στη διαμόρφωση συνεργειών και την ανάδυση συνεργασιών στο πλαίσιο του Νέου Κύματος. Ενδεικτικά αναφέρονται οι περιπτώσεις του Γιώργου Λάνθιμου που δρα ως παραγωγός και ηθοποιός στην ταινία *Attenberg* της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη, ενώ η τελευταία είναι βοηθός παραγωγός της ταινίας *Κυνόδοντας* και παραγωγός της *Κινέττας* σε σκηνοθεσία του πρώτου· του σεναριογράφου Ευθύμιου Φιλίππου που έχει συν-συγράψει τα σενάρια των φιλμ *Κυνόδοντας*, *Άλλεις* και *L*· της ηθοποιού Αριάν Λαμπέντ, που πρωταγωνιστεί στις ταινίες *Άλλεις* και *Attenberg*· του ηθοποιού Άρη Σερβετάλη που συμμετείχε στις *Άλλεις* και στο *L*· της ηθοποιού Αγγελικής Παπούλια που συμμετέχει στις ταινίες *Κυνόδοντας* και *Έκρηξη*· του ηθοποιού Βαγγέλη Μουρίκη που πρωταγωνιστεί στις ταινίες *Chevalier*, *Το μικρό ψάρι* και *Νορβηγία*· του ηθοποιού Μάκη Παπαδημητρίου που έχει λάβει μέρος στις ταινίες *Chevalier*, *Η Έκρηξη*, *L* και *Runaway*· του ηθοποιού Χρήστου Στέργιου που πρωταγωνιστεί στις ταινίες *Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά*, *Κυνόδοντας* και *Αδίκος Κόσμος*· του διευθυντή φωτογραφίας Θύμιου Μπακατάκη, που είχε αναλάβει ανάλογα καθήκοντα στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Attenberg* και *Αστακός*· του διευθυντή φωτογραφίας και κινηματογραφιστή Χρήστου Καραμάνη που συνεργάζεται στις ταινίες *Τετάρτη 04:45* και *Ιστορία 52* με τον Αλέξη Αλεξίου και στην *Νορβηγία* με τον Γιάννη Βεσλεμέ· του μοντέρ Γιώργου Μαυροψαρίδη που αναλαμβάνει καθήκοντα επεξεργασίας εικόνας και ήχου στις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Chevalier* και *Αστακός* (Παναγόπουλος, 2012· Ρακόπουλος, 2013· Ντελλής, 2013· The Boy 2015· Δημοκίδης, 2015· Van Hooij, 2012). Αναφέρεται επίσης, η ταινία της Ελίνας Ψύκου *Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά*, όπου συμμετέχουν σε μη πρωταγωνιστικούς ρόλους οι συνάδελφοι της δημιουργού Σύλλας Τζουμέρκας, Γιώργος Ζώης, Αλέξης Αλεξίου, Παναγιώτης Φαφούτης (Ρούσσο, 2014).

Οι αλλαγές που παρατηρούνται στο πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής και η σχέση με ευρωπαϊκές πρωτοβουλίες και άλλες πηγές υποστήριξης της πολιτιστικής δημιουργικότητας αποτελούν επίσης σημαντικούς παράγοντες της ανανέωσης της ελληνικής κινηματογραφίας, τις οποίες θα συζητήσουμε σε επόμενη ενότητα στο πλαίσιο των υλικών μέσων που διευκόλυναν την επιτυχία.

Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια πολλές εταιρείες που δραστηριοποιούνται στον ευρύτερο οπτικοακουστικό χώρο και στη διαφήμιση έχουν εμπλακεί με διάφορους τρόπους στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Υπάρχουν πολλά σχήματα που ακολουθούν διαφορετικές τακτικές και στρατηγικές, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν τη δεδομένη στιγμή, το ανθρώπινο δυναμικό που έχουν, τις φιλικές ή καλλιτεχνικές σχέσεις που μπορεί να διατηρούν με ορισμένους σκηνοθέτες ή τη συνεργασία που έχουν με ορισμένους παραγωγούς. Ορισμένες από αυτές όπως η *Cinegram*, η *Pan Entertainment*, η *Boo*, η *Badmovies* και η *Ideefix*, αποτελούν εταιρείες που το κύριο αντικείμενο της επιχείρησής τους (core business) δεν αφορά αποκλειστικά την παραγωγή ταινιών.

Άλλες εταιρείες όπως η *Marni Films* και η *Faliro House production* στήριξαν επίσης αρκετές ταινίες και προσέλκυσαν κεφάλαια σε μια περίοδο που υπήρχε σημαντικό κενό στην κινηματογραφική αγορά. Η *Faliro House*, που ανήκει στον εφοπλιστή Χρήστο Κωνσταντακόπουλο -επονομαζόμενο στον Τύπο και μαϊκήνα του σύγχρονου ελληνικού σινεμά-⁹ δημιουργήθηκε μόλις το 2008 και αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση. Στην αρχή ξεκίνησε με μεγάλες ταινίες, τύπου μπλοκμπάστερ της Ελλάδας, ενώ στη συνέχεια προσανατολίστηκε σε πιο μικρές ταινίες και ανεξάρτητες παραγωγές. Πλέον η *Faliro House* δε χρηματοδοτεί μόνο ελληνικές ταινίες (μεταξύ άλλων: *Lobster*, *Miss Violence*, *Attenberg*, *Luton*, *Park*, *To μικρό ψάρι*, *Τετάρτη 4.45* κ.ά.), αλλά και ξένες παραγωγές. Μέχρι σήμερα έχει υποστηρίξει περισσότερες από σαράντα (40) ταινίες. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η εταιρεία διοργανώνει τα τελευταία χρόνια και εργαστήρια για νέους δημιουργούς (π.χ. το Εργαστήριο Σεναριογραφίας για ταινίες μεγάλου μήκους σε συνεργασία με το *Sundance Institute* (Faliro House|Sundance Mediterranean Screenwriters Workshop) με τη συμμετοχή σκηνοθετών και συντελεστών ταινιών του Νέου Κύματος (π.χ. Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη).

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

Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες από αυτές τις εταιρείες συστάθηκαν όταν άρχισε να διαφαίνεται η οικονομική κρίση στην Ελλάδα, καθώς τα χρηματοδοτικά εργαλεία και οι πόροι έμοιαζαν να περιορίζονται ασφυκτικά. Οι νέοι παραγωγοί και σκηνοθέτες στράφηκαν στο εξωτερικό, όπου υπάρχει πλέον μεγαλύτερη πρόσβαση σε κεφάλαια μέσω των συμπαραγωγών. Χαρακτηριστική είναι η συμβολή του προγράμματος *Eurimages*, από το οποίο έχουν επωφεληθεί οικονομικά αρκετές από τις ταινίες του είδους όπως οι *Ακαδημία Πλάτωνος*, *L*, *To μικρό ψάρι*, *Ο Αστακός*, *Ξενία*, *Τετάρτη 4.45* κ.ά. Αυτή η κίνηση εξωστρέφειας έχει συνδεθεί με τη χειραφέτηση της νέας γενιάς σκηνοθετών και δημιουργικών παραγωγών. Αποδεδειγμένοι λόγω των συνθηκών από τα μοντέλα παραγωγής του παρελθόντος, την κρατική επιχορήγηση καθώς και από «βαθιά ριζωμένες

9. Ενδεικτικά βλ. Fabre, Cl. (2013), "Sur la piste de Christos V. Konstantakopoulos", *Le Monde*, Retrieved 15 November, 2016 from [here](#).

συμβάσεις της εγχώριας κινηματογραφικής κουλτούρας κινούνται σ' ένα παγκόσμιο περιβάλλον για τη χρηματοδότηση των ταινιών τους» (Chalkou, 2012, σελ. 259).

Κατά τη γνώμη μας, ο τρόπος λειτουργίας αυτών των δεδομένων παραγόντων (δηλαδή τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της νέας γενιάς σκηνοθετών και δημιουργικών παραγωγών) είναι καθοριστικής σημασίας στον προσδιορισμό του είδους της ανταπόκρισης που δημιούργησαν στον κόσμο του κινηματογράφου. Ουσιαστικά η νέα γενιά ήρθε αναπάντεχα σε ρήξη με προηγούμενα σχήματα παραγωγής και έδρασε με στρατηγική και τακτική, καταφέροντας να ελιχθεί σ' ένα διεθνοποιημένο περιβάλλον και να παράγει ένα υψηλού επιπέδου (για τα μέσα που διέθετε) καινοτόμο έργο. Όπως έχει τεκμηριωθεί και στη βιβλιογραφία, ο βαθμός στον οποίο οι συμμετέχοντες σ' ένα συγκεκριμένο κόσμο της τέχνης ενεργούν στρατηγικά και με συγκεκριμένες τακτικές αποτελεί μια σημαντική διάσταση της διαδικασίας νομιμοποίησης.

Πράγματι, στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας της τέχνης, ο εντοπισμός του τρόπου που λειτουργούν ορισμένοι αιτιώδεις παράγοντες είναι πολύ σημαντικός, διότι συνεπάγεται πολύ διαφορετικούς μηχανισμούς στο πλαίσιο της διαδικασίας καθιέρωσης. Ο Baumann (2001), για παράδειγμα, εξετάζει πώς η έλευση της τηλεόρασης θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μια ευκαιρία για τον κινηματογράφο. Ορισμένα καιρία ζητήματα που εξετάζει σ' αυτό το πλαίσιο είναι η στρατηγική τοποθέτηση των ταινιών σε σχέση με την τηλεόραση που έκαναν οι φορείς στον κόσμο του κινηματογράφου. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της διττής λειτουργίας του χώρου ευκαιριών στον κινηματογράφο, η τηλεόραση θα μπορούσε να λειτουργήσει και με τους δύο τρόπους ταυτόχρονα. Αντίστοιχες αιτιώδεις διασυνδέσεις θα επιχειρήσουμε να κάνουμε στο επίπεδο της στρατηγικής τοποθέτησης και πλαισίωσης των ταινιών αυτών στον τομέα της προώθησης και του μάρκετινγκ (βλ. κεφάλαιο 5). Προτού περάσουμε όμως, σε συγκεκριμένες αναγνώσεις, θα επανέλθουμε στη θεωρία του Baumann προκειμένου να εξετάσουμε το δεύτερο σύνολο παραγόντων που διευκολύνουν την επιτυχία στο συγκεκριμένο πεδίο που μελετάμε.

1.2.2 Υλικά και άυλα μέσα και πόροι: ενδογενείς παράγοντες που διευκολύνουν την επιτυχία

Τα υλικά και άυλα μέσα ή πόροι (resources) είναι επίσης καιρίας σημασίας στην ερμηνεία των διαδικασιών καθιέρωσης στον κόσμο της τέχνης. Ο πυρήνας αυτής της έννοιας βρίσκεται στον αντίποδα των πολιτικών ευκαιριών. Οι ενδογενείς παράγοντες που μπορούν να ενταχθούν στη κατηγορία αυτή μπορούν να λάβουν τη μορφή χρημάτων, εργασίας, γνώσης, εμπειρίας, συνδέσεων δικτύων και θεσμοθετημένων σχέσεων, κύρους και ιδιοτήτων, φυσικού εξοπλισμού ή περιουσιακών στοιχείων, άτυπων παραδόσεων, οργανωτικών μορφών, συναισθηματικής ενέργειας και ηγεσίας (Baumann, 2007, σελ. 54). Ο Baumann (στο ίδιο, σελ. 55) αναφερόμενος στο σημαντικό έργο του Becker (1982) υπενθυμίζει τη σπουδαιότητα της κινητοποίησης των πόρων (resources) στους κόσμους της τέχνης. Η κινητοποίηση των υλικών μέσων είναι θεμελιώδης έννοια για τον κόσμο

της τέχνης, καθώς μετατοπίζει την προοπτική από την τέχνη ως δημιουργημα ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη προς την τέχνη ως συλλογική δράση. Η κινητοποίηση αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία. Για να εξηγήσουμε την καλλιτεχνική καθιέρωση, χρειάζεται να γνωρίζουμε ποια μέσα κινητοποιούνται και να κατανοήσουμε τα ιδιαίτερα οφέλη που προσφέρουν ειδικές κατηγορίες υλικών μέσων (στο ίδιο, σελ. 55).

Μεταξύ των παραγόντων εντός του περιβάλλοντος που είναι συγκεκριμένοι για την ανάπτυξη ενός δεδομένου κινήματος, τάσης ή ρεύματος σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των Meyer και Minkoff (2004), ενδιαφέρον παράδειγμα αναφορικά με το τί χρειάζεται για να πραγματοποιηθεί μια τεράστια αλλαγή στους κόσμους της τέχνης αποτελεί η μελέτη του Menger (1983) για τη σκηνή της μουσικής σύνθεσης στη Γαλλία. Όταν ο συνθέτης-θεωρητικός Pierre Boulez κατάφερε να έχει υπό τον έλεγχό του περίπου το 80% του συνόλου των κρατικών χρημάτων που διατίθενται για την κλασική μουσική, ανήγγειλε μια αλλαγή στην παραγωγή της μουσικής δίνοντας έμφαση στην έρευνα της σύνθεσης σε ηχητικές εκδηλώσεις. Ασχολήθηκε δηλαδή, περισσότερο με τη διερεύνηση των νέων δυνατοτήτων που εισήγαγε η ψηφιακή μουσική παρά με την παραγωγή έργων που θα παιζόνταν σε συναυλίες. Το αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Menger, ήταν το παράδοξο να υποστηρίξει η κυβέρνηση μουσική που δεν ήταν ούτε συντηρητική ούτε δημοφιλής αλλά ριζικά πρωτοποριακή και ακραία εσωτεριστική. Αυτό υποδηλώνει μια ακόμη πτυχή της δύναμης της αδράνειας, που σχετίζεται εδώ με θεσμικούς και οικονομικούς παράγοντες που επηρεάζουν την κινητοποίηση. Ο Boulez μπορούσε να το κάνει αυτό επειδή ήταν σε θέση, χάρη στον κεντρικό μηχανισμό που έλεγχε, να καθορίσει τον ορισμό του τί συνιστούσε μουσική. Αυτός ο έλεγχος του ορισμού υπάρχει σε όλους τους επαγγελματικούς μουσικούς κόσμους κατά τον Becker (1995, σελ. 307).

Όπως προαναφέρθηκε, διαφορετικά είδη υλικών μέσων εμπλέκονται στην καλλιτεχνική δημιουργία και καθιέρωση. Ορισμένα υλικά μέσα έχουν μια φυσική μορφή όπως οι χώροι δημιουργίας, ο εξοπλισμός και βέβαια οι οικονομικοί πόροι. Άλλα υλικά μέσα δε λαμβάνουν συγκεκριμένη μορφή, όπως οι οργανωτικές αρχές, η εργασία, το κύρος ή το στάτους. Ο παραπάνω διαχωρισμός συνδέεται με τη διάκριση που είχαν κάνει οι Meyer και Minkoff (2004) στο πλαίσιο ανάλυσης των πολιτικών ευκαιριών μεταξύ δομικών και συμβολικών περιβαλλοντικών παραγόντων. Στην περίπτωση του κόσμου της τέχνης, οι υλικοί πόροι συμβάλλουν στην πραγματοποίηση της πρακτικής εργασίας που εμπλέκεται στην παραγωγή της ενώ οι άυλοι συμβάλλουν στην επίτευξη του απαραίτητου συμβολικού έργου.

Προς επίρρωση των παραπάνω, θα αναφερθούμε στη συνέχεια σε ορισμένα παραδείγματα που μας παρουσιάζει ο Baumann για να επεξηγήσει τον βαθμό στον οποίο διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη στον κόσμο της τέχνης στηρίζονται σε ποικίλες διαβαθμίσεις σε διαφορετικά μέσα και πόρους. Η όπερα, για παράδειγμα, απαιτεί τεράστιους πόρους από την άποψη της κατασκευής κατάλληλων χώρων, της παροχής του εξοπλισμού και των προμηθειών που εν γένει απαιτούνται για την οργάνωσή της. Αντιθέτως,

ο πολιτιστικός τομέας της ποίησης απαιτεί λιγότερα υλικά, οικονομικά και ανθρώπινα μέσα. «Το μάθημα που μαθαίνουμε από τους Bourdieu και Becker, ωστόσο, είναι ότι παρόλο που η ποίηση απαιτεί λίγους πόρους για τη φυσική της παραγωγή, η συμβολική παραγωγή της αξίας της είναι μια πολύ μεγαλύτερη επιχείρηση συνολικά. Η εργασία των εκδοτών, οι κριτικοί και οι μελετητές που συμμετέχουν στην αξιολόγηση και διδασκαλία της ποίησης αποτελούν πολύτιμα μέσα που συμβάλλουν σημαντικά στη νομιμοποίησή της» (στο ίδιο, σελ. 55).

Επειδή όλες οι μορφές τέχνης στηρίζονται τελικά στη συλλογική δράση, η επιτυχημένη δημιουργία και ανάπτυξη διαφόρων υλικών και άυλων μέσων είναι απαραίτητη για να έχει διάρκεια στον χρόνο οποιαδήποτε τέχνη, να συναντήσει το κοινό της και να επιτύχει να καθιερωθεί στον κόσμο που εντάσσεται. Βέβαια, αυτές ακριβώς οι ιδιότητες της συλλογικής δράσης και οργάνωσης σε διάφορα πεδία στους κόσμους της τέχνης, συχνά οδηγούν και σε μια αδράνεια προκειμένου να υπάρξει συμβατότητα με τους ευρέως διαδεδομένους κανόνες και πρακτικές του πεδίου. Είναι σαφές ωστόσο, ότι η αδράνεια δε συνιστά μια τόσο ακραία μορφή εξουσίας ώστε να αποτρέψει τους καλλιτέχνες από το να καινοτομήσουν. Φαίνεται ότι πάντα υπάρχουν δημιουργικά ταλέντα που καινοτομούν με την έμπνευση και τις ιδέες τους διαθέτοντας παράλληλα την ενέργεια για να δοκιμάσουν νέες πρακτικές. Το πρόβλημα με την αλλαγή είναι αν οι ιδέες τους θα ενσωματωθούν στις λειτουργίες του υπόλοιπου «πακέτου» σύμφωνα με τη λογική του Becker (1995). Εάν δηλαδή, «οι αλλαγές θα θεσμοθετηθούν ώστε να εκμεταλλευτούν όλες τις λειτουργίες του υπάρχοντος μηχανισμού (apparatus)» (Becker, 1995, σελ. 306). Εναλλακτικά, αποτελεί πρόκληση να διερευνηθεί εάν οι καινοτόμοι είναι σε θέση να δημιουργήσουν ένα νέο μηχανισμό, ο οποίος θα έχει όλες αυτές τις ιδιότητες, χρήσεις και λειτουργίες που διαθέτει το κλασικό σύστημα για τα ήδη καθιερωμένα είδη.

Τα μουσεία τέχνης έχουν αποτελέσει αντικείμενα ανάλυσης ίσως περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο πεδίο στην κοινωνιολογία της τέχνης, καθώς υποστηρίζουν τους κόσμους της τέχνης στην παροχή τόσο υλικών όσο και άυλων μέσων. Ιστορικά ο χαρακτήρας και η αποστολή των μουσείων όσον αφορά στη συλλογή, συντήρηση, μελέτη, ταξινόμηση και προβολή της τέχνης τους δίνει έναν τεράστιο έλεγχο τόσο στο επίπεδο της αξίας, της προβολής όσο και της επιβίωσης, τελικά, των πολιτιστικών παραγωγών. Επιπλέον, ως ιδρύματα πολιτιστικής αυθεντίας οι αποφάσεις τους σχετικά με το ποιες πολιτιστικές παραγωγές θα υποστηρίξουν, καθίστανται αυτόματα αποδεκτές από άλλα μέλη του κόσμου της τέχνης, καθώς και από το ευρύτερο καλλιτεχνικό κοινό (Bourdieu, 1993). Τα μουσεία έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη νομιμοποίηση καλλιτεχνικών προϊόντων και ειδών από τη ζωγραφική και τη γλυπτική τον 19ο αιώνα (DiMaggio, 1982) ως και τα θρησκευτικά και φυλετικά αντικείμενα της Αφρικής (Zolberg, 1997). Ομοίως, οι αναγνωρισμένες γκαλερί τέχνης παρέχουν έναν φυσικό χώρο συγκέντρωσης και προβολής έργων τέχνης. Αυτά τα έργα, στη συνέχεια, «πακετάρονται» και προωθούνται σε ένα αγοραστικό κοινό της τέχνης, που συχνά αποτελεί ένα πρώτο βήμα σε

μια διαδικασία αναγνώρισης. Τα ιδρύματα και οι φορείς αυτοί έχουν επίσης την πολιτιστική εξουσία να υποδεικνύουν πειστικά ορισμένες καλλιτεχνικές παραγωγές ως τέχνη. Μελέτες σχετικά με την τέχνη των τρελών (*the art of the insane*) (Bowler, 1997), τη αφρικανική τέχνη (Rawlings, 2001) και την Pop Art (Cherbo, 1997) τεκμηριώνουν τη δυναμική και την εξουσία που διαθέτουν οι ιδιωτικές γκαλερί να εντοπίζουν, να «πακετάρουν» και να καθιερώνουν καλλιτεχνικά είδη. Κατά τον ίδιο τρόπο, οι ιδιωτικοί οίκοι δημοπρασιών, όπως οι *Sotheby's* και *Christie's* στη Νέα Υόρκη, αποτελούν επίσης σημαντικούς θεσμούς που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τους οικονομικούς και καλλιτεχνικούς όρους της αγοράς και τις διαδικασίες καθιέρωσης στον κόσμο της τέχνης. Η δικτύωση με αυτούς τους οίκους είναι χρήσιμη από μόνη της για την παροχή γοήτρου αλλά και για την προβολή, συνδέοντας έργα τέχνης με νέους ιδιοκτήτες που συμμετέχουν στη συντήρηση της τέχνης (Ardey, 1997).

Ένας άλλος βασικός ενδογενής παράγοντας που διευκολύνει την επιτυχία είναι τα πανεπιστήμια. Όπως τα μουσεία, τα πανεπιστήμια αποτελούν έναν από τους κατεξοχήν οργανισμούς καθιέρωσης (Bourdieu, 1993) και χρησιμεύουν ως άυλοι πόροι με διάφορους τρόπους. Μέσα από τα προγράμματα σπουδών τους, τα πανεπιστημιακά ιδρύματα μπορούν να διατηρήσουν και να διαδώσουν τη γνώση του πολιτιστικού περιεχομένου, ενώ ήδη με τη διαδικασία ένταξης στο πλαίσιο μαθημάτων, διαλέξεων ή ερευνητικών προγραμμάτων του αποδίδουν εγκυρότητα και συμβολική αξία. Αυτή η ίδια λειτουργία μπορεί να επιτευχθεί επιτυχέστερα όταν ένα πανεπιστήμιο δημιουργεί ένα τμήμα ή ερευνητικό κέντρο αφιερωμένο σε μια συγκεκριμένη τέχνη. Κατ'αυτόν τον τρόπο τα τμήματα λογοτεχνίας χρησιμεύουν στη διατήρηση της θέσης της λογοτεχνίας και της ποίησης μεταξύ των τεχνών, όπως αντίστοιχα τα τμήματα της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Ο ρόλος των πανεπιστημίων υποστηρίζεται ότι βοήθησε στην καθιέρωση του σύγχρονου χορού (DiMaggio, 1992· Sussman, 1997) και της τζαζ (Peterson, 1972).

Για να μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε τις διαδικασίες της καλλιτεχνικής αναγνώρισης στο πλαίσιο ανάδυσης του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, κρίνεται απαραίτητο να αναφερθούμε σε ορισμένα υλικά και άυλα μέσα που κινητοποιούνται ώστε να κατανοήσουμε τα ιδιαίτερα οφέλη που προσέφεραν ή μπορούν να προσφέρουν ειδικές κατηγορίες αυτών των ενδογενών παραγόντων στην πορεία του Νέου Κύματος.

Αρχικά θα αναφερθούμε σε κάποιους ειδικούς υλικούς παράγοντες που στηρίζουν και διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και δημιουργία στον κόσμο του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε στο ευρωπαϊκό κινηματογραφικό τοπίο και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι κινηματογραφιστές στην ανεύρεση χρηματοδότησης καθώς και στη συμβολή των προγραμμάτων ευρωπαϊκών θεσμών στήριξης στο επίπεδο της παραγωγής, διανομής αλλά και προώθησης των ταινιών τους. Οι δημιουργοί του Νέου Κύματος στον ελληνικό κινηματογράφο αξιοποίησαν τις ευκαιρίες που προσφέρουν οι ευρωπαϊκοί θεσμοί για διεθνείς συμπαραγωγές,

στήριξη διανομής και προώθηση σε διεθνείς φεστιβαλικές αγορές απαντώντας σε συγκεκριμένες «προσκλήσεις ενδιαφέροντος», διεκδικώντας κατ' αυτό τον τρόπο τη θέση τους στον χάρτη του ευρωπαϊκού ποιοτικού κινηματογράφου. Στην ενότητα που ακολουθεί αναφέρονται δύο ευρωπαϊκά προγράμματα, το *Eurimages* και το *MEDIA*, από τα οποία οι ταινίες ωφελήθηκαν όχι μόνον οικονομικά, αλλά και στηρίχθηκαν ποικιλοτρόπως ώστε να βρουν τη θέση τους στη διεθνή κινηματογραφική αγορά αναμετρώμενες με άλλες ευρωπαϊκές ταινίες. Επιπλέον, τα προγράμματα εκπαίδευσης των επαγγελματιών και οι κατευθύνσεις της Ευρωπαϊκής Ένωσης στον οπτικοακουστικό χώρο έχουν αναμφίβολα συμβάλει ουσιαστικά στην πολιτιστική δημιουργικότητα και ενδεχομένως και στο είδος της παραγόμενης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παρόλο που η παραπάνω θέση δε δύναται να τεκμηριωθεί με δεδομένα, κρίνεται απαραίτητο να συζητηθεί η λειτουργία των προγραμμάτων αυτών.

Στον χώρο ευκαιριών που συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία και την καθιέρωση των ταινιών του Νέου Κύματος, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ αποτελούν αδιαμφισβήτητα ένα κρίσιμο υλικό μέσον αντίστοιχο με αυτό των μουσείων, των γκαλερί και των οίκων δημοπρασιών στον κόσμο της τέχνης.

Τέλος, στο πλαίσιο αναζήτησης των άυλων μέσων που κινητοποιούνται θα αναφερθούμε σε ορισμένες ευρύτερες διεργασίες που συντελούνται στον τομέα της εκπαίδευσης στην Ελλάδα, οι οποίες συμβάλλουν κατά τη γνώμη μας σημαντικά στον διάλογο, την ανάπτυξη αλλά και την καθιέρωση του κινηματογράφου εν γένει. Ειδικότερα, θα αναφερθούμε σε ορισμένες τάσεις ενίσχυσης της κινηματογραφικής παιδείας μέσα από την ανάπτυξη του κινηματογραφικού εγγραμματισμού αλλά και τη θέση του κινηματογράφου στην τριτοβάθμια εκπαίδευση.

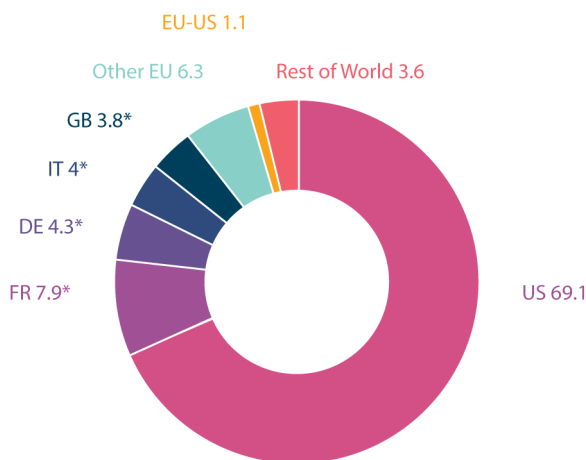
α. Το τοπίο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου: ένα διεθνοποιημένο δίκτυο ενίσχυσης της κινηματογραφικής δημιουργίας

Ως προς τη διερεύνηση των υλικών παραγόντων που μετέχουν στην καλλιτεχνική παραγωγή, κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια περιγραφή του ευρύτερου ευρωπαϊκού κινηματογραφικού τοπίου και των δυσκολιών που αντιμετωπίζουν οι κινηματογραφιστές στην ανεύρεση χρηματοδότησης. Η κυριαρχία των μεγάλων αμερικανικών παραγωγών, οι δυσκολίες διεθνούς προβολής που συναντούν όλες οι μη-αγγλόφωνες ταινίες, η καλλιτεχνική «ετικέτα» (art-house label) που συνοδεύει την πλειονότητα των μικρών ανεξάρτητων ευρωπαϊκών παραγωγών και, τέλος, η κατακερματισμένη φύση της ευρωπαϊκής βιομηχανίας κινηματογράφου σε συνδυασμό με την ελληνική οικονομική κρίση αποτέλεσαν εμπόδια που έπρεπε να υπερκεραστούν για να φτάσουν οι ταινίες στις κινηματογραφικές αίθουσες. Προκειμένου, λοιπόν, να ενισχύσουν τη χρηματοδότησή τους οι ταινίες αυτές – λόγω της κρατικής χρηματοδοτικής ανεπάρκειας – στράφηκαν στα ευρωπαϊκά προγράμματα (*MEDIA*, *Eurimages*) και σε εναλλακτικές πηγές χρηματοδότησης. Για να ενισχύσουν τη διανομή και την προβολή τους, στόχευσαν σε φεστιβαλικές

διοργανώσεις και βραβεία, επιτυγχάνοντας παράλληλα και σημαντική έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα που διαφορετικά, λόγω των περιορισμένων οικονομικών πόρων και του art-house χαρακτήρα τους, θα ήταν αδύνατο να επιτύχουν.

Η ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία ανέκαθεν αγωνιζόταν να βρει τη θέση της στη αγορά της βιομηχανίας του θεάματος, εξαιτίας της κυριαρχίας των μεγάλων χολυγουντιανών παραγωγών. Μάλιστα, σύμφωνα με επίσημα στοιχεία της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το 2013 οι *παραγωγοί* και οι *διανομείς* του Χόλυγουντ κατείχαν σχεδόν το 70% της ευρωπαϊκής αγοράς, ενώ οι ευρωπαϊκές παραγωγές μόνο το 26% (βλ. Διάγραμμα 1). Ωστόσο, η ευρωπαϊκή βιομηχανία κινηματογράφου διαθέτει τα τελευταία χρόνια μια δυναμική παρουσία στην αγορά με πέντε χώρες να κρατάνε τα ηνία – Ηνωμένο Βασίλειο, Γερμανία, Γαλλία, Ισπανία και Ιταλία – παράγοντας το 80% των ευρωπαϊκών ταινιών (Katsarova, 2014, σελ. 1).

Διάγραμμα 1: Το τοπίο της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής αγοράς για το 2013



* Total EU 26.2 (including GB, IT, DE, FR and other EU)

Data source: **European Audiovisual Observatory (2014)**

Πηγή: Katsarova (2014, σελ. 2)

Η κυριαρχία των αμερικανικών παραγωγών ενισχύεται και από το μοντέλο της *κάθετης ενσωμάτωσης* που ακολουθείται από αυτές ως προς τη διοίκησή τους. Με αυτό εννοούμε ότι δύνανται να διευρύνουν τις δραστηριότητές τους και να αναλάβουν όλα τα στάδια

της διαχείρισης του κύκλου ζωής ενός κινηματογραφικού προϊόντος, γεγονός που τους παρέχει ανταγωνιστικό πλεονέκτημα έναντι των μικρών ανεξάρτητων παραγωγών που αδυνατούν να αναλάβουν ένα τόσο μεγάλο κόστος (στο ίδιο, σελ. 2). Επιπλέον, οι μεγάλοι διανομείς έχοντας άφθονες πηγές και πόρους, ελέγχουν τη διανομή και την πρόσβαση των ταινιών στις ευρωπαϊκές κινηματογραφικές αίθουσες (Kerrigan & Özbilgin, 2004, σελ. 235). Με βάση τα παραπάνω είναι λογικό οι περιορισμοί της χρηματοδότησης και οι ιδιαιτερότητες της διανομής να δυσχεραίνουν τις μικρές ανεξάρτητες παραγωγές να «εισέλθουν» στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Εκτός όμως, από την κυριαρχία των χολυγουντιανών παραγωγών η κατακερματισμένη φύση της βιομηχανίας του κινηματογράφου συνιστά μια ακόμη δυσκολία. Οι ευρωπαϊκές παραγωγές έρχονται αντιμέτωπες με το εμπόδιο της διαφορετικής γλώσσας και κουλτούρας, καθώς οι κινηματογραφικές προτιμήσεις του κοινού υπαγορεύονται από την ευκολία της πρόσβασης σε αυτές. Εκτός από την αυτονόητη δυσκολία, λοιπόν, της διαφορετικής γλώσσας, είναι σύνηθες οι μη-αγγλόφωνες ταινίες να θεωρούνται από το αγγλόφωνο κοινό ως *καλλιτεχνικές ταινίες* (*art films*), δηλαδή ως ταινίες με «ιδιαιτέρο» περιεχόμενο που απευθύνονται σε συγκεκριμένο κοινό. Επίσης, αντιμετωπίζονται κατά τον ίδιο τρόπο και από τους διανομείς, με αποτέλεσμα να δυσκολεύονται να φτάσουν στις κινηματογραφικές αίθουσες (στο ίδιο, σελ. 235).

Μια ακόμη αδυναμία των ευρωπαϊκών παραγωγών να διευρύνουν το κοινό τους τόσο στην Ευρώπη όσο και διεθνώς, είναι οι λιγοστές ευκαιρίες για διεθνείς παραγωγές. Το μεγάλο ρίσκο επενδύσεων που συνδέεται με την κινηματογραφική βιομηχανία σε συνδυασμό με την αδυναμία πρόβλεψης της ανταποδοτικότητάς τους, έχει εύλογα οδηγήσει τις ευρωπαϊκές παραγωγές να στρέφονται σε πηγές εγχώριας και δημόσιας χρηματοδότησης, με αποτέλεσμα το κοινό στο οποίο απευθύνονται να είναι αντιστοιχώς εγχώριο (Katsarova, 2014, σελ. 4).

Ας υπενθυμίσουμε στο σημείο αυτό ότι το Νέο Κύμα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο γεννήθηκε σε μια περίοδο οικονομικής δυσχέρειας, συνδέοντας με αυτή την ταυτότητα και το επικοινωνιακό προφίλ του σε βαθμό τέτοιο, ώστε οι ταινίες του να χαρακτηριστούν ως «το σινεμά της κρίσης» όταν ταξίδευαν εκτός συνόρων (Mademli, χ.χ.). Το στοιχείο αυτό πλαισιώθηκε και από τις αδυναμίες που παρουσίαζε εκείνη την περίοδο ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος ως προς τη δομή, τις προσφερόμενες ευκαιρίες για διεθνείς παραγωγές και τη δυσκολία πρόσβασης στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Οι ταινίες του Νέου Κύματος, λοιπόν, προκειμένου να αντιμετωπίσουν τα εμπόδια αυτά προσπάθησαν να προσελκύσουν πόρους από το ιδιωτικό κεφάλαιο, τις λιγοστές κρατικές χρηματοδοτήσεις και τα ευρωπαϊκά προγράμματα. Λόγω των θεσμικών αλλαγών αλλά και του περιορισμού των δαπανών και των διαθέσιμων κονδυλίων από το ΕΚΚ, μόνο κάποιες από τις ταινίες αυτές που εξετάζουμε (*Κυνόδοντας*, *Στρέλλα*, *Ακαδημία Πλάτωνος*, *Attenberg*, *Χώρα προέλευσης*, *Miss Violence* και *Το αγόρι τρώει το φαγητό*

του πουλιού) έλαβαν κρατική στήριξη ως συμπαραγωγές του ΕΚΚ ή έλαβαν οικονομική ενίσχυση για την παραγωγή.

Το πρόγραμμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης *MEDIA* και ο χρηματοδοτικός μηχανισμός του Συμβουλίου της Ευρώπης *Eurimages*, είναι δύο από τα σημαντικότερα προγράμματα στον κινηματογραφικό τομέα που κατάφεραν να αξιοποιήσουν ορισμένες από τις ταινίες αυτές. Το πρόγραμμα *MEDIA* εντάσσεται στη δράση του *Creative Europe*, ενός ευρωπαϊκού προγράμματος που αφορά στην ανάπτυξη της πολιτιστικής δημιουργικότητας. Στον κινηματογραφικό τομέα, σκοπός του είναι να εξασφαλίζει πρόσβαση σε χρηματοδότηση και διανομή, καθώς και προστασία πνευματικών δικαιωμάτων των ευρωπαϊκών ταινιών (*MEDIA Overview*, χ.χ.). Ειδικότερα, ο στόχος του *MEDIA* είναι να ενισχύσει τη διατήρηση της πολιτιστικής ευρωπαϊκής ταυτότητας μέσα από την κινηματογραφική βιομηχανία, να αυξήσει την κυκλοφορία των οπτικοακουστικών έργων εντός και εκτός της Ευρώπης και να εντείνει την ανταγωνιστικότητα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, διευκολύνοντας την πρόσβαση στη χρηματοδότηση και προώθηση της χρήσης νέων τεχνολογιών (*MEDIA Programme of the European Union*, χ.χ.). Μόνο για την περίοδο 2007-2013 δαπανήθηκαν 755 εκατομμύρια ευρώ σε δράσεις του *MEDIA Programme 2007-2013* (*MEDIA Programme 2007-2013*, χ.χ.) όπως η:

- εκπαίδευση επαγγελματιών,
- ανάπτυξη παραγωγών,
- διανομή ταινιών και οπτικοακουστικών προγραμμάτων,
- προώθηση ταινιών και οπτικοακουστικών προγραμμάτων,
- στήριξη κινηματογραφικών φεστιβάλ,
- προώθηση της χρήσης νέων τεχνολογιών.

Πολλές από τις ταινίες της νέας γενιάς των ελλήνων κινηματογραφιστών ωφελήθηκαν από το πρόγραμμα αυτό. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στην ιστοσελίδα του ΕΚΚ, το *MEDIA Programme* βοήθησε στην ενίσχυση σημαντικών ελληνικών ταινιών όπως το *L* του Μπάμπη Μακρίδη, καθώς και στη διανομή ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό, όπως το *Attenberg* και οι *Άλπεις* (Το *MEDIA* διέθεσε παραπάνω από 1.5 εκ. Ευρώ στον κινηματογραφικό χώρο της Ελλάδας το 2011, χ.χ.). Πιο συγκεκριμένα, στην επίσημη βάση δεδομένων του *MEDIA*, τη *Film Database* (<http://www.mfdb.eu/>) (βλ. Πίνακα 1), αναφέρονται ταινίες που χρηματοδοτήθηκαν από το πρόγραμμα αυτό απαντώντας σε διάφορες προσκλήσεις ενδιαφέροντος όπως για την ανάπτυξη του σεναρίου, την προώθηση και τη διανομή σε συγκεκριμένες χώρες κ.λπ. Στην ίδια βάση δεδομένων βρίσκει κανείς μια σύντομη περίληψη της ταινίας, τους συντελεστές, την ημερομηνία κυκλοφορίας, το τρέιλερ (trailer) και τις διακρίσεις σε φεστιβάλ και βραβεία. Επίσης, παρατίθεται σε κάποιες από αυτές και το ποσόν που απέσπασαν για κάθε επιμέρους δράση:

Πίνακας 1: Χρηματοδότηση από το MEDIA Programme

ΕΙΔΟΣ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ	ΤΑΙΝΙΑ	ΠΟΣΟ
Distribution Automatic	Ακαδημία Πλάτωνος	Δεν αναφέρεται
	Άλπεις	48.719,00 €
	Attenberg	10.803,00 € (2009) και 12.720,00 € (2010)
Distribution Selective	Άλπεις	101.500,00 €
	Attenberg	61.500,00 €
i2i Audiovisual	Ξενία	20.030,15 €
Development	Άλπεις	59.813,00 €
	Attenberg	42.000,00 €
	Ο Αστακός	180.000,00 €
	Ξενία	39.800,00 €

Πηγή: MEDIA Film Database (<http://www.mfdb.eu/>, 2/2/2019)

Ένα άλλο ευρωπαϊκό χρηματοδοτικό εργαλείο (fund), που ενίσχυσε οικονομικά ταινίες του Νέου Κύματος στον ελληνικό κινηματογράφο, είναι το *Eurimages*. Το πρόγραμμα αυτό στοχεύει στην ενίσχυση και προώθηση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου μέσα από πέντε διαφορετικές δράσεις, που αφορούν μεταξύ άλλων στη στήριξη της διεθνούς διανομής και προβολής των ταινιών, στην ανάπτυξη συνεργασιών με κινηματογραφικά φεστιβάλ και διεθνείς αγορές και την ενίσχυση των διεθνών συμπαραγωγών (*Eurimages: What We Do*, χ.χ.). Μάλιστα οι συμπαραγωγές είναι μια πρακτική που ακολουθήθηκε από αρκετά από τα κινηματογραφικά έργα που εξετάζονται καθώς, δεδομένης της οικονομικής συγκυρίας, είναι αδιαμφισβήτητο ότι πολλές από τις ταινίες αυτές δε θα μπορούσαν να έχουν παραχθεί διαφορετικά λόγω της δυσκολίας ανεύρεσης χρηματοδότησης (*Missions & Objectives: Promote the European Film Industry*, χ.χ.). Πιο συγκεκριμένα, οι ταινίες *Το μικρό ψάρι*, *Ξενία* και *Αστακός* έλαβαν χρηματοδότηση ως προς τη διανομή τους σύμφωνα με τις λίστες της επίσημης ιστοσελίδας του Προγράμματος (http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Distribution/default_en.asp) ενώ οι ταινίες *Αστακός*, *Ξενία* και *Τετάρτη 4.45* ήταν συμπαραγωγές του *Eurimages*, λαμβάνοντας ένα σημαντικό ποσοστό χρηματοδότησης επί της συνολικής παραγωγής. Το πρόβλημα, όμως, με τον συγκεκριμένο χρηματοδοτικό μηχανισμό είναι ότι για να αποδεσμευτούν τα χρήματα από το *Eurimages* θα πρέπει να έχουν διασφαλιστεί αντίστοιχα ποσά από τη χώρα παραγωγής, κάτι που τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν εξαιρετικά δύσκολο καθώς η οικονομική κρίση που έπληττε την Ελλάδα είχε ως αποτέλεσμα να μειωθούν σημαντικά τα ποσά που διατίθενταν τόσο από κρατικούς όσο και από ιδιωτικούς φορείς (Παπαδημητρίου, 2014, σελ. 6).

Όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, οι αλλαγές στο μοντέλο παραγωγής αποτέλεσαν έναν εγγενή παράγοντα που συνδέεται με την ανάδυση της ιδιαίτερης ταυτότητας των ταινιών αυτών. Προκειμένου να συμπληρώσουν τη χρηματοδότηση των ταινιών τους, η νέα γενιά ελλήνων κινηματογραφιστών αναγκάστηκε να στραφεί και σε εναλλακτικές μορφές χρηματοδότησης (βλ. Παράρτημα, Πίνακας 1 και 3). Η Παπαδημητρίου (2015, σελ. 113-130) εξετάζοντας κυρίως τον τρόπο χρηματοδότησης των ταινιών *Κυνόδοντας* και *Attenberg* παραθέτει τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα εναλλακτικής χρηματοδότησης των ταινιών. Υποστηρίζει ότι με το να διαθέτουν πολλούς διαφορετικούς χρηματοδότες, συνεισφέροντας με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, οι έλληνες δημιουργοί προσπάθησαν να αποφύγουν να συμβιβαστούν ως προς το τελικό προϊόν, γεγονός που θα ήταν δύσκολο σε αντίθετη περίπτωση. Το πρώτο παράδειγμα αφορά στη *Boo Productions* και στην ταινία που σηματοδότησε το Νέο Κύμα, τον *Κυνόδοντα*. Η συγκεκριμένη εταιρεία παραγωγής ουδεμία πρότερη εμπειρία είχε στη βιομηχανία του κινηματογράφου, καθώς μέχρι τότε δραστηριοποιούνταν στον χώρο της διαφήμισης. Έναυσμα για τη συνεργασία αυτή αποτέλεσε η προσωπική σχέση που είχε ο Γιώργος Λάνθιμος με τον Άγγελο Βενέτη (γενικό διευθυντή της εταιρείας) και το κίνητρο, όπως αναφέρεται, δεν ήταν η ανταπόδοση της επένδυσης, αλλά η στήριξη ενός πρωτότυπου καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Η δεύτερη περίπτωση αφορά στις ταινίες *Attenberg*, *Άλπει* και *Chevalier*, που χρηματοδοτήθηκαν από τη *Haos Film*. Η εταιρεία αυτή ιδρύθηκε από την ίδια τη σκηνοθέτη Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, με σκοπό να υποστηρίξει τις δικές της παραγωγές, ακολουθώντας το μοντέλο των ανεξάρτητων αμερικανικών εταιρειών παραγωγής. Πιο συγκεκριμένα, η *Haos Film* φέρνει κοντά διαφορετικούς επιχειρηματίες, οι οποίοι συγχρηματοδοτούν την ταινία και αργότερα λαμβάνουν ποσοστό επί των κερδών. Η τρίτη περίπτωση αναφέρεται στις ταινίες που χρηματοδοτήθηκαν από τη *Feelgood Entertainment* (*Κυνόδοντας*, *Στρέλλα*, *Attenberg*, *Άλπει*, *Μαχαιροβγάλτης*, *Miss Violence*, *L*, *Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά*, *Το μικρό ψάρι*, *Ξενία*, *Νορβηγία*, *Αστακός* και *Chevalier*) ακολουθώντας το μοντέλο της «ελάχιστης εγγύησης». Η εταιρεία λαμβάνει μια προκαταβολή επί των μελλοντικών κερδών της, προκειμένου να ολοκληρώσει τη διαδικασία παραγωγής της χρηματοδοτούμενης ταινίας.

Τέλος, μια νέα τάση που φαίνεται να ακολουθήθηκε στις ταινίες και σχετίζεται με τις αλλαγές στο ευρύτερο πλαίσιο παραγωγής είναι να εμφανίζονται πολλοί συμπαραγωγοί, οι οποίοι συνέβαλαν είτε οικονομικά, είτε με τη μορφή παροχής εξοπλισμού ή υπηρεσιών (όπως η *Graal*), καθώς επίσης και μια πληθώρα διανομικών. Καταδεικνύεται έτσι η τεράστια δυσκολία που αντιμετώπισαν αυτές οι ταινίες προκειμένου να ολοκληρωθούν και να διανεμηθούν, και τα αντίστοιχα προβλήματα που προέκυψαν από τον κατακερματισμό των εργασιών αυτών. Όσον αφορά στην προώθηση των ταινιών, η έρευνά μας (άτυπες συζητήσεις με έλληνες παραγωγούς, σκηνοθέτες και διανομείς) υποδεικνύει ότι δεν υπήρχε μια κοινή στρατηγική προώθησης των ταινιών αλλά ακολουθήθηκαν διαφορετικές τακτικές ανάλογα με τη χώρα διανομής. Ωστόσο, ο κατακερματισμός των

εργασιών και η υιοθέτηση συχνά κάποιου υπεύθυνου επικοινωνίας ή *sales agent* σε διαφορετικά στάδια του κύκλου ζωής της κάθε ταινίας, επέτεινε τις δυσκολίες υιοθέτησης ενός ολοκληρωμένου στρατηγικού σχεδιασμού μάρκετινγκ.

Αφήνοντας κατά μέρος τον βαθμό στον οποίο επηρέασαν το τελικό προϊόν οι ελλείψεις πόροι για την παραγωγή των ταινιών και ο συνεχής αγώνας για την ολοκλήρωση και προώθησή τους, θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί εάν το γεγονός ότι κατέφυγαν σε συμπαραγωγές ή άλλες εναλλακτικές μορφές διεθνικής χρηματοδότησης ή συνεργασίας προσέδωσε στις ταινίες και έναν πιο ευρωπαϊκό-διεθνοποιημένο χαρακτήρα, συμβάλλοντας ταυτόχρονα και στην καθιέρωση της εικόνας τους ως ταινιών του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Βέβαια, στην πλειονότητα τους, η γλώσσα των ταινιών είναι η ελληνική και οι ήρωες τους δρουν στο σύγχρονο πολιτιστικό, οικονομικό και κοινωνικό τοπίο. Ωστόσο, το πολυπολιτισμικό υπόβαθρο των χαρακτήρων των ταινιών και τα σύγχρονα κοινωνικά θέματα που δεν αφορούν μόνο την Ελλάδα, αναδεικνύουν ευρύτερα ζητήματα μια νέας κοινωνίας εν γένει με έμφαση στη διαφορετικότητα, την ανεκτικότητα και την αποδοχή, αντανακλώντας ενδεχομένως τη διάθεση των δημιουργών να αποκτήσουν μια πιο ευρωπαϊκή ταυτότητα (Paradimitriou, 2018, σελ 14-15). Το αν το τελικό προϊόν απέκτησε έναν πιο διεθνοποιημένο χαρακτήρα επηρεαζόμενο από τις συμπαραγωγές ή αν ο χαρακτήρας αυτός αποτέλεσε κριτήριο για τη χρηματοδότησή τους σαφώς και δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα. Ωστόσο, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι για να ολοκληρωθούν οι ταινίες, να εξασφαλίσουν πόρους και να εισέλθουν στις διεθνείς κινηματογραφικές αίθουσες έπρεπε να στραφούν στις συμπαραγωγές, συνεπώς και να διαμορφώσουν την ταυτότητά τους αναλόγως.

Όπως προαναφέρθηκε, η συμμετοχή των ελλήνων σκηνοθετών και παραγωγών της νέας γενιάς στη βιομηχανία των διεθνών δημιουργικών δράσεων που έχουν δημιουργηθεί ή χρηματοδοτούνται από την Ευρωπαϊκή Ένωση είναι ολοένα αυξανόμενη. Πέρα από το πρόγραμμα *Media*, οι δυνατότητες και ευκαιρίες χρηματοδότησης που προσφέρονται από προγράμματα που υποστηρίζονται από την Ευρωπαϊκή Ένωση σε σκηνοθέτες, παραγωγούς και σεναριογράφους για να αναπτύξουν και να προωθήσουν τα έργα τους σε διεθνές επίπεδο είναι πλέον πολλά: εργαστήρια ανάπτυξης σεναρίου, αγορές, χώροι συζήτησης (φόρουμ) συμπαραγωγών, βάσεις δεδομένων, επιγραμμικές πλατφόρμες (online platforms) για ειδικές προβολές (Video on Demand), επαγγελματικά δίκτυα, πρωτοβουλίες κατάρτισης, talent campuses, εργαστήρια ανάπτυξης ταλέντων, εργαστήρια ανάπτυξης σεναρίου και πρότζεκτ, επαγγελματικά δίκτυα κ.λπ.

Ειδική μνεία θα πρέπει να γίνει στο σημείο αυτό στην εκπαίδευση τόσο των σκηνοθετών όσο και των νέων παραγωγών μέσα από προγράμματα, σεμινάρια και άλλες δραστηριότητες επαγγελματικής ανάπτυξης. Παρόλο που δε στάθηκε δυνατό να συλλεχθούν συστηματικά στοιχεία για την εκπαίδευση και την ακριβή συμμετοχή των σκηνοθετών και παραγωγών σε αυτά, ωστόσο από διαθέσιμα βιογραφικά σημειώματα που εντοπίσαμε σε *press-kits* και προσωπικές ιστοσελίδες δημιουργών, διαπιστώνεται

ότι η πλειονότητα έχει πραγματοποιήσει σχετικές σπουδές (είτε στην Ελλάδα είτε στο εξωτερικό) και έχει παρακολουθήσει κάποιο πρόγραμμα ειδίκευσης ως μέρος της συνεχιζόμενης επαγγελματικής τους κατάρτισης στο εξωτερικό. Πολλοί εξ αυτών έχουν συμμετάσχει στο *Mediterranean Film Institute (MFI)*,¹⁰ ένα εντατικό πρόγραμμα για την ανάπτυξη σεναρίου με πρότζεκτ που οργανώνεται στη Σύρο, αλλά και σε άλλα εντατικά προγράμματα δικτύωσης παραγωγών στην Ευρώπη και κατάρτισης για εξειδικευμένα αντικείμενα (π.χ. παγκόσμιες διαπραγματεύσεις για πιο έμπειρους παραγωγούς κ.λπ.).

Τα οφέλη από τη συμμετοχή σε έναν διεθνοποιημένο τρόπο δουλειάς είναι ποικίλα. Σε αυτά τα προγράμματα οργανώνονται δομές, καλλιεργούνται συνεργασίες, προωθούνται οι ταινίες οργανωμένα ή μέσω της φήμης τους. Φέρνουν, επίσης, ανατροφοδότηση στους δημιουργούς και παραγωγούς, δημιουργούνται δίκτυα για μελλοντικές συνεργασίες και λανσάρονται/προωθούνται σχέδια (projects) στην παγκόσμια αγορά. Τέλος, υπάρχει και το οικονομικό όφελος από τα βραβεία για ανάπτυξη σεναρίου ή άλλες δράσεις, που αφορούν στο στάδιο της προ-παραγωγής. Επισημαίνεται ότι και συμμετοχές σε διοργανώσεις άλλων βραβείων όπως το *Βραβείο Λουξ για τον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο (Lux Prize)*, που καθιερώθηκε το 2007, αλλά και βραβείων στο πλαίσιο Ευρωπαϊκών και διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ, αν και περιορισμένα ως προς την οικονομική συνεισφορά, απέφεραν ωστόσο, αναμφισβήτητα σημαντικά οφέλη στο επίπεδο της προώθησης των ταινιών.

Όλα αυτά έχουν οπωσδήποτε μεγάλη επίδραση στον τρόπο δουλειάς και την εξωστρέφεια και προβολή του Νέου Κύματος, διεθνώς αλλά και στο είδος της παραγόμενης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι διαδικασίες αυτές που συνδέονται ουσιαστικά με τον κύκλο ζωής μια ταινίας αλλά και τις στρατηγικές στο επίπεδο της παραγωγής και του μάρκετινγκ, θα αναλυθούν διεξοδικότερα στο κεφάλαιο 5.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, η καθιέρωση της καλλιτεχνικής αξίας ενός κινηματογραφικού προϊόντος στην Ευρώπη είναι άμεσα συνυφασμένη με διεθνικούς θεσμούς και διεθνικές συνεργασίες. Μάλιστα, η συμβολή των φεστιβαλικών θεσμών στην περίπτωση των art-house ταινιών, οι οποίες θεωρούνται εμπορικά ως «outsiders», είναι απαραίτητη προκειμένου οι ταινίες αυτές να αυξήσουν την εμπορικότητά τους, αφού αναδειχθούν πρώτα ως καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από τις θεσμικές διαδικασίες των φεστιβάλ, τους κριτικούς, τους διοργανωτές και τα μοντέλα διανομής (Galt and Schoonhover, 2007, σελ. 7).

β. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ ως δημιουργός και ως αποδέκτης του Νέου Κύματος

Η διεθνής φεστιβαλική πορεία αποτελεί ένα βασικό στοιχείο της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου που έχει συντελέσει στην προώθηση και τη δημιουργία ειδών, εθνικών κινηματογράφων, κινηματογραφικών σχολών ή νέων κυμάτων (De Valck, 2007).

10. Βλ. <http://www.mfi.gr/>

Σύμφωνα με τον Gilles Jacobs (πρόεδρο και πρώην Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Διεθνούς Φεστιβάλ των Καννών), οι φεστιβαλικές διοργανώσεις είναι μια ευκαιρία για να συναντηθούν όλοι οι παράγοντες της βιομηχανίας του κινηματογράφου προκειμένου να ανταλλάξουν απόψεις, να παρουσιάσουν τις ταινίες τους, να αναδείξουν νέα ταλέντα και νέες τάσεις στον διεθνή κινηματογραφικό χάρτη (Wong, 2011, σελ. 1). Στην περίπτωση δε των καλλιτεχνικών ταινιών που έχουν μια πιο ρηξικέλευστη γραφή – όπως αυτές του Νέου Κύματος – όπου η εμπορική τους προώθηση και επιτυχία είναι αρκετά δύσκολη, οι φεστιβαλικού τύπου διοργανώσεις και οι θετικές κριτικές που μπορούν να αποκομίσουν με τη συμμετοχή τους σε αυτές, ενδεχομένως να αποτελούν και τη μοναδική τους ελπίδα για να επικοινωνήσουν ή, ακόμη καλύτερα, και να διευρύνουν το κοινό τους (Papadimitriou, 2014c, σελ. 5).

Ένα ακόμη σημαντικό όφελος από τη συμμετοχή σε διεθνή φεστιβάλ είναι η ενίσχυση των χρηματοδοτικών πόρων μέσα από επαφές με sales agents και εταιρείες παραγωγής και διανομής. Είτε πρόκειται για μεγάλα διεθνή φεστιβάλ, που αφορούν την παγκόσμια βιομηχανία με τεράστια έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα, είτε για μικρότερης εμβέλειας διοργανώσεις, που απευθύνονται σε συγκεκριμένα γεωγραφικά ή θεματικά κοινά, ένα είναι σίγουρο: τα φεστιβάλ επηρεάζουν τόσο την εγχώρια αγορά όσο και τη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή (Rüling & Pedersen, 2010, σελ. 318). Απώτερος στόχος της συμμετοχής σε αυτά είναι η θετική αποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς, με στόχο τη δημιουργία *θετικού λόγου* (*positive word of mouth*). Αυτό λειτουργεί αρχικά ως μέσο προσέλκυσης πιθανών διανομμένων τόσο στην εγχώρια αγορά όσο και στο εξωτερικό, ενώ στη συνέχεια μια επιτυχημένη συμμετοχή ενισχύει την προωθητική εκστρατεία με τέτοιο τρόπο που κανένα άλλο μέσο προώθησης δεν θα μπορούσε να το κάνει (Zeiser, 2015, σελ. 208-209).

Η πλειονότητα των ταινιών της νέας γενιάς δημιουργών του ελληνικού κινηματογράφου επέλεξαν να κάνουν πρεμιέρα σε διεθνή φεστιβάλ και μάλιστα στα φεστιβάλ «επιχειρησιακού τύπου» (*business festivals*), όπως τα ονομάζει ο Peranson (2008), αναφερόμενος σε μεγάλα φεστιβάλ όπως αυτά των Καννών, του Τορόντο, του Βερολίνου και της Βενετίας. Ανεξάρτητα από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τους επιμέρους στόχους τους αποτελούν όλα θεσμικές διοργανώσεις υψηλού προϋπολογισμού, με παγκόσμιες πρεμιέρες ταινιών, πλήθος συμμετεχόντων και επισκεπτών, με τεράστια κάλυψη από τα επικοινωνιακά μέσα, καλλιεργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο πρόσφορο έδαφος για την ανεύρεση χρηματοδότησης. Μάλιστα, αναφερόμενος στις ομάδες ενδιαφέροντος που συγκεντρώνονται σε αυτού του τύπου τα φεστιβάλ, τοποθετεί ως πρώτες ομάδες ενδιαφερομένων τους διανομείς, τους sales agents και τους χορηγούς, επιβεβαιώνοντας έτσι την πρόθεση των δημιουργών να στείλουν τις ταινίες τους σε *επιχειρησιακού τύπου* φεστιβάλ αποσκοπώντας στην ανεύρεση χρηματοδότησης (Peranson, 2008, σελ. 26-28).

Στο πλαίσιο διερεύνησης των διαδικασιών ανάδειξης και καθιέρωσης ορισμένων ταινιών που εντοπίστηκαν σύμφωνα με τα κριτήρια που θέσαμε,¹¹ θα εξετάσουμε τα κοινά οφέλη που αποκόμισαν επιλέγοντας να συμμετέχουν, να κάνουν τη διεθνή τους πρεμιέρα και εν τέλει να διακριθούν στις φεστιβαλικές διοργανώσεις (βλ. Πίνακα 2), συχνά μάλιστα ως εκφραστές ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η επιλογή των δημιουργών να κάνουν την πρεμιέρα της ταινίας τους στα διεθνή φεστιβάλ συνεπάγεται αυτόματα και την ταύτιση της ταινίας με όλα εκείνα τα ποιοτικά, αισθητικά και καλλιτεχνικά προαπαιτούμενα που θέτει το ίδιο το φεστιβάλ ως κριτήρια για την επιλογή των ταινιών που μετέχουν σε αυτό (De Valck, 2007, σελ. 127-128).

Πίνακας 2: Διεθνείς Πρεμιέρες ορισμένων ταινιών του Νέου Κύματος

ΤΑΙΝΙΕΣ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΚΑΙ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
<i>Κυνόδοντας</i>	18 Μαΐου 2009 Cannes Film Festival	23 Σεπτεμβρίου 2009 Athens Film Festival
<i>Ακαδημία Πλάτωνος</i>	13 Αυγούστου 2009 Locarno Film Festival	8 Νοεμβρίου 2009 Fog Films
<i>Στρέλλα</i>	10 Φεβρουαρίου 2009 Berlin International Film Festival	5 Νοεμβρίου 2009 Fog Films
<i>Attenberg</i>	8 Σεπτεμβρίου 2010 Venice Film Festival	7 Σεπτεμβρίου 2010 Thessaloniki International Film Festival
<i>Wasted Youth</i>	26 Ιανουαρίου 2011 International Film Festival Rotterdam	17 Μαρτίου 2011
<i>Χώρα Προέλευσης</i>	7 Σεπτεμβρίου 2011 Venice Film Festival	21 Οκτωβρίου 2010
<i>Άλπεις</i>	1 Σεπτεμβρίου 2011 Venice Film Festival	27 Οκτωβρίου 2011
<i>Μαχαιροβγάλτης</i>	10 Οκτωβρίου 2010 Pusan International Greek Festival	20 Οκτωβρίου 2010 Panorama of European Cinema
<i>Miss Violence</i>	1 Σεπτεμβρίου 2013 Venice Film Festival	3 Νοεμβρίου 2013 Thessaloniki International Film Festival
<i>Το Αγόρι τρώει το φαγητό του πουλιού</i>	5 Ιουλίου 2012 Karlovy Vary Film Festival	8 Νοεμβρίου 2012 Thessaloniki Film Festival
<i>L</i>	23 Ιανουαρίου 2012 Sundance Film Festival	23 Φεβρουαρίου 2012
<i>Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά</i>	11 Φεβρουαρίου 2013 Berlin International Film Festival	4 Φεβρουαρίου 2013 Thessaloniki International Film Festival

11. Η επιλογή των ταινιών του Νέου Κύματος που αποτελούν παραδείγματα ανάλυσης στηρίζεται σε συγκεκριμένα κριτήρια (όπως η ένταξη, ανάλυση και μελέτη τους στον κριτικό και επιστημονικό λόγο ή/και στο πλαίσιο αφιερωμάτων από επίσημους φορείς) και χρονικούς περιορισμούς ως προς την επιλογή του corpus της ανάλυσης (μεταξύ Ιανουαρίου 2009 και Σεπτεμβρίου 2016). Βλέπε αναλυτικότερα το Κεφάλαιο 2 και ιδίως την ενότητα 2.2.

<i>Το μικρό ψάρι</i>	11 Φεβρουαρίου 2014 Berlin International Film Festival	27 Μαρτίου 2014
<i>Ξενία</i>	19 Μαΐου 2014 Cannes Film Festival	25 Σεπτεμβρίου 2014 Athens Film Festival
<i>Νορβηγία</i>	7 Ιουλίου 2014 Karlovy Vary Film Festival	5 Νοεμβρίου 2014 Thessaloniki International Film Festival
<i>Ο Αστακός</i>	15 Μαΐου 2015 Cannes Film Festival	22 Οκτωβρίου 2015
<i>Chevalier</i>	12 Αυγούστου 2015 Locarno Film Festival	10 Νοεμβρίου 2015 Thessaloniki International Film Festival

Πηγή: ιδία επεξεργασία, πληροφορίες από το IMDb (www.imdb.com)

Αναφέροντας ως παράδειγμα τις ταινίες *Κυνόδοντας*, *Ξενία* και *Ο Αστακός*, η επιλογή να κάνουν την πρεμιέρα τους στο Φεστιβάλ των Καννών (www.festival-cannes.com) (Μάιος), μια διοργάνωση που ενισχύεται από την παρουσία και προβολή μεγάλων κινηματογραφικών αστέρων στο κόκκινο χαλί (*Red Carpet Steps*) και την τεράστια προβολή από διεθνή επικοινωνιακά μέσα, καθιέρωσε τις ταινίες αυτές ως «κινηματογραφικά art-house προϊόντα με ευρεία απήχηση στο κοινό» (The Festival in 2018: Interview with Thierry Freυμαix, 2018) ενισχύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις ευκαιρίες για ευρύτερη διανομή, προωθώντας τες ως προϊόντα πιθανής εισπρακτικής επιτυχίας. Οι ταινίες *Attenberg*, *Χώρα Προέλευσης*, *Άλπεις* και *Miss Violence*, αντίστοιχα, με τη συμμετοχή τους στο παλαιότερο όλων Φεστιβάλ της Βενετίας (Αύγουστος-Σεπτέμβριος) συνέδεσαν την ταυτότητά τους με αυτήν ενός φεστιβάλ που προάγει ταινίες υψηλής καλλιτεχνικής αξίας με παγκόσμια απήχηση (Venice Film Festival: History: 1932-2017, χ.χ.). Τέλος, στο λιγότερο «λαμπερό» Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου (Φεβρουάριος) (www.berlinale.de), πλαισιωμένο με εργαστήρια που αποσκοπούν στην ανάδειξη νέων ταλέντων, οι ταινίες *Στρέλλα*, *Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά* και *Το μικρό ψάρι* συνέδεσαν την εικόνα τους με αυτήν ενός πολιτιστικού γεγονότος που αποσκοπεί στην πολιτική αφύπνιση και ενημέρωση του κοινού (De Valck, 2007, σελ. 157).

Σε ένα δεύτερο στάδιο, οι ταινίες του Νέου Κύματος με το να διαγωνίζονται αλλά και να επιλέγονται συχνά ως φιναλίστ στα φεστιβάλ, κατάφεραν να επιβεβαιώσουν την καλλιτεχνική τους αξία εφόσον είχαν ήδη περάσει και κριθεί ως καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από μια θεσμική διαδικασία από ανθρώπους που θεωρούνται καταξιωμένοι και ειδήμονες του πεδίου (De Valck, 2007, σελ. 127-128). Σε αυτό το στάδιο συμβάλλουν και τα επικοινωνιακά μέσα, οι κριτικοί και οι δημοσιογράφοι, οι οποίοι διαχέουν πληροφορίες σχετικά με την ταινία και τους συντελεστές της, μεταφράζοντας την καλλιτεχνική αξία μιας ταινίας σε μηνιακή (άλη) και, εν τέλει, σε οικονομική (διανομή, δικαιώματα προβολής κ.ά.) (De Valck, 2007, σελ. 127-128). Η δυνατότητα για προβολή που προσφέρουν τα φεστιβάλ στις ταινίες διαχέεται μέσα από πολλά διαφορετικά κανάλια και με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, εκτεινόμενη από την τεράστια έκθεση στα επικοινωνιακά μέσα και τη συγκέντρωση δημοσιογράφων από όλο τον κόσμο, μέχρι την έκδοση

περιοδικών, press-kits και δελτίων τύπου για την ενημέρωση του κοινού για τις εξελίξεις κατά τη διάρκεια διεξαγωγής των φεστιβάλ (Wong, 2011, σελ. 130).

Κύριο μέλημα των σύγχρονων φεστιβαλικών διοργανώσεων είναι η διεύρυνση του κοινού τους. Εξάλλου, αποτελούν ορισμένους από τους κατεξοχήν προβεβλημένους προορισμούς πολιτιστικού τουρισμού και αναπόσπαστο στοιχείο της πολιτιστικής ταυτότητας των πόλεων όπου φιλοξενούνται. Βέβαια, όπως προκύπτει από τις παραπάνω αναφορές, είναι δεδομένο ότι τα περισσότερα κινηματογραφικά φεστιβάλ δεν ενδιφέρονται αποκλειστικά και μόνο για τη διαμόρφωση των κατάλληλων συνθηκών που απευθύνονται σ' ένα σινεφίλ κοινό. Οι παράλληλες και παράπλευρες εκδηλώσεις και τα δρώμενα (extra-cinematic/para-cinematic events) αποτελούν συστατικό στοιχείο της επιτυχίας και της απήχυσής τους, εφόσον καλύπτονται εκτενώς από τον τύπο και συντελούν στην ανάδειξή τους σε παγκόσμιο επίπεδο ως κυρίαρχων σκηνών για τη διεθνή κινηματογραφική κουλτούρα (Czach, 2010, σελ. 144-145). Από την άλλη πλευρά, η παρουσία δημιουργών, ηθοποιών ή και παραγωγών των ταινιών σε άρτυ, συνεντεύξεις τύπου, εισόδους στο κόκκινο χαλί (red-carpet entries) συμβάλλει στις προωθητικές ενέργειες μιας ταινίας και στη δημιουργία «βόμβου» (buzz) γύρω από αυτήν. Η δύναμη δε, του διαδικτύου και συνάμα της εικόνας είναι τέτοια ώστε η φωτογραφία ενός/μίας διακριθέντα/θείσας σκηνοθέτη με το τρόπαιο ανά χείρας (π.χ. Γ. Λάνθιμου στο Φεστιβάλ των Καννών, Αλ. Αβρανά στο Φεστιβάλ της Βενετίας) ή η εντυπωσιακή είσοδος ενός/μίας ηθοποιού στο κόκκινο χαλί να αναπαράγεται διαρκώς από τα διαδικτυακά (online) μέσα ενημέρωσης, συνοδεύοντας τόσο τις μετέπειτα δημιουργίες του/της όσο και τυχόν άλλα σχόλια γύρω από το άτομο του/της ή τη φιλμογραφία του/της εν γένει. Αναμφίβολα οι συντελεστές και οι ταινίες του Νέου Κύματος επωφελήθηκαν και από αυτές τις πτυχές/χαρακτηριστικά των φεστιβάλ.

Παράλληλα, στο πλαίσιο των φεστιβάλ αναπτύσσονται δράσεις και προγράμματα που απευθύνονται ειδικά σε νέους κινηματογραφιστές και δημιουργικούς παραγωγούς, προωθώντας το ταλέντο και την ανάπτυξη «νέων κινηματογραφιών» στην Ευρώπη. Με τη συμμετοχή τους σε workshops, σεμινάρια, πλατφόρμες παραγωγών, διαγωνισμούς, οι δημιουργοί του Νέου Κύματος είχαν την ευκαιρία να εμπλουτίσουν τις γνώσεις και την εμπειρία τους, να κάνουν δημόσιες σχέσεις και επαφές με παραγωγούς, δημιουργούς και ηθοποιούς, να αναδείξουν το καλλιτεχνικό τους έργο αλλά και, σε κάποιες περιπτώσεις, να αποκομίσουν δημοσιότητα και χρηματοδότηση. Μάλιστα, ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι κάποιες από τις ταινίες του Νέου Κύματος συμμετείχαν ενόσω ήταν ακόμα στο στάδιο της ανάπτυξης – όπως η ταινία *L* του Μπάμπη Μακρίδη – με την παραγωγή της ταινίας Αμάντα Λιβανού να δηλώνει ότι η παρουσία τους στο φεστιβάλ των Καννών ήταν απαραίτητη προκειμένου να διατηρήσουν επαφές με ατζέντηδες, χορηγούς και γενικά όλους τους χρηματοδοτικούς παράγοντες που τους στηρίζουν (Γαλανού, 2013).

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε σε ορισμένους ακόμη θεσμικούς συντελεστές και σε προγράμματα που κινούνται παράλληλα με τις φεστιβαλικές διοργανώσεις και

απευθύνονται στη νέα γενιά κινηματογραφιστών, σεναριογράφων και παραγωγών. Η έμφαση που δίνεται στα καταστατικά τους στην ενίσχυση των νέων ταλέντων είναι δηλωτική της λειτουργίας τους ως υλικών και άυλων πόρων για τον art-house κινηματογράφο. Για παράδειγμα, η *Cinefondation* είναι ένα ίδρυμα υπό την αιγίδα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών, που δημιουργήθηκε για να εμπνεύσει και να υποστηρίξει την επόμενη γενιά των διεθνών σκηνοθετών. Δημιουργήθηκε το 1998 από τον Gilles Jacob. Από τότε έχει αναπτύξει συμπληρωματικά προγράμματα για την επίτευξη του στόχου της. Σήμερα είναι χωρισμένη σε τρία διαφορετικά μέρη: *the Selection*, *the Residence and the Atelier*.¹² Στο πλαίσιο του ίδιου φεστιβάλ διοργανώνεται και το σημαντικό πρόγραμμα για τη δικτύωση νέων ανερχόμενων παραγωγών, το *EFP Producers On The Move*,¹³ στο οποίο έχουν επιλεγεί να συμμετάσχουν αρκετοί έλληνες παραγωγοί της νέας γενιάς μεταξύ των οποίων ο Γιώργος Τσούργιαννης και η Μαρία Δρανδάκη. Αντίστοιχα το *Torino film lab*,¹⁴ το οποίο συγκροτείται γύρω από το Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Τορίνο, αποτελεί ένα ετήσιας διάρκειας εργαστήριο, το οποίο υποστηρίζει ταλέντα από όλο τον κόσμο που δουλεύουν στην πρώτη ή δεύτερη ταινία τους, μέσω εκπαίδευσης, ανάπτυξης και χρηματοδότησης δραστηριοτήτων.

Στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Ρότερνταμ, το φόρουμ συμπαραγωγών *Cinemart*¹⁵ είναι η πρώτη αγορά του είδους της που προσφέρει στους κινηματογραφιστές την ευκαιρία να παρουσιάσουν τις ιδέες τους στην παγκόσμια βιομηχανία του κινηματογράφου και να βρουν τις κατάλληλες επαφές για να καταφέρουν να χρηματοδοτήσουν τα σχέδιά τους. Σε αυτήν έχουν συμμετάσχει οι Γιώργος Λάνθιμος, Μπάμπης Μακρίδης, Σύλλας Τζουμέρκας και Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη (*CineMart*, χ.χ.). Δύο ακόμη προγράμματα στα οποία συμμετείχαν οι παραγωγοί του Νέου Κύματος είναι η *Agora* και το *CrossRoads* του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, προωθώντας με παραγωγικό και πρωτότυπο τρόπο την ανάπτυξη συνεργασιών μεταξύ των κινηματογραφιστών της κεντρικής Ευρώπης, των Βαλκανίων και της Μεσογείου. Σε ταινίες με ευρωπαϊκή προέλευση και με τη συμπαραγωγή τουλάχιστον δυο κρατών-μελών της Ευρωπαϊκής Ένωσης, οι νικήτριες ταινίες του προγράμματος *Agora* λαμβάνουν το ποσό των 50.000 € (*Eurimages Lab Project Awards*, χ.χ.) και του *Crossroads* το ποσό των 10.000 € (είτε κάποιο βραβείο με τη μορφή υποτροφίας ή χορηγίας/προσφοράς υπηρεσιών από εταιρείες παραγωγής ταινιών) (*Crossroads Co-ProductionForum*, χ.χ.), καθώς και την ευκαιρία να επιλεγούν ως «καινοτόμες» και «τολμηρές» καλλιτεχνικές συμπαραγωγές από μεγαλύτερα και διεθνούς χαρακτήρα φεστιβάλ, όπως αυτά των Καννών, του Βερολίνου και του Τορόντο (Καρνής, 2017). Από το Νέο Κύμα οι ταινίες *Κυνόδοντας* (2009), *Wasted Youth* (2010) και *Το αγόρι που τρώει το φαγητό του πουλιού* (2011) αναφέρονται από

12. Βλ. <http://www.cinefondation.com/en>

13. Βλ. http://www.efp-online.com/en/project_networking/producers_on_the_move.php

14. Βλ. <http://www.torinofilmclub.it/>

15. Βλ. <https://iffr.com/en/professionals/iffr-industry/cinemart>

την επίσημη ιστοσελίδα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ως ταινίες οι οποίες συμμετείχαν στα εν λόγω προγράμματα, βρίσκοντας μέσα από αυτά εν τέλει τον δρόμο για μεγαλύτερα και διεθνή Φεστιβάλ (History & Results, χ.χ.).

Τέλος, άξιο αναφοράς είναι το *Berlinale Talents*, στο οποίο συμμετείχαν η Ελίνα Ψύκου, ο Σύλλας Τζουμέρκας και ο Έκτορας Λυγίζος, μια ετήσια πλατφόρμα δικτύωσης στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ του Βερολίνου και σε συνεργασία με το *Creative Europe MEDIA*, η οποία δίνει τη δυνατότητα σε νέα ταλέντα από τον χώρο του κινηματογράφου να παρακολουθήσουν μαθήματα και να συζητήσουν με ειδικούς από διάφορους τομείς της κινηματογραφικής δραστηριότητας (Berlinale Talents, χ.χ.).

Συνολικά, η καλλιτεχνική αξία των ταινιών που αναφέρθηκαν αναγνωρίστηκε μεμονωμένα με τη βράβευσή τους, την προβολή τους από τα διεθνή επικοινωνιακά μέσα και την οικονομική ενίσχυση (σε μικρότερο βαθμό) από τα φεστιβάλ, αλλά και στο σύνολό της μέσα από αφιερώματα και αναφορές στο πλαίσιο των διοργανώσεων. Για παράδειγμα, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης¹⁶ με αφιέρωμά του στις ταινίες *Κινέττα* (2005), *Άλπεις* (2011) και *Ο Αστακός* (2015) του Γ. Λάνθιμου υπό τον τίτλο «Στο αλλόκοτο σύμπαν του Γιώργου Λάνθιμου», αναγνωρίζει το κοινό θεματικό και αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται οι ταινίες, παραπέμποντας φυσικά με τη λέξη «αλλόκοτο» στο Νέο Κύμα. Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η προτεινόμενη λίστα από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου BFI του Λονδίνου¹⁷ με τις δέκα καλύτερες ελληνικές ταινίες υπό τον τίτλο «Από τον Αγγελόπουλο στο νέο παράξενο κύμα, ορίστε κάποιες από τις καλύτερες κινηματογραφικές εξαγωγές από την Ελλάδα» (Newland, 2018) κατατάσσοντας στο «νέο παράξενο κύμα» τις ταινίες *Κυνόδοτος* (2009), *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009), *Attenberg* (2012) και *Όχι: μια πράξη αντίστασης* (2014).

Ανεξάρτητα όμως από τα επιμέρους οφέλη που αποκόμισαν οι ταινίες αυτές του Νέου Κύματος από τα φεστιβάλ, η ένταξή τους σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό, αισθητικό και επικοινωνιακό-προωθητικό πλαίσιο τόσο από τα ίδια όσο και από τους θεσμούς και τους διοργανωτές, συνέβαλε όχι μόνο στη διεθνή αναγνώριση του Κύματος, αλλά και στην καθιέρωση των ταινιών που εντάχθηκαν σε αυτό ως υψηλής αισθητικής αξίας καλλιτεχνικά προϊόντα. Η διαδικασία αυτή της διαμεσολάβησης, η οποία συντελείται μέσω του εκφερόμενου λόγου και της πλαισίωσης, θα συζητηθεί διεξοδικότερα στην ενότητα 1.2.3.

γ. Τάσεις ενίσχυσης του κινηματογραφικού εγγραμματισμού στην Ελλάδα

Εστιάζοντας στο πεδίο των άυλων μέσων που κινητοποιούνται διευκολύνοντας την ανάδυση νέων τάσεων ή Κυμάτων στο κινηματογραφικό πεδίο, θα είχε ενδιαφέρον να σημειωθούν ορισμένες διεργασίες που παρατηρούνται τα τελευταία χρόνια στον τομέα της εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Κατά την κρίση μας, η ολοένα αυξανόμενη ενασχόληση με την προώθηση και τη συμμετοχή σε δράσεις κινηματογραφικής παιδείας συνεισφέρει

16. Βλ. www.filmfestival.gr

17. Βλ. www.bfi.org.uk

σημαντικά στην ανάπτυξη και την καθιέρωση της κινηματογραφικής τέχνης εν γένει. Η παρατηρούμενη ενασχόληση των τελευταίων ετών συμπίπτει χρονικά με την ανάδυση του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, παρά την έλλειψη σταθερής, συστηματικής κινηματογραφικής πολιτικής. Σημειώνεται ότι η έμφαση στη σχέση κινηματογράφου και παιδείας υπήρξε διαχρονικό αίτημα όλων των συμμετεχόντων στο κινηματογραφικό κύκλωμα και, πρόσφατα, καιρία διεκδίκηση της φιλόδοξης κίνησης της ομάδας των *Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη*. Οι τελευταίοι, εκτός από την έμφαση στην αναβάθμιση και αναδιαμόρφωση της εθνικής πολιτικής για ζητήματα οπτικοακουστικής και κινηματογραφικής παιδείας, επιχείρησαν με τη δημιουργία της ανεξάρτητης Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου την καθιέρωση, μεταξύ άλλων, δραστηριοτήτων επιμόρφωσης (σεμινάρια, υποτροφίες κ.λπ.) για τα μέλη της.

Στις παραγράφους που ακολουθούν επιχειρείται να φωτιστούν επιγραμματικά ορισμένες απόπειρες, δράσεις και τάσεις ενίσχυσης ή/και οργάνωσης της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην τυπική και ιδίως στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Στόχος αυτών των ενοτήτων είναι να παρουσιάσουν το ευρύτερο σκηνικό στον τομέα της κινηματογραφικής παιδείας, δίχως ωστόσο να αναδείξουν επιμέρους κρίσιμες -ομολογουμένως- πτυχές του, για την ανάλυση των οποίων θα απαιτείτο το δίχως άλλο εκτενής και στοχευμένη μελέτη.

Ο χώρος της εκπαίδευσης και ιδιαίτερα τα πανεπιστήμια αποτελούν έναν από τους κατεξοχήν οργανισμούς νομιμοποίησης (Bourdieu, 1993) και χρησιμεύουν ως υλικές πηγές στη δημιουργία αξίας, η οποία επηρεάζει στη συνέχεια την πρόσληψή του κινηματογράφου από τους άλλους συντελεστές και από το κοινό. Η θέση του κινηματογράφου φαίνεται να ισχυροποιείται σημαντικά τα τελευταία χρόνια με τη διαδικασία ένταξής του στο πλαίσιο μαθημάτων, διαλέξεων ή ερευνητικών προγραμμάτων τα οποία του προσδίδουν εγκυρότητα και συμβολική αξία.

Τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς παρατηρείται μια τάση ενίσχυσης της οπτικοακουστικής και ιδιαίτερα της κινηματογραφικής παιδείας (*film literacy*, *cine-literacy*). Σε όλες τις βαθμίδες της τυπικής εκπαίδευσης, αλλά και στο πλαίσιο παρακολούθησης κύκλων σπουδών σε ιδιωτικούς φορείς, τα άτομα ενθαρρύνονται να βελτιώσουν την ικανότητα γνωσιακής πρόσληψης και κριτικής ανάλυσης ενός βίντεο ή ενός κινηματογραφικού έργου, να εξοικειώνονται με την κινηματογραφική γλώσσα και τις πολιτιστικές αναπαραστάσεις, να αντιλαμβάνονται την πολιτιστική διάσταση ενός έργου καθώς και να καλλιεργούν την ικανότητα σύλληψης και παραγωγής οπτικοακουστικού περιεχομένου.

Η σχέση του κινηματογράφου και των επιστημών και πιο συγκεκριμένα της ιστορίας, έχει εδραιωθεί από τη δεκαετία του 1970 όταν ο Μαρκ Φερρό έθεσε τα πρώτα σχετικά ερωτήματα σε μια ιστορική και κοινωνιολογική βάση. Σήμερα αρθρώνεται πλέον ένας πλούσιος διάλογος και οι θεωρητικές αναλύσεις σε συνέδρια, παιδαγωγικά εγχειρίδια και βιβλία έχουν τόσο κοινωνιολογικές όσο και παιδαγωγικές χρήσεις και προεκτάσεις.

Επιπρόσθετα, η ευκολία χρήσης και η διαθεσιμότητα της ψηφιακής τεχνολογίας της κινούμενης εικόνας καθιστά το οπτικοακουστικό υλικό ένα εύχρηστο και απαραίτητο εργαλείο, το οποίο όλο και πιο συχνά εντάσσεται στη διδακτική διαδικασία, ιδιαίτερα σε μαθήματα ιστορίας, λογοτεχνίας, τέχνης και πολιτισμού. Στον χώρο της εκπαίδευσης οι χρήσεις των κινηματογραφικών ταινιών αποτελούν μια πραγματικότητα σε πολλά εκπαιδευτικά συστήματα στην Ευρώπη. Τα διάφορα μοντέλα και οι προσεγγίσεις γύρω από την κινηματογραφική εκπαίδευση των ευρωπαϊκών χωρών μελετήθηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος *Screening Literacy*, μετά από πρόσκληση για υποβολή προτάσεων του προγράμματος *Creative Europe*. Υπό την εποπτεία και την καθοδήγηση του *British Film Institute* δημιουργήθηκε μια ομάδα εικοσιπέντε (25) ακαδημαϊκών, εκπαιδευτικών κινηματογράφου και επαγγελματιών από εθνικές υπηρεσίες και Μη Κυβερνητικές Οργανώσεις (ΜΚΟ), για να δημιουργήσει ένα πλαίσιο υποστήριξης των εκπαιδευτικών κινηματογράφου σε όλη την Ευρώπη στον σχεδιασμό, τη διαχείριση και την αξιολόγηση προγραμμάτων κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Το πλαίσιο αυτό παρουσιάστηκε στο Παρίσι, στη *Cinematheque Francaise*, στις 19 Ιουνίου 2015.¹⁸ Σύμφωνα με τα δεδομένα που συλλέχθηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος αυτού προκύπτει ότι η κινηματογραφική παιδεία τοποθετείται σε σχέση με άλλα πεδία και κλάδους (αλφαριθμητισμός και γραμματισμός στα μέσα) (Reid, 2018).

Ωστόσο, παρόλο που οι αντιλήψεις και χρήσεις ποικίλουν από χώρα σε χώρα, εντός του σχολικού πλαισίου ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται ως ένα άλλο «κείμενο» προσέγγισης της πραγματικότητας. Αντίθετα, πολιτιστικοί φορείς της άτυπης εκπαίδευσης που ασχολούνται με την κινηματογραφική παιδεία (όπως φεστιβάλ και εκδηλώσεις από περιφερειακά πολιτιστικά ιδρύματα καθώς και κινηματογραφικές εταιρείες, μουσεία και άλλους κοινοτικούς χώρους) δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην ανάπτυξη του κοινού μέσα από την προβολή του κινηματογράφου ως προϊόντος της πολιτιστικής κληρονομιάς της εκάστοτε χώρας (Reid, 2018, σελ. 10). Αυτή η διάκριση είναι σημαντική και στον θεωρητικό διάλογο από ανθρώπους που είναι υπέρμαχοι της κινηματογραφικής παιδείας ως μέσου καλλιέργειας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Όπως υποστήριξε άλλωστε και ο Μένης Θεοδωρίδης (2012, σελ. 103), ένα πρόσωπο-κλειδί στην προώθηση της κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα, έχει διαπιστωθεί η ανάγκη για την εισαγωγή του κινηματογράφου στο σχολείο ως μαθήματος εξοικείωσης με την κινηματογραφική τέχνη (cinema education), τόσο με προβολές κινηματογραφικών ταινιών στο σχολείο όσο και με παραγωγή μαθητικών ταινιών. Όπως επισημαίνουν οι Bazalgette and Bevort, (1992), εκείνο που χρειάζονται ουσιαστικά οι μαθητές είναι να τους δοθούν οι κατάλληλες ευκαιρίες για να εκφραστούν δημιουργικά μέσα από τα ΜΜΕ.

Στη χώρα μας έχουν γίνει κάποιες σημαντικές αλλά μη συστηματικές προσπάθειες εναρμόνισης της κινηματογραφικής παιδείας με ευρωπαϊκές πρωτοβουλίες, τάσεις και

18. Βλ. σχετικά <https://www.bfi.org.uk/screening-literacy-film-education-europe>

συστάσεις επίσημων φορέων (όπως η Ευρωπαϊκή Επιτροπή, το Συμβούλιο της Ευρώπης, η UNESCO, η NORDICOM). Παρόλο που δεν υπάρχει εθνική στρατηγική για την κινηματογραφική παιδεία, οι κινηματογραφικές ταινίες χρησιμοποιούνται ως μέσον υποστήριξης άλλων θεμάτων στην πρωτοβάθμια και τη μέση εκπαίδευση. Το πιλοτικό πρόγραμμα κινηματογραφικής εκπαίδευσης, *Η Αξιοποίηση του Κινηματογράφου στην Εκπαίδευση. Βασικό Επιμορφωτικό Υλικό, (Τόμος Γ')*, (Αθανασάτου, Καλαμπάκας, και Παραδείση, 2011) έχει χρησιμοποιηθεί σε σχολεία της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης ως προαιρετικό αντικείμενο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Κάθε σχολείο μπορεί να συμμετάσχει σε πρόγραμμα που διατίθεται στο διαδίκτυο μέσω του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Στο πλαίσιο του Εθνικού και Κοινωνικού Διαλόγου για την παιδεία που διεξήχθη από το Υπουργείο Παιδείας κατά το 2016 κατατέθηκαν αναλυτικές προτάσεις, κύριος άξονας των οποίων ήταν η εισαγωγή της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης στο σχολικό πρόγραμμα, τόσο με τη διαμόρφωση ειδικού μαθήματος όσο και με την αξιοποίηση των επιμέρους πτυχών της ως εργαλείου για την υλοποίηση των βασικών μαθημάτων του ωρολογίου προγράμματος (Εθνικός και Κοινωνικός Διάλογος για την Παιδεία – Προτάσεις, 2016). Οι φορείς και τα πρόσωπα που μετείχαν στη διαδικασία ανέδειξαν την ανάγκη ενίσχυσης του ψηφιακού και μηντιακού εγγραμμιασμού τόσο των ανηλίκων όσο και των εκπαιδευτικών όλων των βαθμίδων (στο ίδιο). Ο εγγραμμιασμός στα Μέσα προσφέρει ερευνητικές, τεχνικές και κριτικές δεξιότητες, καθώς και γνώσεις και εννοιολογικά πλαίσια που απαιτούνται στις καθημερινές ζωές των ανθρώπων ως καταναλωτών, δημοκρατικών πολιτών, μελών οικογενειών και κοινοτήτων (Παπαδημητρίου, 2016). Σύμφωνα με τους Αγγελίδη, Αλέτρα, Βαλντέν, Καλαμπάκα και Μουζάκη (2016) η εισαγωγή του κινηματογράφου στο σχολείο δεν μπορεί να γίνει σημειακά, αλλά πρέπει να ενταχθεί οριζόντια στον συνολικό σχεδιασμό του ωρολογίου προγράμματος. Σύμφωνα με τις βασικές αρχές και το σκεπτικό του τελικού πορίσματος του Εθνικού Διαλόγου (2016, σελ. 76), «η τέχνη του κινηματογράφου είναι για την οπτικοακουστική γλώσσα ό,τι είναι η λογοτεχνία για μια γραπτή λεκτική γλώσσα. Από τη μια, είναι θησαυρός γνώσεων και τρόπων, οπτικών και αφηγηματικών μορφών, μνήμης και ταυτοτήτων, ιδεών και ιδεολογικών δομών. Από την άλλη, αποτελεί το βασικό εργαστήριο πειραματισμού και καινοτομίας στην οπτικοακουστική γλώσσα. Γι' αυτό, ο οπτικοακουστικός εγγραμμιασμός δεν μπορεί παρά να συνδέεται με την τέχνη του κινηματογράφου» (στο ίδιο, σελ. 78-79). Με στόχο τη συνολική ένταξη της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης στο σχολικό σύστημα, το πόρισμα προτείνει δε, μια σειρά βημάτων με κυριότερα αυτά της ρητής αναγνώρισης του δικαιώματος στον οπτικοακουστικό εγγραμμιασμό, της δημιουργίας δικτύου ενδιαφερομένων μερών για το σχεδιασμό, την εφαρμογή και την υποστήριξη της ένταξης της οπτικοακουστικής εκπαίδευσης στο εκπαιδευτικό σύστημα και της ανάληψης συγκεκριμένων δράσεων για τη σχετική εκπαίδευση των εκπαιδευτικών.

Σημειώνεται ότι επιμορφωτικά σεμινάρια και μετεκπαιδευσεις εκπαιδευτικών διοργανώνονται ήδη από διάφορα ακαδημαϊκά ιδρύματα της χώρας και απευθύνονται συνήθως σε εκπαιδευτικούς που θέλουν να εμβαθύνουν τις κινηματογραφικές τους γνώσεις αλλά και σε όσους χρησιμοποιούν για εκπαιδευτικούς ή επαγγελματικούς λόγους οπτικοακουστικό υλικό ή κινηματογραφικά αποσπάσματα.

δ. Ο κινηματογράφος στην τριτοβάθμια εκπαίδευση και την εκπαίδευση ενηλίκων στην Ελλάδα

Το αξιοσημείωτο στην περίπτωση της Ελλάδας είναι ότι, σε αντίθεση με άλλες χώρες της Ευρώπης, παρουσιάζει ενδιαφέρουσα κινηματογραφική παραγωγή δίχως το ανάλογο εκπαιδευτικό υπόβαθρο στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Ειδικότερα, η σκηνοθεσία και τα άλλα επαγγέλματα σχετικά με τον κινηματογράφο αποτελούσαν μέχρι πολύ πρόσφατα αποκλειστική προσπάθεια των ιδιωτικών σχολών, δίχως να υπάρχει ο ανάλογος σχεδιασμός και συντονισμός από τους αρμόδιους κρατικούς φορείς.

Η αναγνώριση και εισαγωγή των κινηματογραφικών σπουδών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση στην Ελλάδα μοιάζει να εισέρχεται σε «αναπτυξιακή τροχιά» περί τις αρχές του τρέχοντος αιώνα. Μολονότι οι ιδιωτικές σχολές που παρείχαν κατά βάση τεχνικές γνώσεις για επαγγέλματα της κινηματογραφικής βιομηχανίας και της τηλεόρασης υπήρχαν ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα, χρειάστηκε να κυλήσουν αρκετά χρόνια μέχρι τη συστηματική εισαγωγή μαθημάτων του κινηματογράφου στα ελληνικά πανεπιστήμια. Αναμφισβήτητα, κρίσιμη καμπή αυτής της πορείας υπήρξε η ίδρυση, το 2004, του μοναδικού τμήματος τριτοβάθμιας εκπαίδευσης της Ελλάδας που εστιάζει αποκλειστικά στον κινηματογράφο, στη Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Σύμφωνα με τον ιδρυτικό του νόμο (Ν. 3255/2004, ΦΕΚ Α' 138, 22/7/2004) αποστολή και σκοπό έχει «να καλλιεργεί και να προάγει την κινηματογραφική τέχνη, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης οπτικοακουστικής εκπαίδευσης, με την ακαδημαϊκή και εφαρμοσμένη έρευνα και διδασκαλία» και να παρέχει στους φοιτητές τα απαραίτητα εφόδια που εξασφαλίζουν την άρτια κατάρτισή τους για την καλλιτεχνική, επιστημονική και επαγγελματική τους σταδιοδρομία και εξέλιξη, οργανώνοντας με επιτυχία τις σπουδές που θα προσφέρουν εξειδικευμένες γνώσεις σε επιμέρους γνωστικά αντικείμενα της οικείας τέχνης.

Ωστόσο, οι φοιτητές της χώρας έχουν την ευκαιρία να αποκτήσουν εισαγωγικές θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις σε θέματα που αφορούν στον κινηματογράφο και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ). Προαιρετική παρακολούθηση ειδικών κύκλων μαθημάτων αφιερωμένων στη σκηνοθεσία και τον κινηματογράφο περιλαμβάνει και το πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ. Τα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών των Πανεπιστημίων Πατρών και Πελοποννήσου περιλαμβάνουν μαθήματα Ιστορίας του Κινηματογράφου.

Παράλληλα, ο κινηματογράφος διδάσκεται σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο, τόσο σε Τμήματα, το κύριο αντικείμενο των σπουδών των οποίων είναι τα μέσα μαζικής

ενημέρωσης, η πολιτιστική διαχείριση και οι εικαστικές τέχνες (π.χ. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, ΕΚΠΑ, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων) όσο και σε τμήματα φιλολογίας (π.χ. Πανεπιστημίου Κρήτης), κοινωνιολογίας (π.χ. Πανεπιστημίου Κρήτης, Πάντειο Πανεπιστήμιο), πολιτισμικής τεχνολογίας (π.χ. Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας Πανεπιστημίου Αιγαίου, Τμήμα Διαχείρισης Πολιτισμικού Περιβάλλοντος και Νέων Τεχνολογιών Πανεπιστημίου Πατρών). Επιπροσθέτως, τον Ιούνιο του 2018 υπογράφηκε μνημόνιο συνεργασίας μεταξύ του Υπουργείου Ψηφιακής Πολιτικής, Τηλεπικοινωνιών και Ενημέρωσης, του Δήμου Δράμας και του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου αναφορικά με την ίδρυση Σχολής Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Μέσων στη Δράμα, όπου φιλοξενείται και το φημισμένο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους (Υπουργείο Ψηφιακής Πολιτικής, Τηλεπικοινωνιών και Ενημέρωσης, 2018). Συμπληρωματικά προς τα ανωτέρω, τα πανεπιστημιακά ιδρύματα της χώρας προσφέρουν σε κάθε ενδιαφερόμενο τη δυνατότητα να εμπλουτίσει σε βάθος τις κινηματογραφικές του γνώσεις μέσω των προγραμμάτων εξ αποστάσεως εκπαίδευσης¹⁹ ή και της πρόσβασης σε Ανοιχτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα, η ανάπτυξη και υλοποίηση των οποίων συγχρηματοδοτείται από Επιχειρησιακά Προγράμματα της Ευρωπαϊκής Ένωσης και εθνικούς πόρους.

Επίσης, μια σειρά από ιδιωτικές σχολές, εργαστήρια ελευθέρων σπουδών, θεατρικές σχολές και ιδιωτικά εκπαιδευτικά κέντρα προσφέρουν κύκλους σπουδών και κινηματογραφικά εργαστήρια, θεωρητικές και τεχνικές γνώσεις, μεταξύ άλλων στους τομείς της σκηνοθεσίας, της συγγραφής σεναρίων, του μοντάζ και της μετά-παραγωγής (post production), της ιστορίας του κινηματογράφου και της τέχνης, της εικονοληψίας και σκηνογραφίας κ.λπ.

Κινηματογραφικές εταιρείες, μουσεία και πολιτιστικοί οργανισμοί φιλοξενούν κατά καιρούς εκθέσεις, ομιλίες, εκδηλώσεις και αφιερώματα σε κινηματογραφικά θέματα και προσωπικότητες. Ενώσεις επαγγελματιών του κλάδου (π.χ. σεναριογράφοι, σκηνοθέτες, κριτικοί κινηματογράφου) μοιράζονται ενίοτε τις γνώσεις τους με τους ενδιαφερόμενους στο πλαίσιο πολιτιστικών εκδηλώσεων και εργαστηρίων.

Εξειδικευμένα σεμινάρια, διαλέξεις και συνέδρια προσφέρουν τα τελευταία χρόνια τα (μορφωτικά) ινστιτούτα και πολιτιστικά κέντρα άλλων χωρών (π.χ. Γαλλικό Ινστιτούτο) καθώς και πρεσβείες, δίνοντας την ευκαιρία σε σινεφίλ, κριτικούς κινηματογράφου, φοιτητές και σπουδαστές, νέους δημιουργούς, ερευνητές και ακαδημαϊκούς να έρθουν σε επαφή με την καλλιτεχνική παραγωγή χωρών της Ευρώπης, των ΗΠΑ κ.λπ.

19. Ενδεικτικά αναφέρονται τα εκπαιδευτικά προγράμματα «Κινηματογράφος: Ιστορία, Πρακτικές και Βασικές Αρχές Σκηνοθεσίας» και «Κινηματογραφική Γραφή: Αφήγηση και Ύφος», που αποτελούν προγράμματα συμπληρωματικής εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (E-Learning) του Κέντρου Επιμόρφωσης και Δια Βίου Μάθησης του ΕΚΠΑ.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται συχνά και οι Επιτροπές Πολιτισμού πολιτικών φορέων, συλλογικοτήτων τοπικού χαρακτήρα ή/και μη κερδοσκοπικών οργανώσεων στην Ελλάδα, διοργανώνοντας στρογγυλές τράπεζες, συζητήσεις για την εγχώρια κινηματογραφική πολιτική και προβολές ταινιών, ενθαρρύνοντας τον εμπλουτισμό γνώσεων και εμπειριών κάθε ενδιαφερόμενου. Μολονότι απουσιάζει η συστηματική καταγραφή της δράσης των φορέων αυτών, οι δραστηριότητές τους που βλέπουν σποραδικά το φως της δημοσιότητας δείχνουν, αν μη τι άλλο, μια κινητικότητα στο πεδίο.

Οι πολλαπλές ευκαιρίες και τα διαφορετικά κανάλια εμπλουτισμού των γνώσεων και των εμπειριών κάθε ενδιαφερόμενου για την κινηματογραφική τέχνη (σινεφίλ), που εκτείνονται από τα λαϊκά πανεπιστήμια και τα Κέντρα Διά Βίου Μάθησης που λειτουργούν Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης στην Ελλάδα (π.χ. Δήμος Κορυδαλλού Περιφέρειας Αττικής), τις κινηματογραφικές λέσχες και τις εκδηλώσεις/ομιλίες που πραγματοποιούν, τις κινηματογραφικές ομάδες των φοιτητών των πανεπιστημίων της χώρας (π.χ. Πανεπιστήμια Αιγαίου και Ιωαννίνων, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών) έως τα προγράμματα εξ αποστάσεως εκπαίδευσης (με μηδενικό ή ελάχιστο κόστος) που υλοποιούν πανεπιστημιακά ιδρύματα, ιδιωτικές σχολές, διεθνείς οργανισμοί κ.ά. μέσω του διαδικτύου (στην ελληνική και σε άλλες γλώσσες), μεταξύ άλλων ενθαρρύνουν ολοένα και περισσότερο: α) τους ερευνητές και τους ακαδημαϊκούς/επιστήμονες να ασχοληθούν περαιτέρω, επιχειρώντας μάλιστα διεπιστημονικές προσεγγίσεις, β) τους κριτικούς κινηματογράφου και τους πολιτιστικούς συντάκτες να εμβαθύνουν στο πεδίο επιχειρώντας πιο στοχευμένες και ενδελεχείς κριτικές και γ) το κινηματογραφόφιλο κοινό να γνωρίσει τις ποικίλες διαστάσεις της έβδομης τέχνης, να είναι σε θέση να επιλέγει και, συνακόλουθα, να αξιολογεί (ακόμα και να δημοσιεύει την κριτική του) με βάση όχι μόνο κριτήρια προσωπικά/υποκειμενικά (π.χ. προτίμηση) αλλά και καλλιτεχνικά.

Η αναφορά στα παραπάνω, παρότι αρκούντως γενική, καθώς δεν περιλαμβάνει τη δράση του συνόλου των φορέων που κινητοποιούνται και προσθέτουν συμβολική αξία στον κόσμο του κινηματογράφου, συμπεριελήφθη σκοπίμως προκειμένου να καταδείξει τον προστιθέμενο ρόλο και τη συμβολή που μπορεί να έχει η εκπαίδευση στο πλαίσιο ανάδειξης και καθιέρωσης ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Άλλοι σημαντικοί παράγοντες που θα ήταν σκόπιμο να ανιχνευτούν μελλοντικά συγκροτούνται από μηχανισμούς προώθησης και στήριξης του κινηματογράφου όπως είναι η *Ταινιοθήκη της Ελλάδος*, που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην προβολή του έργου των ελλήνων σκηνοθετών μέσα από αφιερώματα και ειδικές εκδηλώσεις, το *Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, με τη διοργάνωση εκπαιδευτικών/ερευνητικών προγραμμάτων, καθώς και ένα παράλληλο κύκλωμα διανομής όπως είναι αυτό των κινηματογραφικών λεσχών και των δημοτικών κινηματογράφων.

Τα όσα ακροθιγώς συζητούνται στις προηγούμενες παραγράφους περί κινηματογραφικής παιδείας δεν αποσκοπούν στην ανάδειξη της εμπλοκής δημιουργών, παραγωγών

ή συντελεστών των ταινιών του Νέου Κύματος (μέσω της παρακολούθησης σχετικών μαθημάτων και προγραμμάτων σπουδών). Η περιορισμένη πρόσβαση στα δημοσίως διακινούμενα στοιχεία των βιογραφικών τους και ιδίως των σπουδών τους δεν φανερώνει τη φοίτησή τους σε αυτά. Αντιθέτως, η προβολή των έργων τους και η φυσική τους παρουσία ως επισήμως προσκεκλημένων σε εκδηλώσεις, διαλέξεις και εκπαιδευτικές δράσεις φανερώνει τη διάθεση των διοργανωτών να δώσουν έμφαση στο έργο της νέας γενιάς σκηνοθετών.

Τα πανεπιστήμια και οι επιστημονικές συναθροίσεις δύνανται να έχουν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και των εργαλείων ανάλυσης και στη νομιμοποίηση καλλιτεχνικών προϊόντων και ειδών. Παρά το γεγονός ότι δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας μελέτης, υπάρχουν ενδείξεις που φανερώνουν ότι η νέα γενιά σκηνοθετών και τα έργα της συζητούνται στα αμφιθέατρα και αποτελούν αντικείμενο επιστημονικών εργασιών σε προπτυχιακό ή μεταπτυχιακό επίπεδο τα τελευταία χρόνια. Όπως άλλωστε σχολιάζεται εκτενώς στο κεφάλαιο 3, όπου επιχειρείται η ανάλυση των κειμένων του επιστημονικού λόγου, υπάρχει μια διαφαινόμενη προοδευτική τάση ενασχόλησης με το Νέο Κύμα, τουλάχιστον κατά τη χρονική περίοδο αναφοράς του δείγματος (2009-2016).

1.2.3 Λόγοι, ιδεολογία και παισίωση: η καθιέρωση απαιτεί μια εξήγηση

Ένας τρίτος, εξίσου σημαντικός επεξηγηματικός παράγοντας στην επιτυχία των νέων τάσεων στους κόσμους της τέχνης, αποτελείται από τον ρόλο των ιδεών. Οι στόχοι και οι τακτικές των κινημάτων πρέπει να «πλαισιωθούν» (SnowetaI, 1986 στο Baumann, 2007, σελ. 57) προκειμένου να γίνουν κατανοητά, έγκυρα, αποδεκτά και επιθυμητά. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να εξηγηθούν, να διαφημιστούν ή να «πακεταριστούν» με τρόπο που να πείθει ή να έχει απήχηση σε ένα συγκεκριμένο κοινό-στόχο.

Κατά τον Baumann (2007, σελ. 57) οι τρεις κυριότεροι παράγοντες που εκφράζονται μέσα από τον λόγο αποτελούνται από τους λόγους (discourses), την ιδεολογία και την παισίωση.

Οι λόγοι (discourses) έχουν μια χαλαρή λογική και παρέχουν το λεξιλόγιο και τις έννοιες που απαιτούνται στην επικοινωνία· οι ιδεολογίες παρέχουν μια πιο συνεκτική λογική που προσφέρει μια κατανόηση του κόσμου καθώς και κανόνες και αξίες και τα πλαίσια (ή παισίωση) είναι σφιχτές γνωστικές δομές που κατευθύνουν τη σκέψη και την ερμηνεία σχετικά με ένα συγκεκριμένο θέμα, κατάσταση, γεγονός ή αντικείμενο.

Μερικά παραδείγματα από την κοινωνιολογία της τέχνης θα μας διαφωτίσουν στη συνέχεια για τον ρόλο των λόγων και των ιδεών στη νομιμοποίηση στον κόσμο της τέχνης και του πολιτισμού. Σε σύγκριση με τη λογοτεχνία των κοινωνικών κινημάτων, ωστόσο,

υπάρχει πολύ λιγότερη συμφωνία για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να τοποθετηθεί και να κατανοηθεί ο ρόλος των ιδεών. Ο Molnar (2005, σελ. 130) στη μελέτη του για την εισαγωγή της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής στην Ουγγαρία καταλήγει ότι τα ερμηνευτικά σχήματα και οι στρατηγικές διαδραματίζουν αποφασιστικό ρόλο στην υποδοχή και νομιμοποίηση των «ξένων» ιδεών και πολιτιστικών μοντέλων που διαδίδονται διεθνώς. Εξηγώντας την ανάδυση μεγάλων συνθετών και σοβαρών έργων κλασικής μουσικής στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, η DeNora (1991, σελ. 314) ισχυρίζεται ότι οι αριστοκράτες ανέπτυξαν μια «ιδεολογία» σοβαρής μουσικής και ότι αυτή η αισθητική βασιζόταν σε ένα ιεραρχικό σχήμα αξιολόγησης σε αντίθεση με μια περιεκτικότερη αισθητική που προηγήθηκε.

Ο Baumann (2001, σελ. 405) υποστηρίζει ότι αναπτύχθηκε μια «νομιμοποιητική ιδεολογία» (legitimizing ideology) στον χώρο του κινηματογράφου, η οποία διαδόθηκε μέσα από την κινηματογραφική κριτική και ότι αυτή η ιδεολογία αποτέλεσε ένα βασικό παράγοντα στην ανύψωση των κινηματογραφικών ταινιών ως τέχνης στις ΗΠΑ. Στην εξήγηση της ανόδου του θεάτρου, του χορού και της όπερας ως έγκυρων καλλιτεχνικών ειδών (legitimate art forms) ο DiMaggio (1992, σελ. 44) υποστηρίζει ότι αυτοί οι κόσμοι τέχνης μιμήθηκαν τους παλαιότερους των μουσείων και των συμφωνιών. Μάλιστα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «οι θέσεις και αιτιολογήσεις που αναπτύχθηκαν από τους ιδρυτές των πρώτων μουσείων και ορχηστρών τέχνης χρησίμευσαν ως έτοιμη/προπαρασκευασμένη ιδεολογική ύλη, την οποία οι πολιτιστικοί επιχειρηματίες θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν σε μια σειρά άλλων μορφών τέχνης» (DiMaggio, 1992, σελ. 22). Με άλλα λόγια, μια «ξεκάθαρα διαρθρωμένη ιδεολογία» διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο σε αυτές τις περιπτώσεις καλλιτεχνικής νομιμοποίησης.

Η κοινωνιολογία της τέχνης μπορεί σαφώς να επωφεληθεί από τις θεωρητικές εξελίξεις στη βιβλιογραφία των κοινωνικών κινημάτων σχετικά με την πλαισίωση. Μελέτες σχετικά με την καθιέρωση του κόσμου της τέχνης δεν έχουν αναπτύξει επαρκώς ένα κοινό σύνολο εννοιών για να εξηγηθεί πώς ο πολιτισμός νομιμοποιείται σε επίπεδο ιδεών. Ο Baumann υποστηρίζει ότι οι διαφορές μεταξύ λόγου, ιδεολογίας και πλαισίωσης που αναφέρθηκαν παραπάνω μπορούν να εφαρμοστούν στο πεδίο της κοινωνιολογίας της τέχνης για να διευκρινιστεί ο τρόπος με τον οποίο οι ιδέες λειτουργούν για να νομιμοποιήσουν τον πολιτισμό στην ουσία με παρόμοιους τρόπους σε όλα τα πολιτιστικά είδη. Επιπλέον, αυτό το σύνολο των εννοιών μπορεί να συνδεθεί με το πρωτοποριακό έργο του Becker για τον ρόλο των αισθητικών και των κριτικών στους κόσμους της τέχνης.

Ο Becker (1982) υποστηρίζει ότι οι αισθητικοί (ή αλλιώς οι φιλόσοφοι της τέχνης) και οι κριτικοί διαδραματίζουν ουσιαστικούς αλλά διαφορετικούς ρόλους μέσα στους χώρους της τέχνης. Οι αισθητικοί μελετούν τα δεδομένα, τις προϋποθέσεις και τα επιχειρήματα που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν για να δικαιολογήσουν την ταξινόμηση των πραγμάτων και των δραστηριοτήτων ως «όμορφα», «καλλιτεχνικά», «άτεχνα», «καλή τέχνη», «κακή τέχνη» κ.λπ. Κατασκευάζουν συστήματα με τα οποία μπορούν να

δικαιολογούν τόσο τις ταξινομήσεις όσο και ειδικές περιπτώσεις εφαρμογής τους. Οι κριτικοί εφαρμόζουν αισθητικά συστήματα σε συγκεκριμένα έργα τέχνης και καταλήγουν σε κρίσεις της αξίας τους και σε εξηγήσεις για το τί τους προσδίδει αυτή την αξία (Becker, 1982, σελ. 131). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Baumann (2007, σελ. 59) για να συνδέσει τις παραπάνω διαπιστώσεις του Becker με την ορολογία της λογοτεχνίας των κοινωνικών κινήματων, οι αισθητικοί δημιουργούν ιδεολογίες της τέχνης και οι κριτικοί πλαισιώνουν συγκεκριμένα έργα τέχνης, προσφεύγοντας στις θεωρίες και τις αξίες συγκεκριμένων ιδεολογιών.

Ένα παράδειγμα ιδεολογίας της τέχνης που αναφέρει στη συνέχεια είναι η ρομαντική ιδεολογία της τέχνης, η οποία εξηγεί την τέχνη ως προϊόν ενός μοναδικά προικισμένου δημιουργικού ατόμου. Δίνει αξία στην τέχνη για τα χαρακτηριστικά της ως προσωπικής έκφρασης. Αντίθετα, η θεσμική ιδεολογία της τέχνης εξηγεί την τέχνη ως προϊόν της σχέσης μεταξύ ενός πολιτισμικού προϊόντος και του πλαισίου του. Η τέχνη αξιολογείται ανάλογα με το πόσο καλά καινοτομεί ως απάντηση στο πολιτισμικό της περιβάλλον. Για κάθε δεδομένη πολιτιστική παραγωγή, ένας κριτικός μπορεί να εξηγήσει πώς πρέπει να γίνει κατανοητό το έργο αυτό σύμφωνα με μια συγκεκριμένη ιδεολογία της τέχνης (στο ίδιο, σελ. 59).

Η έννοια του λόγου μπορεί να ενσωματωθεί σε αυτή την ανάλυση χωρίς να χρειάζεται ιδιαίτερη επεξήγηση. Ο λόγος αναφέρεται στο λεξιλόγιο και ένα σχετικό σύνολο εννοιών στην επικοινωνία μέσα σε ένα δεδομένο πεδίο. Ο κόσμος της τέχνης, με την έννοια του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής εν γένει, έχει έναν λόγο κοινών όρων και ιδεών για τη συζήτηση της τέχνης. Πιο συγκεκριμένοι κόσμοι τέχνης, όπως ο κόσμος της τέχνης για την ποίηση, έχουν στοιχεία λόγου που είναι συγκεκριμένα σε αυτόν τον κόσμο της τέχνης (στο ίδιο, σελ. 59).

Πώς, λοιπόν, χρησιμοποιούνται οι λόγοι, οι ιδεολογίες και τα πλαίσια για να νομιμοποιήσουν τις πολιτιστικές παραγωγές ως τέχνη; Αυτή η πράξη πλαισίωσης σύμφωνα με τις ιδεολογίες της τέχνης εφαρμόζεται επανειλημμένα στις κοινωνιολογικές μελέτες της καλλιτεχνικής νομιμοποίησης, ακόμη και αν οι όροι «πλαίσιο» και «ιδεολογία» δεν χρησιμοποιούνται με τον τρόπο που προδιαγράφεται εδώ. Για παράδειγμα, ο Ardey (1997) δείχνει πώς τα έργα των αμερικανών παραδοσιακών καλλιτεχνών πλαισιώθηκαν από τους επιμελητές, τους ιδιοκτήτες των γκαλερί και τους κριτικούς τέχνης ως αυθεντική τέχνη, επειδή οι καλλιτέχνες ήταν αμόρφωτοι/ακατάρτιστοι, απλοί και δεν είχαν γνώση των οικονομικών προοπτικών. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι αυτό το πλαίσιο υπονοεί σιωπηρά μια ρομαντική ιδεολογία της τέχνης (Baumann, 2007, σελ. 59).

Οι Glynn & Lounsbury (2005), με βάση την ανάλυση κριτικών που αφορούσαν παραστάσεις της Συμφωνικής Ορχήστρας της Ατλάντα (ASO), εξετάζουν πώς ευρύτερες θεσμικές μετατοπίσεις διαμόρφωσαν τον λόγο των κριτικών και την άποψή τους για τις παραστάσεις. Υπογραμμίζουν πώς η αισθητική λογική που παραδοσιακά χαρακτηρίζει τις πρακτικές της Συμφωνικής, με την πτώση των ορχηστρικών πόρων και ένα

κεντρικό οργανωτικό γεγονός, την απεργία των μουσικών το 1996, οδήγησε στην παραγωγή μιας περισσότερο εμπορικά προσανατολισμένης λογικής της αγοράς. Παρόλο που τα αποτελέσματά της ερευνάς τους ενισχύουν τους υπάρχοντες ισχυρισμούς ότι οι κριτικοί των κόσμων της τέχνης συχνά ενεργούν με τελετουργικό τρόπο και λειτουργούν ως πυλωροί (gatekeepers) για την αυθεντικότητα των πολιτισμικών ειδών, επεκτείνουν την υπάρχουσα βιβλιογραφία υπογραμμίζοντας πως οι ιστορίες και οι λόγοι των κριτικών είναι ενσωματωμένα σε ευρύτερα πεδία συλλογισμών και λόγων που αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο περιπολούν τα όρια των ειδών (Glynn & Lounsbury, 2005, σελ. 1031).

Τέλος, ας θεωρήσουμε το επιχείρημα του Lopes (2002, σελ. 177-178) ότι ένα στοιχείο της ανόδου στον κόσμο της τέχνης της τζαζ ήταν η καθιέρωση της κριτικής της τζαζ, η οποία αξιολόγησε τη τζαζ με (κριτικούς) όρους που προέρχονταν από καθιερωμένα μουσικά είδη. Οι λάτρεις της τζαζ στήριζαν τους ισχυρισμούς τους για την ποιότητα της τζαζ στην πολυπλοκότητα, τις παραδόσεις, τη συναισθηματική ζωτικότητα και την ανάγκη για σοβαρή εκμάθηση της ιστορίας της τζαζ, των επαγγελματιών και των παραλλαγών της, προκειμένου να γίνει κατανοητή. Και πάλι μπορούμε να δούμε το έργο αυτών των κριτικών ως μια πράξη πλαισίωσης όπου η τζαζ ήταν πλαισιωμένη ως ένα καθιερωμένο αντί για για ένα αναρχικό ή επικίνδυνο μουσικό είδος. Αυτή η πλαισίωση βασίστηκε σε προϋπάρχουσες ιδέες και αξίες για τη φύση της καθιερωμένης τέχνης (Baumann, 2007, σελ. 59).

Ο Baumann (2001) υποστηρίζει ότι η αμερικανική κριτική άλλαξε τη δεκαετία του 1960. Εκείνη την εποχή, οι κριτικοί του κινηματογράφου άρχισαν να χρησιμοποιούν πιο έντονα ένα λεξιλόγιο και τεχνικές, έναν λόγο δηλαδή, που προερχόταν από άλλους κόσμους υψηλής τέχνης. Ιδιαίτερα οι κινηματογραφικές κριτικές άρχισαν να επικεντρώνονται στον ρόλο του σκηνοθέτη ως την πιο δημιουργική δύναμη στην παραγωγή. Ας θυμηθούμε τη λειτουργία του κριτικού λόγου των *Cahiers du cinema* στο πλαίσιο ανάδυσης του Νέου Κύματος στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960. Αυτή η εστίαση στην πολιτική του δημιουργού ήταν μια δραστηριότητα πλαισίωσης, όπου οι κριτικοί πλαισίωναν τις ταινίες ουσιαστικά ως ατομικά δημιουργήματα (βλ. θεωρία του δημιουργού), επικαλούμενοι έτσι τη ρομαντική ιδεολογία της τέχνης για να δικαιολογήσουν γιατί τα δημιουργήματα συγκεκριμένων σκηνοθετών διαφέρουν από τις παραγωγές της «παράδοσης ποιότητας» του γαλλικού κινηματογράφου. Στήριξαν δηλαδή, τη νομιμοποίηση των ταινιών αυτών σε μια ιδεολογία αυτονόμησης του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικού είδους. Επιπλέον, οι κριτικοί άρχισαν να αναλύουν και να ερμηνεύουν τις ταινίες για τα μηνύματα τους, χρησιμοποιώντας προσεγγίσεις από τον χώρο της σημειολογίας, της ερμηνευτικής και της φιλοσοφίας και αργότερα των πολιτισμικών σπουδών. Αυτό πλαισίωσε τον κινηματογράφο ως τέχνη στο πλαίσιο της καθιερωμένης ιδεολογίας της τέχνης ως μια μορφή επικοινωνίας μεταξύ του καλλιτέχνη και του κοινού.

Ο κριτικός και επιστημονικός λόγος αποτελεί μια *sine qua non* συνιστώσα της ανάπτυξης και της καθιέρωσης του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο και, ως εκ τούτου, κρίνεται απαραίτητο να εξετάσουμε διεξοδικότερα τη λειτουργία τους.

α. Όψεις, μορφές και διαστάσεις της κινηματογραφικής κριτικής και αξιολόγησης

Στους κόσμους της τέχνης, η κριτική εκδηλώνεται κυρίως με τη μορφή κριτικών κειμένων που δημοσιεύονται στα ΜΜΕ. Αυτό οδήγησε τους κοινωνιολόγους να επικεντρώσουν μια μεγάλη θεωρητική προσπάθεια στη διαδικασία αξιολόγησης. Ένα πολιτιστικό αντικείμενο προσλαμβάνεται από έναν κριτικό, αναλυτή, ή δημοσιογράφο με έναν συγκεκριμένο «ορίζοντα προσδοκιών» για το είδος του αντικειμένου που αντιπροσωπεύει. Η ερμηνεία και η διαμόρφωση του υπό θεώρηση αντικειμένου αποτελεί μέρος της ανασκόπησης του συγγραφέα-συντάκτη, συντελώντας στην παραγωγή ενός νέου πολιτιστικού αντικειμένου για ένα κοινό-στόχο (Shrum, 1991, σελ. 351). Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, καθώς το ενδιαφέρον για τους κριτικούς έχει αυξηθεί η έρευνα έχει επεκταθεί πέρα από την εστίαση στον καθοριστικό ρόλο των κριτικών ως διαμορφωτών της αγοράς, στον τρόπο με τον οποίο οι κριτικοί δρουν ως βασικοί παράγοντες που δίνουν νόημα στα πολιτιστικά πεδία.

Για παράδειγμα, η μελέτη του Baumann (2001) για την κοινωνική ιστορία των ταινιών στις ΗΠΑ καταδεικνύει ότι οι κριτικοί ενήργησαν ως διαμορφωτές κοινής γνώμης και όχι ως «καθρέφτες» (σελ. 419), ερμηνεύοντας έτσι την έννοια των ταινιών ως αισθητικών πολιτιστικών προϊόντων. Οι Glynn & Lounsbury (2005) επεκτείνουν αυτή την αναδυόμενη προοπτική για τους κριτικούς, εστιάζοντας στο πώς μπορούν επίσης να διαδραματίσουν σημαντικό ενδιάμεσο ρόλο, συνδέοντας τα εντοπισμένα (localized) νοήματα και τις ερμηνείες των πολιτιστικών προϊόντων στα ευρύτερα θεσμικά συστήματα παραγωγής νοήματος. Βασικό επιχείρημα πίσω απ'αυτή τη λογική είναι ότι οι κριτικοί στις αναλύσεις τους παρέχουν μια αφήγηση για το πώς οι άνθρωποι πρέπει να κατανοήσουν και να εκτιμήσουν τις εμπειρίες τους με τα πολιτιστικά αγαθά και τις παραστάσεις.

Είναι σαφές ότι διαφορετικά είδη κριτικού λόγου περιέχουν άλλου τύπου προσεγγίσεις, καθώς και άλλες στοχεύσεις αναφορικά με τα κινηματογραφικά προϊόντα και κείμενα. Σε αυτή την ενότητα επιχειρείται μια απόπειρα καταγραφής των διαφορετικών προσεγγίσεων που εκτείνονται από την επιστημονική κινηματογραφική κριτική (scholarly/academic film criticism) έως τη δημοσιογραφική κινηματογραφική κριτική (journalistic film criticism) με την οποία είναι πιο εξοικειωμένο το κοινό. Ποια τα χαρακτηριστικά κάθε μιας; Ποιες προκλήσεις συναντά ο κριτικός λόγος με την ολοένα μεγαλύτερη χρήση του διαδικτύου και ποιος ο ρόλος των κριτικών κινηματογράφου και των πολιτιστικών συντακτών στο πλαίσιο διοργανώσεων όπως τα κινηματογραφικά φεστιβάλ; Με το βλέμμα στραμμένο στον ανεξάρτητο κινηματογράφο και τη σκέψη ότι η κριτική, άλλοτε προερχόμενη από πανεπιστημιακούς και ερευνητές και άλλοτε από δημοσιογραφικά γραφεία, «έπλευσε» παράλληλα με την κινηματογραφική πρακτική και

βιομηχανία, με τη δημιουργία, παραγωγή και κατανάλωση κινηματογραφικών έργων επηρεάζοντας τις επιλογές και τις στάσεις των κινηματογραφιστών και των θεατών (Ζήκος, χ.χ.), στις παραγράφους που ακολουθούν εισάγονται κάποιες ουσιώδεις θεωρητικές επισημάνσεις.

Ο κριτικός κινηματογράφου και αργότερα πανεπιστημιακός Adrian Martin υποστηρίζει, όπως παρατηρεί ο McWhirter (2013, σελ. 177-178), ότι υπάρχουν τρία είδη κινηματογραφικής κριτικής. Η πρώτη αφορά τη δημοσιογραφική κριτική (journalistic writing), που δημοσιεύεται σε μέσα ενημέρωσης γενικού ενδιαφέροντος (mass media journalism) (π.χ. η εφημερίδα *The Guardian*). Η δεύτερη αποτελεί την αποκαλούμενη «μεσαία κλίμακα» (middle range) που σχετίζεται με τις κριτικές που δημοσιεύονται σε έντυπα και μέσα κινηματογραφικού ενδιαφέροντος (π.χ. το βρετανικό περιοδικό *Sight and Sound*, το αμερικάνικο *Film Comment*) και περιλαμβάνουν συνήθως διανοητικού/στοχαστικού χαρακτήρα κείμενα που αποδίδονται όμως κατά τρόπο εύκολα κατανοητό. Η τρίτη αφορά στην «επιστημονική» γραφή («academic writing»), δηλαδή, τις επιστημονικές μελέτες ερευνητών και πανεπιστημιακών όπου, σύμφωνα με τον Martin, «η κινηματογραφική κριτική μετατρέπεται σε κινηματογραφική ιστορία και κινηματογραφική θεωρία». Τα κείμενα αυτού του είδους κριτικού λόγου δημοσιεύονται σε επιστημονικά περιοδικά, πρακτικά συνεδρίων κ.ο.κ. και απευθύνονται σε ένα σαφώς πιο περιορισμένο κοινό με ανάλογους προβληματισμούς και ενδιαφέροντα. Σύμφωνα με τον McWhirter (στο ίδιο, σελ. 179), η ενδιάμεση κατηγορία κριτικών αντλεί στοιχεία από τις άλλες δύο, ακροβατώντας ανάμεσα στην τροφοδότηση του κοινού με τη σύνοψη μιας ταινίας – που παραδοσιακά περιλαμβάνει η δημοσιογραφική κριτική – και την ερμηνεία, που αποτελεί την κατεξοχήν προσέγγιση των επιστημόνων. Η ιδιαιτερότητα αυτού του τύπου κριτικής είναι ότι προτάσσει την έννοια της «αξιολόγησης» (evaluation), που συνήθως είναι πιο περιορισμένη στα επιστημονικά κείμενα και στα αμιγώς δημοσιογραφικά.

β. Η επιστημονική κινηματογραφική κριτική θεώρηση

Η πανεπιστημιακή και ερευνητική κοινότητα αποτελεί έναν από τους κύριους συντελεστές ανάμεσα στους πολλούς φορείς και οργανισμούς (κινηματογραφιστές, επαγγελματίες του κινηματογράφου, κριτικούς κινηματογράφου, ΜΜΕ γενικού ή ειδικού ενδιαφέροντος, κινηματογραφόφιλο κοινό, αναλυτές κ.ά.) που προάγουν τη γνώση αναφορικά με την κινηματογραφική βιομηχανία (Tzioumakis, 2006, σελ. 11). Ερευνητές και πανεπιστημιακοί συνδιαλέγονται με τα καλλιτεχνικά έργα καθώς και με δημοσιεύματα, κείμενα, πρωτοβουλίες και πολιτικές διαφόρων φορέων του κινηματογράφου και αξιοποιώντας τις γνώσεις, τα στοιχεία, τις διατυπωμένες θέσεις, τις εμπειρίες και τις στάσεις τους καθώς και διεπιστημονικές προσεγγίσεις παρουσιάζουν διεξοδικές μελέτες για την ανάδυση και την πορεία διαφόρων κινηματογραφικών ειδών και δημιουργών.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένα αυξημένο επιστημονικό ενδιαφέρον για τις κινηματογραφικές σπουδές. Συχνά οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν χρήσιμο υλικό

για διαφορετικές ειδικότητες και πειθαρχίες για τη μελέτη ή την ευαισθητοποίηση γύρω από συγκεκριμένα κοινωνικά ή πολιτικά ζητήματα. Αναμφισβήτητα ο ευρωπαϊκός και παγκόσμιος κινηματογράφος αποτελεί μια πλούσια και σύνθετη πηγή πληροφόρησης για τις κοινωνίες και τους ανθρώπους τους. Η αναπαράσταση θεμάτων που απασχολούν την κοινωνία διαμορφώνονται και επηρεάζονται από τις κύριες πολιτικές, οικονομικές και ιδεολογικές δυνάμεις της εκάστοτε εποχής. Υπό αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος από την μία εμφανίζεται να αναπαράγει και να αντικαθρεφτίζει ένα συγκεκριμένο όραμα για τον κόσμο, με πολλούς διαφορετικούς τύπους συμπεριφοράς, συνηθειών, ιεραρχιών και αξιών, οι οποίες χαρακτηρίζουν μια κοινωνία (Chansel, 2001, σελ. 12-13). Από την άλλη, με τον ιδιαίτερο τρόπο που παρουσιάζει τον κόσμο και μια συγκεκριμένη κοινωνία, κοινωνικές ομάδες και καταστάσεις, ο κινηματογράφος δημιουργεί ένα ζωντανό αφήγημα, το οποίο είναι ανοιχτό σε ερμηνείες προς πολλές κατευθύνσεις.

Ο Kleinhans (1998) υποστηρίζει ότι οι κινηματογραφικοί επιστήμονες-ερευνητές διαθέτουν εξειδικευμένες γνώσεις και εμπειρία στις θεωρίες των ΜΜΕ, του πολιτισμού και του κινηματογράφου και έχουν διαχρονικά υποστηρίξει ανεξάρτητες ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού, καθώς αυτού του είδους οι ταινίες τείνουν συχνά να αντιπροσωπεύουν κοινωνικές ομάδες που σπάνια παρουσιάζονται ή αγνοούνται από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης.

Η συστηματική μελέτη του Τζιουμάκη (Tzioumakis, 2011) σχετικά με τις επιστημονικές μελέτες που εξέτασαν το ζήτημα της ανεξάρτητης παραγωγής στις ΗΠΑ και δημοσιεύθηκαν από τη δεκαετία του 1940, αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα για τη μελέτη μας, καθώς αναδεικνύει τις διαφορές μεταξύ των ιδιαίτερων προσεγγίσεων σε αυτό που αποκαλείται «αμερικανικός ανεξάρτητος κινηματογράφος». Πιο συγκεκριμένα, ομαδοποιεί τις μελέτες που έχουν γίνει σε πέντε διαφορετικές κατηγορίες, οι οποίες καθοδηγούνται από διαφορετικές ατζέντες και στόχους που συχνά ήταν αντιθετικές. Αυτή την αντίφαση την εντοπίζει κυρίως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 όταν μια συγκεκριμένη ομάδα μελετητών εξέτασε τον αμερικανικό ανεξάρτητο κινηματογράφο και τον βρήκε να συνδέεται στενά με την κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλυγουντ, ενώ μια δεύτερη ομάδα επιστημόνων-ερευνητών εξέτασε τις ανεξάρτητες ταινίες εντελώς έξω από το σύστημα των mainstream (κυρίαρχων παραγωγών) και ως μέρος των εναλλακτικών μέσων μαζικής ενημέρωσης. Από την άποψη αυτή η ανεξάρτητη παραγωγή ταινιών στις ΗΠΑ έρχεται να αντιπροσωπεύσει διαφορετικά χαρακτηριστικά για διαφορετικές ομάδες μελετητών, γεγονός που εξηγεί, σύμφωνα πάντα με τον Τζιουμάκη (στο ίδιο), ως κάποιον βαθμό, γιατί ο συναινετικός ορισμός του όρου «ανεξάρτητο φιλμ» παρέμεινε ασαφής.

Αυτό που κανείς θα πρέπει να έχει κατά νου είναι ότι κατά τη στιγμή της μελέτης οι συγγραφείς καλούνται να αναμετρηθούν με ένα «ζωντανό» στοιχείο του πολιτιστικού χάρτη. Ουδείς είναι σε θέση να προβλέψει με ασφάλεια και ακρίβεια την εξέλιξή του, τις ανόδους και τις καθόδους (ή αλλιώς τα «σκαμπανεβάσματα») της πορείας του. Γι' αυτό

συχνότερα είναι προτιμότερη μια προσέγγιση ιστοριογραφικού χαρακτήρα όπου ο μελετητής, έχοντας λάβει απόσταση από το «πολιτιστικό γεγονός», αναδεικνύει ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα σε αυτό και σε προηγούμενες ή παράλληλες τάσεις, ρεύματα και δρώμενα, ανιχνεύει δρώντες, παράγοντες και δίκτυα που επηρέασαν τη διαμόρφωση, την εξέλιξη και την κατάληξη του και αναπτύσσει λόγους και επιχειρήματα για τη θεμελίωση της τοποθέτησής του.

Ένα κείμενο ακαδημαϊκού χαρακτήρα συνήθως περιλαμβάνει την περίληψη ή την περιγραφή των κύριων στοιχείων μιας ταινίας ή μιας κατηγορίας ταινιών, την αξιολόγηση της/τους, την ανάλυση, τη σύνθεση προσεγγίσεων και τάσεων, την υιοθέτηση και τεκμηρίωση με επιχειρήματα της στάσης/τοποθέτησης του γράφοντα, λαμβανομένων υπόψη του επιστημονικού του υποβάθρου, του κοινού στο οποίο απευθύνεται, του μέσου διά του οποίου κοινοποιείται κ.ά. Αναμφισβήτητα τα κείμενα αυτού του είδους τείνουν να είναι εκτενέστερα των δημοσιογραφικών κριτικών, αναλυτικότερα, πιο εξειδικευμένα και συχνά εστιασμένα σε συγκεκριμένες πτυχές ενός κινηματογραφικού έργου, ακολουθώντας συγκεκριμένα πρότυπα ανάλυσης που σχετίζονται με τα ερευνητικά ερωτήματα και τη στόχευση κάθε μελέτης.

γ. Η δημοσιογραφική κινηματογραφική κριτική

Οι κριτικοί πολιτιστικών αγαθών (βιβλίων, θεατρικών παραστάσεων, μουσικής, ταινιών, εικαστικών έργων κ.λπ.) παρέχουν χρήσιμες πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά και το περιεχόμενο ενός έργου, παραθέτουν τυχόν άλλες σχετικές γνώμες επ' αυτών, συμβάλλουν στη δημιουργία φήμης (ειδικά για πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες, τάσεις, δημιουργίες), διαμορφώνουν και παρέχουν μια εμπειρία κατανάλωσης, επηρεάζουν τις προτιμήσεις του κοινού και συμβάλλουν στη γενικότερη καλλιέργεια της αισθητικής και της κουλτούρας του (Cameron, 1995· Austin, 1983· Ravid, 1999· Hsu, 2006). Σύμφωνα με τον Cameron (1995, σελ. 323), χάρη στην κριτική των προϊόντων της πολιτιστικής βιομηχανίας ένα νέο αγαθό αναδεικνύεται σε σημαντική αυθεντική δημιουργία και παράλληλα ένα προγενέστερο καλλιτεχνικό προϊόν (επαν)ελέγχεται ως προς την ποιότητά του.

Ο κριτικός κινηματογράφου «συνομιλεί» με το φιλικό κείμενο, ανιχνεύει τους σύμπλοκους κώδικες με τους οποίους ο σκηνοθέτης οργάνωσε την ταινία του (Κολοβός, 2001) και μεταφέρει τελικά στον αναγνώστη την κριτική του, μια ερμηνεία, δηλαδή, των στοιχείων της αφήγησης, μια επεξήγηση της κινηματογραφικής γραφής, των σημασιών, του ύφους και των στιλιστικών επιλογών της ταινίας (Σούμας, 2001). Παραθέτει τελικά άμεσα ή έμμεσα, εφόσον το επιθυμεί, μια προτροπή παρακολούθησης του υπό ανάλυση κινηματογραφικού έργου. Τα κείμενα που δημοσιεύονται στα μέσα ενημέρωσης είτε ως ρεπορτάζ είτε ως άρθρα γνώμης παρέχουν μια επαν-ανάγνωση και κριτική των φιλικών «κειμένων» και, μέσω αυτού του είδους της ανάλυσης, δημιουργούν αυτόνομα κείμενα που «συνομιλούν» με τη συζητούμενη κάθε φορά ταινία. Υπό αυτό το

πρίσμα περιλαμβάνουν υποκειμενικά στοιχεία και αξιολογικές κρίσεις που είναι εγγε-νείς αν και όχι πάντα ορατές και, τελικά, σπάνια ουδέτερες (Wyatt & Badger 1990, σελ. 363). Οι επιλογές και οι κρίσεις των κριτικών τέχνης επηρεάζονται από τις κατευθύνσεις των μέσων όπου εργάζονται, τους νόμους της αγοράς, τα προσωπικά τους αισθητικά/καλλιτεχνικά κριτήρια και τις (καταναλωτικές) τους προτιμήσεις, τις αξιολογήσεις/τοποθετήσεις συναδέλφων τους, τη συμμετοχή τους σε δίκτυα και ενώσεις, την επικοινωνία και συνεργασία τους με καλλιτέχνες και εταιρείες που δραστηριοποιούνται στον τομέα του πολιτισμού, τις σχέσεις τους με τα κέντρα εξουσίας και γενικότερα το εξωτερικό περιβάλλον (Cameron, 1995· Ansen et al, 2000, σελ. 31).

Έχουν διεξαχθεί πολλές έρευνες σχετικά με τον τρόπο με τον οποίον οι κριτικοί κινηματογράφου επηρεάζουν την πορεία μιας ταινίας και προβλέπουν την επιτυχία της στο box office (Austin 1983, 1984· D'Astous & Colbert, 2002, όπως αναφέρεται στο Kerrigan & Yalkin, 2009· Basuroy et al, 2003). Σύμφωνα με τη διεθνή βιβλιογραφία απαντώνται τουλάχιστον δύο πιθανές εκδοχές σχετικά με τον ρόλο που διαδραματίζουν οι κριτικοί: ο κριτικός ως παράγοντας επιρροής (influencer) και ο κριτικός ως παράγοντας πρόβλεψης (predictor) (Eliashberg & Shugan 1997· Basuroy et al 2003· Reinstein & Snyder, 2005). Λόγω της καλλιτεχνικής τους γνώσης, της αισθητικής εμπειρίας και της αποκτηθείσας εμπειρογνομosύνης, ορισμένοι κριτικοί κινηματογράφου και πολιτιστικοί συντάκτες δύνανται να θεωρηθούν διαμορφωτές της κοινής γνώμης, καθώς διαθέτουν ένα υψηλό επίπεδο σχετικού πολιτιστικού κεφαλαίου που νομιμοποιεί την ικανότητά τους να «δίνουν αξία» σε ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα (Bourdieu, 1986, σελ. 132· Holbrook 1999, σελ. 146· Wijnberg & Gemser, 2000).

Είναι χαρακτηριστικό ότι πρώτες οι εταιρείες παραγωγής και διανομής κινηματογραφικών ταινιών αναγνωρίζουν στο πρόσωπο των κριτικών την καίρια δυνατότητα άσκησης επιρροής στις προτιμήσεις του κοινού. Γι' αυτό άλλωστε και επιδιώκουν μια στενή σχέση μαζί τους: προγραμματίζουν πάντοτε εξαιρετικά προσεκτικά τις ημερομηνίες δημοσιογραφικών προβολών και επιδιώκουν να χρησιμοποιούν φράσεις από τα κείμενά τους στα μέσα που αξιοποιούν για την επικοινωνιακή καμπάνια των ταινιών (π.χ. αφίσες, οπισθόφυλλα dvd, τρέιλερ) (Eliashberg & Shugan, 1997, σελ. 71-77). Όπως διαπιστώνεται, εξίσου συχνά και οι ίδιοι οι κριτικοί διατηρούν για τον εαυτό τους την πεποίθηση ότι πράγματι λειτουργούν ως διαμορφωτές άποψης («influencers») υπό την έννοια ότι συνάδελφοί τους με μικρότερη εμπειρία, ανεπαρκή κατάρτιση και περιορισμένη φήμη αδυνατούν να προσφέρουν μια διορατική, περιεκτική κριτική (στο ίδιο, σελ. 71). Αναμφισβήτητα δε μια κολακευτική κριτική και συνάμα η αξιοποίησή της στο πλαίσιο της στρατηγικής επικοινωνίας για μια ταινία που γνώρισε μεγάλη δημοσιότητα και εισπρακτική επιτυχία ενισχύει περαιτέρω τη φήμη (υπό την έννοια της επωνυμίας/«brand name») και το κύρος και του ίδιου του κριτικού (στο ίδιο, σελ. 77). Μια άλλη διάσταση προσφέρει η μελέτη των Glynn & Lounsbury (2005), οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι λογικές της πολιτιστικής βιομηχανίας διαμορφώνουν τις κριτικές καθοδηγώντας

τον τρόπο με τον οποίο οι κριτικοί εκτιμούν τη νομιμότητα των πολιτιστικών παραστάσεων ή αντικειμένων καθώς και τον τρόπο με τον οποίο κρίνεται η ποιότητα τέτοιων παραστάσεων και αντικειμένων. Ωστόσο, δεν θεωρούν τους κριτικούς ως πολιτιστικά υπνωτισμένους/ναρκωμένους (cultural dopes).²⁰ Η δυναμική των ευρύτερων λογικών παρέχει το πλαίσιο εντός του οποίου οι κριτικοί εκτιμούν και κρίνουν, ενώ οι δράσεις τους συμβάλλουν στη συνεχιζόμενη δυναμική της λογικής (στο ίδιο, σελ. 1033).

Στον αντίποδα, οι κριτικοί ως παράγοντες πρόβλεψης («predictors») είναι προσανατολισμένοι στον θεατή, λειτουργώντας σαν τους καλύτερους εκπροσώπους των προτιμήσεων του κοινού. Σε αυτό το πλαίσιο οι κριτικές ταινιών παρέχουν κατά κύριο λόγο πληροφορίες προγνωστικού χαρακτήρα, κυρίως σχετικά με τις δυνατότητες μιας ταινίας να κερδίσει το ενδιαφέρον του κοινού, τις εισπρακτικές επιτυχίες και τις διακρίσεις σε φεστιβάλ βασιζόμενες σε τεκμηριωμένα επιχειρήματα (π.χ. στατιστικές έρευνες, αισθητικά κριτήρια). Ωστόσο, αν και αυτού του είδους οι κριτικές ασκούν κάποια επιρροή, το κοινό διαμορφώνει άποψη και επιλέγει επηρεαζόμενο κατά κύριο λόγο από άλλους παράγοντες, όπως τα τρέιλερ (trailers), η διαφήμιση, η ενημέρωση από στόμα σε στόμα (μέσω οικείας ή αξιόπιστης πηγής) και η γενικότερη δημοσιότητα που έλαβε η ταινία και οι συντελεστές της. Υπό αυτήν την έννοια, οι διαμορφούμενες στρατηγικές επικοινωνίας (δημοσιότητας) και μάρκετινγκ μπορούν να επηρεάσουν κατά τρόπο πιο δραστικό την «επωνυμία» (brand name) και την προώθηση ενός κινηματογραφικού έργου. Αναμφισβήτητα ένας κριτικός/δημοσιογράφος μπορεί να κρατά ταυτόχρονα και τους δύο ρόλους.

Σύμφωνα με τους Schrader (2006) και Holbrook (1999), όσο περνούν τα χρόνια από τον 20ο έως τον 21ο αιώνα, ο μέσος όρος των κριτικών ταινιών καταλήγει να εμπίπτει τελικά σε δύο βασικές κατηγορίες: τις κριτικές λαϊκίστικου χαρακτήρα (populist film writing), που υποστηρίζουν μια θεατο-κεντρική προσέγγιση («people's choice» approach to film) και τα κείμενα που αξιοποιούν χαρακτηριστικά της επιστημονικής κριτικής (academic film writing), χρησιμοποιώντας ανάλογη ορολογία και εξω-φιλμικές θέσεις.

Σύμφωνα με τον Baumann (2001, 2007) η καθιέρωση και η νομιμοποίηση, κατά μίαν έννοια, της κινηματογραφικής τέχνης συνδέθηκε διαχρονικά με την ανάδειξη από τους κριτικούς ενός κινηματογραφικού λόγου, όπου αξιοποιούνται μέθοδοι και λεξιλόγιο που παραδοσιακά συνδέονται με την «υψηλή» τέχνη (highbrow art). Η χρήση τέτοιων πρακτικών θεωρείται ότι προσδίδει μίαν ανώτερη αξία στην κινηματογραφική τέχνη (Kersten & Bielby, 2012, σελ. 183-184). Παρατηρήθηκε, δηλαδή, μια τάση διανοητικοποίησης του κινηματογραφικού λόγου (intellectualizing discourse). Η τάση αυτή

20. Ο όρος «cultural dopes» εισήχθη από τον Harold Garfinkel το 1967 σε μια κριτική συζήτηση σχετικά με τον τρόπο που τα κοινωνικά και ψυχολογικά μοντέλα σχετικά με την ανθρώπινη δράση αντιλαμβάνονται τον ατομικό παράγοντα. Σύμφωνα με τον Lynch (2007, σελ. 1), ο Garfinkel υποστηρίζει ότι η επικρατούσα κοινωνιολογία τυπικά απεικόνιζε τον άνθρωπο ως «πολιτισμικά ναρκωμένο/υπνωτισμένο» που απλά εκτελεί τις τυποποιημένες οδηγίες που παρέχει η κουλτούρα της κοινωνίας του.

συνδέθηκε κυρίως με τα κείμενα των έντυπων μέσων ενημέρωσης, όπου οι επαγγελματίες, αναγνωρισμένοι κριτικοί δημοσιεύουν κατά κύριο λόγο τα κείμενά τους. Εξάλλου, οι ίδιοι οι κριτικοί προσπαθούν να «ισχυροποιήσουν» και, στη συνέχεια, να καθιερώσουν τον δικό τους τρόπο και σχήμα (κριτήρια) αξιολόγησης στη διάρκεια της επαγγελματικής τους ζωής, ώστε να τύχουν ευρύτερης αναγνώρισης και αποδοχής (Sifaki & Stamou 2020). Οι κριτικοί επιδιώκουν να πείσουν τους αναγνώστες τους για την εγκυρότητα και την αξιοπιστία τους και να καλλιεργήσουν τις προϋποθέσεις για τη σταθερή επικοινωνία με τους αποδέκτες των κριτικών τους. Κατά τη διάρκεια αυτής της προσπάθειας, οι συντάκτες επηρεάζουν παράλληλα ευρύτερες έννοιες της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου, αναδεικνύοντας και καθιερώνοντας νέα είδη, βασιζόμενοι στον κυρίαρχο λόγο που οι ίδιοι έχουν θεμελιώσει (Hsu, 2006). Εξάλλου, οι κριτικοί τείνουν να καταπίνουν περισσότερο με είδη κινηματογραφικών ταινιών για τα οποία έχουν αναπτύξει συνεκτικά σχήματα αξιολόγησης (στο ίδιο, σελ. 474).

Αντίθετα, κατά τον Verboord (2011, σελ. 445), η ανάπτυξη της «οικονομίας της προσοχής» ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης του συμμετοχικού διαδικτύου και της ευρείας χρήσης των ηλεκτρονικών μέσων, οδηγεί την κριτική των πολιτιστικών προϊόντων σε αλλαγές ως προς τον παραδοσιακό τρόπο αξιολόγησης. Η υιοθέτηση κριτηρίων που συνδέονται περισσότερο με το κοινό και την εμπειρία που θα αποκομίσει (audience-oriented reviews) παρακολουθώντας, για παράδειγμα, μια ταινία, ενδέχεται να αξιοποιούνται συχνότερα. Υπό αυτή την έννοια, ο επαγγελματίας κριτικός δρα ως θεατής-κριτικός (consumer reviewer) και ως εκ τούτου τείνει να υιοθετεί συγκεκριμένη στάση απέναντι σε μια ταινία (σε αντίθεση με την τήρηση της ουδετερότητας και του περιορισμού στην παροχή πληροφοριών για τα χαρακτηριστικά και τους συντελεστές της ταινίας), να τοποθετεί την αναλύμενη ταινία σε ένα στενό πλαίσιο που αφορά κυρίως τη σύγκριση με προηγούμενα έργα του ίδιου σκηνοθέτη (αντί ενός ευρύτερου πλαισίου που σχετίζεται με την ιστοριογραφία του κινηματογράφου, τις συνθήκες παραγωγής της ταινίας, άλλα κινηματογραφικά είδη, ταινίες που διαπραγματεύονται παρόμοια θέματα κ.λπ.) (Pona & Burgers, 2013). Πρόκειται, πάντως, για μια τάση που συσχετίζεται με μια διάθεση, από πλευράς κοινού, αμφισβήτησης του ρόλου των κριτικών ως ειδικών στο «κρίνειν» (αν και δεν υπάρχουν επαρκείς σχετικές έρευνες για να φανερώσουν τις διαστάσεις της). Η τάση αυτή συνδέεται και με την επιδίωξη των εκδοτών των έντυπων ΜΜΕ για τη δημοσίευση κειμένων σύντομων, ευχάριστα αναγνώσιμων, δίχως δύσκολους όρους και ερμηνείες (Campbell et al, 2008, σελ. 33).

Ανεξάρτητα από την κριτική προσέγγιση και τη χρησιμοποιούμενη ορολογία και στάση, η ταξινόμηση των ταινιών σε είδη αποδείχτηκε συχνά ένα πολύτιμο εργαλείο για τους δρώντες στην κινηματογραφική βιομηχανία και ιδιαιτέρως για τους κριτικούς κινηματογράφου και τις εταιρείες παραγωγής, διανομής και προώθησης (Abrams et al., 2001, σελ. 174). Η εκτεταμένη ανάγκη για την αξιοποίηση των ειδών σπάνια αμφισβητήθηκε. Η Hsu (2006), βασισμένη σε προηγούμενες έρευνες (Zuckerman 1999 στο Hsu,

2006), υποστηρίζει ότι οι κριτικοί κινηματογράφου «εγκαθιστούν» αξιόπιστα σχήματα αξιολόγησης και ταξινόμησης των ταινιών που στη συνέχεια επηρεάζουν τις εμπορικές κατηγορίες και την αναγνώριση της οποίας θα τύχουν.

Αν και διαχρονικά οι θεωρητικοί του κινηματογράφου και των ΜΜΕ, έχουν ασχοληθεί με την επίδραση των δημοσιοποιούμενων στα μέσα ενημέρωσης κριτικών στις επιδόσεις των ταινιών με όρους αγοράς (market performance), μέχρι σήμερα έχουν σημειωθεί ελάχιστες συστηματικές μελέτες αναφορικά με το αν και κατά πόσον οι παρατηρήσεις και οι σχολιασμοί των κριτικών κινηματογράφου δύνανται να συμβάλουν στην εμφάνιση ενός νέου καλλιτεχνικού κινήματος ή ρεύματος. Στην πραγματικότητα, συνηθέστερα τα δημοσιογραφικά κείμενα και ιδιαιτέρως οι κριτικές ταινιών ή/και τα αφιερώματα σε καλλιτεχνικά ρεύματα ή γενιές σκηνοθετών περιλαμβάνουν πληροφορίες για έναν (αριθμό) ταινιών χωρίς να εκφράζουν τη θετική ή αρνητική άποψη του συντάκτη τους σχετικά με αυτές. Εξάλλου, πρωταρχικός σκοπός των κριτικών άρθρων είναι καταρχάς η ενημέρωση του αναγνώστη και, εν συνεχεία, ενδεχομένως αποσκοπούν στο να τον πείσουν να υιοθετήσει μια συγκεκριμένη άποψη ή να ενεργήσει ανάλογα. Ωστόσο, υπάρχουν συντάκτες που επιλέγουν να συζητήσουν μια νέα ταινία, εκφράζοντας ευθέως τη γνώμη τους και στηριζόμενοι σε καλλιτεχνικά ή προσωπικά κριτήρια.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται, τέλος, σκόπιμο να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι οι κριτικοί τείνουν να διατηρούν ιδιαίτερη επιρροή ειδικά στις ταινίες του ανεξάρτητου κινηματογράφου, γεγονός που αναμφίβολα συνδέεται με τη φύση των τελευταίων. Για τις ταινίες αυτού του είδους διατίθεται συνηθέστερα περιορισμένος προϋπολογισμός για τη διαφήμιση και προώθησή τους, με αποτέλεσμα να στηρίζονται κατά κύριο λόγο στην κρίση των κινηματογραφικών συντακτών και τη δυναμική της διάδοσης «από στόμα σε στόμα» (word-of-mouth) προκειμένου να «αγγίξουν» το κοινό τους. Αναμφίβολα, ακόμα και μια περιορισμένης έκτασης αναφορά (και όχι απαραίτητα κριτική) σε μια ανεξάρτητη ταινία στα εγχώρια ή διεθνή ΜΜΕ μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην πορεία της «εντός κι εκτός των τειχών» (Ansen et al, 2000, σελ. 27). Παράλληλα, οι θεατές art-house ταινιών τείνουν περισσότερο (σε σχέση με τους θεατές του εμπορικού/mainstream κινηματογράφου) να αναζητούν, να διαβάζουν και να επηρεάζονται ως προς τις επιλογές και τις απόψεις τους από κριτικές καταρτισμένων επαγγελματιών του χώρου, που παρουσιάζουν κατά τρόπο ειλικρινή και αξιόπιστο τα νέα καλλιτεχνικά δημιουργήματα αυτού του είδους (στο ίδιο· Gemser & Van Oostrum, 2007· Chakravarty, Liu & Mazumdar, 2010· Desai & Basuroy, 2005).

δ. Η μηνιακή κριτική στην εποχή του διαδικτύου

Το διαδίκτυο έχει μειώσει δραστικά –αν όχι εξαλείψει– το κόστος απόκτησης πληροφοριών και, σε συνδυασμό με την ανάδυση και εκτεταμένη αξιοποίηση των κοινωνικών δικτύων, αποτελεί κύρια πηγή για την ανάγνωση κριτικών για πλήθος προϊόντων και υπηρεσιών πολιτιστικού και μη χαρακτήρα. Η σημερινή πραγματικότητα αναδεικνύει

ένα ακόμα παράδοξο χαρακτηριστικό, όπως επισημαίνει ο αμερικανός δημοσιογράφος και κριτικός κινηματογράφου Anthony Oliver Scott (στο Cierly, 2009): ο Παγκόσμιος Ιστός (World Wide Web) αναζωογόνησε το ενδιαφέρον για την κριτική ως δραστηριότητα, υπονομεύοντας ταυτόχρονα την κριτική ως επάγγελμα. Η κριτική μιας ταινίας παύει να είναι μόνο στα χέρια ενός ή μιας ομάδας κριτικών. Πλέον ο/η χρήστης έχει την ευκαιρία να δει σε ιστοσελίδες ομαδοποιημένες κριτικές (συνηθέστερα από επαγγελματίες του είδους) ανά ταινία που τον/την ενδιαφέρει, δίχως να τις αναζητήσει ανά μέσο δημοσίευσης, να δει μια συνοπτική αποτύπωση αυτών με τη μορφή «αστεριών» και κυρίως έχει τη δυνατότητα να σχολιάσει ο ίδιος (π.χ. στα κοινωνικά δίκτυα) ή να δημιουργήσει «χώρους» συζητήσεων ή σχετικών αναρτήσεων (π.χ. forum, blog κ.λπ.). Αναμφίβολα, ο μη ερασιτέχνης κριτικός, ο σινεφίλ, ή ο μέσος χρήστης του διαδικτύου που απλώς καταθέτει σε ένα διαδικτυακό περιβάλλον την άποψή του στηριζόμενος στα δικά του (όχι πάντοτε ευδιάκριτα) κριτήρια συμβάλλει στη δημιουργία του περιβόητου «βόμβου» (buzz) γύρω από μια ταινία.

Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την παγκοσμίως καταγεγραμμένη κρίση που πλήττει ειδικά τα έντυπα Μέσα Ενημέρωσης (περιορισμός πόρων, απολύσεις προσωπικού, αναστολές κυκλοφορίας κ.λπ.) ωθεί τους επαγγελματίες κριτικούς είτε να ξεκινήσουν να χρησιμοποιούν ανάλογα μέσα επικοινωνίας για την προώθηση και δημοσίευση των κριτικών τους, είτε να εμπλουτίσουν τα κείμενά τους με πιο θεατο-κεντρικές προσεγγίσεις, είτε να έρθουν σε στενότερη επαφή με εταιρείες παραγωγής και διανομής προκειμένου να διασφαλίσουν κανάλια επικοινωνίας για την αμεσότερη πρόσβαση στη ροή των πληροφοριών.

Ακόμα και υπό τις επικρατούσες συνθήκες όπου μοιάζει να κυριαρχεί η από στόμα σε στόμα επικοινωνία (word-of-mouth opinion), οι επαγγελματίες κριτικοί κινηματογράφου και οι δημοσιογράφοι παραμένουν μερικές από τις πιο αναγνώσιμες και εξαιρετικά αναγνωρισμένες φωνές στον Παγκόσμιο Ιστό (Chakravarty, Liu & Mazumdar, 2010). Εξάλλου, όπως σημειώνει ο Baumann (2001), οι επαγγελματίες διαδραματίζουν παραδοσιακά έναν κομβικό ρόλο στην αξιολόγηση και, συνακόλουθα, στην ανάδειξη και καθιέρωση των πολιτιστικών προϊόντων και των κινηματογραφικών ειδών. Αν και όπως σημειώνει εύστοχα ο Verboord (2014, σελ. 922), οι τεχνολογικές εξελίξεις στον τομέα των επικοινωνιών που επιτρέπουν στους χρήστες και τους καταναλωτές των πολιτιστικών προϊόντων να δημιουργήσουν και να διαμοιράσουν δικό τους περιεχόμενο στα ηλεκτρονικά μέσα, αναδεικνύουν τους χρήστες σε ρόλο ενεργών διαμορφωτών γνώμης και τάσεων και ταυτόχρονα προκαλούν και ωθούν σε μετασχηματισμούς τις παραδοσιακές νόρμες.

Η συνεχώς διευρυνόμενη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (social media) και των εργαλείων του συμμετοχικού διαδικτύου (Web 2.0) ουσιαστικά επέτρεψε την ανάδυση μιας νέας γενιάς πολιτών και καταναλωτών και την ανάδυση ενός νέου είδους περιεχομένου. Πρόκειται για το «user-generated content», δηλαδή το περιεχόμενο που

παράγεται από τους χρήστες προσδίδοντας νέες διαστάσεις στην έννοια της πληροφορίας αλλά και την επεξεργασία αυτής. Πλάι σε αυτή την τάση – σχεδόν ασθμαίνοντας – η παραδοσιακή δημοσιογραφία εισέρχεται σε νέα μονοπάτια ψηφιακής αφήγησης (Σιαπέρα & Δημητρακοπούλου, 2012). Με βάση τα παραπάνω είναι συχνά δύσκολο να διακρίνει κανείς τα όρια του ειδικού από τον ερασιτέχνη, του έμπειρου από τον άπειρο στα κείμενα που εντοπίζει στο διαδίκτυο.

Χαρακτηριστική της αλλαγής των τάσεων στην «επικοινωνιακή βιομηχανία» είναι η ανάδειξη της «προσοχής» (και όχι της πληροφορίας όπως ίσχυε παλαιότερα) σε σπάνιο αγαθό και πολύτιμο πόρο (Verboord, 2014, σελ. 924 – 925). Σε μια περίοδο όπου τα άτομα δέχονται καταγιοσμό πληροφοριών και μηνυμάτων από πολλαπλές πηγές και μέσα, η εμφάνιση ενός είδους «οικονομίας της προσοχής» συνδέεται με την επιστράτευση σειράς τρόπων και τεχνικών, προκειμένου να κατακτηθεί η προσοχή και το ενδιαφέρον του κοινού. Η έμφαση σε πολλές περιπτώσεις μεταφέρεται, δηλαδή, από την πληροφορία και την ερμηνεία (με επιστημονικούς/θεωρητικούς όρους και κριτήρια) ενός πολιτιστικού αγαθού, στο πρόσωπο που την κομίζει, στην έκφραση της προσωπικής του εμπειρίας σε σχέση με το αγαθό, στην έκφραση συναισθημάτων, ή ακόμα και στη συμμετοχική αξιολόγηση αυτού του αγαθού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους αξιολόγησης είναι η βαθμολόγηση των ταινιών σε ιστοσελίδες του Παγκόσμιου Ιστού που πραγματοποιείται με την ψήφο των χρηστών επιγραμμικά.

Αξίζει να επισημανθεί, επίσης, το γεγονός ότι στην εποχή του διαδικτύου η κινηματογραφική κριτική έπαψε να περιορίζεται στα λόγια και στο γραπτό κείμενο. Το τελευταίο πλέον συνοδεύεται από μια σειρά συμπληρωματικών στοιχείων με τη μορφή εικόνας, βίντεο, μουσικής κ.λπ., τα οποία είτε αποτελούν αυτοτελή ή επεξεργασμένα στοιχεία των προωθητικών ενεργειών των εταιρειών παραγωγής/διανομής (π.χ. αφίσες, φωτογραφίες γυρισμάτων, film stills, τρέιλερ, αποσπάσματα ταινιών) είτε δημιουργημένα εκ του μηδενός στοιχεία (π.χ. κάρδο με φράσεις-κλειδιά της ταινίας, φωτογραφίες από την προσωπική ζωή σκηνοθετών, ηθοποιών ή/και συντελεστών, βίντεο με αποσπάσματα προηγούμενων έργων). Τέλος, και η ίδια η κριτική, αντί για το γραπτό κείμενο ενίοτε αποτυπώνεται σε μορφή βίντεο με τον κριτικό να την παρουσιάζει αυτοπροσώπως ή να τη συνδυάζει με συνεντεύξεις σκηνοθετών κ.λπ. (Lavik, 2012).

Αυτό που σε κάθε περίπτωση καθίσταται σαφές από τα παραπάνω είναι το γεγονός ότι η εκτεταμένη χρήση του διαδικτύου και των νέων μέσων επικοινωνίας επιβάλλει ένα διαρκές πλαίσιο «ανατροφοδοτούμενου λόγου» (feedback discourse) όπου οι απόψεις εμπλουτίζονται, αναθεωρούνται, αξιολογούνται και σχολιάζονται διαρκώς.

ε. Η δημοσιογραφική κινηματογραφική κριτική και τα φεστιβάλ

Η σχέση μεταξύ κριτικών κινηματογράφου και φεστιβάλ υπήρξε ανέκαθεν μια σχέση στενή, μια σχέση αλληλοτροφοδότησης και αλληλεπίδρασης. Οι πρώτοι ενημερώνονται για το «εδώ και το τώρα» του εγχώριου, ευρωπαϊκού ή διεθνούς κινηματογράφου

και τα στελέχη των δεύτερων κερδίζουν αναγνωρισιμότητα, κύρος και διαρκή αναφορά στις επιλογές τους από τα ΜΜΕ χάρη στις κινηματογραφικές κριτικές και τα ρεπορτάζ που αναπαράγονται στα μέσα ενημέρωσης.

Στην περίοδο πριν την εκτεταμένη χρήση του Παγκόσμιου Ιστού, είναι αληθές το γεγονός ότι ακόμα κι αν μια ταινία προβαλλόταν στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ μήνες ή ακόμα και έναν ολόκληρο χρόνο πριν την κυκλοφορία της ήταν σχεδόν αδιάφορο, καθώς ελάχιστοι θα το γνώριζαν πλην των αναγνωστών των περιοδικών ειδικού ενδιαφέροντος (κινηματογραφικών εντύπων όπως το *Variety* ή το *The Hollywood Reporter*) (Brody, 2014). Στη σημερινή εποχή, η δημοσιογραφική κάλυψη από κοινού με τις προωθητικές/ διαφημιστικές ενέργειες των διοργανωτών των φεστιβάλ ανά τον κόσμο, σε συνδυασμό με το «βόμβο» (buzz) που δημιουργείται από τις εταιρείες παραγωγής και διανομής ήδη από τη συμμετοχή μιας ταινίας σε μια φεστιβαλική εκδήλωση, είναι αρκετές για να θεωρηθεί μια ταινία «είδηση». Με άλλα λόγια, οι ταινίες γύρω από τις οποίες αναπτύσσεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο ένας «βόμβος» είναι άξιες προσοχής. Υπό αυτό το πρίσμα, οι κριτικοί που καλύπτουν επικοινωνιακά ή δημοσιογραφικά τα φεστιβάλ συμβάλλουν στον καθορισμό της ατζέντας, ωθώντας επί της ουσίας και τους κριτικούς κινηματογράφου των εντύπων να την ακολουθήσουν (στο ίδιο).

Οι μετασχηματισμοί και οι αλλαγές που βίωσαν στη διάρκεια των χρόνων τα κινηματογραφικά φεστιβάλ καλλιέργησαν συχνά και ένα άλλο πλαίσιο διαμόρφωσης της σχέσης μεταξύ εκπροσώπων των ΜΜΕ και των φεστιβάλ. Η ανάδυση της επιχειρηματικής διάστασης στο περιθώριο των φεστιβάλ και η αξιοποίηση των τελευταίων ως τόπων υλοποίησης επιχειρηματικών δραστηριοτήτων, διασφάλισης χορηγιών, αναζήτησης παραγωγών κ.ο.κ. οδήγησε και ορισμένους κριτικούς κινηματογράφου στην ανάδειξη και διασφάλιση της επαγγελματικής τους αξιοπιστίας και κύρους. Συχνά παρατηρείται μία εντεινόμενη τάση συμμετοχής των δημοσιογράφων-κριτικών κινηματογράφου ως υπεύθυνων προγράμματος σε τοπικά ή διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου ανά τον κόσμο. Το γεγονός αυτό ενδέχεται να αποτελεί μία ακόμα πράξη «σχεδόν αυτοάμυνας» εκ μέρους των κριτικών κινηματογράφου που «πλήττονται» από τις πολυάριθμες ερασιτεχνικές κριτικές του διαδικτύου (Valdez, 2016). Η παρουσία τους σε έναν κατ' εξοχήν χώρο νομιμοποίησης των πολιτιστικών προϊόντων ενισχύει το κύρος και τη θέση τους, καθώς ο προγραμματισμός και η διαμόρφωση μιας τέτοιας διοργάνωσης απαιτεί ειδικές γνώσεις που σπάνια απαντώνται σε κινηματογράφοφιλο κοινό. Τα δε φεστιβάλ επωφελούνται τέτοιων συνεργασιών καθώς επενδύουν σε πρόσωπα ικανά να ανακαλύψουν νέα ταλέντα σκηνοθετών, νέα καλλιτεχνικά ρεύματα κ.λπ., σε πρόσωπα καταρτισμένα και «νομιμοποιημένα» να προτείνουν στο κοινό και στους κινηματογραφικούς δρώντες ταινίες που «πρέπει να τις δει κανείς» (must see films). Συμπληρωματικά στα ανωτέρω, επισημαίνεται και ο ρόλος των κριτικών κινηματογράφου και δη όσων παραλλήλως εκτελούν και καθήκοντα υπεύθυνων προγραμμάτων φεστιβάλ στη διαμόρφωση ενός δικτύου/πλαισίου αναφοράς, του οποίου μπορούν να επωφεληθούν ειδικά οι νέοι σκηνοθέτες

που επιθυμούν να συμπεριληφθεί ένα έργο τους σε αντίστοιχη διοργάνωση. Σύμφωνα με τον Maza (2008), οι πιθανότητες προβολής μιας ταινίας ενός νέου δημιουργού σε φεστιβάλ πολλαπλασιάζονται μεταξύ άλλων εάν το έργο του εμπεριέχει αναφορές σε ήδη καταξιωμένους σκηνοθέτες ή προέρχεται από μια περιοχή στην οποία παρατηρούνται στοιχεία έντονης κινητικότητας ή ανάπτυξης μιας νέας τάσης με συνεκτικά χαρακτηριστικά στην εγχώρια κινηματογραφία. Αναμφισβήτητα, ο εντοπισμός στοιχείων που είτε εμμέσως ή αμέσως παραπέμπουν σε προγενέστερα καλλιτεχνικά δημιουργήματα και ρεύματα, είτε υποδηλώνουν τη δημιουργία ενός νέου κύματος σε εθνικούς κινηματογράφους και η συμβολή στην καλλιέργεια ενός τέτοιου πλαισίου αναφοράς συνδέεται στενά με τις ικανότητες, την εμπειρία, τις κριτικές και την εν γένει δράση των κριτικών κινηματογράφου.

Συμπερασματικά, ενώ οι ίδιοι οι καλλιτέχνες εργάζονται για να δημιουργήσουν τα έργα τους, υπάρχουν πολλοί παράγοντες μέσα στον πολιτιστικό τομέα που αποδίδουν αξία στις πολιτιστικές παραγωγές και εργάζονται επίσης για να διατηρηθεί η καθιέρωση των εν λόγω εργασιών (Baumann, 2007, σελ. 51). Ο πολιτιστικός τομέας συγκροτείται από παράγοντες (agents) που επιδεικνύουν εμπιστοσύνη στην αξία των εν λόγω προϊόντων (Van Rees & Dorleijn, 2001, σελ. 332). Οι θεσμικοί συντελεστές του κόσμου της τέχνης και του θεάματος στο πεδίο του κινηματογράφου αποτελούνται από ΜΜΕ, κριτικούς κινηματογράφου, κρατικούς και ιδιωτικούς θεσμούς απονομής βραβείων, κινηματογραφικά φεστιβάλ, διεθνή ευρωπαϊκά προγράμματα, χρηματοδοτικά funds, παραγωγούς, επιστήμονες, επιστημονικά περιοδικά, κοινωφελή ιδρύματα, πολιτιστικούς οργανισμούς, επαγγελματικές οργανώσεις και σωματεία, κ.λπ.

Ο ρόλος και η δράση όλων των παραπάνω είχε καθοριστική σημασία στην παραγωγή, τη διανομή και τον καθορισμό της συμβολικής και οικονομικής αξίας των ταινιών του Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, καθώς και στις διαδικασίες καλλιτεχνικής καταξίωσης. Ας μην ξεχνάμε ότι η επιτυχία στον κινηματογραφικό χώρο και ιδιαίτερα στον ευρωπαϊκό art-house κινηματογράφο, μπορεί επίσης να εξομοιωθεί με την επίτευξη της καθιέρωσης των δημιουργών και των ειδών ή κινηματογραφικών σχολών.

Η έμφαση στην ανάλυση του κριτικού και επιστημονικού λόγου στη διαδικασία παραγωγής νοήματος σε συνθήκες θεσμικών αλλαγών αποτελεί τη βάση των σχηματισμένων απόψεων καθώς και των αλληλεπιδράσεων που αφορούν την ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Όπως προκύπτει από το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο σχετικά με τον ρόλο του κριτικού λόγου στη διαδικασία παραγωγής νοήματος, οι κριτικοί μπορούν να αντισταθούν σε αλλαγές στη λογική, να ενεργούν ως φορείς νέων λογικών ή να ενεργούν σύμφωνα με τις κυρίαρχες λογικές υπό συνθήκες σταθερότητας σε ένα πολιτιστικό πεδίο. Εναλλακτικά, αντί να τονίζουμε την αδράνεια (inertia) των κριτικών και των θεωρητικών, θα ήταν επίσης εύλογο να υποδείξουμε ότι είναι πιο ρεαλιστές όσον αφορά τις ευρύτερες θεσμικές μετατοπίσεις και

ενεργούν με πιο στρατηγικούς τρόπους για να δεχθούν κάποια στοιχεία αλλαγής, ενώ απορρίπτουν άλλα (DiMaggio, 1987). Αυτή η άποψη συλλαμβάνει τους κριτικούς και τους θεωρητικούς του κινηματογράφου ως οξυδερκείς παράγοντες που διαδραματίζουν ένα ουσιαστικό έργο στη αναδιαμόρφωση των ορίων των ειδών, επιτρέποντάς τους να παραμένουν στο προσκήνιο ως πολιτιστικές αυθεντίες για το ευρύτερο ή το πιο εξειδικευμένο κοινό αντίστοιχα. Επομένως, εξετάζοντας ρητά τη σχέση των λογικών που αναδύονται στον κριτικό και επιστημονικό λόγο, μπορούμε να αποκτήσουμε μια εικόνα για το πώς ο λόγος και η πλαισίωση σε συγκεκριμένα πολιτιστικά πεδία μπορούν να αποτελέσουν κινητήρια δύναμη για τη θεσμική δυναμική στο πλαίσιο του ελέγχου του ορισμού μιας νέας τάσης ή κύματος στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο.

