

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Διπλωματική Εργασία

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

«Ο πολλαπλός ρόλος των Φεστιβάλ
Κινηματογράφου στο ευρύτερο πεδίο
της κινηματογραφικής παραγωγής,
διανομής και εκπαίδευσης.

Μια μελέτη περίπτωσης στο
Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης»

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ:

Ελπίδα Μαρκιανίδου

ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΟΥ:

4114M008

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ:

2014 - 2016



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια

ΜΕΛΗ:

Γιώργος Μιχαήλ Κλήμης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ:

Χρωστώ πραγματικά ευγνωμοσύνη στους φίλους μου και -πολλοί από αυτούς πλέον και- συνεργάτες μου, που με πίστεψαν και με στήριξαν σε όλη αυτή την πνευματική και επιστημονική αναζήτηση μέσα στο πεδίο της πολιτιστικής διαχείρισης. Με αυτήν τη μελέτη και έρευνα η μακρόχρονη διαδρομή και δράση μου στο πεδίο της κινηματογραφικής και μουσικής παραγωγής απέκτησε ένα επιστημονικό έρεισμα για την μετέπειτα εξέλιξή μου στον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης. Εξάλλου, το ενδιαφέρον μου για τον χώρο αυτό δεν παύει να αποτελεί για μένα μια πρόκληση και ένα μέσο για την κατανόηση του κοινωνικού γίγνεσθαι.

Από τη δίμηνη εργασία μου στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης στο *Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης* αποκόμισα σκέψεις, εμπειρίες, γνώσεις, πληροφορίες και βαθύτερη κατανόηση στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής. Θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα όλους αυτούς που συνεισέφεραν στη σύνθεση της ευρύτερης εικόνας του πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής συμβάλλοντας ο καθένας με τις δικές του «ψηφίδες» στην προσωπική μου προσπάθεια να κατανοήσω το συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο. Αναφέρομαι στο σύνολο της ομάδας των ανθρώπων που δουλεύουν στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης και ιδιαιτέρως στον *Θάνο Σταυρόπουλο* για τη γενναιόδωρη συνεργασία και υποστήριξή του. Ξεχωριστή μνεία οφείλω στους ανθρώπους που μου παραχώρησαν συνεντεύξεις, προσφέροντάς μου απλόχερα το χρόνο τους και πολύτιμες πληροφορίες από τη μακρόχρονη επαγγελματική τους εμπειρία, και εμπλούτισαν με αυτές την παρούσα εργασία.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον *Λεονάρδο Κουνάδη* και στην *Σοφία Χατζηιωαννίδου*, στενούς φίλους και συνεργάτες, για τη δεύτερη ματιά στο χειρόγραφο της παρούσας εργασίας.

Τέλος, ευχαριστώ ξεχωριστά την επόπτριά μου για τη συνέπεια και την ακρίβεια στην καθοδήγηση της προκειμένου για την υλοποίηση της παρούσας εργασίας.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	5
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
2. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	11
3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	26
Ερευνητικό μοντέλο	26
Τα φεστιβάλ κινηματογράφου ως πεδίο έρευνας	28
Ερευνητικό ερώτημα	30
Εννοιολόγηση	31
Επιλογή, σχεδιασμός & υλοποίηση έρευνας.....	32
Ανάλυση παραγόντων της έρευνας:	35
Συμμετοχική Παρατήρηση	36
4. ΕΥΡΗΜΑΤΑ	40
4. 1. Το Φεστιβάλ.....	41
4.1.1. Η «γέννηση» του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης	42
Το Φ.Ν.Θ.	44
Θεσμικό πλαίσιο του Φ.Κ.Θ.....	46
Οργανόγραμμα του Φ.Κ.Θ.	46
Δράσεις.....	47
Ετήσια δραστηριότητα	47
Στρατηγικοί στόχοι.....	48
4.1.2. ΤΟ Φ.Ν.Θ. και οι «Έξι πτυχές»	48
Τεχνολογία.....	49
Νομοθεσία – ρυθμιστικό πλαίσιο	54
Οργανωσιακή δομή	57
Δομή της βιομηχανίας	61
Δομή απασχόλησης	65
Αγορά	73
5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	77
Κύρια ευρήματα	78
Περιορισμοί.....	82
Ευρύτερη σημασία των ευρημάτων	82
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	85
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Φωτογραφικό αρχείο	92

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα αποτελεί μια μελέτη περίπτωσης στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (στο εξής Φ.Ν.Θ.) και έχει ως στόχο την ανάλυση των φεστιβάλ κινηματογράφου προκειμένου να γίνει κατανοητός ο πολλαπλός ρόλος τους στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης. Το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας διατρέχει τη βιβλιογραφία σχετικά με: τα φεστιβάλ κινηματογράφου, τις πολιτιστικές - δημιουργικές βιομηχανίες και τις αντιφάσεις του συγκεκριμένου πεδίου ως προς τη διαχείριση του συμβολικού προϊόντος και τις σχέσεις των δρώντων στο πεδίο, το ρόλο του δημιουργού στη διαδικασία της πολιτιστικής παραγωγής και το ρόλο των συμβάσεων και διαδικασιών στην αυθεντική έκφραση της δημιουργικότητας.

Αναλύει σε βάθος τον οργανισμό (δράσεις, λειτουργία, διαδικασίες) και τη διάδραση του Φ.Ν.Θ. με το ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ. Για τη συλλογή και ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων αξιοποιήθηκε το μοντέλο των «έξι πτυχών» του Peterson (Peterson, Anand, 2004). Από την επεξεργασία των ευρημάτων σκιαγραφήθηκε το προφίλ και ο ρόλος του Φ.Ν.Θ., ενώ ταυτόχρονα φωτίστηκαν ζητήματα που σχετίζονται με τη δυνατότητα της αυθεντικής έκφρασης του δημιουργού μέσα στο πλέγμα συμβάσεων και διαδικασιών και τον τρόπο που οι συμβάσεις και οι διαδικασίες επιδρούν στη διαμόρφωση των επιλογών του κατά τη δημιουργία της ταινίας.

Λέξεις κλειδιά: Φεστιβάλ κινηματογράφου, Φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, Μελέτη περίπτωσης, Παραγωγή της κουλτούρας, «Μοντέλο έξι πτυχών» του Peterson.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα ερευνητική εργασία έχει ως στόχο την ανάλυση των φεστιβάλ κινηματογράφου προκειμένου να διαφανεί ο πολλαπλός ρόλος τους στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης. Αποτελεί μια μελέτη περίπτωσης στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (στο εξής Φ.Ν.Θ.) το οποίο υπάγεται στον οργανισμό του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης¹ (στο εξής Φ.Κ.Θ.). Η έρευνα παρακολουθεί και καταγράφει τη δομή, τις δράσεις και τη λειτουργία του οργανισμού του Φ.Ν.Θ., τη διάδρασή του με το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής και εστιάζει στις διαδικασίες μέσα από τις οποίες δημιουργούνται, υλοποιούνται και διανέμονται τα εκφραστικά σύμβολα της τέχνης στον κινηματογράφο. Παρακολουθεί τη διαδρομή από τη σύλληψη της ιδέας μιας ταινίας μέχρι την υλοποίηση και την προβολή της ταινίας στις κινηματογραφικές αίθουσες, μελετώντας τους συσχετισμούς που δημιουργούνται με το Φ.Ν.Θ. σε αυτήν τη διαδρομή.

Το ενδιαφέρον της έρευνας στράφηκε στα φεστιβάλ κινηματογράφου, τα οποία ως σύνθετοι πολιτιστικοί οργανισμοί και μηχανισμοί ελέγχου του πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής, καθώς ρυθμίζουν κοινωνικές δράσεις και ταυτόχρονα διαμορφώνονται από αυτές σε μια συνεχή αλληλεπίδραση (Werner et al., 2005, p. 153). Σύμφωνα με τον Elsaesser ο ρόλος των φεστιβάλ κινηματογράφου είναι πολύ σημαντικός για τη βιομηχανία του κινηματογράφου, τη διανομή και παρουσίαση των ταινιών, διότι ενώ εκ πρώτης όψεως μπορεί να φαίνονται ως συστήματα μέσα στα οποία οι διαδικασίες και οι πληροφορίες που ανταλλάσσονται είναι εξαιρετικά απρόβλεπτες, εντούτοις λειτουργούν με πολύ συγκεκριμένα πρωτόκολλα και κανόνες (Elsaesser, 2005). Γι αυτό το λόγο η ανάλυση του ρόλου του φεστιβάλ κινηματογράφου ως πυλωρού/ διαμεσολαβητή των δράσεων της παραγωγής και κατανάλωσης μπορεί να

¹ Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι ένας σύνθετος οργανισμός στον οποίο από το 1999 υπάγεται και το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης ως μια από τις κύριες δράσεις του. Τα δύο φεστιβάλ έχουν ενιαία διοικητική δομή και διέπονται από το ίδιο νομικό πλαίσιο.

αποφέρει ουσιώδεις πληροφορίες για τις συνθήκες δημιουργίας, υλοποίησης και διανομής μιας ταινίας μέσα στο πλαίσιο της πολιτιστικής - δημιουργικής βιομηχανίας.

Επιπλέον, πρόκληση για την επιλογή του πεδίου της έρευνας υπήρξε το ότι, λόγω του χαρακτήρα και του ρόλου τους, η παρατήρηση των φεστιβάλ κινηματογράφου μπορεί να δώσει απαντήσεις σε πλείστα καίρια ερωτήματα που έχουν απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό την κοινωνιολογία του πολιτισμού, όπως: αν και κατά πόσο οι δρώντες στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής μπορούν να εκφραστούν με αυθεντικότητα μέσα σε ένα οργανωμένο σύστημα διαδικασιών και σχέσεων και πώς το πεδίο και οι διαδικασίες επιδρούν στην καλλιτεχνική έκφραση του δημιουργού.

Η βιβλιογραφική έρευνα επικεντρώθηκε στην προσπάθεια κατανόησης του πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής, όπου εντάσσονται τα φεστιβάλ κινηματογράφου. Αυτό οδήγησε στην επισκόπηση της επιστημονικής βιβλιογραφίας των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών προκειμένου να γίνει κατανοητό σε βάθος το ευρύτερο πλαίσιο λειτουργίας τους και να εντοπιστούν ζητήματα και προβληματισμοί που συνδέονται με τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας. Στη συνέχεια αξιοποιήθηκε βιβλιογραφία, η οποία σχετίζεται με το ρόλο των πολιτιστικών οργανισμών και των πυλωρών στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής και στο τέλος εξειδικεύτηκε στη βιβλιογραφία των φεστιβάλ κινηματογράφου.

Το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας προέρχεται από επιστημονικές μελέτες, βιβλία και άρθρα τα οποία σχετίζονται με τις παρακάτω θεματικές ενότητες: φεστιβάλ κινηματογράφου, πολιτιστικές – δημιουργικές βιομηχανίες, βιομηχανία του κινηματογράφου, πολιτιστικοί και μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί, παραγωγή της κουλτούρας, κοινωνιολογία της τέχνης, διαχείριση της καινοτομίας και δημιουργικότητας κατά τη διαδικασία της παραγωγής, οργανωσιακή δομή και κουλτούρα, θεωρία των δικτύων, πυλωροί, ρόλος των διαμεσολαβητών στην τέχνη, η τέχνη ως συλλογική πράξη κ.α. Η επιλογή των ενοτήτων αναδύθηκε σταδιακά, καθώς προχωρούσε η παρούσα έρευνα και γίνονταν σαφέστερα τα ερευνητικά ερωτήματα.

Στη συνέχεια της βιβλιογραφικής επισκόπησης οργανώθηκε η μεθοδολογική στρατηγική της έρευνας με βάση το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα, το οποίο διαμορφώθηκε ως εξής: «Ποιος είναι πολλαπλός ρόλος των φεστιβάλ κινηματογράφου στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης;». Για τη διερεύνηση του κεντρικού ερωτήματος της παρούσας έρευνας, και των επιμέρους ερωτημάτων, επιλέχθηκε ως καταλληλότερο το μοντέλο των «έξι πτυχών» του Peterson (Peterson, Anand, 2004), το οποίο προτείνει τη μελέτη έξι πτυχών (τεχνολογία, νομοθεσία- ρυθμιστικό πλαίσιο, δομή της βιομηχανίας, οργανωσιακή δομή, δομή απασχόλησης, αγορά) ενός συστήματος, (στην προκειμένη περίπτωση του Φ.Ν.Θ.) προκειμένου για την κατανόηση των διαδικασιών της δημιουργίας των συμβολικών προϊόντων.

Όπως προαναφέρθηκε η παρούσα έρευνα αποτελεί μια μελέτη περίπτωσης στο Φ.Ν.Θ., η οποία διενεργήθηκε σε συνδυασμό με τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης και την έρευνα αρχειακού υλικού. Οι μέθοδοι αυτοί κρίθηκαν ως οι πιο δόκιμοι καθώς η έρευνα αφορά την αλληλεπίδραση μεταξύ δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής για την κατανόηση σύνθετων κοινωνικών θεμάτων, όπως η δημιουργία της τέχνης (Babbie, 2011, σελ. 164 & Yin, 2002). Το Φ.Ν.Θ. επιλέχθηκε με βάση μια σειρά κριτηρίων τα οποία παρουσιάζονται αναλυτικά στο κεφάλαιο 3 (σελ. 30) της παρούσας εργασίας.

Η έρευνα ήταν εκτενής και αφορά όλο το φάσμα των δράσεων και λειτουργίας του Φ.Ν.Θ.. Η συμμετοχική παρατήρηση πραγματοποιήθηκε στα γραφεία της κεντρικής διεύθυνσης του Φ.Ν.Θ. στην Αθήνα καθώς και στην έδρα του φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη για χρονικό διάστημα δύο μηνών (20 Ιανουαρίου – 20 Μαρτίου 2016), στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και η περίοδος υλοποίησης του «18^{ου} Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης» (11 – 20 Μαρτίου 2016). Τα ευρήματα που προέκυψαν ήταν πλούσια και προέρχονται από πρωτότυπες συνεντεύξεις, προσωπικές σημειώσεις κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης και αρχειακό υλικό (επίσημα έγγραφα και οπτικοακουστικό υλικό). Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με διακεκριμένους

επαγγελματίες που δραστηριοποιούνται στο ευρύτερο πεδίο του Φ.Ν.Θ. και της ελληνικής και διεθνούς κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης.

Η επεξεργασία των ευρημάτων από το πεδίο ήταν χρονοβόρα και υλοποιήθηκε με γνώμονα τη σχετική βιβλιογραφία. Το δείγμα των συνεντευξιαζόμενων προέρχεται από το σύνολο των ειδικοτήτων του πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής (βλ. κεφ. 3) γεγονός που το καθιστά ικανό και επαρκές για μια πρώτη ενδεικτική εξαγωγή συμπερασμάτων καθώς φωτίζει πολλές πλευρές των ερευνητικών ερωτημάτων.

Συμπερασματικά, τα ευρήματα σε μεγάλο βαθμό επαληθεύουν τις αρχικές υποθέσεις, οι οποίες προέκυψαν από τη σχετική βιβλιογραφία και την επαγγελματική σχέση της ερευνήτριας με το συγκεκριμένο πεδίο. Η ανάλυση των δεδομένων καταδεικνύει ότι ο ρόλος του Φ.Ν.Θ. είναι καθοριστικός για την ανάπτυξη της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα, έχει δημιουργήσει νέες προοπτικές στη διανομή των ταινιών και έχει συντελέσει σε μέγιστο βαθμό στην εκπαίδευση των δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής. Όπως ήταν αναμενόμενο διαφαίνεται ότι το Φ.Ν.Θ., ως Ν.Π.Ι.Δ., έχει λειτουργήσει στρατηγικά στην ανάπτυξη του κλάδου σε τρία διακριτά στάδια: δημιούργησε τις κατάλληλες συνθήκες για ένα λειτουργικό περιβάλλον για τον κλάδο της κινηματογραφικής παραγωγής, ενδυνάμωσε και ανέπτυξε τον κλάδο και έκανε διάχυση της δυναμικής του στην υπόλοιπη οικονομία και κοινωνία (Αυδίκος, 2014, σελ. 165).

Επιπλέον, όσον αφορά τα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα, διαφαίνεται ότι το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής λειτουργεί σύμφωνα με ένα σύνολο παγιωμένων συμβάσεων σε όλα τα στάδια της παραγωγής (από την ανάπτυξη της ιδέας μέχρι και την τελική υλοποίηση της), οι οποίες είναι καθοριστικές για την καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση. Ωστόσο, ένα ενδιαφέρον εύρημα είναι ότι, παρά τις προκαθορισμένες τεχνοκρατικές διαδικασίες, οι οποίες και διαμορφώνουν το πεδίο δράσης, το αίτημα όλων όσοι συμμετέχουν στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, και κυρίως των «τεχνοκρατών», είναι η καινοτομία και η αυθεντική έκφραση της δημιουργικότητας. Αυτό εγείρει προβληματισμούς για το τι ορίζει ο καθένας από τους δρώντες ως

καινοτομία και αυθεντική έκφραση της δημιουργικότητας και εντέλει καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την είσοδο στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής.

Η παρούσα έρευνα είχε συγκεκριμένους χρονικούς περιορισμούς, οι οποίοι καθόρισαν το μέγεθος της εμβάθυνσης και διερεύνησης των δεδομένων και των θεμάτων που αναλύθηκαν, ενώ έχει εντοπίσει και θέτει αναλυτικά τα ζητήματα τα οποία χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης (βλ. κεφ. 3, σελ. 35- 36). Η σημαντικότερη συνεισφορά της παρούσας έρευνας είναι ότι παραθέτει πρωτότυπα εμπειρικά δεδομένα από το πεδίο των φεστιβάλ κινηματογράφου και ειδικότερα των φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, που ενώ αποδεδειγμένα αποτελούν σημαντικούς παράγοντες για την εξέλιξη της κινηματογραφικής παραγωγής, ελάχιστες έρευνες έχουν πραγματοποιηθεί που να διερευνούν τον ακριβή ρόλο τους στο πεδίο (Evans, 2007).

2. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η βιβλιογραφική επισκόπηση επικεντρώθηκε στην προσπάθεια διερεύνησης και κατανόησης του ρόλου και της σημασίας των κινηματογραφικών φεστιβάλ στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, μέσα στο πλαίσιο του ευρύτερου πεδίου των πολιτιστικών- δημιουργικών βιομηχανιών.

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου, όπως αναφέρουν οι Rüling και Pedersen, «βρίσκονται στη διασταύρωση της τέχνης, του εμπορίου, της τεχνολογίας, του πολιτισμού, της ταυτότητας, της δύναμης, της πολιτικής και της ιδεολογίας» (Rüling, Pedersen, 2010). Είναι ετήσιες διοργανώσεις στη διάρκεια των οποίων κατασκευάζονται αξίες – οικονομικές και αισθητικές – οι οποίες συνδέονται με τις ταινίες, και συγκεκριμένα με τις φόρμες και τις διαδικασίες της παραγωγής των ταινιών και τους δρώντες στο πεδίο. Το πλαίσιο δράσης τους, η λειτουργία και οι παραγόμενες αξίες κινούνται ταυτόχρονα σε συμβολικό και υλικό επίπεδο. Αυτός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των φεστιβάλ κινηματογράφου κίνησε το ενδιαφέρον και προκάλεσε τον προβληματισμό, από τα οποία προέκυψαν, και εν τέλει διαμορφώθηκαν και επεξεργάστηκαν, τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας που οδήγησαν στην εξέταση θεωρητικών θεμάτων όπως: η πολυπλοκότητα και οι αντιφάσεις του πεδίου πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, η εμπορική διαχείριση των συμβολικών προϊόντων στα πλαίσια της μαζικής κατανάλωσης, το θέμα των συμβάσεων στην παραγωγή της τέχνης μέσα στο οργανωμένο σύστημα διαδικασιών και σχέσεων των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών. Η επισκόπηση ολοκληρώνεται με την εξέταση του ρόλου των φεστιβάλ κινηματογράφου στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής και βιομηχανίας. Τα φεστιβάλ αντιμετωπίζονται ως σύνθετοι πολιτιστικοί οργανισμοί, οι οποίοι, όπως άλλωστε προκύπτει και από την έρευνα, λειτουργούν ως μηχανισμοί ελέγχου του πεδίου.

Η ιστορία των φεστιβάλ κινηματογράφου και η λειτουργία τους ως θεσμικά όργανα ξεκινάει στην Ευρώπη, τη δεκαετία του 1930. Η ανάπτυξή τους συνδέεται με τον κατακερματισμό των ευρωπαϊκών βιομηχανιών κινηματογράφου, σε αντίθεση με το κάθετα συγκεντρωτικό σύστημα οργάνωσης της κινηματογραφικής βιομηχανίας στις

ΗΠΑ (Caves, 2000). Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η ανάπτυξη των φεστιβάλ εντάσσεται, και μπορεί να γίνει κατανοητή, μέσα στο πλαίσιο της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης. Ξεκινώντας από το Φεστιβάλ της Βενετίας το 1932, το οποίο λειτούργησε ως πλατφόρμα της φασιστικής ιδεολογίας και αισθητικής, στη συνέχεια, στη δεκαετία του 1950, δημιουργούνται τα Φεστιβάλ των Καννών και του Βερολίνου, τα οποία σε ένα δεύτερο επίπεδο έδρασαν επίσης σαν μια πολιτική δήλωση στο πλαίσιο του ψυχρού πολέμου.

Έκτοτε, τα φεστιβάλ κινηματογράφου εξελίσσονται σταδιακά στην πορεία του χρόνου σε σύνθετους πολιτιστικούς οργανισμούς με πολλαπλές δραστηριότητες (αγορά, συμπαραγωγές, διανομή) και συνδιαλέγονται με ποικιλοτρόπως εμπλεκόμενα μέρη στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής: σκηνοθέτες, παραγωγούς, δημοσιογράφους, χρηματοδότες ταινιών, δικηγόρους, διανομείς και στούντιο, φορείς τουρισμού και συναφείς βιομηχανίες, φορείς χάραξης πολιτικής. Όπως υποστηρίζουν πολλοί ερευνητές, μια από τις πιο σημαντικές δράσεις που αναπτύσσουν τα φεστιβάλ είναι ότι λειτουργούν ως εναλλακτική πρόταση στην παραδοσιακή διανομή (Elsaesser, 2005), κάτι που παρατηρείται και σε άλλες πολιτιστικές βιομηχανίες (π.χ. μουσικά φεστιβάλ).

Ο συνεχώς αναπτυσσόμενος χαρακτήρας των φεστιβάλ κινηματογράφου τα καθιστά χώρους εξάσκησης δύναμης και επιρροής, όπου αναπτύσσονται πολύπλοκα πλέγματα σχέσεων και μηχανισμοί επιβολής ελέγχου και ισχύος, οι οποίες χαρακτηρίζονται από σύνθετες και «κρυφές» ατζέντες, με «συμμαχίες» και «αντιπαραθέσεις», ανάμεσα στους δρώντες στο πεδίο, π.χ. μεταξύ των διανομέων και διαμεσολαβητών από τη μια μεριά και των διοργανωτών του φεστιβάλ από την άλλη (Peranso, 2009). Ο πιο καίριος ρόλος των φεστιβάλ κινηματογράφου στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής είναι ότι λειτουργούν ως πυλωροί, ως σημεία εισόδου στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής. Παράλληλα, όσο οι δράσεις τους αναπτύσσονται πέρα από την παραδοσιακή τους λειτουργία, την παρουσίαση ταινιών δηλαδή, διαδραματίζουν συνεχώς αυξανόμενο ρυθμιστικό ρόλο στην οργάνωση της παγκόσμιας κινηματογραφικής βιομηχανίας και καθορίζουν, σε σημαντικό βαθμό, τη δράση, τη φυσιογνωμία, τον τρόπο λειτουργίας και το παραγόμενο συμβολικό προϊόν.

Είναι γεγονός ότι τα φεστιβάλ κινηματογράφου ξεκίνησαν ως μέσο προώθησης της εθνικής κινηματογραφίας των χωρών, έχοντας αρχικά έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Στη συνέχεια όμως η διεύρυνση του ρόλου τους και ο αυξανόμενος ανταγωνισμός μεταξύ τους σε θέματα όπως η διεκδίκηση ταινιών, χρηματοδοτήσεων, κοινού, προσοχής από τα ΜΜΕ κ.τ.λ. παρατηρείται ότι δημιουργεί μια τάση μετεξέλιξης και αναδιάρθρωσης τους σύμφωνα με τα οργανωτικά - διοικητικά μοντέλα ιδιωτικών οργανισμών εφόσον με τα νέα δεδομένα οι δράσεις τους κινούνται στα όρια της τέχνης και του εμπορίου (Rüling, Pedersen, 2010, p. 322). Προκειμένου να γίνει κατανοητός σε βάθος ο τρόπος λειτουργίας τους, αξιοποιήθηκε η βιβλιογραφία που σχετίζεται με την ανάπτυξη και τη δομή του κλάδου των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, η οποία έχοντας καταγράψει πλούσιο ερευνητικό υλικό και εμπειρία από το σύνολο των δημιουργικών βιομηχανιών μπορεί να χρησιμεύσει ως κατάλληλο καθοδηγητικό εργαλείο και να αποτελέσει ένα γόνιμο πεδίο αναζήτησης συσχετισμών και πιθανών απαντήσεων και σε ερωτήματα που σχετίζονται και με την κινηματογραφική παραγωγή.

Οι κλάδοι του πολιτισμού και της δημιουργικότητας, στους οποίους ανήκει η κινηματογραφική παραγωγή, είναι ένα σύνθετο, δυναμικό πεδίο δράσης, όπου η τέχνη συνδιαλέγεται με την οικονομία μέσα από διαδικασίες και μηχανισμούς λήψης αποφάσεων. Η μελέτη τους απασχολεί τις επιστήμες της κοινωνιολογίας του πολιτισμού, της πολιτιστικής οικονομίας και της πολιτιστικής διαχείρισης. Η κατανόηση του κλάδου της πολιτιστικής παραγωγής γίνεται επιπλέον περίπλοκη λόγω της παγκοσμιοποιημένης αγοράς και οικονομίας, η οποία έχει δημιουργήσει νέα δεδομένα και, κατά συνέπεια μετατοπίσεις και διαφοροποιήσεις στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την έννοια της τέχνης, της δημιουργικότητας, αλλά και της οικονομίας.

Η ιδιαιτερότητα του πεδίου των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών συνδέεται καταρχάς με τη διττή φύση των παραγόμενων προϊόντων. Από τη μια είναι πρωτίστως σύμβολα της τέχνης, που προστατεύονται από τους νόμους περί πνευματικής ιδιοκτησίας, και ταυτόχρονα, όμως, έχουν μια άμεση οικονομική αξία (Αυδίκος, 2014, σελ. 17), η οποία τους προσδίδει επιπλέον χαρακτηριστικά και ιδιότητες εμπορικού προϊόντος. Αυτή η διάσταση της ασυμβατότητας μεταξύ συμβόλου της τέχνης και

εμπορικού προϊόντος στην περίπτωση των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών συνιστά μια από τις κεντρικές αντιφάσεις στο πεδίο, διότι αφενός δυσχεραίνει και περιορίζει τη δυνατότητα ενός ξεκάθਾਰου ορισμού του τι σημαίνει πολιτιστικό προϊόν, αφετέρου συνδέει και ταυτίζει δυο εκ διαμέτρου αντίθετες, τουλάχιστον θεωρητικά, ανθρώπινες δραστηριότητες. Οι επιπτώσεις της παραπάνω επισήμανσης αφορούν τόσο στις σχέσεις των εμπλεκόμενων μερών, λόγω των «συγκρουόμενων συμφερόντων» των δρώντων, δηλαδή, του διαφορετικού προσανατολισμού και επιδιώξεων του ανθρώπινου δυναμικού που συμμετέχει στην πολιτιστική-δημιουργική βιομηχανία, άρα και στα χαρακτηριστικά και στη δομή του ίδιου του θεσμού, όσο και στη τελική φύση του ίδιου του παραγόμενου προϊόντος. Αναφερόμαστε στην τέχνη και ταυτόχρονα στο εμπόριο της τέχνης. Σύμφωνα με τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί τέχνης, η τέχνη² οφείλει να είναι ανεξάρτητη από υλικές ή χρηστικές ανάγκες και ελεύθερη από οικονομικούς συσχετισμούς και δεσμεύσεις. Στην περίπτωση, όμως, των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών αυτό δεν ισχύει, εφόσον «το σύμβολο» γίνεται «το προϊόν», αποτιμάται σε μια ορισμένη εμπορική αξία και γίνεται αντικείμενο μαζικής κατανάλωσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του κινηματογράφου, ο οποίος αποτελεί την «έβδομη τέχνη» και ταυτόχρονα μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές βιομηχανίες. Οι ταινίες που παράγονται είναι ταυτόχρονα το συμβολικό προϊόν της τέχνης του κινηματογράφου και το εμπορικό προϊόν της ίδιας βιομηχανίας. Είναι ενδεικτικό ότι και στο πεδίο της κινηματογραφίας έχει επικρατήσει ο όρος «παράγονται» από την οικονομική θεωρία/επιστήμη και όχι «δημιουργούνται» από τον χώρο της τέχνης ή της αισθητικής.

Ως συνέπεια των παραπάνω, οι πολιτιστικές- δημιουργικές βιομηχανίες κατά τη διάρκεια της πολιτιστικής παραγωγής καλούνται να ισορροπούν συνεχώς τις δυνάμεις τους στη διαχείριση της τέχνης, της αδιάλειπτης παραγωγής νοήματος (Laurence, Phillips, 2002) και της μαζικής κατανάλωσης και του κέρδους. Πρόκειται για μια συνεχή δυναμική διάδραση και διαπραγμάτευση ανάμεσα στη συμβολική και εμπορική αξία του

² «Τέχνη είναι η ανθρώπινη δραστηριότητα ή δημιουργία που είναι σημαντική διότι δημιουργεί έργα που διεγείρουν το νου και το συναίσθημα και δε σχετίζεται με υλικές ή χρηστικές ανάγκες» (Becker, 1978).

παραγόμενου προϊόντος, με στόχο την εξισορρόπηση των δυο αντιφατικών όψεων του. Σε αντίθετη περίπτωση υπάρχει το ενδεχόμενο της υποβάθμισης της καλλιτεχνικής αξίας του πολιτιστικού προϊόντος ή της οικονομικής αποτυχίας της παραγωγής. Αυτό είναι το δίλημμα και η πρόκληση που καλούνται να αντιμετωπίσουν και να υπερβούν οι πολιτιστικές – δημιουργικές βιομηχανίες: τέχνη και πολιτιστικό προϊόν διαχρονικής αξίας ή μαζική κατανάλωση;

Πολλοί θεωρητικοί και καλλιτέχνες δεν αποδέχονται καν την ορολογία «πολιτιστική βιομηχανία» και «πολιτιστικό προϊόν», εφόσον οι όροι αυτοί παραπέμπουν σε επιφανειακή και εμπορική απόδοση της παραγωγής της τέχνης, η οποία κατά τη άποψή τους υποβαθμίζει τη συμβολική και αισθητική της αξία. Τυπικά όμως ο πολιτισμός και η τέχνη στη σύγχρονη βιομηχανοποιημένη εποχή όλο και περισσότερο γίνεται αντιληπτός ως εμπόρευμα, εφόσον η πολιτιστική παραγωγή υπόκειται στους νόμους της αγοράς και σταδιακά οι διαδικασίες και τα παράγωγά τους προσιδιάζουν στη βιομηχανοποιημένη παραγωγή (Raunig, Ray, and Wuggenig, 2011, pp.190).

Λόγω του διττού χαρακτήρα των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, στην προκειμένη περίπτωση της βιομηχανίας του κινηματογράφου, η δομή και η οργάνωση του κλάδου σταδιακά τείνει να προσαρμόζεται με τα αμιγώς εμπορικά πρότυπα επιχειρήσεων - ως προς τη δημιουργία, διαχείριση, παραγωγή, διανομή και διαμεσολάβηση των πολιτιστικών προϊόντων και υπηρεσιών- (Turok, I, 2003, p. 148). Ταυτόχρονα όμως διατηρεί σημαντικές διαφοροποιήσεις ως προς τα μοντέλα διαπραγμάτευσης και των συμβάσεων που επικρατούν σε άλλους κλάδους (Caves, 2003, p. 73). Μια από τις βασικές διαφοροποιήσεις του κλάδου των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών σε σχέση με τους αμιγώς εμπορικούς κλάδους, η οποία συνδέεται με τη φύση των πολιτιστικών προϊόντων, είναι το υψηλό ρίσκο απόδοσης. Αυτό προκύπτει από τα χαρακτηριστικά του κλάδου: υπερπροσφορά προϊόντων, μη εγγυημένη ποιότητα, οι επιρροές δικτύου στην κατανάλωση και η κυκλική αναστροφή της ζήτησης προϊόντων (Kretschmer et al., 1999, p.62).

Το υψηλό ρίσκο απόδοσης καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο λειτουργίας, τις σχέσεις και την οργανωσιακή κουλτούρα του κλάδου. Επηρεάζεται σημαντικά από την αβεβαιότητα της καταναλωτικής ζήτησης, η οποία εξαρτάται από μια σειρά παραγόντων, π.χ προϊόν, ανταγωνισμό, σύνθεση κοινού, κριτικές, κάλυψη από τα ΜΜΕ και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση (Dempster, 2006). Αυτή η έλλειψη βεβαιότητας καθιστά αδύνατη οποιαδήποτε πρόβλεψη για την επιτυχία της παραγωγής και κατανάλωσης του πολιτιστικού προϊόντος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Caves (Caves, 2003, p.74), στις πολιτιστικές- δημιουργικές βιομηχανίες «κανείς δεν ξέρει», ούτε μπορεί να προβλέψει με ακρίβεια την επιτυχία μιας παραγωγής (Kretschmer et al., 1999, p.69). Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ιδιαίτερος συνηθισμένα στη βιομηχανία του κινηματογράφου, όπου υπάρχουν πολυάριθμα παραδείγματα υπερπαραγωγών με παταγώδη αποτυχία, καθώς το κόστος παραγωγής απαιτεί επενδύσεις εκατομμυρίων χωρίς να υπάρχει εξασφάλιση για την εμπορική επιτυχία της παραγωγής (π.χ. “Raise the Titanic”, ITC Entertainment).

Επιπλέον σημαντικοί παράγοντες που κάνουν πιο σύνθετες τις συνθήκες δράσης στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής είναι η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας από την οποία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό ο κινηματογράφος καθώς και της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας, η οποία καθορίζει τη σύναψη διεθνών εμπορικών συμφωνιών, τη δημιουργία διεθνούς νομοθεσίας για τα πνευματικά δικαιώματα, τα παγκόσμια δίκτυα διανομής, τον κατακερματισμό της αγοράς εργασίας, την παγκόσμια επικοινωνία και τη μεταφορά τεχνολογίας (Pratt, 2000, p.5). Το σύνολο αυτών των παραγόντων καθιστά το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής ως ένα από τα πλέον σύνθετα του κλάδου των πολιτιστικών- δημιουργικών βιομηχανιών και προσδίδει συγκεκριμένα και ιδιάζοντα χαρακτηριστικά στον τρόπο οργάνωσης μιας κινηματογραφικής παραγωγής, στους δρώντες στο πεδίο, στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους και στο ρόλο που παίζουν οι μηχανισμοί εισόδου και ελέγχου στο συγκεκριμένο πεδίο (όπως τα φεστιβάλ κινηματογράφου).

Οι ασταθείς και πολύπλοκες συνθήκες εργασίας που διαμορφώνουν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, η οποία συνδέεται με την τέχνη, καθορίζουν και τα χαρακτηριστικά των επαγγελματιών του πεδίου, οι οποίοι, όπως παρατηρεί ο Turok, *«έχουν συχνά υψηλό βαθμό ικανοτήτων και ταλέντου και μπορεί να ενδιαφέρονται βαθιά για τα χαρακτηριστικά του «προϊόντος τους», τα οποία ίσως ακόμη και οι καταναλωτές να μην τα γνωρίζουν ή να μην τα προσέχουν καν, π.χ. νόημα, αυθεντικότητα, αισθητική, ακεραιότητα και τεχνική επάρκεια»* (Turok, 2003, p. 553). Η φύση των πολιτιστικών παραγωγών, έχοντας όλα τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν και σε συνδυασμό με τον προσωρινό χαρακτήρα τους (project based συνεργασίες), διαμορφώνει τις συνθήκες και τις δομές μέσα στις οποίες έρχονται σε αλληλεπίδραση δύο βασικές κατηγορίες δρώντων στο πεδίο: οι δημιουργικοί εργαζόμενοι (καλλιτέχνες) και οι «διεκπεραιωτές» ή «κουστουμάτοι» όπως τους αναφέρει ο Negus (Negus, 2002). Η επιτυχία μιας παραγωγής εξαρτάται από την ποιότητα των σχέσεων της μεταξύ τους συνεργασίας και προϋποθέτει, για να είναι αποτελεσματική και εποικοδομητική, τη διαμόρφωση μιας κοινής συνισταμένης συλλογικής δράσης.

Μείζον, επομένως ζήτημα στις πολιτιστικές – δημιουργικές βιομηχανίες αποτελεί η συνεργασία του δημιουργού με τις παραγωγικές δυνάμεις ή/και με κάποιον πάτρωνα, η οποία είναι σημαντική και απαραίτητη για την υλοποίηση της παραγωγής (Becker, 1978, p. 871). Σε κάποιες περιπτώσεις ενέχει εντάσεις, καθώς στη διαδικασία παραγωγής ανακύπτουν συγκρούσεις που αφορούν τα όρια της αυθεντικής έκφρασης του δημιουργού, τα οποία καθορίζονται από τους περιορισμούς που θέτουν οι παραγωγικές δυνάμεις. Ο παραγωγός αντίστοιχα, από τη δική του πλευρά, αντιμετωπίζει προκλήσεις, καθώς έχει τον άχαρο ρόλο της διεκπεραίωσης της πολιτιστικής παραγωγής (εξεύρεση χρηματοδοτικών πόρων, χάραξη στρατηγικής για την επιδίωξη της εμπορικής επιτυχίας της παραγωγής), ενώ ταυτόχρονα πρέπει να είναι σε θέση να αντιλαμβάνεται και να κατανοεί τη σημασία και τη διάσταση του πολιτιστικού αγαθού και να φροντίζει, στο μέτρο που του αναλογεί, για το άρτιο επίπεδο και την αισθητική ποιότητα της συμβολικής αξίας του παραγόμενου πολιτιστικού προϊόντος. Πετυχημένη θεωρείται μια

παραγωγή όταν έχει καταφέρει να ισορροπήσει αρμονικά ανάμεσα στην τέχνη και το κέρδος (Laurence, Phillips, 2002, p. 433).

Οι αλληλεπιδράσεις και οι συμβάσεις μεταξύ των δρώντων της πολιτιστικής παραγωγής διαμορφώνουν και οργανώνουν το πεδίο (Caves, 2003), συγκροτώντας δίκτυα σχέσεων. Τα δίκτυα που επικρατούν είναι αυτά που συνήθως δημιουργούν τις «παρέες» (επαναλαμβανόμενες ομάδες συνεργατών), οι οποίες, βέβαια, δεν είναι πάντα και εξολοκλήρου σταθερές, αφού η πολιτιστική παραγωγή συνήθως συντελείται με τη μορφή project ορισμένης διάρκειας (π.χ. η παραγωγή μιας ταινίας).

Οι διαπροσωπικές σχέσεις στις πολιτιστικές παραγωγές είναι καθοριστικής σημασίας για το αποτέλεσμα του παραγόμενου προϊόντος, περισσότερο ίσως από ότι σε άλλους κλάδους, διότι το παραγόμενο πολιτιστικό προϊόν δεν είναι τυποποιημένο και σε μεγάλο βαθμό είναι αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας. Ειδικά στην παραγωγή προϊόντων μαζικής κατανάλωσης, όπως ο κινηματογράφος, όπου λόγω κλίμακας (παραγωγής και κατανάλωσης) συμμετέχουν πολλοί και ετερόκλητοι δρώντες και η κινητικότητα των εργαζομένων είναι συνεχής, οι διαπροσωπικές σχέσεις είναι ζωτικής σημασίας για το αποτέλεσμα της παραγωγής. Οι εργαζόμενοι στην παραγωγή, ο καθένας μέσα από το ρόλο που υπηρετεί, καλούνται να συνεργαστούν αρμονικά για την υλοποίηση της (Becker, 1974, p. 281). Ανταγωνίζονται και διαπραγματεύονται συνεχώς το ρόλο τους προσπαθώντας να τον ενισχύσουν στη διαδικασία λήψης αποφάσεων. (Becker, 1974, p. 284). Η δράση τους και οι επιδιώξεις τους εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τις προσωπικές «έξεις» και το πολιτιστικό τους κεφάλαιο (Bourdieu, 2011), τα οποία καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τις γνώσεις, τα γούστα/τις προτιμήσεις, τα τυπικά προσόντα, τις δεξιότητες και την τεχνογνωσία τους. Η αλληλεπίδραση τους καθορίζει τις σχέσεις τους και αυτές διαμορφώνουν την κουλτούρα της παραγωγής, που με τη σειρά της συγκροτεί την παραγωγή της κουλτούρας (Negus, 1999).

Για την καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας του πεδίου των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών και ειδικότερα της κινηματογραφικής παραγωγής απαιτείται διεπιστημονική προσέγγιση στα πεδία της τέχνης και του πολιτισμού, της

κοινωνιολογίας, της οικονομίας, «ακόμη και στοιχειώδεις γνώσεις πολιτικής οικονομίας, καθώς ένα μεγάλο μέρος του κόσμου έχει γίνει μια αγορά και οι σχέσεις μεταξύ των πολυεθνικών επιχειρήσεων και των κυβερνήσεων έχουν μεγάλη σημασία στην εξέλιξη του κλάδου» (DiMaggio, Hirsch, 1976, p. 746). Μια πολύπλευρη προσέγγιση μπορεί να φωτίσει το ευρύτερο πλαίσιο, τις συνθήκες και τις διαδικασίες σύμφωνα με τις οποίες δημιουργείται και παράγεται η τέχνη και τα συμβολικά – πολιτιστικά προϊόντα της και να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα που απασχόλησαν την παρούσα έρευνα: κατά πόσο οι δρώντες στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής μπορούν να εκφραστούν με αυθεντικότητα μέσα σε ένα οργανωμένο σύστημα διαδικασιών και σχέσεων και πως το πεδίο και οι διαδικασίες επιδρούν στην καλλιτεχνική έκφραση του δημιουργού.

Διαχρονικά η έννοια της τέχνης και του πολιτισμού εξελίσσεται παράλληλα με τις συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργείται και νοηματοδοτείται. Η ιδέα της τέχνης ως δημιουργίας και του καλλιτέχνη ως δημιουργού χτίστηκε σταδιακά κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες στην πορεία της ιστορίας (Bourdieu, 1993, p. 140). Η δημιουργία και ο δημιουργός αποτελούν συμβολικές αξίες και ενέχουν συμβολικά την έννοια της ελευθερίας και τον αυτοσκοπό της τέχνης. Σύμφωνα με αυτές τις αντιλήψεις ο δημιουργός είναι ένας και μοναδικός, είναι ο εκφραστής της ιδέας (που υπερβαίνει την πρακτική σκοπιμότητα-χρηστικότητα), της αισθητικής, της καινοτομίας και της αυθεντικότητας. Είναι το εξέχον πρόσωπο και ο πρωταγωνιστής της τέχνης. Ακόμη και στο σύγχρονο πλαίσιο των πολιτιστικών -δημιουργικών βιομηχανιών, όπου η παραγωγή της τέχνης είναι αποτέλεσμα συλλογικής πράξης, ο δημιουργός παραμένει ο κεντρικός εκφραστής της συμβολικής αξίας του πολιτιστικού προϊόντος. Για παράδειγμα ο σκηνοθέτης είναι πάντα «ο δημιουργός» της ταινίας και το σημαίνον πρόσωπο που τις περισσότερες φορές νοηματοδοτεί, περισσότερο από κάθε άλλο εμπλεκόμενο, το παραγόμενο προϊόν. Αυτό παραμένει παρ' όλες τις αλλαγές που έχουν συντελεστεί στο χώρο π.χ. την επικέντρωση/μετατόπιση του ενδιαφέροντος των ΜΜΕ στον ηθοποιό «σταρ» ή τον αυξημένο έως καθοριστικό ρόλο των «μεγάλων στούντιο» στη λήψη αποφάσεων για το είδος, το περιεχόμενο και την αισθητική των ταινιών. Σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, ο δημιουργός με την προσωπικότητά του είναι αυτός που γίνεται ο

ίδιος το «σύμβολο» της τέχνης του (π.χ. Λαρς φον Τρίερ, Γούντι Άλλεν, Μάικλ Μουρ), είναι η πηγή της αξίας με την οποία συνομιλεί, σχετίζεται και ταυτίζεται ο καταναλωτής, και γι' αυτό η θέση του και ρόλος του είναι αναντικατάστατος στη διαδικασία της παραγωγής. Η σύνδεση αυτή, βέβαια, από την άλλη μεριά δεν συμβαίνει τυχαία. Επιδιώκεται, μεθοδεύεται στρατηγικά και ισχύει στο πλαίσιο των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, διότι συντελεί και διευκολύνει την αύξηση της προβολής και της πώλησης των πολιτιστικών προϊόντων (Kretschmer, et al., 1999).

Παρότι η θέση του δημιουργού είναι ιδιαίτερος υπογραμμισμένη και σημαντική για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, στην εποχή της βιομηχανοποιημένης παραγωγής και της μαζικής κατανάλωσης η παραγωγή της τέχνης είναι *«μια συλλογική πράξη τόσο στη δημιουργία της, όσο και στην αναγνώριση της»* (Becker, 1974, p. 767 & Bourdieu, 1993, p. 140). Ο δημιουργός συμμετέχει σε αυτήν ως ο εμπνευστής της συμβολικής ιδέας και βρίσκεται στο επίκεντρο των διαδικασιών μιας παραγωγής, ενώ δεν είναι αυτόνομος παρά το διακριτό του ρόλο. Αποτελεί μέρος ενός συστήματος και συνεργάζεται με ένα σύνολο ανθρώπων προκειμένου να δημιουργήσει και το έργο του να φτάσει στο κοινό. Εργάζεται σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και επαγγελματικό πεδίο, όπου έρχεται σε διάδραση με άλλους καλλιτέχνες, με παραγωγούς και διαμεσολαβητές. Η δουλειά του και η δημιουργική του δραστηριότητα οργανώνεται σε ένα πλαίσιο συλλογικής δράσης και αποτελεί μέρος των κοινωνικών δράσεων και των συλλογικών διαδικασιών (Tschmuck, 2003).

Η συνθήκη της συλλογικής εργασίας της πολιτιστικής παραγωγής διαρθρώνεται σε ένα σύνολο από συμβάσεις που καθορίζουν τις διαδικασίες με τις οποίες παράγεται η τέχνη και διαμορφώνονται οι σχέσεις των δρώντων στην παραγωγή. Προκειμένου, λοιπόν, να κατανοηθεί η παραγωγή της τέχνης μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται και συντελείται, όπως υποστηρίζουν οι Hirsch (1972), Albrecht (1973) και Peterson (1976) *«χρειάζεται να μελετηθούν οι διαδικασίες παραγωγής και οι συμβάσεις που εμπεριέχουν»* (DiMaggio, Hirsch, 1976, p. 736). Οι συμβάσεις δεν αφορούν μόνο τη διαδικασία της πολιτιστικής παραγωγής και κατανάλωσης, αλλά και την ίδια την τέχνη στο περιεχόμενο της, η οποία δομείται και αυτή σύμφωνα με ένα σύνολο συμβάσεων

(Becker, 1974, pp. 770) και από τις σχέσεις των δρώντων στο πεδίο. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της κινηματογραφικής παραγωγής ο σκηνοθέτης γνωρίζει εκ των προτέρων ότι η χρονική διάρκεια μιας ταινίας είναι μια πολύ βασική σύμβαση, την οποία πρέπει να τηρήσει, και αυτό καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη δημιουργική διαδικασία. Όπως για παράδειγμα ότι η αφήγηση του θέματος του πρέπει να ολοκληρωθεί σε συγκεκριμένο χρόνο (π.χ. μεγάλου ή μικρού μήκους). Η τήρηση ή όχι αυτών των συμβάσεων καθορίζει τις δυνατότητες και τις προδιαγραφές κατανάλωσης της (χώροι, ώρες προβολής κτλ). Για παράδειγμα η ταινία/ ντοκιμαντέρ του Adam Benzine “Spectres of The Shoah”, η οποία έχει διάρκεια δώδεκα ώρες δεν κατάφερε ποτέ να προσελκύσει το ενδιαφέρον κάποιου φεστιβάλ κινηματογράφου ή αίθουσας προβολής, εφόσον ήταν αδύνατη η ένταξη της σε κάποιο πρόγραμμα προβολής.

Μια από τις μεγαλύτερες προκλήσεις όμως που αντιμετωπίζει ο δημιουργός δρώντας μέσα σε ένα περιβάλλον πολλαπλών συμβάσεων είναι η αποτελεσματική διαχείριση ενός καθορισμένου πλαισίου με στόχο την καινοτομία και την αυθεντική δημιουργική έκφραση. Βασική προϋπόθεση για να αντεπεξέλθει με επιτυχία - καλλιτεχνική και εμπορική - στο έργο του αποτελούν συγκεκριμένες δεξιότητες, όπως γενική και ειδική εκπαίδευση και τεχνική αρτιότητα στο αντικείμενο του, πλήρη γνώση των συμβάσεων, ευελιξία και προσαρμοστικότητα σε αυτές με ταυτόχρονη διάθεση ανατροπής τους, σαφές όραμα, ένστικτο, επιμονή, αφοσίωση, εργατικότητα και φυσικά ταλέντο, αλλά και πολλά ακόμη χαρακτηριστικά, που πολλές φορές είναι αντιφατικά μεταξύ τους.

Το καθορισμένο πλαίσιο και οι διαδικασίες τις οποίες οφείλει να ακολουθήσει ο δημιουργός προκειμένου να επιτελέσει το έργο του θέτει προβληματισμούς ως προς το περιεχόμενο της δημιουργίας και τη δυνατότητα της αυθεντικής έκφρασης στην τέχνη (Becker, 1978, p. 880). Τίθενται ζητήματα, όπως εάν και κατά πόσο η συνθήκη των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, που έχουν ως τελικό στόχο το κέρδος, καθορίζει/ περιορίζει ή ακόμη και σε κάποιες περιπτώσεις ευνοεί τη δημιουργική έκφραση της τέχνης ή εάν την υποβιβάζει σε εμπόρευμα. Όπως, όμως, παρατηρεί ο Αυδίκος «το θέμα δεν είναι εάν ο πολιτισμός είναι ή όχι εμπόρευμα, αλλά το κατά πόσο η

τέχνη και η πολιτιστική παραγωγή καταφέρνουν να διατηρήσουν την αυθεντικότητα τους κάτω από την πίεση της παγκοσμιοποιημένης αγοράς που στόχο έχει τη μεγιστοποίηση του κέρδους και κατά πόσο υπάρχει ακόμη χώρος για εναλλακτικές αφηγήσεις του σύγχρονου πολιτισμού» (Αυδίκος, 2014, σελ. 20).

Η δυνατότητα ή όχι αυθεντικής δημιουργικής έκφρασης και εναλλακτικής καλλιτεχνικής αφήγησης εξαρτάται από παράγοντες όπως: το κόστος παραγωγής, τη δυνατότητα δικτύωσης και αναγνωρισιμότητας του καλλιτέχνη και τη δυνατότητα τεχνικής κατάρτισης και εκπαίδευσης. Επομένως επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τη δημόσια οικονομική (π.χ. φορολογία) και εκπαιδευτική πολιτική και το εθνικό νομοθετικό πλαίσιο (π.χ. νομοθεσία για τις κρατικές επιχορηγήσεις στον πολιτισμό), τα οποία αποτελούν ρυθμιστικούς παράγοντες ελέγχου των δυνάμεων της αγοράς. Επίσης, εξέχοντα ρόλο στη διαδικασία της πολιτιστικής παραγωγής παίζουν οι πολιτιστικοί οργανισμοί, οι οποίοι ως σύνθετα κοινωνικά συστήματα καθρεφτίζουν όλους τους προαναφερόμενους παράγοντες, ασκώντας στη συνέχεια σημαντική επίδραση στο πεδίο.

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου, ως σύνθετοι πολιτιστικοί οργανισμοί, λειτουργούν ως πυλωροί παίζοντας το ρόλο του διαμεσολαβητή μεταξύ του δημιουργού και του κοινού. Όπως σταδιακά εξελίχθηκαν, η οργάνωση και η δομή τους βασίζεται σε περίπλοκους μηχανισμούς ένταξης και αποκλεισμού στο πεδίο. Για παράδειγμα μέσω του προγραμματισμού τους και των επιτροπών βράβευσης καθορίζουν και ελέγχουν το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής όχι μόνο στο επίπεδο των ταινιών, αλλά και των δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής (Rüling, Pedersen, 2010, p. 320). Τα φεστιβάλ εμπλέκονται πλέον και στις τρεις πιθανές λειτουργίες ενός πυλωρού και λειτουργούν ως συμπαραγωγοί, διαμορφωτές γούστου και επιλογείς (Pacey Foster, Borgatti, Jones, 2011, p.p. 248), γι' αυτό και έχουν ιδιαίτερη θέση στη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής.

Στην κατηγορία του συμπαραγωγού μπορούν να ενταχθούν οργανισμοί, φορείς, εταιρίες και ιδιώτες, οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα να χρηματοδοτήσουν και να συμμετέχουν στην υλοποίηση μιας παραγωγής (π.χ. εταιρίες παραγωγής, θεσμικά όργανα

κτλ). Για παράδειγμα, τα τελευταία χρόνια διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου, όπως το Φεστιβάλ των Καννών, έχουν επεκταθεί και στο ρόλο του συμπαραγωγού, χρηματοδοτώντας και στηρίζοντας κινηματογραφικές παραγωγές. Με αυτόν τον τρόπο συνδέονται με το πρώτο στάδιο της παραγωγής, ελέγχοντας τις ιδέες που θα υλοποιηθούν. Στην κατηγορία του διαμορφωτή γούστου ανήκουν αντίστοιχοι φορείς, εταιρίες, ιδιώτες, οι οποίοι συμμετέχουν στην αξιολόγηση και προώθηση του πολιτιστικού προϊόντος (θεσμικοί φορείς π.χ. Φεστιβάλ, MME). Τα φεστιβάλ κινηματογράφου το κάνουν αυτό μέσα από τον προγραμματισμό και την επιλογή των ταινιών που θα επιλέξουν για προβολή. Και τέλος στην κατηγορία του επιλογέα ανήκουν ουσιαστικά αυτοί που αποφασίζουν ποιος καινούργιος δημιουργός θα μπει στο χώρο (π.χ. κυνηγοί ταλέντων). Αυτός ο ρόλος είναι μια από τις βασικότερες προκλήσεις για ένα φεστιβάλ κινηματογράφου, αφού ένας από τους βασικούς του στόχους είναι να αναδείξει καινούργια ταλέντα και να προωθήσει νέες τάσεις και ιδέες.

Για τους λόγους που αναφέρθηκαν, η σύνθετη μορφή οργάνωσης των πολιτιστικών οργανισμών, όπως τα φεστιβάλ κινηματογράφου, αποτελεί κατάλληλο περιβάλλον για τη μελέτη λειτουργίας των κοινωνικών δικτύων και των διαδικασιών αναζήτησης και επιλογής πολιτιστικών προϊόντων. Οι πολιτιστικοί οργανισμοί παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής καθώς ρυθμίζουν κοινωνικές δράσεις και ταυτόχρονα διαμορφώνονται από αυτές σε μια συνεχή αλληλεπίδραση (Werner et al., 2005, p.153). Για την κατανόηση της δομής τους απαιτείται πολυπρισματική οπτική στις διαδικασίες διαμόρφωσης των πολιτιστικών αγαθών και αξιοποίηση στοιχείων από την πολιτιστική, κοινωνιολογική και οικονομική τους δραστηριότητα (Werner et al., 2005). Αποτελούν θεσμικά συστήματα δημοσίου συμφέροντος και λόγω του ρόλου τους αποτελούν σημαντικό παράγοντα της πολιτιστικής παραγωγής και κατανάλωσης, εφόσον στις βιομηχανοποιημένες κοινωνίες τα πολιτιστικά αγαθά δημιουργούνται και καταναλώνονται μέσα σε ένα δομημένο κοινωνικό χώρο, ο οποίος είναι καθοριστικός για τη σημασία τους (Werner et al., 2005). Οι στόχοι και οι δράσεις των πολιτιστικών οργανισμών προωθούν την ανάπτυξη της πολιτιστικής δημιουργίας κυρίως με τη στήριξη, την προώθηση και προβολή των

πολιτιστικών αγαθών, και με αυτόν τον τρόπο συμμετέχουν σε όλο το φάσμα της παραγωγής και κατανάλωσης τους.

Αντίστοιχα τα φεστιβάλ κινηματογράφου είναι σύνθετοι οργανισμοί και μπορούν να αντιμετωπιστούν ως κοινωνικά συστήματα, διότι η διάδραση που έχουν με τους δρώντες στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής (σκηνοθέτες, διανομείς κτλ) δεν είναι μια φυσική διαδικασία, αλλά συνειδητή απόφαση των δρώντων, η οποία βασίζεται σε προσωπικά κίνητρα (Fischer, 2009, p. 25). Διέπονται από σαφείς κανόνες, μορφές συναλλαγής, σιωπηρές συμβάσεις, οι οποίες συνιστούν και σταθεροποιούν επαγγελματικές πρακτικές. Αποτελώντας το ενδιάμεσο σημείο συνάντησης και διαλόγου, αλληλεπιδρούν με τους δημόσιους φορείς, τους δρώντες της πολιτιστικής παραγωγής, την αγορά, το κοινό και τους καλλιτέχνες/δημιουργούς (Fischer, 2009, p. 25). Η διάδραση τους με το χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής καθορίζει και το σύνολο των άτυπων σχέσεων που δημιουργούνται στο πεδίο. Αποτελούν ένα χωνευτήρι διαφορετικών τάσεων και δυναμικών. Στα πλαίσια της διάδρασης και διαμεσολάβησης τους, αφενός με τους θεσμούς και αφετέρου με το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής, επιδρούν στην επιχειρησιακή κουλτούρα της πολιτιστικής παραγωγής και ταυτόχρονα διαμορφώνονται από αυτή.

Επίσης, θέτοντας συγκεκριμένες προδιαγραφές και κριτήρια επιλογής για την πρόσβαση των πολιτιστικών αγαθών στο πεδίο και λαμβάνοντας σημαντικές αποφάσεις, οι οποίες αφορούν τόσο το διαδικαστικό, όσο και το δημιουργικό μέρος της πολιτιστικής παραγωγής, παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιδιοτυπίας των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών και των πολιτιστικών αγαθών. Πέρα από το κύρος και το θεσμικό τους ρόλο, η συμμετοχή τους στο πεδίο έχει να κάνει με μια συνεχή διαδικασία επιλογής- απόρριψης πολιτιστικών αγαθών, η οποία γίνεται με κριτήρια καλλιτεχνικής ποιότητας στα οποία οι πολιτιστικοί οργανισμοί έχουν δεσμευτεί. Με αυτό τον τρόπο προσθέτουν αξία στα πολιτιστικά αγαθά και συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία της πολιτιστικής παραγωγής και κατανάλωσης. Ο ρόλος τους στο πεδίο του πολιτισμού είναι καταλυτικός και όπως αναφέρει η De Valek (για τα φεστιβάλ κινηματογράφου) «δεν

είναι απλώς τα βαρόμετρα των μεταβαλλόμενων προτύπων, αλλά οι δυνάμεις που μπορούν να διαμορφώσουν και να νομιμοποιήσουν μια αλλαγή» (De Valck, 2010, p. 290).

Ο πιο κρίσιμος ρόλος όμως των πολιτιστικών οργανισμών, καθώς βρίσκονται στο ενδιάμεσο καίριο σημείο όλων των δράσεων που αφορούν την πολιτιστική παραγωγή και κατανάλωση, είναι να εξισορροπήσουν αφενός το αίτημα της καλλιτεχνικής παραγωγής/δημιουργίας και το δικαίωμα στην αυθεντικότητα και αφετέρου τη συνεχή πίεση της αγοράς για μεγιστοποίηση του κέρδους. Η συμβολή τους στο πεδίο είναι η δημιουργία ευκαιριών και δυνατοτήτων για εναλλακτικές αφηγήσεις στην τέχνη και ταυτόχρονα η εξασφάλιση πόρων για τη βιωσιμότητα τους. Αυτό, μεταξύ άλλων, προϋποθέτει από τη μεριά τους σαφές όραμα και στρατηγική, υψηλή εξειδίκευση στα θέματα της τέχνης και του πολιτισμού και γνώση της παγκόσμιας αγοράς, καθώς υπάρχει μεγάλος ανταγωνισμός σε πολλά επίπεδα (χρηματοδοτήσεων, καλλιτεχνικά, προσέλκυσης του κοινού κ.α.).

3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφική επισκόπηση ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, στις οποίες εντάσσεται η κινηματογραφική βιομηχανία, είναι ένα πολύπλοκο πεδίο αντιφάσεων, όπου η τέχνη εμπλέκεται με την οικονομία. Ο διττός χαρακτήρας τους εγείρει εύλογους προβληματισμούς αναφορικά με την εξέλιξη της τέχνης, το ρόλο του δημιουργού και τη δυνατότητα της αυθεντικής δημιουργικής έκφρασης μέσα στο πλαίσιο της βιομηχανοποιημένης παραγωγής και της μαζικής κατανάλωσης, καθώς και αναφορικά με το ρόλο των μηχανισμών ελέγχου στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής. Τα φεστιβάλ κινηματογράφου, ως κομμάτι της κινηματογραφικής παραγωγής, είναι σημαντικοί ενδιάμεσοι φορείς, οι οποίοι δρουν ανάμεσα στην κινηματογραφική παραγωγή και την κατανάλωση. Με τα χρόνια οι αρμοδιότητες τους έχουν αυξηθεί, ο ρόλος τους σταδιακά γίνεται καθοριστικός και αποτελούν πλέον αναπόσπαστο μέρος της βιομηχανίας του κινηματογράφου.

Αξιοποιώντας το παρόν θεωρητικό πλαίσιο η έρευνα εστίασε το ενδιαφέρον της στον πολλαπλό ρόλο των φεστιβάλ κινηματογράφου στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης, κάνοντας μια μελέτη περίπτωσης στο Φ.Ν.Θ. Παράλληλα, την έρευνα απασχόλησαν οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες διαμορφώνονται τα συμβολικά προϊόντα της τέχνης (οι ταινίες), οι δυνατότητες αυθεντικής έκφρασης του δημιουργού στο πλαίσιο της συλλογικής διαδικασίας παραγωγής και το πόσο δημιουργικό είναι το περιβάλλον των πολιτιστικών - δημιουργικών βιομηχανιών.

Ερευνητικό μοντέλο

Ένα αποτελεσματικό μοντέλο έρευνας για τη διερεύνηση των ερωτημάτων που αφορούν ένα ευρύ φάσμα των πολιτιστικών- δημιουργικών βιομηχανιών, αποτελεί η «προσέγγιση των έξι πτυχών της παραγωγής κουλτούρας» του Peterson. Σύμφωνα με το μοντέλο ανάλυσης που προτείνει ο Peterson (Peterson, Anand, 2004) τα συμβολικά στοιχεία της

κουλτούρας διαμορφώνονται από τα συστήματα μέσα στα οποία δημιουργούνται, διανέμονται, αξιολογούνται, διδάσκονται και διατηρούνται. Ο Peterson αντιμετωπίζει την κουλτούρα ως συγκυριακή και ανοιχτή σε αλλαγές και διαφοροποιήσεις. Διερευνά τις διαδικασίες της συμβολικής παραγωγής χωρίς να εστιάζει στις συμβολικές αξίες, θεωρώντας ότι οι πτυχές της κουλτούρας διαμορφώνονται από τις διαδικασίες παραγωγής. Το μοντέλο του προτείνει τη μελέτη έξι πτυχών της παραγωγής της κουλτούρας (τεχνολογία, νομοθεσία–ρυθμιστικό πλαίσιο, δομή της βιομηχανίας, οργανωσιακή δομή, δομή απασχόλησης, αγορά), οι οποίες αφορούν και συνδέονται με τις διαδικασίες παραγωγής των πολιτιστικών προϊόντων στις δημιουργικές – πολιτιστικές βιομηχανίες.

Για την ανάλυση των έξι πτυχών χρησιμοποιεί επιπλέον ερευνητικά εργαλεία από την κοινωνιολογία των οργανισμών, της απασχόλησης, των δικτύων και της κοινότητας. Ο Peterson εξελίσσει τις κλασικές «αντανεκλαστικές» αντιλήψεις του μαρξισμού και δομισμού σχετικά με τη σχέση κουλτούρας και δομής και υποστηρίζει ότι μεταξύ τους υπάρχει περισσότερο μια σχέση διάδρασης. Τις αντιμετωπίζει ως συστατικά ενός μωσαϊκού που αλλάζει συνεχώς (Berger & Luckmann 1966, Peterson 1979, Schudson 2002).

Η διαμόρφωση της κουλτούρας, όμως, μπορεί να υπερβαίνει τους θεσμικούς και δομικούς παράγοντες και διαδικασίες της πολιτιστικής παραγωγής, διότι στη διαδικασία υπεισέρχονται αστάθμητοι παράγοντες, όπως η ατομική δημιουργικότητα, οι κοινωνικές συνθήκες και οι διακυμάνσεις του γούστου. Γι' αυτό και στην παρούσα έρευνα λαμβάνονται συμπληρωματικά υπόψη προσεγγίσεις οι οποίες εξετάζουν διαφορετικές όψεις/ πτυχές του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής, όπως η διαχείριση της καινοτομίας και της δημιουργικότητας κατά τη διαδικασία της παραγωγής (Tschmuck, 2003), οι άτυπες σχέσεις των δρώντων στο πεδίο (Bourdieu, Coleman, Putnam), η οργανωσιακή κουλτούρα της παραγωγής (Negus, 1997). Την παραπάνω επιλογή έρχεται να ενισχύσει η δήλωση του Peterson ότι *«η προοπτική των έξι πτυχών είναι ένα εργαλείο και όχι το πλήρες σετ εργαλείων»* (Santoro M., 2008, σελ. 51), διότι η διαμόρφωση της

κουλτούρας είναι μια σύνθετη και πολυεπίπεδη διαδικασία και για την κατανόηση απαιτείται σφαιρική προσέγγιση.

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου ως πεδίο έρευνας

Με βάση το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας «ποιος είναι ο πολλαπλός ρόλος των φεστιβάλ κινηματογράφου στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης;» κρίθηκε σκόπιμη η επιλογή ενός πλαισίου που να πληροί τις προϋποθέσεις για την παρατήρηση των συλλογικών διαδικασιών και των σχέσεων που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της παραγωγής των πολιτιστικών προϊόντων. Ως καταλληλότερο πεδίο για την παρούσα έρευνα επιλέχθηκε το πεδίο των πολιτιστικών οργανισμών με κριτήριο το γεγονός ότι είναι θεσμικά συστήματα με σύνθετη οργάνωση, τα οποία βρίσκονται σε κομβικό σημείο των δράσεων της πολιτιστικής παραγωγής και κατανάλωσης. Λόγω της πολλαπλής συμμετοχής τους στις διαδικασίες της παραγωγής – κατανάλωσης του πολιτιστικού προϊόντος (προώθηση – προβολή – παρουσίαση της τέχνης, δικτύωση και καταξίωση των πολιτιστικών προϊόντων) η παρατήρησή τους προσφέρει πλούσια δεδομένα στην έρευνα. Επιπλέον, καθώς οι πολιτιστικοί οργανισμοί δε λειτουργούν μόνο ως ρυθμιστικοί παράγοντες των κοινωνικών δράσεων, αλλά είναι ταυτόχρονα οι ίδιοι αποτέλεσμα τους, μπορούν να προσφέρουν πρόσθετες χρήσιμες πληροφορίες για την κοινωνική δράση στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής (Werner et al., 2005, p. 153).

Ως πεδίο παρατήρησης επιλέχθηκε η κινηματογραφική παραγωγή με κριτήριο το γεγονός ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές, κερδοφόρες και επιδραστικές πολιτιστικές – δημιουργικές βιομηχανίες. Πρόκειται για μια μορφή τέχνης που συντελεί στην παραγωγή συμβόλων και τη μαζική παραγωγή κουλτούρας. Η κινηματογραφική παραγωγή λόγω της φύσης του παραγόμενου προϊόντος έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε σχέση με την παραγωγή άλλων πολιτιστικών προϊόντων: είναι αποτέλεσμα συλλογικής δράσης πολυάριθμων ομάδων δρώντων, έχει μεγάλο κύκλο εργασιών (ανάπτυξη, προπαραγωγή, παραγωγή, post production) (Cleve, 2006), ένα

μεγάλο μέρος της βασίζεται στην τεχνολογία, έχει μεγάλο επενδυτικό ρίσκο, οι συμβάσεις και οι άτυπες σχέσεις στο πεδίο είναι πολύ σημαντικές για την υλοποίηση της και στόχος της είναι η μαζική κατανάλωση.

Επίσης, η κινηματογραφική παραγωγή αφορά ένα σημαντικό μέρος της αγοράς, καθώς σε αυτήν «επιχειρούν» επαγγελματικά και επενδύουν πνευματικούς και υλικούς πόρους δημιουργοί - καλλιτέχνες, παραγωγοί, αντζέντηδες (διαμεσολαβητές), διανομείς, θεσμικοί παράγοντες, τεχνικοί ή και απλοί εργάτες, εταιρείες παραγωγής, εταιρείες διανομής, χορηγοί (κρατικοί και ιδιωτικοί) αίθουσες προβολής, φεστιβάλ κινηματογράφου, ακαδημαϊκοί και φορείς εκπαίδευσης. Οι παραπάνω εμπλεκόμενοι δημιουργούν ένα τεράστιο δίκτυο δρώντων, οι οποίοι συνεργάζονται για την υλοποίηση της ταινίας μέσα σε καθορισμένο κύκλο εργασιών, ο οποίος αποτελεί το αντικείμενο παρατήρησης της παρούσας έρευνας.

Πιο συγκεκριμένα, επιλέχθηκε το πεδίο των φεστιβάλ κινηματογράφου λόγω του ρόλου του στην κινηματογραφική παραγωγή. Ένας επιπλέον και εξίσου σημαντικός λόγος ήταν η πολυετής επαγγελματική εμπειρία της ερευνήτριας στο χώρο του κινηματογράφου. Αναλυτικότερα, η επιλογή του πεδίου των Φεστιβάλ κινηματογράφου έγινε με τα παρακάτω κριτήρια:

- Έχουν διανύσει περισσότερο από μισό αιώνα ζωής. Στο διάστημα αυτό ο ρόλος τους έχει αναπτυχθεί με ταχύτατους ρυθμούς και μπορούν να τροφοδοτήσουν την έρευνα με πλούσια δεδομένα.
- Παραμένουν ένα πεδίο σχετικά ανεξερεύνητο, ενώ είναι πλέον εμφανές ότι διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη βιομηχανία του κινηματογράφου (Evans, 2007)
- Οι δράσεις και ο ρόλος τους τα τελευταία χρόνια *«έχει αναπτυχθεί και διευρυνθεί σε όλες τις πτυχές της βιομηχανίας του κινηματογράφου και της παγκόσμιας κινηματογραφικής κουλτούρας από τη διανομή, την προβολή, την ανάπτυξη των παραγωγών προς ανάπτυξη (projects in process), τη χρηματοδότηση ακόμη και την παραγωγή των ίδιων των ταινιών»* (Lee, 2013, p. 17). Επιπλέον, προσφέρουν

- επαγγελματική κατάρτιση/εκπαίδευση, κυρίως στον τομέα της ανεύρεσης χρηματοδοτήσεων και καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τα κριτήρια επιλογής και τους όρους προβολής/ διανομής και ως εκ τούτου ασκούν πολιτική και οικονομική επιρροή στην παραγωγή (Archibald, Miller, 2011, p. 251).
- Κατά τη λειτουργία τους τα Φεστιβάλ δημιουργούν ένα κοινωνικό περιβάλλον, διαμορφώνουν ένα κοινό και συμμετέχουν στην κατασκευή μιας διακρατικής συλλογικότητας (Lee, 2013, p. 14).
 - Αποτελούν ένα υλικοτεχνικό σύμπλεγμα ενός κύκλου δραστηριοτήτων και εκδηλώσεων στο οποίο εμπλέκεται ένας σημαντικός αριθμός ατόμων και ειδικοτήτων (Evans, 2007). Είναι το επίκεντρο του ενδιαφέροντος τόσο των δημιουργικών όσο και εκτελεστικών δρώντων στο πεδίο. Είναι το σημαντικότερο θεσμικό όργανο το οποίο διαδρά με όλα σχεδόν τα στάδια της κινηματογραφικής παραγωγής και έτσι η οπτική του πεδίου μέσα από τη λειτουργία του μας δίνει τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε και να κατανοήσουμε σε βάθος τις διαδικασίες παραγωγής καθώς και τις άτυπες σχέσεις που αφορούν το πεδίο.
 - Τα φεστιβάλ κινηματογράφου και οι κοινωνικοοικονομικές διεργασίες που συντελούνται σε αυτά συνδέονται όλο και περισσότερο με τη διαμόρφωση της αισθητικής των ταινιών (Archibald, Miller, 2011, p. 251).
 - Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, είναι δεδομένη η επίδραση τους στα πεδία της πολιτιστικής κατανάλωσης, της τοπικής ανάπτυξης, του τουρισμού, της παγκοσμιοποίησης, της βιωσιμότητας και του city branding (Evans, 2007).

Ερευνητικό ερώτημα

Έχοντας σταθμίσει τα ερευνητικά εργαλεία και το πεδίο της έρευνας για τη διερεύνηση των συνθηκών που συντελούν στην παραγωγή κουλτούρας, το κύριο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας διαμορφώνεται ως εξής:

«Ποιος είναι ο πολλαπλός ρόλος των Φεστιβάλ Κινηματογράφου στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής, εκπαίδευσης;»

Η διερεύνηση του συγκεκριμένου ερωτήματος παράλληλα μπορεί να φωτίσει τα επιμέρους ερωτήματα της έρευνας, καθώς για την κατανόηση του ρόλου των φεστιβάλ θα εξεταστούν οι συμβάσεις, οι διαδικασίες και οι σχέσεις των δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, μέσα από τις οποίες μπορούν να ελεγχθούν έως ένα βαθμό η ελευθερία, η διαμόρφωση και η αυθεντικότητα της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Εννοιολόγηση

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας και προκειμένου να γίνουν κατανοητές κάποιες έννοιες στο παρόν συγκείμενο, αποσαφηνίζεται παρακάτω το περιεχόμενό τους.

Παραγωγή – κουλτούρα

Οι έννοιες «παραγωγή» και «κουλτούρα» συνήθως νοηματοδοτούνται ανάλογα με τα συμφραζόμενα και έχουν διαφορετική ερμηνεία κατά περίπτωση. Είναι σαφές ότι κάθε ερμηνεία προέρχεται από διαφορετική θεωρητική προσέγγιση και δεν αποτελεί τυχαία επιλογή. Όσον αφορά την προσέγγιση του Peterson, η οποία χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία, η παραγωγή της κουλτούρας αναφέρεται στις διαδικασίες της παραγωγής του συμβολικού προϊόντος (π.χ. πως παράγεται μια κινηματογραφική ταινία, πως διανέμεται κ.τ.λ.) και όχι στο ίδιο το συμβολικό προϊόν (τη μορφή και περιεχόμενο της ταινίας), το οποίο αντιμετωπίζεται ως «προϊόν προς κατανάλωση» χωρίς αναφορές στη συμβολική του αξία (Peterson, Anand, 2004).

Ελευθερία έκφρασης του δημιουργού

Ορίζεται ως η δυνατότητα του δημιουργού να έχει πρόσβαση και να μπορεί να χρησιμοποιεί όλα τα πιθανά μέσα που επιθυμεί και χρειάζεται προκειμένου να εκφραστεί δημιουργικά.

Διαμόρφωση του πολιτιστικού προϊόντος

Ο όρος αφορά τα ποιοτικά και τεχνικά χαρακτηριστικά του πολιτιστικού προϊόντος. Στην περίπτωση της ταινίας αυτά ορίζονται ως εξής: σκηνοθεσία, θεματολογία, δομή σεναρίου, διάρκεια, τεχνικές προδιαγραφές (ποιότητα εικόνας, ήχου) κ.τ.λ.

Αυθεντικότητα

Ορίζεται ως η δυνατότητα του δημιουργού να εκφραστεί άμεσα και αληθινά χωρίς λογοκρισία, περιορισμούς και απαγορεύσεις, οι οποίες μπορούν να αλλοιώσουν την αρχική του ιδέα.

Δημιουργικότητα

Η ικανότητα κάποιου να δημιουργεί βασισμένος σε πρωτότυπες και καινοτόμες ιδέες.

Επιλογή, σχεδιασμός & υλοποίηση έρευνας

Για την παρούσα έρευνα επιλέχθηκε η μέθοδος της μελέτης περίπτωσης (case study), διότι τα ερευνητικά ερωτήματα αφορούν την αλληλεπίδραση μεταξύ δρώντων στο πεδίο (Babbie, 2011, p. 164) της κινηματογραφικής παραγωγής (παραγωγοί, τεχνικοί, διανομείς, κριτικοί, δημοσιογράφοι κ.α.) και την κατανόηση σύνθετων κοινωνικών θεμάτων όπως η δημιουργία της τέχνης (Yin, 2002). Στόχος της έρευνας είναι η ιδιογραφική κατανόηση της δομής και των διαδικασιών ενός οργανισμού, όπως είναι το Φεστιβάλ, και η συγκέντρωση πληροφοριών, οι οποίες μπορούν να αποτελέσουν τη βάση για την ανάπτυξη πιο γενικών θεωριών που θα είναι χρήσιμες για την κατανόηση παρόμοιων περιπτώσεων (Babbie, 2011, p. 476) π.χ. φεστιβάλ με παρόμοιους στόχους, δομή, λειτουργίες και διαδικασίες.

Για την επιλογή της μεθόδου συνετέλεσε, επίσης, και το γεγονός ότι η ερευνήτρια είχε επαγγελματική γνώση και εμπειρία στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής και επομένως υπήρχε μια πρώτη ενδεικτική εικόνα για τα πιθανά ευρήματα. Αυτό δε θεωρήθηκε προϋδεασμός, αλλά αντιθέτως ενίσχυσε την επιλογή της μεθόδου, διότι

σύμφωνα με τον Burawoy «η συνθήκη αυτή είναι χρήσιμη για τις περιπτώσεις έρευνας που έχουν ως στόχο τον εμπλουτισμό μιας θεωρίας με ευρήματα από επιπλέον περιπτώσεις (cases) και την αποκάλυψη πιθανών αντιφάσεων που απαιτούν τροποποίηση της θεωρίας» (Babbie, 2011, p. 478 - 480).

Για την επιλογή της καταλληλότερης περίπτωσης οργανισμού προς μελέτη εξετάστηκαν όλες οι πιθανές εκδοχές των Φεστιβάλ Κινηματογράφου στην Ελλάδα. Μέσα από ένα σύνολο εικοσιοκτώ (28) καταγεγραμμένων Φεστιβάλ (https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%82_%CF%86%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB_%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%85)

επιλέχθηκε το **Φ.Ν.Θ.** με τα παρακάτω κριτήρια:

1. Τη δυνατότητα πρόσβασης στον οργανισμό, η οποία θεωρείται πολύ σημαντική για την επιτυχημένη διεξαγωγή μιας μελέτης περίπτωσης (Babbie, 2011). Το Φ.Ν.Θ κρίθηκε ως ο καταλληλότερος οργανισμός καθώς λόγω της ιδιότητας της ερευνήτριας (παραγωγός ντοκιμαντέρ) υπήρχε δυνατότητα πρόσβασης και επαρκής γνώση του οργανισμού, αλλά και του ευρύτερου πεδίου.
2. Το Φ.Ν.Θ. είναι ένα από τα πιο σημαντικά φεστιβάλ στο είδος του και συγκαταλέγεται ανάμεσα στα τριάντα καλύτερα φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στον κόσμο (<http://theculturetrip.com/central-america/el-salvador/articles/the-world-s-best-documentary-film-festivals/>). Με αυξανόμενη επισκεψιμότητα κάθε χρόνο είναι το πιο σημαντικό φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα.
3. Συμμετέχει ενεργά στην παγκόσμια κινηματογραφική αγορά και αποτελεί σημαντικό και υπολογίσιμο «παίκτη» στο δίκτυο των επαγγελματιών του χώρου.
4. Έχει διεθνή χαρακτήρα και δομή και αυτό δίνει τη δυνατότητα σύγκρισης με άλλους παρόμοιους οργανισμούς.
5. Το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ εξελίχθηκε και αναπτύχθηκε παγκοσμίως μέσα στο χρονικό διάστημα της τελευταίας εικοσαετίας. Το διάστημα αυτό συμπίπτει με τη χρονική διάρκεια λειτουργίας του Διεθνούς

- Φ.Ν.Θ. (18 χρόνια). Το γεγονός αυτό προοικονομούσε την άντληση ενός εξαιρετικού δείγματος δεδομένων, η οποία αφορά την εξέλιξη της παραγωγής του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα.
6. Το Φ.Ν.Θ. παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον επιπλέον και λόγω του γεγονότος ότι η Γενική και Καλλιτεχνική Διεύθυνση του Φεστιβάλ ανήκε αδιαλείπτως για δεκαοκτώ χρόνια αποκλειστικά σε ένα άτομο, τον Δημήτρη Εϊπίδη, ο οποίος ήταν και ο ιδρυτής του. Αποτελεί σπάνια, ίσως και μοναδική, περίπτωση δημόσιου πολιτιστικού οργανισμού, ο οποίος διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε μέσα από το προσωπικό όραμα ενός ανθρώπου. Αυτό προσδίδει στον οργανισμό πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (π.χ. σταθερή πολιτική ως προς το όραμα και τη στρατηγική ανάπτυξης του οργανισμού, τα αισθητικά κριτήρια επιλογής ταινιών, τις διαδικασίες και το δίκτυο συνεργασιών), τα οποία εντέλει είναι ουσιώδη για την κατανόηση της διαμόρφωσης του πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα.
 7. Η περίοδος που υλοποιήθηκε η παρούσα έρευνα (2015 – 2016) ήταν ιδιαίτερα κρίσιμη για τον οργανισμό, διότι στις 21 Μαρτίου 2016 έληξε η θητεία του Διευθυντή της και ουσιαστικά το «18^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης» ήταν το τελευταίο υπό τη δική του διεύθυνση.
 8. Δεν υπάρχουν σχετικές έρευνες στο πεδίο των φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, καθώς οι έρευνες επικεντρώνονται κυρίως σε φεστιβάλ κινηματογράφου τα οποία είναι δημοφιλέστερα και μακροβιότερα.
 9. Η επιλογή του κινηματογραφικού είδους του ντοκιμαντέρ έγινε λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του: ανήκει στην κατηγορία της εναλλακτικής μορφής πληροφόρησης και ταυτόχρονα είναι τέχνη. Η φόρμα του εμπεριέχει στοιχεία που σχετίζονται με την αισθητική και τεχνική εξέλιξη της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής και, ταυτόχρονα, στοιχεία τα οποία συνδέονται με την τρέχουσα επικαιρότητα και το ιστορικό ντοκουμέντο. Αυτά τα χαρακτηριστικά προσδίδουν στο είδος του ντοκιμαντέρ μια εμφανή πολιτική

διάσταση, η οποία είναι πηγή για ενδιαφέρουσες πληροφορίες και συσχετισμούς που αφορούν το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται και παράγεται το ντοκιμαντέρ. Επίσης, λόγω της ιδιαιτερότητάς τους τα ντοκιμαντέρ έχουν άμεση εξάρτηση από τα φεστιβάλ, διότι μέχρι πρόσφατα δεν είχαν πολλές δυνατότητες δημόσιας προβολής και διανομής.

Ανάλυση παραγόντων της έρευνας:

Παρακολουθώντας τη λειτουργία του Φ.Ν.Θ. επιχειρήθηκε η κατανόηση των συμβάσεων (περιορισμών) και των σχέσεων που αναπτύσσονται από τη διάδραση του οργανισμού με το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής και το αποτέλεσμα αυτών στη διαμόρφωση του πεδίου και των συμβολικών προϊόντων.

Οι κεντρικοί θεματικοί άξονες, οι οποίοι οργανώνουν την έρευνα, είναι οι έξι πτυχές της παραγωγής της κουλτούρας (τεχνολογία, νομοθεσία- ρυθμιστικό πλαίσιο, δομή της βιομηχανίας, οργανωσιακή δομή, δομή απασχόλησης, αγορά),

Μελετήθηκε το σύνολο των διαδικασιών σύμφωνα με τις οποίες πραγματοποιούνται οι δράσεις του Φ.Ν.Θ.:

- Αίτηση συμμετοχής στο Φεστιβάλ
- Διαδικασίες επιλογής ταινιών – προγραμματισμός
- Προβολές (και αφιερώματα)
- Προώθηση
- Σεμινάρια (masterclasses, workshops, θεματικά πάνελ, παρουσιάσεις των ταινιών από τους ίδιους τους δημιουργούς, just talking, pitching forums)
- Αγορά (Doc Market)
- Meetings – Γεύματα, networking

- Parties (πάρτι έναρξης, πάρτι προσωπικού & εθελοντών, πάρτι DocMarket, πάρτι λήξης, συνάντηση Meet 'n' Mingle)
- Παράλληλες εκδηλώσεις (εκθέσεις, συγκέντρωση ειδών για τους πρόσφυγες)
- Περιφερειακές εκδηλώσεις
- Βραβεία

Συμμετοχική Παρατήρηση

Η μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας παράλληλα με την έρευνα για τη μελέτη περίπτωσης του οργανισμού οδήγησε στην ενίσχυση της έρευνας με μια επιπλέον μέθοδο: τη συμμετοχική παρατήρηση. Η επιλογή αυτή έγινε με στόχο την παρατήρηση της καθημερινής λειτουργίας του οργανισμού και τη συλλογή επιπλέον και ποιοτικότερων πληροφοριών σχετικά με τις διαδικασίες και τις σχέσεις των εργαζομένων στον οργανισμό και στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής.

Το χρονικό διάστημα της συμμετοχικής παρατήρησης ορίστηκε στους δύο μήνες (20 Ιανουαρίου – 20 Μαρτίου 2016) και συμφωνήθηκε με τη διοίκηση προσωπικού του οργανισμού. Πραγματοποιήθηκε δηλαδή κατά την χρονική περίοδο της προετοιμασίας του οργανισμού για την υλοποίηση του «18^ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης» (11-20 Μαρτίου 2016). Από τη συμμετοχική παρατήρηση προέκυψε υλικό, το οποίο καταγράφηκε στο ημερολόγιο της ερευνήτριας και μεγάλο μέρος του αξιοποιήθηκε στην παρούσα έρευνα. Το υλικό αυτό λειτούργησε συνεκτικά και σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα δεδομένα της έρευνας, τα οποία συγκεντρώθηκαν από τις παρακάτω πηγές:

- Αρχείο του οργανισμού (site, νομικά έγγραφα, εκδόσεις του οργανισμού, καταλόγους)
- Αρχείο της EPT (εξάωρο τηλεοπτικό αφιέρωμα της EPT στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης)
- Ημι-δομημένες συνεντεύξεις

- Ερωτηματολόγια δημογραφικών χαρακτηριστικών των υποκειμένων της συνέντευξης (φύλο, ηλικία, εκπαίδευση κτλ)

Η μέθοδος των συνεντεύξεων σε βάθος (ποιοτικών συνεντεύξεων) θεωρήθηκε καταλληλότερη, διότι ανταποκρίνεται στην ευελιξία που απαιτείται λόγω της ανομοιομορφίας του δείγματος, προσφέροντας περιθώρια προσαρμογής των ερωτήσεων στο προφίλ και τη συμπεριφορά του εκάστοτε συνεντευξιαζόμενου (Robson, 2007, p. 321). Η επιλογή των ερωτήσεων έγινε με βάση τις θεματικές ενότητες της παρούσας έρευνας και με παράλληλο στόχο να σκιαγραφήσουν το ρόλο του Φ.Ν.Θ. μέσα από τις δράσεις του φεστιβάλ (π.χ. κριτήρια επιλογής ταινιών, άτυπες σχέσεις, έξι πτυχές του Peterson κτλ). Κάθε συνέντευξη είχε ένα βασικό άξονα ο οποίος προσαρμοζόταν ανάλογα με το ρόλο που είχε ο κάθε συνεντευξιαζόμενος στο πεδίο. Η προηγούμενη γνωριμία, σε επαγγελματικό και προσωπικό επίπεδο, με το μεγαλύτερο μέρος των υποκειμένων που συμμετείχαν στην έρευνα διευκόλυνε σημαντικά τη ροή των συνεντεύξεων. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ, όπου ήταν όλοι συγκεντρωμένοι και με «φεστιβαλική» διάθεση [κυρίως όσοι δραστηριοποιούνται στη διεθνή κινηματογραφική παραγωγή, π.χ. εκπρόσωπος του τηλεοπτικού σταθμού ARTE, του International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA), του European Documentary Network (EDN), sales agents και διανομείς].

Η επιλογή των υποκειμένων της έρευνας έγινε με στόχο την κάλυψη του μεγαλύτερου δυνατού εύρους των ειδικοτήτων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής. Έτσι, πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με το διευθυντή του φεστιβάλ Καννών, το διευθυντή του Φ.Ν.Θ., με υπαλλήλους του Φ.Ν.Θ. (π.χ. ελληνικό τμήμα, αγορά, προγραμματισμό, διοίκηση προσωπικού κτλ) και με διακεκριμένους επαγγελματίες της ελληνικής και διεθνούς κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης (σκηνοθέτες, παραγωγούς, διανομείς, commissioning editors, sales agents κ.α.). Η πρόσβαση για την υλοποίηση των συνεντεύξεων ήταν σχετικά απλή, χωρίς ιδιαίτερα τυπικές διαδικασίες (π.χ. αλληλογραφία μέσω e-mail). Σε αυτό συνετέλεσε επιπλέον η καθημερινή επαφή με τα υποκείμενα λόγω της εργασίας της ερευνήτριας στο Φ.Ν.Θ. στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης.

Πραγματοποιήθηκαν εικοσιπέντε συνεντεύξεις διάρκειας περίπου 60' – 120' της ώρας, οι οποίες απομαγνητοφωνήθηκαν άμεσα στο σύνολο τους. Στη συνέχεια έγινε συστηματική κωδικοποίηση τους κατά θεματική ενότητα. Πέρα από τις καθορισμένες ενότητες, οι οποίες είχαν τεθεί εξ αρχής, προστέθηκαν και καινούργιες οι οποίες αναδύθηκαν κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων. Τα προσωπικά στοιχεία των συνεντευξιζόμενων δεν αναφέρονται στην παρούσα έρευνα, καθώς κρίθηκε ότι δεν είναι απαραίτητο για την ερμηνεία των ευρημάτων.

Η παρούσα έρευνα διήρκεσε στο σύνολο της περίπου τέσσερις μήνες (δύο μήνες στο πεδίο για τη συμμετοχική παρατήρηση και δύο μήνες για την επεξεργασία των ευρημάτων). Οι μέθοδοι έρευνας που ακολουθήθηκαν ήταν ικανοποιητικές για τη συγκέντρωση αξιολογών δεδομένων, τα οποία ήταν στο σύνολο τους αξιοποιήσιμα, καθώς δίνουν απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα αυτής της εργασίας. Σκιαγραφήθηκε σε μεγάλο βαθμό ο ρόλος του Φ.Ν.Θ. στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής, εκπαίδευσης, κυρίως στην Ελλάδα. Επίσης, δόθηκαν ενδεικτικές απαντήσεις σχετικά με τα θέματα της εξέλιξης της τέχνης του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, τη δυνατότητα αυθεντικής έκφρασης των δημιουργών του είδους μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο σχέσεων και διαδικασιών που καθορίζει η παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή, και τον τρόπο με τον οποίο μπορούν οι διαδικασίες να επιδράσουν στην καλλιτεχνική έκφραση του δημιουργού.

Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Προκειμένου να υπάρξει μια συνολικότερη εικόνα για το ρόλο των Φεστιβάλ κινηματογράφου και να σκιαγραφηθεί σαφέστερα ο ρόλος του Φ.Ν.Θ. στην κινηματογραφική παραγωγή ενδεικτικά προτείνονται: συμμετοχική παρατήρηση μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας, επιπλέον συνεντεύξεις σε κάθε ειδικότητα με στόχο τη συγκριτική παράθεση δεδομένων.

Επίσης, κρίνεται απαραίτητη η αναζήτηση ποσοτικών δεδομένων που αφορούν την πορεία του επιχειρηματικού κλάδου της κινηματογραφικής παραγωγής. Για παράδειγμα θα ήταν πολύ σημαντικό για τη διεξαγωγή σαφέστερων συμπερασμάτων να

συγκεντρωθούν δεδομένα για το χρονικό διάστημα από το 1999 μέχρι σήμερα σχετικά με το συνολικό αριθμό των:

- 1) εταιριών κινηματογραφικής παραγωγής, post production και διανομής στην Ελλάδα
- 2) ελεύθερων επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στον κλάδο
- 3) ελληνικών ταινιών που πραγματοποιήθηκαν με διεθνή συμπαραγωγή ή διανομή
- 4) σπουδαστών σε ειδικότητες που αφορούν τον κινηματογράφο
- 5) σχολών που προσφέρουν εκπαίδευση για τον κινηματογράφο

Τέλος, προτείνεται μελέτη περίπτωσης ενός ακόμη φεστιβάλ ντοκιμαντέρ μεγαλύτερης εμβέλειας (π.χ. IDFA) και συγκριτική μελέτη των ευρημάτων με το Φ.Ν.Θ.

4. ΕΥΡΗΜΑΤΑ

Τα ευρήματα της παρούσας ερευνητικής εργασίας, που θα παρουσιαστούν σε αυτήν την ενότητα, προέκυψαν από την έρευνα αρχείου (ιστορικά στοιχεία του οργανισμού) και από τη συμμετοχική παρατήρηση και τις συνεντεύξεις στο πεδίο έρευνας (δομή και διαδικασίες με τις οποίες λειτουργεί το Φ.Ν.Θ.).

Ξεκίνησε καταρχάς με τη συλλογή στοιχείων που αφορούν το βιογραφικό του οργανισμού του Φ.Κ.Θ., στο οποίο υπάγεται το Φ.Ν.Θ.³. Η συγκέντρωση αυτών των πληροφοριών θεωρήθηκε σημαντική διότι *«η καταγωγή και η συμπεριφορά ενός μη κερδοσκοπικού οργανισμού αντανακλά τους θεσμικούς παράγοντες, τις κρατικές πολιτικές και επιπλέον τις διαδικασίες κοινωνικών επιλογών»* (DiMaggio and Anheier, 1990, σελ. 137), στοιχεία που είναι χρήσιμα για την αξιολόγηση του συνόλου των ευρημάτων της παρούσας έρευνας.

Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε συμμετοχική παρατήρηση στον οργανισμό κατά το διάστημα 20 Ιανουαρίου 2016 - 20 Μαρτίου 2016, περίοδο προετοιμασίας και υλοποίησης του 18^{ου} Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, από όπου συγκεντρώθηκαν πληροφορίες σχετικά με τη δομή, τις διαδικασίες λειτουργίας του οργανισμού και τις άτυπες σχέσεις μεταξύ των υπαλλήλων και των επαγγελματιών της κινηματογραφικής παραγωγής.

Παράλληλα, διενεργήθηκε μια σειρά ημι-δομημένων συνεντεύξεων με:

- το διευθυντή του Φεστιβάλ Καννών (Thierry Fremont), ως εκπρόσωπο του δημοφιλέστερου Φεστιβάλ Κινηματογράφου, για τη σκιαγράφηση της γενικότερης εικόνας σχετικά με το ρόλο των Φεστιβάλ Κινηματογράφου στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής
- τους υπαλλήλους του Φ.Ν.Θ. (ένας από κάθε σχετική ειδικότητα)
- τους άμεσα εμπλεκόμενους στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής:

³ Το Φ.Ν.Θ. αποτελεί μια από τις δράσεις του Φ.Κ.Θ. Χρησιμοποιεί τις ίδιες υποδομές και το ίδιο προσωπικό.

- σκηνοθέτες, παραγωγούς, διανομείς, εταιρείες παραγωγής και post production, δημοσιογράφους, παρουσιαστές
- τους εκπροσώπους των/του:
 - ο τηλεοπτικών σταθμών διεθνούς εμβέλειας (commissioning editors των: ARTE, ZDF, EPT)
 - ο Ευρωπαϊκού Δικτύου Ντοκιμαντέρ (European Documentary Network, EDN)
 - ο MEDIA
 - ο Δήμου Θεσσαλονίκης
 - ο Διοικητικού Συμβουλίου του Φ.Ν.Θ.

4. 1. Το Φεστιβάλ

Για την αναζήτηση των βιογραφικών στοιχείων του οργανισμού (Φ.Κ.Θ.) πραγματοποιήθηκε έρευνα:

- αρχειακού υλικού στο διαδίκτυο και στις εκδόσεις του Φεστιβάλ
- επίσημων νομικών εγγράφων του Φ.Ν.Θ.
- οπτικοακουστικού υλικού από το αρχείο της EPT

Από τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν θα παρουσιαστούν επιλεκτικά οι πιο σημαντικές πληροφορίες σχετικά με το Φ.Κ.Θ.: συνθήκες και διαδικασίες, οι οποίες συνετέλεσαν στη δημιουργία του Φ.Κ.Θ. και στη συνέχεια οδήγησαν στη «γέννηση» του Φ.Ν.Θ., θεσμικό πλαίσιο (νομικό καθεστώς και πηγές χρηματοδότησης), οργανόγραμμα, δράσεις, ετήσια δραστηριότητα και στρατηγικοί στόχοι. Η αξιολόγηση και επιλογή των πληροφοριών έγινε με γνώμονα το ερευνητικό εργαλείο της έρευνας («έξι πτυχές» του Peterson) και τα ερευνητικά ερωτήματα.

4.1.1. Η «γέννηση» του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Ο θεσμός του Φ.Κ.Θ. γεννιέται σταδιακά σε μια χρονική στιγμή που η Ελλάδα διανύει μια ταραχώδη περίοδο μεταβολών μεγάλης κλίμακας στον οικονομικό και στον κοινωνικό τομέα (αστικοποίηση, βιομηχανική ανάπτυξη, συγκρούσεις στο εσωτερικό, κομματικές αντιπαραθέσεις και μια διχασμένη κοινωνία), μεταβολές π.χ. στην τέχνη, στη μουσική κουλτούρα, στη μόδα κ.α., που αντανακλούν τις εξελίξεις στο δυτικό κόσμο (http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/index.html).

Το Φ.Κ.Θ. ξεκίνησε με αίτημα/πρόταση της Μακεδονικής καλλιτεχνικής εταιρείας «Τέχνη» προς τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (στο εξής Δ.Ε.Θ.). Έχοντας την υποστήριξη πνευματικών ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων, το Φ.Κ.Θ. απέκτησε οντότητα υπό την αιγίδα της Δ.Ε.Θ. και ουσιαστικά εντάχθηκε στις δράσεις του γενικότερου πλαισίου της διεθνούς εμπορικής έκθεσης τοπικών οικονομιών της Δ.Ε.Θ., που είχαν ως στόχο την τοπική ανάπτυξη και την εξωστρέφεια της χώρας. Η Δ.Ε.Θ. ήταν ο πρώτος χορηγός που αγκάλιασε το Φεστιβάλ. Στη συνέχεια ο οργανισμός υπάγεται στο Υπουργείο Βιομηχανίας.

Το Φ.Κ.Θ. ξεκίνησε ως «1η εβδομάς ελληνικού Κινηματογράφου» και πραγματοποιήθηκε στο Ολύμπιον το 1960. Αρχικά, και όπως αναφέρεται στη σχετική εκπομπή της ΕΡΤ, *«οι παραγωγοί των ταινιών, “τα απόλυτα αφεντικά” του κινηματογράφου εκείνη την εποχή, απαξίωσαν το θεσμό ή προσπάθησαν να τον ελέγξουν»* (Μαρία Κουφοπούλου, (2010) *Φεστιβάλ 50 ετών*. Εκπομπή, Αρχείο ΕΡΤ, DVD 4, 04:55). Η πρώτη διοργάνωση του Φ.Κ.Θ. είχε κυρίως κοσμικό χαρακτήρα και όχι καλλιτεχνικό. Ενδεικτικό είναι ότι η σύνθεση της κριτικής επιτροπής ήταν αλλοπρόσαλλη και καθόλου σχετική με την τέχνη του κινηματογράφου. Άλλωστε την εποχή αυτή η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα βρίσκεται σε εμβρυακή φάση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η δημοσιογράφος- συγγραφέας Ροζίτα Σώκου *«όταν ήρθα στην Ελλάδα έπαθα σοκ με το πόσο χαμηλό ήταν το επίπεδο των ταινιών και με το γεγονός ότι τα μέλη της κριτικής επιτροπής δεν είχαν δει καν ούτε μια ταινία και δεν αγαπούσαν τον κινηματογράφο»* (Ροζίτα Σώκου, (2010) *Φεστιβάλ 50 ετών*. Εκπομπή, Αρχείο ΕΡΤ, DVD 1, 09:39).

Υπό το κλίμα των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων της χώρας (Δικτατορία, λογοκρισία) τα πρώτα χρόνια το Φ.Κ.Θ. έγινε πεδίο πολιτικών αντιπαραθέσεων (δημιουργία του Αντι-φεστιβάλ⁴) και εκτόνωσης του κοινού («β' εξώστης»⁵). Το Φεστιβάλ πασχίζει για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας ακροβατώντας πολλές φορές ανάμεσα στην εμπορικότητα (ταινίες της Φίνος Φιλμς) και στην πειραματική τέχνη. Ο διχασμός στο Φ.Κ.Θ. ήταν εμφανής ακόμη και στο πρωτόκολλο ένδυσης: του εμπορικού κινηματογράφου (γραβάτες και κουστούμια) και του νέου κινηματογράφου (μούσια, μπλου-τζινς). Όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης Παντελής Βούλγαρης «ήταν από τη μια μεριά ο *James Paris*⁶ από την άλλη εμείς που ερχόμαστε από αλλού, από άλλον κόσμο» (Παντελής Βούλγαρης, 2010, «Φεστιβάλ 50 ετών», Εκπομπή, Αρχείο EPT, DVD 2, 38:39).

Το 1992 αποτελεί ημερομηνία ορόσημο για το Φ.Κ.Θ. καθώς το φεστιβάλ γίνεται πλέον διεθνές. Το όραμα για ένα διεθνές φεστιβάλ υπήρχε από την αρχή, αλλά η υλοποίησή του καθυστέρησε κάποια χρόνια και πραγματοποιήθηκε εφόσον είχαν συντελεστεί οι απαραίτητες ζυμώσεις. Με τη διεθνοποίησή του το Φ.Κ.Θ. «γίνεται παγκοσμίως γνωστό», όπως επιβεβαιώνει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (Θόδωρος Αγγελόπουλος, 2010, «Φεστιβάλ 50 ετών», Εκπομπή, Αρχείο EPT, DVD 4, 49:00) και

⁴ «Το 1977 σύσσωμος ο χώρος του κινηματογράφου συγκρούστηκε με το κράτος και οδηγήθηκε στη διοργάνωση του «Αντι-φεστιβάλ» Θεσσαλονίκης. Η σύγκρουση αυτή ήταν αποτέλεσμα της πολιτικής των μέχρι τότε κυβερνήσεων που με νόμο είχαν εντάξει τα θέματα του κινηματογράφου στο Υπουργείο Βιομηχανίας, θέλοντας να μετατρέψουν την Ελλάδα σε Τσινετσιτά. Πολιτική που είχε επιπτώσεις σε όλο το φάσμα του ελληνικού σινεμά, από την παραγωγή μέχρι και τη διέξαγωγή του φεστιβάλ» (<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=18>).

⁵ «Ο «β' εξώστης» παίρνει το όνομα του από την ομώνυμη κατηγορία θέσεων στην αίθουσα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, όπου λόγω του φθηνού εισιτηρίου συγκεντρώνονται συνήθως οι φοιτητές και η νεολαία. Ο παραγωγός Κώστας Καραγιάννης αναφέρεται στους θεατές του «β' εξώστη» ως «οργανωμένη κλίκα» η οποία δημιουργούσε αντιδράσεις και φασαρίες» (<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=12>).

⁶ «Ο Τζέιμς Πάρις (*James Paris*, πραγματικό όνομα: Δημήτρης Παρασχάκης, 1921 - 26 Μαΐου 1982) ήταν παραγωγός κινηματογραφικών ταινιών. Συνεργάστηκε ως διευθυντής παραγωγής σε ταινίες της 20th Century Fox, στα τέλη της δεκαετίας του '50 επέστρεψε στην Ελλάδα, δίνοντας μια νέα πνοή στις κινηματογραφικές παραγωγές». https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B6%CE%AD%CE%B9%CE%BC%CF%82_%CE%A0%CE%AC%CF%81%CE%B9%CF%82

αυτό επιδρά στη δυναμική, στη φυσιογνωμία, αλλά και στη μελλοντική του εξέλιξη. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η δημοσιογράφος Μαρία Κατσουνάκη *«η μετάβαση στο διεθνές Φεστιβάλ ήταν ένα βήμα στο μέλλον και στην προοπτική. Η ελληνική ταινία μέσα από το Φ.Κ.Θ. βρήκε συνομιλητές και αναμετρήθηκε με τη διεθνή παραγωγή. Επίσης, αποκαταστάθηκε ένα διασαλευμένο για μας κριτήριο του τι είναι καλό, τι είναι κακό, τι ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και τι όχι»* (Μαρία Κατσουνάκη, 2010, «Φεστιβάλ 50 ετών», Εκπομπή, Αρχείο ΕΡΤ, DVD 4, 13:20).

Η διεθνοποίηση του Φ.Κ.Θ. έγινε σταδιακά, όχι όμως ομαλά, όπως συμπεραίνει η Παπαδημητρίου, *«καθώς παρεμποδίστηκε από πολλούς παράγοντες, οι οποίοι αφορούσαν διαφορετικούς εμπλεκόμενους φορείς με συγκεκριμένες ατζέντες.»* (Papadimitriou, 2016, p. 108). Η βασική σύγκρουση φαίνεται ότι προκλήθηκε από το φόβο της δημιουργίας ανταγωνιστικού περιβάλλοντος υψηλών προδιαγραφών, στο οποίο δε θα μπορούσε να ανταπεξέλθει η περιορισμένων δυνατοτήτων εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή.

Προσωπικότητες με διεθνές κύρος, όπως ο Μισέλ Δημόπουλος, ο τότε διευθυντής του, και ο Δημήτρης Εϊπίδης, ο μετέπειτα και για πολλά χρόνια διευθυντής του Φ.Κ.Θ. και Φ.Ν.Θ., κλήθηκαν από το εξωτερικό για να συνδράμουν προς την κατεύθυνση της διεθνοποίησης του θεσμού. Μετά τη διεθνοποίηση ο οργανισμός διανύει πλέον τη χρυσή εποχή του και όπως αναφέρει η Δέσποινα Μουζάκη, πρώην διευθύντρια του φεστιβάλ, *«το Φ.Κ.Θ. προσπαθεί να αφουγκραστεί τις νέες τάσεις και να προβλέψει το μέλλον του κινηματογράφου»* (Δέσποινα Μουζάκη, (2010) *Φεστιβάλ 50 ετών*. Εκπομπή, Αρχείο ΕΡΤ, DVD 1, 11:24).

Το Φ.Ν.Θ.

Εξίσου σημαντική χρονιά για την εξέλιξη του Φ.Κ.Θ. είναι το 1999, όταν ο οργανισμός διευρύνεται προσθέτοντας στις δράσεις του έναν καινούργιο θεσμό, το «Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21^{ου} αιώνα», υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Εϊπίδη. Το Φ.Ν.Θ. ξεκίνησε διστακτικά και όπως μας αφηγείται ένας από τους μακροβιότερους υπαλλήλους του φεστιβάλ *«το Φ.Ν.Θ. αρχικά ήταν πολύ μικρό. Ήμασταν*

τρία άτομα που τα κάναμε όλα, πρόγραμμα, εκδηλώσεις κτλ. Τα γραφεία μας ήταν σε ένα διάδρομο κάτω από τις σκάλες. Σιγά-σιγά μεγάλωσε». Καθώς την περίοδο αυτή (1999 και εξής) το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ παγκοσμίως βρίσκεται στα πρώτα στάδια της ανάπτυξης του, η δημιουργία του Φ.Ν.Θ. άνοιξε ένα πρωτόγνωρο για τα ελληνικά δεδομένα πεδίο, τόσο καλλιτεχνικά, όσο και επιχειρηματικά.

Καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία και την εξέλιξη του Φ.Ν.Θ. έπαιξε ο εμπνευστής και επί δεκαοκτώ συνεχόμενα χρόνια διευθυντής του, Δημήτρης Εϊπίδης. Ο ίδιος εξαρχής δήλωσε τις προθέσεις του για τη δημιουργία του Φ.Ν.Θ. στην πρώτη συνέντευξη τύπου το 1999: *«Ο θεσμός του Φ.Ν.Θ. είναι μεγάλης σημασίας, διότι θα προσφέρει βήμα έκφρασης και προβολής των ελλήνων δημιουργών, αλλά και έναν τόπο συνάντησης με δημιουργούς από άλλες χώρες»* (Μαρία Κουφοπούλου, 2010, «Φεστιβάλ 50 ετών», Εκπομπή, Αρχείο ΕΡΤ, DVD 1, 21:24). Παραμένοντας στη θέση του διευθυντή επί δεκαοκτώ χρόνια είχε την ευκαιρία να δημιουργήσει και να αναπτύξει έναν ισχυρό θεσμό σε διεθνές επίπεδο και να υλοποιήσει τους εξαγγελτικούς του στόχους, εδραιώνοντας μια ενιαία αισθητική στον προγραμματισμό των ταινιών και στην οργανωσιακή κουλτούρα του Φ.Ν.Θ.

Στόχος του Φ.Ν.Θ. είναι να ενημερώσει, να ευαισθητοποιήσει και να κινητοποιήσει το κοινό, γύρω από κρίσιμες θεματικές -ανθρώπινα δικαιώματα, κοινωνία & περιβάλλον, όψεις του κόσμου, καταγραφή της μνήμης, πορτρέτα & ανθρώπινες διαδρομές, μικρές αφηγήσεις- που απαιτούν την κριτική στάση και την ενεργό συμμετοχή του. Δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στο ελληνικό ντοκιμαντέρ το Φ.Ν.Θ. δημιουργεί ευκαιρίες για τα ελληνικά ντοκιμαντέρ της πρόσφατης παραγωγής να προβληθούν και να ξεκινήσουν την πορεία προβολής τους σε μεγάλα διεθνή τηλεοπτικά δίκτυα. Πέρα από τις προβολές και τα αφιερώματα, το πρόγραμμα του Φ.Ν.Θ. είναι πολυσυλλεκτικό και περιλαμβάνει παράλληλες δράσεις όπως ημερίδες, masterclasses, ομιλίες, συνέδρια, εκθέσεις, εκπαιδευτικά προγράμματα.

Θεσμικό πλαίσιο του Φ.Κ.Θ.

Το Φ.Κ.Θ. είναι εποπτευόμενος φορέας του Υπουργείου Πολιτισμού. Η νομική μορφή του οργανισμού είναι «Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου» (στο εξής Ν.Π.Ι.Δ.) και η λειτουργία του διέπεται από τις διατάξεις του Νόμου 3905/2010 (άρθρα 21-33). Το Διοικητικό Συμβούλιο του Φεστιβάλ είναι επταμελές και αποτελείται από καλλιτέχνες (σκηνοθέτες, μουσικούς, συγγραφείς, τεχνικούς), δημοσιογράφους, εκπρόσωπο του δήμου και της κρατικής τηλεόρασης. Ο Δημήτρης Εϊπίδης ήταν Διευθυντής του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης από την ίδρυση του (1999) και παράλληλα, με τον ίδιο μισθό, άσκησε τα καθήκοντα του Διευθυντή Φεστιβάλ Κινηματογράφου από τις 19/10/2010. Παρέμεινε στη θέση του διευθυντή μέχρι τις 21 Μαρτίου του 2016, οπότε και υπέβαλλε την παραίτηση του.

Το Φ.Ν.Θ. έχει στους πρωταρχικούς του στόχους την προώθηση της τέχνης του κινηματογράφου. Το 60% του προϋπολογισμού του χρηματοδοτείται από χορηγίες (κρατικές και ιδιωτικές) και το 40% από λοιπούς πόρους (εισιτήρια, ενοίκια αιθουσών - κυλικείων).

Οργανόγραμμα του Φ.Κ.Θ.

Το προσωπικό του Φ.Ν.Θ. είναι κατά βάση σταθερό σε όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του. Το μεγαλύτερο μέρος των υπαλλήλων είναι μόνιμο προσωπικό μετά από τις μονιμοποιήσεις θέσεων που πραγματοποιήθηκαν το 1997 και το 2009. Μέχρι την ημερομηνία της διεξαγωγής της παρούσας έρευνας το οργανόγραμμα του Φ.Κ.Θ., το οποίο προτείνει διοικητικές μεταρρυθμίσεις του οργανισμού (π.χ. διαχωρισμός των αρμοδιοτήτων της Γενικής Διεύθυνσης), δεν έχει τεθεί σε ισχύ και προβλέπεται ότι δυνητικά θα εφαρμοστεί στο επόμενο διάστημα μετά την αλλαγή της Διεύθυνσης του Φ.Ν.Θ..

Δράσεις

Το Φ.Κ.Θ. είναι ένα φεστιβάλ με ποικίλες δράσεις, οι οποίες πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ. Σε αυτές συγκαταλέγονται: προβολές, αφιερώματα, θεματικά πάνελ και παρουσιάσεις των ταινιών από τους ίδιους τους δημιουργούς, εκπαίδευση/σεμινάρια (masterclasses, εργαστήρια), προώθηση - αγορά (Doc Market, pitching forums), δικτύωση (συναντήσεις, γεύματα, πάρτι: “just talking”, συνάντηση “Meet 'n' Mingle”, πάρτι έναρξης, πάρτι προσωπικού & εθελοντών, πάρτι DocMarket, πάρτι λήξης) παράλληλες εκδηλώσεις (εκθέσεις, συγκέντρωση ειδών π.χ. για τους πρόσφυγες), περιφερειακές εκδηλώσεις, βραβεία.

Από τις πιο καίριες δράσεις του Φ.Κ.Θ., η οποία έχει ως στόχο την ανάπτυξη και διεθνοποίηση των τοπικών κινηματογραφικών αγορών και την κατάρτιση των επαγγελματιών της κινηματογραφικής παραγωγής, είναι το τμήμα της «Αγοράς⁷» (“Market”). Για πρώτη φορά λειτούργησε στην Ελλάδα στο Φ.Ν.Θ. (1999) και στη συνέχεια το 2005 και στο Φ.Κ.Θ. Βασικός στόχος της λειτουργίας και των δράσεων της «Αγοράς» είναι η εκπαίδευση, η δικτύωση και η διευκόλυνση της πρόσβασης σε διεθνείς χρηματοδοτήσεις. Στα πλαίσια των δράσεων της «Αγοράς» λειτουργούν:

- Crossroads - Φόρουμ Συμπααραγωγών
- Pitching Forum για συμπααραγωγές ντοκιμαντέρ
- Works in Progress (ταινίες σε εξέλιξη από τη Νοτιοανατολική Ευρώπη και τη Μεσόγειο)

Ετήσια δραστηριότητα

Ο οργανισμός του Φ.Κ.Θ. δραστηριοποιείται καθ’ όλη τη διάρκεια του έτους με τη λειτουργία των δύο κινηματογραφικών αιθουσών «Ολύμπιον» και «Παύλος Ζάννας», ως κινηματογράφων πρώτης προβολής, και της «Ταινιοθήκης της Θεσσαλονίκης». Κάθε

⁷ Η «Αγορά» είναι ένας χώρος (ψηφιακή βιντεοθήκη) με οθόνες προβολής ταινιών, όπου ο ενδιαφερόμενος επαγγελματίας (παραγωγός, διανομέας, sales agent κτλ) μπορεί να παρακολουθήσει τις ταινίες που έχει επιλέξει καθ’ όλη τη διάρκεια της διεξαγωγής του Φεστιβάλ.

χρόνο διοργανώνει ενδιαφέροντα κινηματογραφικά αφιερώματα και ρετροσπεκτίβες σε μεγάλους δημιουργούς της 7ης τέχνης και σε εθνικές κινηματογραφίες.

Αξιόλογη είναι, επίσης, η εκδοτική δραστηριότητα του Φ.Κ.Θ., η οποία περιλαμβάνει μονογραφίες δημιουργών, καταλόγους κινηματογραφικών αφιερωμάτων και εκθέσεων, καθώς και κατά τη διάρκεια υλοποίησης του Φεστιβάλ την κυκλοφορία της εφημερίδας «Πρώτο Πλάνο».

Παράλληλα, διοργανώνει εκπαιδευτικά προγράμματα για μαθητές όλων των βαθμίδων, καθώς και περιφερειακές εκδηλώσεις με επιλεγμένες ταινίες και ντοκιμαντέρ μετά το τέλος των δύο ετησίων φεστιβάλ σε συνεργασία με πανεπιστήμια, τοπικές αρχές και πολιτιστικούς οργανισμούς. Ακόμη, σε συνεργασία με το Υπουργείο Δικαιοσύνης διοργανώνει και πραγματοποιεί προβολές ταινιών σε Καταστήματα Κράτησης (φυλακές).

Τέλος, διαχειρίζεται την καθημερινή λειτουργία της Κινηματογραφικής Βιβλιοθήκης της Θεσσαλονίκης και του Μουσείου Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Στρατηγικοί στόχοι

Μέσα από τους στρατηγικούς στόχους του Φ.Κ.Θ., όπως περιγράφονται στο επίσημο επιχειρηματικό πλάνο (business plan), διαφαίνεται το πώς το φεστιβάλ αντιλαμβάνεται το ρόλο του. Συνοψίζοντάς τους μπορεί να ειπωθεί ότι μεταξύ άλλων ο σημαντικότερος στόχος του είναι η σαφής πρόθεσή του να ενισχύσει το τμήμα της «Αγοράς» και την υποστήριξη των ελληνικών κινηματογραφικών παραγωγών στους τομείς της ανάπτυξης, χρηματοδότησης, προώθησης και πώλησης των ταινιών στο διεθνή χώρο.

4.1.2. ΤΟ Φ.Ν.Θ. και οι «Έξι πτυχές»

Ολοκληρώνοντας την ιστορική αναδρομή και την παρουσίαση των δράσεων του οργανισμού, οι οποίες είχαν ως στόχο τη σκιαγράφηση του προφίλ του Φ.Ν.Θ., στο σημείο αυτό παρουσιάζονται τα ευρήματα της παρούσας εργασίας κατανεμημένα σε έξι θεματικές πτυχές, όπως και συλλέχτηκαν. Η προσέγγιση των ερευνητικών ερωτημάτων

μέσα από το πρίσμα των «έξι πτυχών» που προτείνει ο Peterson ήταν βοηθητική και οργάνωσε αποτελεσματικά την έρευνα όπως και τη θεματική ομαδοποίηση των συνεντεύξεων. Έχοντας ως άξονα τα ερευνητικά ερωτήματα, συγκεντρώθηκαν στοιχεία σχετικά με το Φ.Ν.Θ. για κάθε μία από τις πτυχές (τεχνολογία, νομοθεσία-ρυθμιστικό πλαίσιο, δομή της βιομηχανίας, οργανωσιακή δομή, δομή απασχόλησης, αγορά). Τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν δεν ήταν ισόποσα ή ισάξια για όλες τις πτυχές, παρ' όλα αυτά ακόμη και αυτό αποτελεί εύρημα προς αξιολόγηση. Επίσης, έχει ενδιαφέρον πώς οι πτυχές αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και πώς σε κάποιες περιπτώσεις συνδέονται (π.χ. η πτυχή της τεχνολογίας με την πτυχή της δομής της βιομηχανίας ή της δομής της απασχόλησης) και εντέλει συνθέτουν μια ενιαία εικόνα δίνοντας απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα που απασχόλησαν την παρούσα έρευνα.

Τεχνολογία

Οι τεχνολογικές εξελίξεις μεταβάλλουν τα δεδομένα και δημιουργούν νέες ευκαιρίες στο πεδίο της τέχνης και της κουλτούρας. Ο κινηματογράφος και κατ' επέκταση τα φεστιβάλ κινηματογράφου αποτελούν κατεξοχήν πεδία, όπου η καινοτομία και οι αλλαγές στην τεχνολογία είναι εμφανείς και αλληλένδετες με τη διαδικασία παραγωγής, προβολής και κατανάλωσης των ταινιών. Αυτό συμβαίνει σε μεγάλο βαθμό λόγω της φύσης του κινηματογραφικού είδους (ταινία), το οποίο παράγεται και καταναλώνεται αποκλειστικά με τεχνολογικά μέσα. Είναι αυτονόητο, λοιπόν, ότι η εξέλιξη της τεχνολογίας επηρεάζει το Φ.Ν.Θ.

Στο πλαίσιο της παρούσας πτυχής εξετάζονται οι αλλαγές που συμβαίνουν στους τομείς της τεχνολογίας πληροφοριών και επικοινωνίας⁸ (Information-

⁸ «Η τεχνολογία πληροφοριών και επικοινωνίας (ΤΠΕ) είναι το σύνολο των επαγγελματικών χώρων, οι οποίοι σχετίζονται με τη μελέτη, σχεδίαση, ανάπτυξη, υλοποίηση, συντήρηση και διαχείριση υπολογιστικών πληροφοριακών συστημάτων [...]. Τα επαγγέλματα ΤΠΕ [...] έχουν ως στόχο την παραγωγή, αποθήκευση, διαχείριση και μετάδοση πληροφοριών κάθε τύπου».

(https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1%CF%80%CE%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B9%CF%8E%CE%BD_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1%CF%82)

Communication Technology- ICT), της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ, της προβολής στις κινηματογραφικές αίθουσες και της διανομής των ταινιών. Οι παραπάνω τομείς αναδύθηκαν μέσα από την επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας και από τις συνεντεύξεις με ειδικούς του κάθε σχετικού τομέα: ειδικό στις τεχνολογίες πληροφοριών και επικοινωνίας (ICT specialist), ανεξάρτητο παραγωγό ντοκιμαντέρ, εταιρία παραγωγής και post production, υπάλληλο του Φ.Ν.Θ., υπεύθυνο για την προβολή των ταινιών.

Από την έρευνα επιβεβαιώθηκε ότι η εξέλιξη της τεχνολογίας πληροφοριών και επικοινωνίας είναι σημαντική για την αποτελεσματική λειτουργία και οργάνωση του οργανισμού, καθώς το Φ.Ν.Θ. στηρίζεται στην εντατική χρήση και πλήρη εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που προσφέρει η πληροφορική και τα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας. Το Φ.Ν.Θ. αξιοποιεί σε καθημερινή βάση την τεχνολογία για τη δικτύωση, την επικοινωνία και τη μεταφορά πληροφοριών και δεδομένων σε διεθνές επίπεδο. Όπως μας επιβεβαιώνει υπάλληλος του Φ.Ν.Θ. *«η ανανέωση/επικαιροποίηση των υποδομών του φεστιβάλ κόστιζει αρκετά χρήματα, δεν ξέρω πόσα, γιατί γίνεται σταδιακά συνήθως. Είναι όμως μια συνεχής αναγκαιότητα»*.

Όσον αφορά το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, από τα μέσα της δεκαετία του '80 και μετά έχουν πραγματοποιηθεί σημαντικές τεχνολογικές αλλαγές, οι οποίες αφορούν, πρωτίστως, την εμφάνιση της ψηφιακής κάμερας και στη συνέχεια την εξέλιξη της τεχνολογίας ήχου, φωτών, επεξεργασίας εικόνας, προγραμμάτων μοντάζ, εφέ, διεθνών προτύπων προβολής αρχείων (π.χ. DCP - Digital Cinema Package). Η Sony παρήγαγε τις πρώτες ποιοτικές ψηφιακές βιντεοκάμερες CCD, οι οποίες είναι απλούστερες στη χρήση τους και πολύ οικονομικότερες. Αυτό το γεγονός προκάλεσε την ψηφιακή επανάσταση στον κινηματογράφο, διότι άλλαξε άρδην τον τρόπο παραγωγής, προβολής και διανομής των ταινιών. Μια ταινία μπορεί πλέον να παραχθεί με πολύ χαμηλό κόστος, και αυτό επέτρεψε σε περισσότερους δημιουργούς να εισχωρήσουν στον κλάδο, αύξησε την κινηματογραφική παραγωγή και δημιούργησε μεγαλύτερο ανταγωνισμό. Οι δημιουργοί και οι εταιρίες παραγωγής μπορούν να παράξουν έργο υψηλών τεχνικών προδιαγραφών και ποιότητας σε χαμηλό κόστος, ενώ ταυτόχρονα

μπορούν να είναι πιο ευέλικτοι και δημιουργικοί, λόγω των δυνατοτήτων που τους προσφέρει η τεχνολογία. Αυτό όπως μας επιβεβαιώνει εκπρόσωπος εταιρίας post production «δημιούργησε μια έκρηξη στις παραγωγές. Ξαφνικά ο καθένας μπορούσε να κάνει μια ταινία. Αυτό έδωσε κάποια ώθηση, αλλά ταυτόχρονα είχε και σαν αποτέλεσμα να γίνουν και πολλές κακές ταινίες, επειδή ακριβώς είναι πολύ πιο εύκολο να κάνει κάποιος μια ταινία. Ειδικά με το ντοκιμαντέρ υπάρχει ακόμα μεγαλύτερη ευκολία γιατί δεν χρειάζεται απαραίτητα ηθοποιούς και γυρίσματα. Σίγουρα γίνονται πολύ περισσότερα και πιο εύκολα. Από την άλλη, επειδή είναι μεγάλος ο όγκος, βλέπεις και κακές δουλειές. Παλιότερα ήταν πιο δύσκολο, ακόμη δηλαδή και ντοκιμαντέρ να έκανες. Μείωνες μεν λίγο τα κόστη, πάλι όμως είχες να αντιμετωπίσεις τα κόστη του φιλμ, της κάμερας, της επεξεργασίας. Όλα αυτά είναι πολύ πιο εύκολα τώρα, οπότε σε γενικές γραμμές δεν θα έλεγα ότι άλλαξε κάτι άλλο πέρα από το γεγονός ότι είναι πιο εύκολο να κάνει κάποιος ντοκιμαντέρ, και κάποιος που θα ήθελε να ασχοληθεί πλέον μπορεί να το κάνει, ενώ πριν δεν μπορούσε. Έπρεπε οπωσδήποτε να έχει ένα μίνιμουμ χρημάτων, μάλιστα αρκετά υψηλό, για να το τολμήσει. Έτσι είναι πιο μεγάλος ο όγκος, πιο πολλές οι καλές ταινίες, πιο πολλές οι κακές. Σε τεχνικό επίπεδο, ειδικά στο ντοκιμαντέρ, επειδή δεν υπάρχει η τεχνική βοήθεια πάντα, έχει πολλές φορές τεχνικές ελλείψεις ή έχει πράγματα που θα μπορούσαν να διορθωθούν και θα έπρεπε, αλλά δεν έγινε, είτε γιατί δεν υπήρχαν χρήματα ή η γνώση. Οπότε πάλι έχει να κάνει με το πόσο καλά ξέρει ο καθένας το μέσο, την τεχνολογία, πόσο την ψάχνει».

Η ψηφιακή επανάσταση στην παραγωγή των ταινιών προκάλεσε αλλαγές και στην προβολή των ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες προκειμένου να ανταποκρίνονται στις προδιαγραφές εικόνας και ήχου της ταινίας. Σχεδόν αυτόματα αύξησε τις απαιτήσεις στις τεχνικές προδιαγραφές των αιθουσών, π.χ. μηχανές προβολής και ήχου, οι οποίες να είναι συμβατές με τη διαθέσιμη μορφή αρχείων προβολής ή μεταφοράς δεδομένων (φιλμ, αναλογικά, ψηφιακά, online μεταφορά ταινιών για την οποία απαιτείται αξιόπιστη διαδικτυακή σύνδεση). Το Φ.Ν.Θ. σε όλη τη διάρκεια της πορείας του παρακολουθεί και προσαρμόζεται στις αλλαγές της τεχνολογίας. Άλλωστε,

όπως μας επισημαίνει ο υπάλληλος του Φ.Ν.Θ. *«η προσαρμογή στις τεχνολογικές εξελίξεις είναι απαραίτητη. Το φεστιβάλ δε θα μπορούσε να επιβιώσει χωρίς αυτές»*.

Επίσης, καθοριστικά αλλάζει και το τοπίο της διανομής ταινιών λόγω των τεχνολογικών εξελίξεων στην παραγωγή και προβολή των ταινιών. Κατά κύριο λόγο σταδιακά έχει διευκολυνθεί η μεταφορά και παρουσίαση των ταινιών προς τους ενδιαφερόμενους αγοραστές, διανομείς και φεστιβάλ. Η ψηφιακή μορφή αρχείων (σκληρών δίσκων, Blue-ray, DCP), τα οποία πλέον μπορούν να μεταφερθούν μέσα από το διαδίκτυο, έκανε εφικτή τη διαδικασία live streaming προβολών, την ηλεκτρονική θέαση ταινιών (π.χ. Netflix⁹), αλλά και του παράνομου free download ταινιών. Με λίγα λόγια, δημιούργησε καινούργιες δυνατότητες θέασης των ταινιών, οι οποίες σε συνδυασμό με τη σημαντική βελτίωση της ποιότητας στην εικόνα και στον ήχο των ηλεκτρονικών συσκευών προσωπικής χρήσης (τηλεόραση, PC, tablet) άλλαξαν τις συνήθειες του κοινού. Φαίνεται ότι, σταδιακά, η εξέλιξη της τεχνολογία σε συνδυασμό με την πολιτική μάρκετινγκ των αντίστοιχων μεγάλων εταιριών οδηγούν σε μια κουλτούρα αποσπασματικής εμπειρίας θέασης μιας ταινίας (Benson-Allott, 2011, pp. 10-11). Το κοινό πλέον παρακολουθεί ταινίες σε ιδιωτική προβολή, π.χ. στο σπίτι του, στο γραφείο του ή στην αίθουσα αναμονής για την πτήση του, και *«αυτή η συνθήκη έχει γίνει το νέο “φυσιολογικό”»* (Hilderbrand, 2010, pp.24). Οι δημόσιες κινηματογραφικές προβολές, όμως, ήταν και παραμένουν μια από τις πιο δημοφιλείς και αγαπημένες κοινωνικές δραστηριότητες του κοινού παρόλα τα πλήγματα και τις αλλαγές που έχει υποστεί ο χώρος.

Επιπτώσεις στο Φ.Ν.Θ.

Η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας είχε αντίκτυπο στο Φ.Ν.Θ. διότι η λειτουργία και οι δράσεις του φεστιβάλ απαιτούν την προσαρμογή του στις αλλαγές και στις απαιτήσεις των νέων δεδομένων προβολής μιας ταινίας. Αυτό σημαίνει καλύτερη ποιότητα

⁹ «Το Netflix, είναι η μεγαλύτερη εταιρία ενοικίασης ταινιών παγκοσμίως, η οποία έχει ως βάση της το διαδίκτυο. Διατηρεί βάση δεδομένων με τις αξιολογήσεις των χρηστών για τις ταινίες που έχουν παρακολουθήσει (από ένα έως πέντε αστέρια)», (Feuerverger, et al., 2010, pp.202- 203).

προβολών και σύμπλευση με την πορεία εξέλιξης της κινηματογραφικής παραγωγής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του υπαλλήλου του Φ.Ν.Θ. που μας λέει ότι «η προσαρμογή στην εξέλιξη της τεχνολογίας είναι σεβασμός στην τέχνη. Γι' αυτό στο Φ.Ν.Θ. θέλουμε να έχουμε, και έχουμε, ένα πολύ υψηλό επίπεδο προβολών, το οποίο αρμόζει σε ένα διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου. Είναι το μίνιμουμ που πρέπει να έχει ένα φεστιβάλ. Υπάρχουν φεστιβάλ που έχουν μεγάλη αίγλη και δεν έχουν το τεχνικό επίπεδο το δικό μας – το επιβεβαιώνει και το *feedback* από τους ίδιους τους σκηνοθέτες, ειδικά τους ξένους. Ο Τζάρμους, για παράδειγμα, μας έχει πει ότι η προβολή στο «Ολύμπιον» του φάνηκε καλύτερη από τη Νέα Υόρκη! Αυτό δείχνει μια μεγάλη αναγνώριση: ότι έχει γίνει δουλειά, η οποία φαίνεται σε κάποιον που είναι δημιουργός και ξέρει». Φαίνεται, λοιπόν, ότι κυρίως στον κινηματογράφο η επικαιροποιημένη γνώση και χρήση της τεχνολογίας είναι μέρος της δημιουργίας της τέχνης.

Το Φ.Κ.Θ., λοιπόν, χρειάστηκε να εκσυγχρονίσει τα μέσα αναπαραγωγής και προβολής που διέθετε στις κινηματογραφικές του αίθουσές κάτω από την πίεση της ραγδαίας τεχνολογικής εξέλιξης στο χώρο των ψηφιακών οπτικοακουστικών μέσων και τη διευρυμένη πλέον χρήση τους από τους επαγγελματίες του χώρου (σκηνοθέτες, εταιρίες παραγωγής και διανομής). Έτσι, τα τελευταία χρόνια συμπλήρωσε τον αναλογικό ήχο και εικόνα με ψηφιακό εξοπλισμό τελευταίας τεχνολογίας (DCP και HD). Η προσαρμογή αυτή ήταν απαραίτητη, ώστε ο οργανισμός να παραμείνει σύγχρονος, ανταγωνιστικός και θελκτικός σε σκηνοθέτες και παραγωγούς και να διατηρήσει την καλή του φήμη ως διοργανωτής δυο μεγάλων και καταξιωμένων φεστιβάλ.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι το Φ.Ν.Θ. κατά τη διάρκεια της διοργάνωσης του 13^{ου} Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ πρωτοπόρησε για τα δεδομένα της Ελλάδας στον τομέα της τεχνολογίας, δίνοντας ταυτόχρονα ένα στίγμα της «εταιρικής κουλτούρας» του. Έχοντας στη βάση της φιλοσοφίας του την αξιοποίηση και τον πειραματισμό με τις νέες τεχνολογίες (εν προκειμένω την αύξηση της ταχύτητας του διαδικτύου -μεγάλο εύρος ζώνης) εγκαινίασε σε συνεργασία με το Εργαστήριο Ηλεκτροακουστικής και Τηλεοπτικών Συστημάτων της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης το εγχείρημα του «Streaming Project – Ντοκιμαντέρ σε Ταυτόχρονη

Μετάδοση». Έτσι, το 2011 πραγματοποίησε την πρώτη ταυτόχρονη ψηφιακή μετάδοση ταινιών σε παραπάνω από μια αίθουσες και σε διαφορετικές πόλεις. Με αυτόν τον τρόπο διεύρυνε τη δράση και το κοινό του πέρα από τα σύνορα της πόλης της Θεσσαλονίκης.

Επιπτώσεις στην κινηματογραφική παραγωγή

Το Φ.Ν.Θ. προσανατολισμένο στην προώθηση της τεχνολογίας και της καινοτομίας συμβάλλει στην αλυσίδα εξέλιξης της τεχνολογίας. Δίνοντας βήμα σε ταινίες που βασίζονται στις νέες τεχνολογίες και σε καινοτόμες ιδέες (π.χ. ταινίες που έχουν κινηματογραφηθεί με κινητό τηλέφωνο) προωθεί την παραγωγή ταινιών που βασίζονται σε αυτές τις αρχές. Και εν τέλει, όπως διαφαίνεται, η διαδικασία της τεχνολογικής εναρμόνισης του Φ.Ν.Κ. με τα νέα δεδομένα δεν αφορά απλά μια προσαρμογή και συμβατότητα με τις τεχνολογικές εξελίξεις, αλλά αποτελεί σημαντικό μέρος της διαδικασίας της κινηματογραφικής παραγωγής.

Νομοθεσία – ρυθμιστικό πλαίσιο

Η παραγωγή των συμβολικών προϊόντων, ενταγμένη στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας, συντελείται και οργανώνεται σύμφωνα με το ευρύτερο εθνικό και διεθνές νομοθετικό και ρυθμιστικό πλαίσιο. Η νομοθεσία καθορίζει τα θέματα που αφορούν τη διαχείριση των πνευματικών δικαιωμάτων, τη χρηματοδότηση των πολιτιστικών οργανισμών, τη φορολόγηση των εταιριών και των φυσικών προσώπων/επαγγελματιών, και με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνει το πεδίο και το εύρος των δυνατοτήτων μιας παραγωγής.

Συγκεκριμένα στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής σημαντικό ρόλο παίζει η ισχύουσα νομοθεσία για τον κινηματογράφο, η οποία ορίζει το καθεστώς για τις χρηματοδοτήσεις και τη φορολογία που αφορούν τη δραστηριότητα στο χώρο. Ο ρόλος του κράτους σε αυτή την περίπτωση είναι καθοριστικός καθώς η κάθε κυβέρνηση μπορεί να προβεί στην ψήφιση μιας νομοθεσίας, η οποία θα μπορούσε να επηρεάσει άμεσα ή

έμμεσα την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή π.χ. εμποδίζοντας τη δράση ή το χαρακτήρα μιας παραγωγής (λογοκρισία) δημιουργώντας εμπόδια ή καταστέλλοντας την ανάπτυξη των παραγωγών (εφαρμογή μη ευνοϊκής φορολογικής νομοθεσίας και πολιτικής χρηματοδοτήσεων). Επιπλέον, μείζον νομικό ζήτημα σε διεθνές επίπεδο για την ανάπτυξη της παραγωγής στις πολιτιστικές – δημιουργικές βιομηχανίες είναι η διαμόρφωση της νομοθεσίας για την πνευματική ιδιοκτησία, καθώς στο πλαίσιο της ψηφιακής εποχής, η παράνομη «διανομή» και αναπαραγωγή των συμβολικών προϊόντων είναι κομβικής σημασίας για τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας παραγωγής.

Το Φ.Ν.Θ. δεν έχει απευθείας σχέση με το θέμα της νομοθεσίας για την κινηματογραφική παραγωγή, εφόσον δεν εμπλέκεται άμεσα με κάποια επίσημη εκπροσώπηση από πλευράς του στην κρατική επιτροπή ψήφισης της σχετικής νομοθεσίας. Η μόνη σύνδεση του απορρέει από το γεγονός ότι ως δημόσιος πολιτιστικός οργανισμός υπάγεται σε συγκεκριμένη νομοθεσία σύμφωνα με την οποία προωθεί την τέχνη του ντοκιμαντέρ μέσα από την αλληλεπίδρασή του με άλλους φορείς με παρεμφερείς σκοπούς. Για τη διερεύνηση των θεμάτων που αφορούν τη νομοθεσία πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με σκηνοθέτες, παραγωγούς και εταιρίες παραγωγής. Τα στοιχεία που συλλέχθηκαν ήταν κατά κύριο λόγο γενικότερης φύσεως και εδώ παρατίθενται μόνο όσα θεωρήθηκαν σχετικά με την παρούσα ενότητα.

Συγκεκριμένα, η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα λειτουργεί σύμφωνα με τον πρόσφατο Νόμο 3905/2010 για τον κινηματογράφο, ο οποίος, καθώς έχει πολλά κενά, δεν είναι ιδιαίτερα υποστηρικτικός για την κινηματογραφική παραγωγή, και αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη συρρίκνωση των παραγωγών και τη δυσχέραση της ανάπτυξης του κλάδου (<http://www.opengov.gr/yppol/?c=178>). Όπως προσαυξάνει τα προλεγόμενα ένας σκηνοθέτης που είναι χρόνια στο χώρο «άμεση εμπλοκή του Φ.Ν.Θ. στη νομοθεσία δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει, δηλαδή, κάποιος εκπρόσωπος του φεστιβάλ, ο οποίος να συμμετέχει σε επιτροπές αξιολόγησης στα κανάλια κτλ. Έμμεσα, όμως, επηρεάζεται από μια ευνοϊκή νομοθεσία για την κινηματογραφική παραγωγή, γιατί όσο περισσότερες και καλύτερες ταινίες γίνονται τόσο πιο πολύ ανεβαίνει το επίπεδο του κινηματογραφικού κλάδου και της ελληνικής συμμετοχής ταινιών στο φεστιβάλ».

Παρόλο που υπάρχει συγκεκριμένο νομοθετικό πλαίσιο στην Ελλάδα, το οποίο θα μπορούσε να λειτουργήσει ευνοϊκά, στις περισσότερες περιπτώσεις δεν εφαρμόζεται. Από το σύνολο των συνεντεύξεων διαφαίνεται ότι το τοπίο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα αντιμετωπίζει δυσκολίες, κατά κύριο λόγο, εξαιτίας της μη εφαρμογής της ισχύουσας νομοθεσίας. Για παράδειγμα όπως μας επιβεβαιώνει ένας κινηματογραφικός παραγωγός «ενώ ο νόμος λέει ότι οι τηλεοπτικοί σταθμοί εθνικής εμβέλειας οφείλουν να επενδύουν κάθε χρόνο το ποσοστό του 1,5% στην παραγωγή ελληνικών ταινιών, ο μόνος σταθμός που το κάνει αυτό μέχρι τώρα είναι η δημόσια τηλεόραση (ΕΡΤ). Οι κρατικές παροχές στον κινηματογράφο ούτως ή άλλως είναι λίγες. Βασικά προέρχονται από το φόρο του 1,5% και το φόρο από τα εισιτήρια των κινηματογράφων, ο οποίος μέχρι τώρα πήγαινε στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Ε.Κ.Κ.). Αυτός, όμως, καταργήθηκε το καλοκαίρι (2015) από την Τρόικα ως «φόρος υπέρ τρίτων», ενώ πραγματικά δεν είναι. Αυτό έχει μεγάλο αντίκτυπο στην εξέλιξη των κινηματογραφικών παραγωγών στην Ελλάδα, διότι το Ε.Κ.Κ. ήταν η βασική πηγή χρηματοδότησης για τις ελληνικές ταινίες (μυθοπλασίας), φαντάσου για το ντοκιμαντέρ, που τα χρήματα ήταν ακόμη λιγότερα».

Μέσα σε αυτό το ρυθμιστικό πλαίσιο το Φ.Ν.Θ. επιδρά, όπως προαναφέρθηκε, έμμεσα στις νομοθετικές ρυθμίσεις, ενισχύοντας τον κλάδο της κινηματογραφικής παραγωγής. Καθώς ο ρόλος του είναι κυρίως διαμεσολαβητικός θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δρα περισσότερο σε επίπεδο «διπλωματικό» για την ενδυνάμωση της κινηματογραφικής παραγωγής. Αυτό πραγματοποιείται με τη δημιουργία και διεύρυνση του δικτύου των διακρατικών συνεργασιών στην «Αγορά» του φεστιβάλ, το σύνολο των δράσεων του και τις προβολές. Όλες αυτές οι δράσεις διατηρούν «ζωντανό» το είδος και μαζί το ενδιαφέρον του κοινού και της ζήτησης. Κατά κύριο λόγο όμως, όπως διαφαίνεται, οι εθνικές νομοθεσίες δέχονται επιρροές κυρίως από το διεθνές καθεστώς λειτουργίας των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, και ως εκ τούτου η επιρροή που μπορεί να ασκηθεί από έναν οργανισμό όπως το Φ.Ν.Θ. είναι συγκριτικά μικρότερης εμβέλειας. Παρ' όλα αυτά το θέμα της νομοθεσίας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και

σημασία για την εξέλιξη του κλάδου και χρήζει περαιτέρω εξειδικευμένης διερεύνησης και ανάλυσης.

Οργανωσιακή δομή

Ένα μεγάλο μέρος της δημιουργικής δουλειάς στη διαδικασία παραγωγής συμβολικών προϊόντων υλοποιείται από σύνθετους κερδοσκοπικούς ή μη οργανισμούς και εταιρίες, που αντιμετωπίζουν συγκεκριμένες δυσκολίες λόγω του είδους της επιχειρηματικής δραστηριότητας που ασκούν. Η πιο κυρίαρχη από αυτές, η οποία άλλωστε αποτελεί και το χαρακτηριστικό του κλάδου, είναι ότι δεν υπάρχει δυνατότητα να αναλυθούν ή να εξορθολογιστούν οι δημιουργικές πτυχές της παραγωγής των συμβολικών προϊόντων (Perrow, 1967). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η οργανωσιακή δομή του κλάδου να τείνει προς τη διαμόρφωση μιας «οργανικής δομής», η οποία προσομοιάζει και συναντάται συνήθως στο χώρο των εκπαιδευμένων τεχνιτών ή στη βιοτεχνική παραγωγή. Επομένως για την κατανόηση του κλάδου είναι σημαντικό να κατανοηθεί ότι ο τρόπος οργάνωσης της δημιουργικής εργασίας και ιδιαίτερα οι εσωτερικές δομές της επηρεάζουν την τελική διαμόρφωση του συμβολικού προϊόντος.

Από την άλλη μεριά οι μεγάλες εταιρίες που δραστηριοποιούνται στο χώρο του πολιτισμού (π.χ. εταιρίες κινηματογραφικής παραγωγής) και οι συγχωνεύσεις που πραγματοποιούν έχουν αντίκτυπο στα συμβολικά προϊόντα λόγω της τάσης της σύγκλισης που δημιουργείται στην αγορά. Τα συμβολικά προϊόντα διαμορφώνονται σύμφωνα με τους στόχους των εταιριών, που μεταξύ άλλων, είναι η προσέλκυση του κοινού στις αίθουσες, αλλά επιπλέον η προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας παράλληλης αγοράς υπο-προϊόντων και παράπλευρων υπηρεσιών σχετικών με τα κινηματογραφικά προϊόντα. Αυτή η πολιτική κερδίζει ολοένα και μεγαλύτερο έδαφος στο σχεδιασμό και στη στρατηγική στόχευση των εταιρειών. Αντίστοιχα, στην «αγορά» των Φεστιβάλ η οργανωσιακή δομή (διαδικασίες και κριτήρια επιλογής ταινιών) διαμορφώνεται σύμφωνα με τα “A” list Φεστιβάλ (π.χ. το φεστιβάλ των Καννών), τα οποία ουσιαστικά διαμορφώνουν το πεδίο. Με αυτήν τη διαδικασία διεθνείς προδιαγραφές και

χαρακτηριστικά επιδρούν σε τοπικά φεστιβάλ και τοπικές κοινωνίες (Evans, 2007). Κατά μια έννοια η διάσταση αυτή συνδέεται με τον παγκοσμιοποιημένο χαρακτήρα της κινηματογραφικής παραγωγής.

Τα φεστιβάλ με την παρουσία και τη λειτουργία τους εμπνέουν, δημιουργούν, στηρίζουν και προωθούν την παραγωγή καινοτόμων συμβολικών προϊόντων και τον τρόπο κατανάλωσης τους (π.χ. τη θέαση στις κινηματογραφικές αίθουσες). Τα φεστιβάλ κινηματογράφου για παράδειγμα με τον προγραμματισμό τους (κατηγοριοποίηση προβολών κ.τ.λ.) προωθεί τη δημιουργία νέων ειδών ταινιών. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται ότι δημιουργούν προδιαγραφές, οι οποίες καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό και τα χαρακτηριστικά του συμβολικού προϊόντος, που αυτά εντέλει καθορίζουν το προφίλ των εταιριών ή των οργανισμών που θα παράξουν αυτά τα προϊόντα. Έτσι, η κινηματογραφική βιομηχανία αναδιπλώνεται σύμφωνα με αυτές τις δυναμικές και αναδιαρθρώνεται στρατηγικά πραγματοποιώντας ανασυγκρότηση της αγοράς με τη δημιουργία μικρότερων εξειδικευμένων εταιριών, που έχουν ως στόχο τη βελτίωση της ευελιξίας σε δημιουργικό και διαχειριστικό επίπεδο, την καινοτομία και την επιτάχυνση της ανάπτυξης νέων «μη τυποποιημένων» συμβολικών προϊόντων. Στη συνέχεια και εκ των πραγμάτων η αγορά της κινηματογραφικής παραγωγής επιδρά στη διοικητική οργάνωση των φεστιβάλ, τα οποία, ως οργανισμοί, σταδιακά αποκτούν χαρακτηριστικά μιας νέας «εταιρικής οντότητας» με πολλαπλές δράσεις, καθήκοντα και διαστρωμάτωση, καθώς καλούνται να διαχειριστούν σχέσεις με μετόχους, δημιουργούς, παραγωγούς, δημοσιογράφους, χρηματοδότες των φιλμ, δικηγόρους, διανομείς, στούντιο, επενδυτές, διευθυντές φεστιβάλ, τουριστικά γραφεία κτλ.

Κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης συγκεντρώθηκαν στοιχεία σχετικά με την οργανωσιακή δομή του Φ.Ν.Θ. Σε μεγάλο βαθμό επιβεβαιώνουν όσα παρατηρούνται στη βιβλιογραφία, καθώς το φεστιβάλ παρουσιάζει χαρακτηριστικά και «οργανική δομή» μιας βιοτεχνικής, «χειροποίητης» παραγωγής. Το Φ.Ν.Θ. είναι ένα μικρού μεγέθους φεστιβάλ, μια ολιγομελής κοινότητα ανθρώπων, που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις διαπροσωπικές σχέσεις, οι οποίες καθορίζουν το κλίμα συνεργασίας και σε πολλές περιπτώσεις και τη ροή της δουλειάς. Αυτές οι συνθήκες φαίνεται ότι

δομήθηκαν σε βάθος χρόνου και απορρέουν από το γεγονός ότι ο βασικός πυρήνας του οργανισμού είναι σταθερός επί πολλά χρόνια. Αυτό εκ των πραγμάτων έχει επιτρέψει τη δημιουργία μακροχρόνιων σχέσεων, ακόμη και φιλικών, ανάμεσα στους εργαζόμενους του Φ.Ν.Θ. αλλά και στους επαγγελματίες του χώρου. Η οργανωσιακή κουλτούρα του οργανισμού, η οποία δίνει την αίσθηση «οικογενειακού» περιβάλλοντος συνεργασίας, φαίνεται ότι διαχέεται ως αισθητική στον τρόπο διαχείρισης του οργανισμού και σε όλες τις σχέσεις και δράσεις του. Όπως παρατηρεί η commissioning editor του ARTE, η οποία παρευρίσκεται στο Φ.Ν.Θ. όλα τα χρόνια της λειτουργίας του, *«το Φ.Ν.Θ. είναι από τα αγαπημένα μου φεστιβάλ. Σε κάποια μεγάλα φεστιβάλ έχω σταματήσει να πηγαίνω γιατί είναι πολύ αγχωτικά. Είσαι συνεχώς σε μια πίεση, με συνεχή ραντεβού, και στο τέλος στην πραγματικότητα δεν καταφέρνεις να κάνεις τη δουλειά σου, η οποία είναι να γνωρίσεις τους ανθρώπους, να μιλήσεις μαζί τους, να συσχετιστείς. Αυτό βοηθάει πραγματικά στη συνεργασία, αυτές οι σχέσεις. Το Φ.Ν.Θ. το προσφέρει αυτό. Είναι μικρό και συγκεντρωμένο. Οι άνθρωποι που δουλεύουν είναι πάντα φιλικοί. Γνωρίζομαστε πια τόσα χρόνια»*.

Στο πλαίσιο αυτό και οι δράσεις του Φ.Ν.Θ. είναι δομημένες με εξίσου χαλαρή και φιλική διάθεση. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι οι δράσεις “Happy hour” ή το «Κουβεντιάζοντας» (“Just talking”), το οποίο αποτελεί και μια πρωτοτυπία του Φ.Ν.Θ., όπου συναντιούνται σκηνοθέτες και παραγωγοί και γενικότερα επαγγελματίες του χώρου και συζητάνε για τα θέματα που τους απασχολούν στη δουλειά τους. Αυτό συμβαίνει κάθε απόγευμα σε χαλαρό κλίμα με ελαφρύ φαγητό και κρασί. Όπως μας περιγράφει αναλυτικά υπάλληλος του Φ.Ν.Θ. για τις συγκεκριμένες δράσεις: *«Έχουμε το “Happy hour” 18:00 – 19:00 κάθε μέρα. Όλοι οι επαγγελματίες ενημερώνονται από πριν με e-mail. Στη συνέχεια μας απαντούν λέγοντας μας ότι «η ταινία μου με τον τάδε τίτλο, τάδε αριθμό στο doc market θα είναι εκεί, εγώ θα είμαι στη Θεσσαλονίκη τότε, αν θέλετε να συναντηθούμε». Οπότε το κανονίζουν και μεταξύ τους. Όλη η δουλειά από μεριάς μας γίνεται κυρίως μήνες πριν. Έρχονται προετοιμασμένοι και για τις ταινίες που θέλουν να δουν και για τους ανθρώπους που θέλουν να δουν. Αλλά πολλές φορές βλέπουν μια ταινία που τους ενδιαφέρει και έρχονται και μας ρωτάνε «είναι εδώ ο τάδε;» Στο “happy hour”*

18:00 – 19:00 μαζεύονται όλοι, μιλάνε, συζητάνε, βρίσκονται μεταξύ τους. Λειτουργεί πολύ καλά αυτό το πράγμα. Σε αντίθεση με άλλες αγορές που είναι πολύ μεγάλες και πολύ απρόσωπες, αυτό που αρέσει εδώ είναι ότι τους βρίσκεις όλους πολύ εύκολα. Αυτό συμβαίνει και λόγω μεγέθους και λόγω του ότι στα μεγάλα φεστιβάλ είναι τόσο μεγάλη η τρέλα και το τρέξιμο που φτάνεις σε ένα σημείο που λες δεν θέλω να μου μιλήσει κανείς, τους κυνηγάνε τόσοι πολλοί και δεν ανταποκρίνονται σε κανέναν, ενώ εδώ επειδή είναι πιο μικρό και πιο μαζεμένο, όλοι συναντάνε όλους. Όποιον θέλει ο παραγωγός ή ο σκηνοθέτης θα τον βρει, θα του μιλήσει, θα κάνει προσωπικό ραντεβού μαζί του».

Μέσα στα χρόνια φαίνεται ότι έχει χτιστεί αυτή η οργανωσιακή κουλτούρα, η οποία αποτυπώνεται και στις σχέσεις και στις συνεργασίες με όσους συμμετέχουν στο Φ.Ν.Θ.. Αυτή η παράδοση μεταφέρεται από γενιά σε γενιά επαγγελματιών, καθώς το φεστιβάλ φροντίζει τους νέους επαγγελματίες και τους καλωσορίζει στην ομάδα του έχοντας ένα οργανωμένο πρόγραμμα δωρεάν δράσεων και δραστηριοτήτων με αυτόν το σκοπό (εργαστήρια, Doc Market, συναντήσεις, γεύματα, πάρτι: “just talking”, συνάντηση “Meet 'n' Mingle”, πάρτι έναρξης, πάρτι προσωπικού & εθελοντών, πάρτι DocMarket, πάρτι λήξης). Σε όλες αυτές τις διαδικασίες και τις δράσεις παρευρίσκονται οι υπάλληλοι του Φ.Ν.Θ. καθώς κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ είναι παρόντες μέρα και νύχτα στη διάθεση των επισκεπτών. Όπως μας επισημαίνει υπάλληλος του φεστιβάλ: «Είμαστε εκεί γιατί κάποιοι χρειάζονται και ζητάνε τη βοήθειά μας. Πολλές φορές και για άσχετα πράγματα. Αυτό είναι ανάλογα με τον άνθρωπο, βέβαια. [...] Οι ντοκιμαντερίστες δεν είναι τόσο πολύ «ψημένοι επαγγελματίες» σαν τους fiction και κάποιοι έρχονται και μας λένε «θέλουμε βοήθεια, πείτε μας τι να κάνουμε». Το ντοκιμαντέρ είναι πιο καινούργιο πεδίο. Σιγά- σιγά όμως ξεθαρρεύουνε και το κάνουνε μόνοι τους. Υπάρχει μεγάλη εξέλιξη πλέον στους ντοκιμαντερίστες. [...] Κυρίως όμως είμαστε εκεί γιατί μας αρέσει».

Ο τρόπος με τον οποίο δουλεύει το Φ.Ν.Θ. φαίνεται ότι, πέρα από το στόχο του υψηλού επαγγελματικού επιπέδου που επιδιώκει, κατά κοινή ομολογία των συνεντευξιαζόμενων υπαλλήλων του Φ.Ν.Θ., δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει το κύρος που έχει, εάν λειτουργούσε απλά διεκπεραιωτικά. Αντιθέτως, όπως διαγράφεται από τα λεγόμενα όλων των εμπλεκόμενων, λειτουργεί με πολύ προσωπικό ενδιαφέρον

και καλή διάθεση από τη μεριά των υπαλλήλων του. Όπως χαρακτηριστικά μας λέει υπάλληλος του Φ.Ν.Θ.: «Άλλωστε μέσα σε αυτό το κλίμα έχουν προκύψει συνεργασίες και έγιναν σημαντικές δουλειές και παραγωγές. Και δεν είναι τυχαίο και δεν είναι μόνο αυτό. Είναι ότι περνάμε και μεις καλά, γιατί και για μας το φεστιβάλ είναι μια γιορτή και θέλουμε να το χαρούμε. Την περιμένουμε σε όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας μας. Είναι η κορύφωση ενός χρόνου προσπάθειας. [...] Και όταν τελειώνει το φεστιβάλ πέφτουμε σε «κατάθλιψη»...».

Δομή της βιομηχανίας

Η δομή της βιομηχανίας αναφέρεται στον αριθμό, το μέγεθος και το είδος των επιχειρήσεων που δραστηριοποιούνται σε ένα συγκεκριμένο πεδίο παραγωγής. Η παρούσα εργασία εστιάζει στην κινηματογραφική παραγωγή του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα και διερευνά πώς η δημιουργία και η λειτουργία του Φ.Ν.Θ. διαμόρφωσε το συγκεκριμένο πεδίο. Εξετάστηκε η εξέλιξη του κλάδου σε σχέση με τις πιθανές διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στο πεδίο των εταιριών της κινηματογραφικής παραγωγής ντοκιμαντέρ. Για τη συλλογή δεδομένων συγκεντρώθηκαν στοιχεία από το αρχείο του Φ.Ν.Θ. και πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με υπαλλήλους του Φ.Ν.Θ. από τα τμήματα της Ελληνικής Παραγωγής και της Αγοράς, εκπροσώπους των αντίστοιχων εταιριών και επαγγελματίες του χώρου (σκηνοθέτες, παραγωγούς) και θεσμικούς φορείς, οι οποίοι σχετίζονται με την κινηματογραφική παραγωγή (ΕΡΤ, διεθνείς συμπαραγωγές). Τα θέματα που εξετάστηκαν αφορούν την ποσοτική και ποιοτική εξέλιξη του κλάδου από την ίδρυση του Φ.Ν.Θ. (1999) μέχρι σήμερα, μέσα από την εξέλιξη του τοπίου της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα σε αυτό το χρονικό διάστημα, το ρόλο των άτυπων σχέσεων για την επικράτηση ή μη των επιχειρήσεων στο πεδίο, και το ρόλο της εκπαίδευσης και της καινοτομίας στη διαμόρφωση του κλάδου.

Εξέλιξη του κλάδου της κινηματογραφικής παραγωγής ντοκιμαντέρ (1999 – 2016)

Σύμφωνα με τις ενδείξεις της έρευνας, οι οποίες προκύπτουν από τα ποιοτικά δεδομένα, διαφαίνεται ότι η εξέλιξη του κλάδου της κινηματογραφικής παραγωγής ντοκιμαντέρ κατά το χρονικό διάστημα από 1999- 2016 είναι πολύ σημαντική. Αλλαγές παρατηρούνται τόσο στα ποσοτικά όσο και στα ποιοτικά χαρακτηριστικά των ταινιών και φαίνεται ότι υπάρχει μεγάλη εξέλιξη, η οποία προήλθε σε μεγάλο βαθμό από την παρουσία του Φ.Ν.Θ. Όπως μας επιβεβαιώνει η αρμόδια υπάλληλος για τις ελληνικές παραγωγές: *«Έχουν γίνει μεγάλα βήματα και ως προς το περιεχόμενο, το ύφος και τη δομή των ταινιών επί της ουσίας. Παλιότερα η θεματολογία ήταν πιο προβλέψιμη, είχαμε πιο πολλά πορτρέτα, ζωγράφους και μεγάλες προσωπικότητες, τώρα έχουμε αρχίσει και μπαίνουμε σε μια άλλη λογική. Πολύ μεγάλη αλλαγή. Επίσης, οι ταινίες παλιότερα ήταν πιο τηλεοπτικές. Τώρα είναι πολύ πιο παρατηρητικά τα ντοκιμαντέρ, αφήνουν την ιστορία να εξελιχτεί από μόνη της. Υπάρχει πολύ μεγάλη εξέλιξη. Ακόμη και το γεγονός ότι οι ελληνικές παραγωγές πηγαίνουν πλέον σε μεγάλα Φεστιβάλ στο εξωτερικό και στο IDFA, σημαίνει ότι όντως έχουν καταφέρει να μπουν στο διεθνές περιβάλλον. Επίσης, βλέπω πολλές περιπτώσεις σκηνοθετών που έχουν εξελιχθεί και στο πρακτικό κομμάτι. Μαθαίνουν τα ξένα Φεστιβάλ, στέλνουν αιτήσεις, παίρνουν χρηματοδότηση από το MEDIA, κάνουν συμπαραγωγές. Παλιότερα ήταν πολύ σπάνιο κάτι τέτοιο, ενώ τώρα είναι πολύ πιο συνηθισμένο. Σε αυτό το κομμάτι έχουμε (το φεστιβάλ δηλαδή) συμβάλλει αρκετά».*

Οι αισθητικές μετατοπίσεις και ευρύτερα οι αλλαγές στο περιεχόμενο και την εκτέλεση της κινηματογραφικής παραγωγής, σε συνδυασμό με την εξέλιξη της τεχνολογίας, οδήγησαν αντίστοιχα σε αλλαγές στην οργάνωση των εταιριών που εμπλέκονταν στην παραγωγή. Οι νέες τεχνολογίες και οι ρυθμιστικές τάσεις που εφαρμόζονται στις νέες αγορές συνήθως προκαλούν διαφοροποίηση και στη σχέση μεγέθους επιχείρησης και ποικιλομορφίας πολιτιστικών προϊόντων. Τα φεστιβάλ παράλληλα καθώς αναπτύσσουν πεδία και κατηγορίες παραγωγής που στοχεύουν στην καινοτομία, αλλάζουν τα δεδομένα σε επίπεδο εταιρικών δόμων. Μικρές εταιρίες παραγωγής, ακόμη και ατομικές, αναπτύσσονται και ανταγωνίζονται μεγάλες εταιρίες

παραγωγής. Όπως μας καταθέτει την προσωπική του εμπειρία ο ιδιοκτήτης εταιρίας παραγωγής: *«Εγώ και οι συνεργάτες μου είμαστε χρόνια στο χώρο. Αποφασίσαμε να συσπειρωθούμε για να φτιάξουμε μια εταιρεία που να ασχολείται αποκλειστικά με τον κινηματογράφο, γιατί δεν υπήρχαν πολλές εταιρείες με εξειδίκευση. Γιατί αυτό που γινόταν και γίνεται, και λόγω ανάγκης και λόγω συνθηκών, ήταν να χρησιμοποιούνται ό,τι μέσα υπήρχαν διαθέσιμα, που δεν είναι απαραίτητα τα κατάλληλα, ή να χρησιμοποιείται εξοπλισμός τηλεόρασης για να γίνει επεξεργασία ταινιών, που είναι μεν εφικτό, όμως δεν είναι το κατάλληλο. Είναι άλλα τα μεγέθη, άλλες οι ανάγκες, τελείως διαφορετικές τεχνικές απαιτήσεις κανονικά. Ειδικά πιο παλιά που η τηλεόραση είχε μεγάλη απόσταση από τον κινηματογράφο. Το σκηνικό αλλάζει τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα με την εμφάνιση του DCP και αυτό δημιουργεί ζήτηση και κάπως έτσι το πήραμε και μείς απόφαση να επενδύσουμε στο χώρο».*

Σε αυτό το χρονικό διάστημα επικράτησε σταδιακά η τάση να εμφανίζονται μικρότερες ανεξάρτητες ή μονοπρόσωπες εταιρίες παραγωγής, και αυτό αλλάζει την «κυριαρχία» των μεγαλύτερων εταιριών, που μέχρι τότε επιχειρούσαν στην κινηματογραφική παραγωγή. Αυτό προκύπτει και ως αίτημα και ανάγκη για αυτονομία του «νέου μοντέλου ντοκιμαντερίστα», ο οποίος ασχολείται με το καλλιτεχνικό-δημιουργικό ντοκιμαντέρ σε αντιπαράθεση με τηλεοπτικό ντοκιμαντερίστα. Όπως μας επιβεβαιώνει ένας σκηνοθέτης *«έπρεπε να κάνω έναρξη στην εφορία για να μπορέσω να τρέξω την παραγωγή της ταινίας μου. Έπρεπε να έχω επαγγελματικό πλαίσιο συνεργασίας με τους συνεργάτες μου. [...] Ήθελα να κάνω μόνος μου την παραγωγή. Δεν ήθελα να μπλέξω με εταιρίες παραγωγής».* Σε αυτήν την κατηγορία επαγγελματικής δραστηριότητας ο σκηνοθέτης είναι συνήθως και ο παραγωγός της ταινίας. Αυτή η τάση επικράτησε σταδιακά και διαμόρφωσε τη δομή της βιομηχανίας στην κινηματογραφική παραγωγή του ντοκιμαντέρ. Παράλληλα, όμως μικρότερες εταιρίες παραγωγής αποκτώντας τεχνογνωσία, δικτύωση και γνώση μέσα από το Φ.Ν.Θ. και εντέλει προσβάσεις σε χρηματοδοτήσεις, αναπτύσσονται σύμφωνα με τα μοντέλα μεγάλων εταιριών, αλλά διατηρώντας το εναλλακτικό τους προφίλ. Επίσης, διαφαίνεται ότι ανοδική πορεία έχουν οι εταιρίες που διατηρούν καλές σχέσεις με το δίκτυο του Φ.Ν.Θ..

Αυτό σημαίνει ότι έχουν τακτική συμμετοχή σε όλες τις δράσεις του φεστιβάλ (workshops, pitching forums, market κ.τ.λ.) έχοντας ταυτόχρονα δομήσει ένα δίκτυο επαφών με το οποίο μπορούν να εξασφαλίσουν συνεργασίες και χρηματοδοτήσεις. Υπό αυτό το πρίσμα ο ρόλος της εκπαίδευσης μέσα από ένα θεσμό, όπως το Φ.Ν.Θ., είναι σχεδόν καθοριστικός για τη διαμόρφωση του ευρύτερου πεδίου της κινηματογραφικής παραγωγής.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η καινοτομία στο ντοκιμαντέρ και η μετατόπιση του από τηλεοπτικό σε δημιουργικό είχε επίδραση εν τέλει στη διαμόρφωση του κλάδου. Το Φ.Ν.Θ. έπαιξε σημαντικό ρόλο σε αυτό δίνοντας βήμα σε πρωτοποριακές ταινίες και έχοντας ως στόχο την καινοτομία στη δημιουργική έκφραση, διότι με αυτόν τον τρόπο συνέβαλλε έστω και έμμεσα στη διαδικασία δημιουργίας και παραγωγής τέτοιου είδους εταιριών. Επιπλέον, το Φ.Ν.Θ. με το σύνολο των δράσεων του και κυρίως του τμήματος της «Αγοράς» έδωσε τη δυνατότητα συνεργασίας και συμπαραγωγής ταινιών στις ελληνικές εταιρίες με αντίστοιχες εταιρίες σε διεθνές επίπεδο, οι οποίες στη συνέχεια σε αρκετές περιπτώσεις έχουν λάβει βήμα στο πρόγραμμα του Φ.Ν.Θ.

Ουσιαστικά, η αλλαγή που δημιούργησε το Φ.Ν.Θ. στη δομή της βιομηχανίας στη συνέχεια επιδρά στο ίδιο το φεστιβάλ αυξάνοντας τις δράσεις, το δίκτυο και κυρίως το ρόλο του στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα. Όπως επιβεβαιώνει ο σκηνοθέτης/παραγωγός *«το Φ.Ν.Θ. μεγάλωσε μαζί με τη βιομηχανία του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα. Το ντοκιμαντέρ σταδιακά κερδίζει το ενδιαφέρον διεθνώς»*. Σε κάθε περίπτωση η εξέλιξη του ντοκιμαντέρ σε διεθνές επίπεδο είναι εμφανής και σταδιακά έχει τραβήξει το ενδιαφέρον και άλλων φορέων (π.χ. τηλεόραση) πέρα από τα φεστιβάλ, που ήταν ο κλασικός και σε πολλές περιπτώσεις ο μοναδικός αποδέκτης και χώρος προβολής τους.

Η εξέλιξη του κλάδου μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή, αν λάβει κανείς υπόψη επιπλέον ότι τα φεστιβάλ προσφέρουν τη δυνατότητα προβολής, δημοσιότητας, συστήματα επιβράβευσης, οικονομική ανάπτυξη για το συγκεκριμένο είδος ταινιών, που

με αυτόν τον τρόπο αποκτούν δυνατότητα διανομής σε εμπορικούς κινηματογράφους. Χωρίς, βέβαια, αυτό να αποτελεί κανόνα καθώς σε κάποιες περιπτώσεις κριτικών π.χ. των Καννών (ευρωπαϊκό φεστιβάλ) επηρεάζουν σε μικρό βαθμό το box office των αμερικάνικων ταινιών. Κυρίως, δηλαδή δίνουν εφήμερη δόξα σε ταινίες και προωθούν την παραγωγή ενός εναλλακτικού προϊόντος (εναλλακτικές ταινίες), συμβάλλοντας παράλληλα στη δημιουργία τοπικών αγορών. Για παράδειγμα, η λειτουργία του ειδικού τμήματος προβολής και παρουσίασης γερμανικών ταινιών στο «Φεστιβάλ του Βερολίνου» δημιούργησε ζήτηση, παραγωγή και ανάπτυξη τοπικής αγοράς στη Γερμανία (Evans, 2007). Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα πραγματοποιούνται παραγωγές ταινιών κατά παραγγελία (Mazdon, 2007, p. 7).

Επίσης, καθώς τα φεστιβάλ αναπτύσσουν με ταχείς ρυθμούς τον τομέα της «Αγοράς» μετατρέπονται σταδιακά και σε ένα δίκτυο διανομής που περιορίζει, κατά κάποιους, το ρόλο των εταιριών που δραστηριοποιούνται σ' αυτόν τον τομέα αλλάζοντας το χάρτη της κινηματογραφικής παραγωγής. Τα "Festival Markets" λειτουργούν στα πλαίσια των φεστιβάλ και συμβάλλουν στην ανάπτυξη, εξέλιξη, βελτίωση των παραγωγών, βοηθούν επικοινωνιακά την προώθηση των projects που βρίσκονται σε ανάπτυξη. Γίνονται πλατφόρμες συναλλαγής γνώσης, εκπαίδευσης και δικτύωσης των δημιουργών και των συντελεστών (κυρίως παραγωγών), ενώ συντελούν στην διάκριση νέων δημιουργών. Ταυτόχρονα, διαφαίνεται ότι το δίκτυο διανομής του συμβολικού προϊόντος έχει διευρυνθεί και σε αυτό εμπλέκονται θεσμοί, κυβερνητικές οργανώσεις, κρατικοί φορείς και διεθνείς οργανισμοί. Αυτό σίγουρα διαμορφώνει καινούργιους και διαφορετικούς τρόπους διανομής και δημιουργεί νέες προοπτικές στο κινηματογραφικό τοπίο (Perren, 2013, p. 4).

Δομή απασχόλησης

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας εξετάζεται η διαμόρφωση της δομής της απασχόλησης στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα και η επίδραση

που έχει το Φ.Ν.Θ. σε αυτή. Για τη διερεύνηση του πεδίου πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με επαγγελματίες του χώρου: σκηνοθέτες, παραγωγούς, επιχειρηματίες (εταιρίες παραγωγής, διανομής) και υπαλλήλους του Φ.Ν.Θ.

Η δομή της απασχόλησης στην κινηματογραφική παραγωγή είναι ένα από τα σημεία αιχμής της βιομηχανίας. Ο κινηματογράφος ανήκει στους “hot” χώρους εργασίας και γι’ αυτό ελκύει εργαζόμενους με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και προσδοκίες. Το πεδίο των πολιτιστικών-δημιουργικών βιομηχανιών, και ιδιαίτερα της κινηματογραφικής παραγωγής, σκιαγραφείται από συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες: είναι ένα περιβάλλον εργασίας με υψηλό ρίσκο, η προσφερόμενη εργασία δεν είναι συνήθως σε σταθερή βάση, αλλά σε βάση έργου (project based), δεν υπάρχει σταθερό ωράριο εργασίας, οι αμοιβές δεν πραγματοποιούνται με κανονικότητα (π.χ. μηνιαία) και είναι χαμηλές για το μεγαλύτερο μέρος των εργαζόμενων, οι συνθήκες εργασίας είναι συνεχώς εξελισσόμενες και απαιτητικές απαιτώντας αδιάκοπη ενημέρωση, βελτίωση των προσόντων και επαναπροσδιορισμό της επαγγελματικής ταυτότητας των εργαζομένων.

Οι συνθήκες αυτές δημιουργούν διαρθρωτικά εμπόδια στην είσοδο των ενδιαφερόμενων στο πεδίο και καθορίζουν τα χαρακτηριστικά των εργαζόμενων, τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους και τον τρόπο με τον οποίο δομούνται οι σταδιοδρομίες στο συγκεκριμένο χώρο. Οι “cool” δουλειές ωραιοποιούν το ρίσκο (Neff et al., 2005) όμως παρ’ όλα αυτά το ασταθές και εξαντλητικό πρόγραμμα εργασίας δημιουργεί δυσκολίες, εφόσον αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα για μια ομαλή οικογενειακή ζωή και θέτει περιορισμούς ως προς την ηλικία και το φύλο των εργαζομένων στο πεδίο.

Η κινηματογραφική παραγωγή του ντοκιμαντέρ είναι ένα είδος που αναπτύχθηκε τα τελευταία είκοσι χρόνια στην Ελλάδα, μέσα σε ένα περιβάλλον ρευστό και συνεχώς μεταβαλλόμενο. Βασικοί παράγοντες για την ανάπτυξη του είδους συνδέονται με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής και της

εκπαίδευσης. Τα τελευταία χρόνια δημιουργήθηκε «έκρηξη» και πληθώρα παραγωγών, καθώς και μεγάλες αλλαγές και μετατοπίσεις στην αλυσίδα παραγωγής, στις επαγγελματικές ειδικότητες και στη σταδιοδρομία των επαγγελματιών του χώρου.

Η περίοδος της έναρξης του Φ.Ν.Θ. (1999) συνδέεται με την πρώτη περίοδο της ψηφιακής επανάστασης (δεκαετία του '80) και των επιπτώσεων της στη βιομηχανία του κινηματογράφου. Οι σαρωτικές αλλαγές στην πληροφορική και την τεχνολογία (π.χ. ποιοτικές ψηφιακές βιντεοκάμερες CCD) άλλαξαν το τοπίο στην κινηματογραφική παραγωγή και αναδιαμόρφωσαν τη δομή της απασχόλησης. Οι ταχύτητες αυξήθηκαν και μαζί και οι παραγωγές ταινιών, με αποτέλεσμα την αναγκαιότητα για νέες ειδικότητες επαγγελματιών. Όπως μας αναφέρει υπάλληλος του Φ.Ν.Θ. *«το τμήμα μας στην αρχή ήταν πολύ μεγαλύτερο, με την έννοια ότι είχε πολλούς ανθρώπους που χρειαζόταν να κουβαλάνε ταινίες και μηχανικούς προβολείς που έφτιαχναν αυτές τις ταινίες. Με την αλλαγή σε DCP το τοπίο άλλαξε, δεν χρειαζόμασταν πλέον τους τεχνικούς του φιλμ και μείναμε λιγότερα άτομα»*. Ο χώρος της παραγωγής ντοκιμαντέρ, έχοντας χαμηλότερα κόστη και πλέον τα τεχνικά μέσα, αναπτύχθηκε με γρήγορους ρυθμούς και σημείωσε μεγάλη αύξηση στην παραγωγή. Αυτές οι αλλαγές συνετέλεσαν στην εξέλιξη του είδους ως προς τη θεματολογία και το περιεχόμενό του και διεύρυναν την αγορά, η οποία απέκτησε πλέον ενδιαφέρον γι' αυτό. Σταδιακά, επενδύθηκαν μεγαλύτερα κεφάλαια για την παραγωγή και ο τομέας του ντοκιμαντέρ προσέλκυσε το ενδιαφέρον περισσότερων επαγγελματιών, συχνά ακόμη και από το συγγενικό πεδίο του κινηματογράφου μυθοπλασίας, από το οποίο «δανείστηκε» και ενσωμάτωσε μέρος της οργανωσιακής του κουλτούρας.

Παρόλα αυτά, η σταδιοδρομία στο πεδίο της παραγωγής ντοκιμαντέρ *«είναι μια δύσκολη υπόθεση»*, όπως μας αναφέρει ένας σκηνοθέτης και παραγωγός. *«Στην πραγματικότητα σχεδόν κανείς ή ελάχιστοι καταφέρνουν να επιβιώσουν κάνοντας αυτή τη δουλειά. Αυτό ισχύει για όλες τις ειδικότητες, ακόμη και για τον σκηνοθέτη. Γιατί ακόμη και αυτός, παρόλο που κατέχει ξεχωριστή θέση στην παραγωγή, τελικά η αμοιβή του είναι*

πολύ μικρή αναλογικά». Για να καταφέρει κάποιος σκηνοθέτης να εξασφαλίσει καλύτερες αμοιβές θα πρέπει πρώτα να έχει δημιουργήσει ένα «καλό» όνομα στην αγορά. Αυτό σημαίνει ότι να έχει βραβευτεί από κάποιο σημαντικό φεστιβάλ ή/και να έχει καταφέρει μια εμπορική επιτυχία.

Καθώς στις πολιτιστικές βιομηχανίες η «πατρότητα» του συμβολικού προϊόντος έχει μεγάλη βαρύτητα και δίνει προστιθέμενη αξία στην παραγωγή π.χ. της ταινίας, η φήμη του δημιουργού λειτουργεί ως ένα είδος “brand name”, το οποίο δημιουργεί μεταξύ άλλων καλύτερες προοπτικές συνεργασίας και βοηθάει σε μεγάλο βαθμό στην εξεύρεση χρηματοδότησης. Η φήμη στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, το οποίο είναι συνήθως ένα κλειστό δίκτυο δρώντων, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη «στόμα σε στόμα» πληροφορία (“word of mouth”). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ένας διανομέας με διεθνή εμπειρία *«Το “word of mouth” παίζει μεγάλο ρόλο στο χώρο. Κατ’ αρχήν να σου πω το εξής χαρακτηριστικό, που συμβαίνει σε πάρα πολλά φεστιβάλ: το βασικό ερώτημα και θέμα συζήτησης μεταξύ μας, είτε γνωριζόμαστε, είτε όχι, είναι “τι έγινε; Είδες καμιά καλή ταινία”. Βέβαια, ο καθένας με τα γούστα του. Μπορεί μια επιτυχία, για παράδειγμα “Τα χιόνια του Κιλιμάντζαρο”, που έσκισε και πήρε εξαιρετικές κριτικές, εμένα δεν μου άρεσε. Δεν το είχα δει, το είδα μετά εδώ. Αν το είχα δει εκεί, δεν θα μου άρεσε. Πολλές φορές, όμως, σου λέει κάποιος είδα μια ταινία φοβερή, και να πας να τη δεις και να σκεφτείς: «μα τι μου έλεγε αυτός;». Άλλες φορές πάλι, το “Lunch box” ας πούμε, άσχετα που εδώ δεν πέτυχε, ήταν από τα πιο “hot” του Φεστιβάλ Καννών, τότε, στο παράλληλο πρόγραμμα. Γίνεται, δηλαδή, η προβολή μιας ταινίας και μπορεί να είναι λίγος κόσμος μέσα. Και στην επόμενη προβολή με την κουβέντα, ο ένας με τον άλλο, να γίνει το αδιαχώρητο. Είναι τόσο γρήγορο...»*.

Όπως φαίνεται από τις μαρτυρίες σε πολλές περιπτώσεις η πληροφορία μπορεί να μην είναι έγκυρη και να δημιουργεί «φούσκες» και περιστασιακή φήμη, τόσο για τις ταινίες, όσο και για τους επαγγελματίες που δουλεύουν σε αυτές. Αυτό είναι πολύ χαρακτηριστικό στα περιβάλλοντα των φεστιβάλ κινηματογράφου. Προκειμένου να

αντισταθμιστεί ο αστάθμητος παράγοντας πρόβλεψης, π.χ. οι επενδυτές στο πεδίο δίνουν μεγάλη σημασία στην επιτυχία του παρελθόντος και το πορτφόλιο του κάθε δημιουργού. Αυτό καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη σταδιοδρομία όχι μόνο του ίδιου, αλλά και του συνόλου των επαγγελματιών που συμμετέχουν στην παραγωγή. Γι' αυτό το λόγο οι δημιουργοί επενδύουν χρόνο και ενέργεια στη δικτύωση και δημοσιότητα και επιδιώκουν τη βράβευση και την εμπορική επιτυχία. Όπως, όμως, μας πληροφορεί ο υπάλληλος του φεστιβάλ και μας επαληθεύει ο διανομέας «*τελικά τα βραβεία δεν έχουν καμία πρακτική σημασία. Μόνο από το Φεστιβάλ των Καννών ίσως... Κακά τα ψέματα. Τα βραβεία μπορείς να τα διαφημίζεις στο κοινό σου μόνο... Γιατί γι' αυτόν που θέλει να πληρώσει εισιτήριο, μόνο ο Χρυσός Φοίνικας των Καννών μετράει. Π.χ. το Χρυσό Λιοντάρι της Βενετίας, μετράει... αλλά απειροελάχιστα*».

Έτσι, το μείζον θέμα της φήμης, η οποία εν τέλει καθορίζει την πορεία μιας παραγωγής, παραμένει πολυεπίπεδο, ρευστό και σε συνεχή αλληλεπίδραση με πολλούς παράγοντες (ΜΜΕ, δημοσιογράφους, κριτικούς κινηματογράφου, κοινό). Όπως αναφέρει σχετικά με το θέμα ο Θόδωρος Αγγελόπουλος «*οι κριτικοί της εποχής έπαιξαν τεράστιο ρόλο στη γέννηση του ελληνικού κινηματογράφου και ντοκιμαντέρ. Αν θέλετε λειτούργησαν παράλληλα με τους σκηνοθέτες. Αυτοί “έδωσαν” τις ταινίες στο κοινό, μίλησαν στο κοινό γι' αυτές τις ταινίες, αυτοί ως ένα σημείο τις έκαναν γνωστές στο ελληνικό κοινό και άνοιξαν το δρόμο, ειδάλλως δε θα υπήρχε ελληνική κινηματογραφική παραγωγή*» (Θόδωρος Αγγελόπουλος, 2010, «Φεστιβάλ 50 ετών», Εκπομπή, Αρχείο EPT, DVD 4, 31:02).

Επίσης, για την πορεία και την εξέλιξη της σταδιοδρομίας του δημιουργού, αλλά και του συνόλου των επαγγελματιών στο χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής, συντελεί σε μεγάλο βαθμό το περιβάλλον ενός «κλειστού δικτύου» ανθρώπων και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα σε αυτό. Οι σχέσεις αυτές μπορούν να αποβούν μέχρι και καθοριστικές για την επαγγελματική τους καριέρα. Όπως γλαφυρά αναφέρει ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, αφηγούμενος την πρώτη προσωπική του επαφή με το χώρο:

«μια μέρα χτύπησε ένα τηλέφωνο από τον Μπουλμέτη, που ήμασταν μαζί στο τμήμα, και μου είπε σε ψάχνει ο Ρεντζής. Πήγα στο σπίτι του, γιόρταζε τα 10 χρόνια του περιοδικού και ήθελε νέα παιδιά γράψουν για το 20^ο φεστιβάλ κινηματογράφου. Ε, εκεί, λοιπόν, ξεκίνησαν όλα. Από τότε δουλεύω σε αυτό το χώρο, και του χρωστάω πολλά» (Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, 2010, «Φεστιβάλ 50 ετών», Εκπομπή, Αρχείο ΕΡΤ, DVD 4, 37:50).

Οι παραπάνω συνθήκες σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της εκπαίδευσης των επαγγελματιών της κινηματογραφικής παραγωγής, την ευκολότερη πρόσβαση σε πληροφορίες που αφορούν τον κλάδο σε παγκόσμιο επίπεδο και την οικονομική κρίση, σταδιακά οδηγούν στην ανάπτυξη ενός νέου μοντέλου επαγγελματία – δημιουργού με αυξημένα προσόντα και αρμοδιότητες: είναι ο «σκηνοθέτης – παραγωγός». Αυτό αλλάζει τη δομή της απασχόλησης, δημιουργώντας νέες «επαγγελματικές οντότητες» και διαφορετικούς συσχετισμούς μεταξύ των δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής.

Το Φ.Ν.Θ. και η δομή της απασχόλησης

Το Φ.Ν.Θ. ως σημαντικός παράγοντας της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα και μηχανισμός ελέγχου επιδρά στο πεδίο σε δύο επίπεδα, βραχυπρόθεσμα και μακροπρόθεσμα, μέσα από τις δράσεις του (προγραμματισμό, σύστημα επιβράβευσης, δικτύωση και εκπαίδευση). Η δραστηριότητα του διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τη δομή της απασχόλησης και τη σταδιοδρομία των δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής.

Το Φ.Ν.Θ. με τον προγραμματισμό των ταινιών επιλέγει να προβάλει νέους δημιουργούς και δίνει βήμα σε πρωτοεμφανιζόμενους νέους καλλιτέχνες. Το ζητούμενο του φεστιβάλ ήταν εξ αρχής να φιλοξενήσει δουλειές *«που είναι φτιαγμένες με πάθος, με ανθρώπινη περιέργεια, που είναι καινοτόμες, με φρέσκιες ιδέες, ποιητική ματιά και αισθητική αρτιότητα»*, όπως μας επιβεβαιώνει ο διευθυντής του Φ.Ν.Θ. Τα κριτήρια επιλογής των ταινιών ήταν σαφή και συνδέονταν άμεσα με το όραμα του καλλιτεχνικού διευθυντή του φεστιβάλ. Όπως ο ίδιος μας λέει *«με ενδιαφέρει πάρα πολύ και η αισθητική της τέχνης του κινηματογράφου. Δεν είναι απλώς μια μονότονη αφήγηση και καταγραφή.*

Μ' ενδιαφέρει πάρα πολύ η αισθητική της εικόνας και η δομή της, το σχήμα της, η παραγωγή της εικόνας, και αυτό το στοιχείο ήταν πολύ σαφές στις επιλογές μου. Το έψαχνα πάρα πολύ. Ήταν σχεδόν avant-garde σινεμά, αλλά ταυτόχρονα και ενημέρωση, ντοκιμαντέρ». Αυτά τα κριτήρια φαίνεται ότι καθόρισαν και το πεδίο της παραγωγής στην Ελλάδα.

Τα κριτήρια και η αισθητική με τα οποία επέλεγε τις ταινίες το Φ.Ν.Θ. φαίνεται ότι διαμόρφωσαν και τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες έφτιαχναν τις ταινίες τους. Αυτό για κάποιους σήμαινε δυσκολία, για κάποιους άλλους εξέλιξη. Σίγουρα, πάντως, προκάλεσε μετατοπίσεις στο πεδίο, τόσο αισθητικές όσο και επαγγελματικές. Όπως θυμάται ένας σκηνοθέτης της παλιότερης γενιάς, ο οποίος δραστηριοποιείται στο χώρο από το 1981, *«Τότε δουλεύαμε ως εξής: κάναμε συνεντεύξεις, τραβούσαμε πλάνα των χώρων και των ανθρώπων, και δουλεύαμε ένα σπηκάτζ δικό μας με φωτογραφίες, αρχειακό υλικό, με τα πλάνα που έχουμε κάνει, και κυρίως με το κόψιμο του λόγου, με πολλά «ποιητικά» στοιχεία, και αυτό ήταν το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ (παραγωγές της ΕΡΤ, είτε αναθέσεις, είτε εσωτερικές). Δημιουργικά ντοκιμαντέρ ακόμα τότε δεν έκανα. Το '90 παραιτήθηκα από την ΕΡΤ. Εκείνη την εποχή εμφανίζεται το "Doc club" (Μαριάννα Οικονόμου, Βάλερυ Κοντάκου, Αμαλία Ζέππου, Καλλιόπη Λεγάκη, Μαρία Λεωνίδα, Μάρκος Γκαστίν, Απόστολος Καρακάσης), μια ομάδα νέων ντοκιμαντεριστών, γυναίκες ως επί το πλείστον, που είχαν έρθει κυρίως από το εξωτερικό. Τότε μπαίνει για πρώτη φορά σε εμένα η σχολή του καταγραφικού ντοκιμαντέρ ή verite». [...] Το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ αγκάλιασε από την αρχή την ομάδα του "Doc club". Εκεί, μαζί με άλλους κινηματογραφιστές, βρήκαν έκφραση και βήμα και κυρίως την «καινούργια» άποψη του σινεμά verite, την άποψη ότι ένα δημιουργικό ντοκιμαντέρ πρέπει να παρατηρεί, να καταγράφει, με τις βασικές μεθόδους ουσιαστικά της ανθρωπολογίας, συμμετοχική παρατήρηση, δημιουργία σχέσης με τον χαρακτήρα, καταγραφή ενός κομματιού της ζωής του κ.λ.π. και να το δομούμε με βάση τη λογική της ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος. Εμείς αυτό δεν το είχαμε. Εμάς ήτανε κάτι δοκιματικό ή ενημερωτικό».*

Η στροφή αυτή ήταν καθοριστική για τη δομή της απασχόλησης. Δημιούργησε νέους συσχετισμούς και κινητικότητα στο χώρο, αναδιάταξη στα δίκτυα των

εργαζόμενων και καινούργιες προοπτικές ανάπτυξης της κινηματογραφικής παραγωγής. Νέοι επαγγελματίες εισήχθησαν στο χώρο, με διαφορετικές ιδέες και δεξιότητες, οι οποίοι τροφοδότησαν με νέο αίμα το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής. Το Φ.Ν.Θ. ταρακούνησε την καθεστηκυία κατάσταση και σε πολλές περιπτώσεις δημιούργησε και αντιδράσεις από την παλιά γενιά των επαγγελματιών της κινηματογραφικής παραγωγής. Όπως θυμάται ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης *«νομίζω ότι το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ είχε μεγάλη αντίδραση από αυτούς τους «παλιούς» τεχνικούς, που ήταν σε σωματεία, όπως η ΕΤΕΚ και είχαν την αντίληψη ότι πρέπει να τσακίζουμε με υψηλές τιμές και απεργίες, τις ξένες παραγωγές που έρχονταν, ότι στο ντοκιμαντέρ πρέπει να υπάρχει minimum συνεργείο 5 ατόμων και οπωσδήποτε ηλεκτρολόγος! Αυτό το φράγμα το έσπασε ουσιαστικά αυτή η καινούργια γενιά των ντοκιμαντεριστών, που οδήγησε στην άνθηση του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Καταλυτικό και παρεμβατικό ρόλο σε αυτό έπαιξε το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ με τις επιλογές του»*.

Όσον αφορά το σύστημα επιβράβευσης του Φ.Ν.Θ. δεν διαφαίνεται να έχει κάποιο αξιοπρόσεκτο αντίκτυπο στη δομή της απασχόλησης, διότι το φεστιβάλ δεν έχει διαγωνιστικό τμήμα. Οι λόγοι για την επιλογή αυτή ήταν οικονομικοί και δεοντολογικοί. Όπως μας αναφέρει ο υπάλληλος του Φ.Ν.Θ. *«το φεστιβάλ δεν είχε ιδιαίτερα μεγάλο budget. Και αυτό ήταν δεσμευτικό ως προς τα χρηματικά βραβεία. Άλλωστε, το Φ.Ν.Θ. τότε ήταν από τα λίγα διεθνώς, οπότε δε χρειαζόσουν τα βραβεία για να προσελκύσεις τους δημιουργούς. [...] Επίσης, όταν δεν έχεις διαγωνιστικό τμήμα, είσαι πιο ευέλικτος και ελεύθερος στις επιλογές σου, γιατί δεν υπάρχει ανταγωνισμός, δεν υπάρχουν περιορισμοί»*. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια βραβεία στο Φ.Ν.Θ., όπως το «βραβείο κοινού», που προσδίδουν μια σχετική προβολή και αξία στη βραβευμένη ταινία, αλλά όπως μας επιβεβαιώνει ο σκηνοθέτης, ο οποίος έχει λάβει βραβείο κοινού, *«δεν είχε κάποιο σημαντικό αντίκτυπο για την πορεία της ταινίας. Ούτε σε επίπεδο συνεργασιών μου προσέφερε κάτι σημαντικό. Παίζει κάποιο ρόλο, βέβαια, στις προτάσεις που καταθέτω για χρηματοδότηση. Γιατί το Φ.Ν.Θ. είναι πολύ σημαντικό φεστιβάλ παγκοσμίως»*.

Για τη δομή της απασχόλησης πολύ σημαντικό ρόλο παίζει η εκπαίδευση των εργαζόμενων στο πεδίο. Πέρα από την τυπική εκπαίδευση, η οποία αφορά τις τεχνικές γνώσεις της κάθε ειδικότητας, είναι οι γνώσεις και η «εκπαίδευση» που αποκτά κάποιος μέσα στο επαγγελματικό πεδίο που δραστηριοποιείται ο καθένας. Το Φ.Ν.Θ. φρόντισε ιδιαίτερα αυτό το κομμάτι αναπτύσσοντας εξ αρχής ένα δυναμικό τμήμα, την «Αγορά», το οποίο μεταξύ των άλλων προσφέρει επαγγελματική εκπαίδευση, καθώς προετοιμάζει τους δημιουργούς και όλους τους ενδιαφερόμενους να εισαχθούν ομαλά στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής και των χρηματοδοτήσεων. Με αυτόν τον τρόπο βοηθάει πολύ στην εξέλιξη των επαγγελματιών του χώρου και διαμορφώνει τη δομή της απασχόλησης. Όπως ρητά μας επιβεβαιώνει η σκηνοθέτης, όταν ρωτήθηκε για το εάν το Φ.Ν.Θ. τη βοήθησε στην επαγγελματικής της σταδιοδρομία: *«για μένα η συμμετοχή μου στο Φ.Ν.Θ. ήταν τεράστιο σχολείο. Ήρθα σε επαφή πραγματικά με το τι εστί ντοκιμαντέρ. Εδώ είδα ξένα ντοκιμαντέρ, συνάντησα ξένους δημιουργούς, παρακολούθησα τα διάφορα σεμινάρια, συμμετείχα στα EDN (European Documentary Network). Έχω κάνει τα πάντα εδώ μέσα. Με βοήθησε να κάνω ταινίες. Πάρα πολύ. Κάθε φορά που έρχομαι εδώ και βλέπω ταινίες ξεκινάει μια καινούργια περίοδος έμπνευσης. Μου έρχονται ιδέες, σκέφτομαι πράγματα και νομίζω ότι μέσα από εδώ έχω εξελιχθεί».*

Όπως διαφαίνεται, η επίδραση του Φ.Ν.Θ. στη δομή της απασχόλησης δεν είναι μόνο αυτονόητη, αλλά επιβεβαιώνεται και από τα λεγόμενα των δρώντων στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα. Το Φ.Ν.Θ. μέσα από τις δράσεις του συνετέλεσε στη διαμόρφωση του τρόπου και του είδους της καριέρας για πολλούς επαγγελματίες του χώρου, και αυτό συνέβη μέσα από τη διάδραση με τη διεθνή κοινότητα της κινηματογραφικής παραγωγής, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο νέα πνοή και εξέλιξη στη σταδιοδρομία πολλών σκηνοθετών.

Αγορά

Η πτυχή της αγοράς αναφέρεται στο κοινό και στην κατανάλωση των πολιτιστικών προϊόντων. Το θέμα της κατανάλωσης θίγεται μόνο ακροθιγώς στην παρούσα εργασία,

διότι για τη συλλογή διαφωτιστικών στοιχείων στη συγκεκριμένη πτυχή θα έπρεπε να διενεργηθεί έρευνα κοινού, η οποία δεν εντάσσεται στα πλαίσια της παρούσας εργασίας.

Το Φ.Ν.Θ. με τις επιλογές στον προγραμματισμό του δημιούργησε εξ αρχής ένα καινούργιο κοινό στη Θεσσαλονίκη και στην Ελλάδα γενικότερα. Το ντοκιμαντέρ ήταν ένα κινηματογραφικό είδος που μέχρι τότε δεν ήταν γνωστό στην Ελλάδα παρά μόνο μέσα από τα ντοκιμαντέρ που προέβαλλε η τηλεόραση. Γι' αυτό και η δουλειά του Φ.Ν.Θ. ήταν πολύ δύσκολη τα πρώτα χρόνια. Παρ' όλες τις δυσκολίες το Φ.Ν.Θ. κατάφερε να δημιουργήσει το κοινό του. Όπως αναπολεί ο Διευθυντής του Φ.Ν.Θ. από τα πρώτα χρόνια του Φ.Ν.Θ.: *«Η δουλειά μου δεν ήταν ποτέ εύκολη. Δεν προωθώ εύκολο κινηματογράφο ποτέ. Ακόμα και με τους “Νέους Ορίζοντες”, με τους οποίους ξεκίνησε η σχέση μου με το φεστιβάλ εικοσιτέσσερα χρόνια πριν, δεν ήταν εύκολες ταινίες. Ήταν ταινίες αγνώστων σκηνοθετών που μόλις έβγαιναν στην επιφάνεια... Είχαν ιδιαιτερότητες. Τίποτε δεν έμοιαζε με Χόλγουντ στο πρόγραμμα που παρήγαγα, παρ' όλα αυτά όμως κατέκτησε το κοινό της Θεσσαλονίκης. Χαμός γινότανε! Δυο φορές ήρθε η αστυνομία για να βάλει τάξη! Χαμός γινότανε για να μπούνε στην αίθουσα. Κι εγώ δεν είχα ούτε αστέρες, ούτε Χόλγουντ. Πραγματικά είναι αξιοπερίεργο. Δεν ξέρω πως έγινε αυτό. Μια συνταύτιση ίσως στο στυλ. Δεν ξέρω. Έδειχνα ταινίες που τους αφορούσαν, τους ενδιέφεραν, τους προκαλούσαν την περιέργεια. Τα κίνητρα δεν τα ξέρω ακόμη. Έκανα ένα τμήμα το οποίο ήταν πληροφοριακό, δεν ήταν διαγωνιστικό, δεν υπήρχαν βραβεία, και γινόταν όλος αυτός ο χαμός. Μου είχαν διαθέσει τη χειρότερη αίθουσα στη Θεσσαλονίκη, στη παραλία, το Παλλάς –δεν υπάρχει πια, το γκρεμίσανε- με μια ελεεινή οθόνη, κατακίτρινη, που έπρεπε να την είχαν πετάξει χρόνια πριν, κουραστική, οι θέσεις, τα γόνατά σου ακουμπούσαν στο πηγούνι σου, και παρ' όλα αυτά το κοινό ήταν δεδομένο!»*

Η διαμόρφωση του κοινού του Φ.Ν.Θ. μοιάζει απρόβλεπτη καθώς το φεστιβάλ τα πρώτα χρόνια δεν έκανε καμία διαφήμιση. Όπως μας επιβεβαιώνει και ένας από τους πρώτους υπαλλήλους του Φ.Ν.Θ.: *«όλη η κατάσταση ακόμη και σήμερα λειτουργεί με το “word of mouth!”»*. Σημαντικό ρόλο σε αυτό έπαιξε ο προγραμματισμός των ταινιών του

Φ.Ν.Θ. ο οποίος φαίνεται ότι καθόρισε και τη διαμόρφωση του κοινού του φεστιβάλ. Για τα κριτήρια με τα οποία γινόταν η επιλογή των ταινιών μας μιλάει ένας από τους βοηθούς προγράμματος του φεστιβάλ με μεγάλη εμπειρία: «Το ιδανικό είναι να πετύχεις μια χρυσή τομή. Ακόμη και αν δεν αρέσει απαραίτητα σε όλους, να μην αφήσει τους ανθρώπους αδιάφορους. Πολλά από τα μεγάλα φεστιβάλ, που έχουν και πολύ περισσότερες ταινίες και πολύ μεγαλύτερες απαιτήσεις δημοσιότητας, πολλές φορές παίρνουν ταινίες για τους λάθος λόγους: γιατί θα έχει πρωταγωνιστές που θα είναι σταρ και που θα περπατήσουν στον κόκκινο χαλί τους ή γιατί θα κάνει σκάνδαλο. Στη Θεσσαλονίκη δεν το κάνουμε καθόλου, ειδικά στο ντοκιμαντέρ. Περισσότερο μας ενδιαφέρει η ποιότητα των ταινιών, αλλά και να ιντριγκάρουν κάπως τους θεατές μας. Κάποιες από τις ταινίες που επιλέγει και ο Δημήτρης (Εϊπίδης) ξέρει ότι δεν θα είναι από αυτές που θα ενθουσιάσουν, αλλά που υπάρχει ένας λόγος που πιστεύει ότι πρέπει να τις δει ο κόσμος. Και το κοινό σε ένα φεστιβάλ είναι πολύ πιο δεκτικό από ότι στις αίθουσες. Πολύ πιο εύκολα παίρνουν ρίσκα να δουν πράγματα που υπό άλλες συνθήκες δεν θα πλήρωναν για να δουν σε μια αίθουσα. Και το βλέπεις αυτό με τις sold out προβολές στη Θεσσαλονίκη. Ένα πετυχημένο φεστιβάλ κατορθώνει λίγο να δημιουργήσει το κοινό του και να κτίσει ένα πυρήνα θεατών που θα πάνε να δουν μια παράξενη ταινία μόνο και μόνο επειδή τους την προτείνει το φεστιβάλ. Και ξέρουν ότι ακόμα και αν τελικά βγουν και πουν τι βλακεία ήταν αυτή που είδαμε, και πάλι θα τη συζητήσουν, θα τους απασχολήσει, θα δημιουργήσει μια ζύμωση που είναι πολύ δημιουργική. Και το ντοκιμαντέρ το κάνει πολύ περισσότερο αυτό και είναι πολύ ενδιαφέρον ότι από την πρώτη χρονιά μέχρι τώρα το κοινό έχει εκπαιδευτεί με κάποιο τρόπο στο να ψάχνει και να τολμά να βλέπει ένα σινεμά που δεν θα έβλεπε κάτω από άλλες συνθήκες. Όταν ξεκίνησε το ντοκιμαντέρ έχω την αίσθηση ότι οι περισσότεροι το έβλεπαν λίγο σαν παράξενο φρούτο. Συνέπεσε και μια περίοδος που το ντοκιμαντέρ έγινε πολύ πιο δημοφιλές, το έβλεπες σε μεγάλα φεστιβάλ, ταινίες ντοκιμαντέρ άρχισαν να βγαίνουν στις αίθουσες, αλλά έχω την αίσθηση ότι η δουλειά του Εϊπίδη, το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, βοήθησε πάρα πολύ και το ελληνικό κοινό να κατανοήσει τι είναι ντοκιμαντέρ και πως ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι κινηματογραφικό και όχι μόνο εκπαιδευτικό, όχι μόνο φυσιολατρικό, όχι μόνο διδακτικό, αλλά πειραματικό, αληθινό, συναισθηματικό».

Από τις μαρτυρίες διαφαίνεται ότι το Φ.Ν.Θ. διαμόρφωσε το κοινό του διατηρώντας με συνέπεια τα κριτήρια με τα οποία διάλεγε τις ταινίες του. Και παρόλο που οι επιλογές του δεν γινόταν με εμπορικά κριτήρια το κοινό ανταποκρίθηκε και αυξήθηκε σταδιακά όλα αυτά τα χρόνια (από 12.000 θεατές την πρώτη χρονιά σε 60.000 θεατές το 2016). Το Φ.Ν.Θ. προτείνοντας ένα καινούργιο είδος ουσιαστικά είχε την ευκαιρία να μάθει στο κοινό τι σημαίνει ντοκιμαντέρ και να διαμορφώσει και το κριτήριο του κοινού. Ουσιαστικά, το Φ.Ν.Θ. εκπαίδευσε το κοινό του. Αυτό βέβαια κατά τη γνώμη του Διευθυντή οφείλεται και στα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου κοινού: *«το κοινό της Θεσσαλονίκης είναι ιδιαίτερο. Είναι ευπρόσδεκτο κοινό και πιο νεανικό, πιο φρέσκο. Είναι και το πανεπιστήμιο που διοχετεύει χιλιάδες ανθρώπους που έχουν το χρόνο, τη διάθεση και ανακαλύπτουν πράγματα. Είναι ενεργοί. Εδώ στην Αθήνα είναι λίγο μπλαζέ. Άλλο το κλίμα εντελώς»*.

Η αύξηση του κοινού και η αυξανόμενη ζήτηση ταινιών σε συνδυασμό με μια σειρά παραγόντων που αναφέρονται στις υπόλοιπες πτυχές της παρούσας εργασίας έδωσε κίνητρα για την αύξηση της κινηματογραφικής παραγωγής. Η επιτυχής περίπτωση της δημοφιλίας του Φ.Ν.Θ. και είναι ενδεικτική και επιβεβαιώνει για ακόμη μία φορά ότι τελικά «κανείς δεν ξέρει» τι είναι αυτό που καθορίζει την επιτυχία στις πολιτιστικές-δημιουργικές βιομηχανίες. Το ντοκιμαντέρ, ένα δύσκολο είδος, όπως ήταν στο ξεκίνημα του τουλάχιστον, σε μια μικρή σχετικά πόλη και χωρίς διαφήμιση κατάφερε να κάνει την ανατροπή, να επιβιώσει και να εξελιχθεί.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα έρευνα αποτελεί μια μελέτη περίπτωσης του Φ.Ν.Θ. Στόχος της ήταν η διερεύνηση του πολλαπλού ρόλου των φεστιβάλ κινηματογράφου στο ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης. Το θεωρητικό της πλαίσιο διέτρεξε τη βιβλιογραφία σχετικά με:

- τα φεστιβάλ κινηματογράφου
- τις πολιτιστικές - δημιουργικές βιομηχανίες και τις αντιφάσεις του συγκεκριμένου πεδίου ως προς τη διαχείριση του συμβολικού προϊόντος και τις σχέσεις των δρώντων στο πεδίο
- το ρόλο του δημιουργού στη διαδικασία της πολιτιστικής παραγωγής
- το ρόλο των συμβάσεων και διαδικασιών στην αυθεντική έκφραση της δημιουργικότητας

Η έρευνα ανέλυσε σε βάθος τον οργανισμό (δράσεις, λειτουργία, διαδικασίες) και τη διάδραση του Φ.Ν.Θ. με το ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ. Συλλέχτηκαν ποιοτικά δεδομένα από τον οργανισμό καθώς και από το ευρύτερο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής. Από την επεξεργασία αυτών των στοιχείων σκιαγραφήθηκε το προφίλ και ο ρόλος του Φ.Ν.Θ., ενώ ταυτόχρονα φωτίστηκαν ζητήματα που σχετίζονται με τη δυνατότητα της αυθεντικής έκφρασης του δημιουργού μέσα στο πλέγμα συμβάσεων και διαδικασιών και τον τρόπο που οι συμβάσεις και οι διαδικασίες επιδρούν στη διαμόρφωση των επιλογών του κατά τη δημιουργία της ταινίας.

Γενικότερα, όπως παρατηρείται και στη βιβλιογραφία, η πολιτιστική παραγωγή είναι μια διαδικασία που προϋποθέτει συλλογική δράση, γνώση, δίκτυα και τεχνολογία. Χρειάζεται ταυτόχρονα οργάνωση και πλαίσιο μέσα στο οποίο θα καλλιεργηθεί και θα αναπτυχθεί (Pratt, 2004). Ορισμένες οργανωσιακές δομές εμπνέουν τη δημιουργικότητα και παρέχουν τις συνθήκες για να ακμάσει. Όπως διαφαίνεται από την παρούσα έρευνα

το Φ.Ν.Θ. πληροί αυτά τα χαρακτηριστικά, καθώς είναι ένα μικρού μεγέθους φεστιβάλ, με φιλικό περιβάλλον, που κατεξοχήν επιζητά την καινοτομία και τη δημιουργικότητα. Αυτό αντικατοπτρίζεται στην οργανωσιακή του δομή και στις δράσεις του, μέσω των οποίων το φεστιβάλ αλληλεπιδρά με το σύνολο των δρώντων της κινηματογραφικής παραγωγής.

Κύρια ευρήματα

Τα κύρια ευρήματα της έρευνας αφορούν τον πολλαπλό ρόλο του Φ.Ν.Θ., ο οποίος μέσα στο διάστημα των δεκαοκτώ χρόνων λειτουργίας του παρουσιάζει εξέλιξη συνεπή ως προς τους αρχικούς του στόχους. Το Φ.Ν.Θ. ξεκίνησε με το όραμα να αναπτύξει και να προωθήσει το ντοκιμαντέρ, ένα νέο κινηματογραφικό είδος εναλλακτικής ενημέρωσης, στην Ελλάδα και διεθνώς. Αυτό καθόρισε τις δράσεις του και εντέλει την εξέλιξη του ρόλου του στην κινηματογραφική παραγωγή. Για την εκπλήρωση του στόχου του κινήθηκε στρατηγικά: έδωσε μεγάλη βαρύτητα στον προγραμματισμό, στην επιλογή των ταινιών, έχτισε σταδιακά ένα κοινό που γνώρισε και αγάπησε το ντοκιμαντέρ και παράλληλα ανέπτυξε πολλαπλές δράσεις, οι οποίες έδωσαν ώθηση στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής παραγωγής.

Όπως προκύπτει από την έρευνα ένα από τα πιο αξιόλογα σημεία για την κατανόηση καταρχάς του οργανισμού είναι η σταθερότητα που διατήρησε καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του στο όραμα του, το οποίο ξεκίνησε ως προσωπικό όνειρο του Διευθυντή του φεστιβάλ. Ο Δημήτρης Εϊπίδης προήλθε από -και σχετιζόταν μέχρι και τέλος της θητείας του με- σημαντικούς διεθνείς ομόλογους θεσμούς, και αυτό αποτυπώθηκε πλήρως στο προφίλ του Φ.Ν.Θ.. Από αυτόν άλλωστε φαίνεται ότι διαμορφώθηκε σε μεγάλο βαθμό η οργανωσιακή κουλτούρα του οργανισμού, όπως και ο προσανατολισμός του Φεστιβάλ προς την καινοτομία.

Επίσης, από τις μαρτυρίες διαφαίνεται ότι στην υλοποίηση αυτού του στόχου συνετέλεσε καθοριστικά το γεγονός ότι ο Εϊπίδης παρέμεινε στο «τιμόνι» του Φ.Ν.Θ. επί δεκαοκτώ συναπτά έτη. Αυτή η συνθήκη συναντάται σπάνια σε δημόσιους οργανισμούς και γι' αυτό είναι αξιοπρόσεκτη. Μπορεί να αξιοποιηθεί στην ερμηνεία σχετικά με την

διαμόρφωση της οργανωσιακής κουλτούρας του Φ.Ν.Θ., τη σχέση του κράτους με τους πολιτιστικούς οργανισμούς κ.α.. Συμπληρωματικά σε αυτό μπορεί να αναφερθεί ότι καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του φεστιβάλ δεν έχει ασκηθεί κάποια ιδιαίτερη παρέμβαση από το εποπτεύον Υπουργείο Πολιτισμού. Αυτό, μεταξύ άλλων, καταδεικνύει τη σχετική ελευθερία του οργανισμού ως προς τις δράσεις του και εγείρει μια υπόθεση (χρήζουσα προσεκτικής μελέτης και διερεύνησης) ότι στις φερόμενες “ασθενείς” κουλτούρες, όπως είναι η ελληνική, οι πολιτιστικοί θεσμοί είναι ενδεχομένως πιο ελεύθεροι και ανεξάρτητοι από έναν κεντρικό πολιτικό έλεγχο, να αυτοκαθορίζονται και να ανοίγονται στην καινοτομία.

Στην πορεία της λειτουργίας του φεστιβάλ, βέβαια, το όραμα και η φιλοσοφία του Διευθυντή έγινε το κοινό όραμα του Φ.Ν.Θ. και των ανθρώπων που δούλευαν σε αυτό και έτσι δημιουργήθηκε το φεστιβάλ. Όπως άλλωστε απαντάει χαρακτηριστικά ο Εϊπίδης στην ερώτηση για το πώς διαμορφώθηκε και δομήθηκε ο οργανισμός: *«Μα τι είναι ένα φεστιβάλ; Είναι οι άνθρωποι! Είναι όλοι όσοι συμμετέχουν και αυτοί που το οργανώνουν, φυσικά. Είναι αυτοί που παράγουν τις ταινίες, και ταυτόχρονα είναι οι δημοσιογράφοι, είναι οι καλλιτέχνες, είναι άνθρωποι πρώτα απ' όλα με μια οξυδέρκεια και μια ικανότητα να αντιληφθούν μικρές ευαισθησίες, οι οποίες είναι πάρα πολύ σημαντικές τελικά στη σύνθεση ενός έργου. Δεν ξέρω πώς να το περιγράψω. Είναι και μαγεία ταυτόχρονα»*.

Ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας για τον καθορισμό του ρόλου του Φ.Ν.Θ. είναι το ύφος που διατήρησε στον προγραμματισμό των προβαλλόμενων ταινιών. Ο σταθερός προσανατολισμός του στην καινοτομία και στην πρωτοπορία λειτούργησε ως σημαντικός μηχανισμός ελέγχου στο πεδίο της κινηματογραφικής δημιουργίας και παραγωγής ντοκιμαντέρ. Κατά μια έννοια έθεσε το πλαίσιο στο οποίο θα μπορούσε να κινηθεί ο δημιουργός και έχοντας ανοιχτούς ορίζοντες, προώθησε τη δημιουργικότητα νέων δημιουργών και τις εναλλακτικές αφηγήσεις στην τέχνη του ντοκιμαντέρ. Μέσα σε αυτό το κλίμα διαμορφώθηκε και ο χαρακτήρας της ευρύτερης κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα.

Ταυτόχρονα με τις επιλογές του το Φ.Ν.Θ. δημιούργησε και εκπαίδευσε το κοινό του. Το κοινό του φεστιβάλ ήταν ένα καινούργιο κοινό στην Ελλάδα, το οποίο αναπτύχθηκε σταδιακά γύρω από το φεστιβάλ, έμαθε το συγκεκριμένο είδος και πλέον αναζητά και επιλέγει τις συγκεκριμένες ταινίες. Αυτό ήταν εφικτό να συμβεί, διότι το φεστιβάλ έδωσε ένα σαφές και σταθερό αισθητικό στίγμα, το οποίο και διατήρησε καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του μέχρι σήμερα. Το κοινό με τη σειρά του αύξησε τη ζήτηση για ταινίες ντοκιμαντέρ στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά ακόμη και στην τηλεόραση και αυτό είχε επίδραση και στην παραγωγή ταινιών.

Παράλληλα, το Φ.Ν.Θ. στήριξε την αγορά και τον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής αναπτύσσοντας το τμήμα της «Αγοράς». Έδωσε μεγάλη βαρύτητα σε δράσεις όπως δικτύωση, χρηματοδότηση και εκπαίδευση και δημιούργησε ένα φιλικό περιβάλλον για τους επαγγελματίες και τους δημιουργούς. Φρόντισε να λειτουργεί σύμφωνα με τους διεθνείς κανόνες της αγοράς και δημιούργησε καινούργιες προοπτικές στη διανομή ταινιών. Οι πρωτοβουλίες αυτές και οι δράσεις εντάσσουν το Φ.Ν.Θ. στο επίκεντρο των εξελίξεων της κινηματογραφικής παραγωγής σε διεθνές επίπεδο. Ο καταλυτικός ρόλος του Φ.Ν.Θ. άλλωστε είναι εμφανής και σε νούμερα, τα οποία αποδεικνύουν ότι έχει πετύχει εξαιρετικά αποτελέσματα ως προς το στόχο του, καθώς έχει αυξήσει: το κοινό του από 12.000 το 1999 σε 60.000 το 2016 και τη συμμετοχή των ελληνικών κινηματογραφικών παραγωγών στο πρόγραμμα του Φ.Ν.Θ. από 15 την πρώτη χρονιά σε 73 το 2016.

Επιπλέον, ένα εξίσου σημαντικό εύρημα που προέκυψε από την έρευνα αφορά το δημιουργό (το σκηνοθέτη εν προκειμένω) και τις δυνατότητες της αυθεντικής του έκφρασης μέσα στο οργανωμένο πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής ντοκιμαντέρ. Από τα δεδομένα προκύπτει ότι, ενώ υπάρχει ένα πλέγμα αυστηρών συμβάσεων, ο δημιουργός καλείται την ίδια στιγμή να παραμένει πάντα “δημιουργικός” και “καινοτόμος”. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να δουλεύει και να δημιουργεί καθ' υπέρβαση των συμβάσεων, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί μέρος του συστήματος. Όπως διαφαίνεται από την έρευνα η επιτυχία ενός δημιουργού (καλλιτεχνικά και εμπορικά), είναι ένα πολύ δύσκολο έργο. Το Φ.Ν.Θ. συντελεί σε μεγάλο βαθμό ως προς αυτό

βοηθώντας το δημιουργό να «συμμορφωθεί» με το σύστημα δίνοντας του την ευκαιρία να συμμετέχει στις παρακάτω διαδικασίες:

- διεθνή workshops, που προετοιμάζουν τους δημιουργούς για το πώς «θέλει» η αγορά να είναι τα προϊόντα (αυτό καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη δομή και τη φόρμα των ταινιών).
- pitching fora, που προτείνουν τρόπους με τους οποίους ο δημιουργός παρουσιάζει, προωθεί και προβάλλει την ιδέα του. Εκεί μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι η ιδέα και η ταινία διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό με βάση τις απαιτήσεις και τις προδιαγραφές του χρηματοδοτικού φορέα.
- διεθνείς συμπαραγωγές, όπου ο δημιουργός προσαρμόζεται σε συγκεκριμένα πρωτόκολλα συνεργασίας. Προκειμένου π.χ. κάποιος να πετύχει μια διεθνή συμπαραγωγή θα πρέπει να είναι ευέλικτος στη θεματολογία, αλλά και στο ύφος και στον τρόπο αφήγησης του θέματος του.
- διεθνή και τοπικά δίκτυα συνεργασίας, τα οποία συντελούν στη μεταφορά μιας διεθνούς επαγγελματικής κουλτούρας.

Από την έρευνα είναι εμφανές ότι σε κάθε περίπτωση το ζητούμενο όλων στην κινηματογραφική παραγωγή είναι η καινοτομία. Η καινοτομία, όμως ορίζεται διαφορετικά από τον καθένα δρώντα στο πεδίο («συστηματική μεροληψία») και ειδικά στην περίπτωση των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών είναι ακόμη πιο δύσκολο να οριστεί λόγω της φύσης των πολιτιστικών προϊόντων. Οι δομές και οι τυποποιημένες διαδικασίες καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό τα πολιτιστικά προϊόντα και ο δημιουργός έχει να αντιμετωπίσει την πρόκληση να ανταπεξέλθει καινοτόμα και δημιουργικά (δηλαδή πέρα από το τετριμμένο και το mainstream) δίνοντας το προσωπικό του στίγμα μέσα στο πλαίσιο ενός σφιχτού πλέγματος συμβάσεων.

Περιορισμοί

Η φύση της συγκεκριμένης μελέτης θέτει εξ ορισμού τον περιορισμό της “δειγματοληπτικής” εξέτασης του προς διερεύνηση ζητήματος. Έτερος περιοριστικός παράγοντας για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας ήταν ο μεγάλος όγκος εμπειρικών δεδομένων γεγονός που δυσχέρανε τη διαδικασία ανάλυσης και αξιοποίησης τους. Επίσης, λόγω του ποιοτικού προσανατολισμού της παρούσας έρευνας, δεν ήταν εφικτή η συλλογή ποσοτικών στοιχείων. Τέλος, λόγω του χρονικού περιορισμού και του προβλεπόμενου μεγέθους της παρούσας εργασίας δεν ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί έρευνας κοινού ή/και μελέτη περίπτωσης ενός επιπλέον φεστιβάλ ντοκιμαντέρ μεγαλύτερης εμβέλειας (π.χ. IDFA) προκειμένου να γίνει συγκριτικός έλεγχος των ευρημάτων.

Ευρύτερη σημασία των ευρημάτων

Η παρούσα έρευνα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση του ρόλου των πυλωρών στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής. Συνεισφέρει δεδομένα σχετικά με τον τρόπο που οι πολιτιστικοί οργανισμοί -όπως τα φεστιβάλ κινηματογράφου-, όντας μηχανισμοί ελέγχου, επιδρούν στο πεδίο όχι απλά ως διαμεσολαβητές μεταξύ της κινηματογραφικής παραγωγής και του κοινού, αλλά ως συνδιαμορφωτές/ συνδημιουργοί του πολιτιστικού προϊόντος και, εντέλει, αποτελούν ζωτικό κομμάτι της πολιτιστικής παραγωγής. Διότι, όπως καταδεικνύεται, στην πολιτιστική παραγωγή ο ενδιάμεσος φορέας *«ουσιαστικά δεν είναι απλά αυτός που διασυνδέει δύο γνωστούς κόσμους. Είναι αυτός που κατασκευάζει αυτούς τους κόσμους και ταυτόχρονα προσπαθεί να δημιουργήσει μια σχέση μεταξύ τους»* (Hennion, 1989, p. 406).

Το εμπειρικό υλικό της έρευνας είναι πρωτότυπο και προέρχεται από το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, ένα πεδίο σχεδόν αχαρτογράφητο. Τα στοιχεία αυτά έρχονται ως ένα βαθμό να συμπληρώσουν έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί στο πεδίο του Φ.Ν.Θ. Η εμπειρία από το Φ.Ν.Θ. προσέφερε πλούσια δεδομένα για την κατανόηση των διαδικασιών και των δράσεων με τις οποίες

λειτουργεί το φεστιβάλ και πώς αυτές διαμορφώνουν το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής, διανομής και εκπαίδευσης στην Ελλάδα.

Η ευρύτητα της θεωρητικής προσέγγισης της παρούσας έρευνας, σύμφωνα με την οποία τέθηκαν τα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα, επιτρέπει την αναλογία με αντίστοιχα πεδία των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών, όπως για παράδειγμα το πεδίο της μουσικής βιομηχανίας. Τα πορίσματά της, με άλλα λόγια, μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατ' αναλογία για την κατανόηση αντίστοιχων πολιτιστικών οργανισμών στην Ελλάδα με παρόμοια χαρακτηριστικά (π.χ. μουσικά φεστιβάλ, πολιτιστικά ιδρύματα κ.α.). Οι πολιτιστικοί οργανισμοί, όπως τα φεστιβάλ, είναι σημεία προβολής, προώθησης, δικτύωσης και συνάντησης δημιουργών, παραγωγών, κοινού, ενώ παράλληλα βρίσκονται στην προνομιά να συντονίζουν τις μεταξύ τους σχέσεις ασκώντας επιρροή σε όλα τα μέρη. Θεσμοί όπως τα φεστιβάλ διαμορφώνουν και κατευθύνουν το κοινό, χαίρουν αυξημένης δημοσιότητας και διαχειρίζονται την εξουσία των διακρίσεων, βραβεύσεων και της διασύνδεσης με την αγορά. Οι αυξημένες αρμοδιότητές τους και η επιρροή τους στο πεδίο επέτρεψε στους πολιτιστικούς οργανισμούς να εξελιχθούν με γρήγορους ρυθμούς και σε παράλληλη σχέση με την ιδιωτική πρωτοβουλία και τους νόμους της αγοράς. Έτσι φαίνεται ότι, σε θέματα οργάνωσης και αποτελεσματικότητας, είναι σε θέση να ανταγωνίζονται με ισάξιους όρους αντίστοιχους φορείς ιδιωτικού συμφέροντος. Η τάση αυτή επικρατεί σταδιακά και στους πολιτιστικούς οργανισμούς στην Ελλάδα, ειδικά στην περίοδο της οικονομικής κρίσης, η οποία έχει επιφέρει ραγδαία μείωση των κρατικών επιχορηγήσεων και αναγκαστική ανάπτυξη ενός νέου επιχειρηματικού μοντέλου διαχείρισης, προκειμένου για την αυτονομία και επιβίωσή τους. Παράλληλα, όμως, θέτει ερωτήματα για το σκοπό λειτουργίας και τα κριτήρια αξιολόγησης των πολιτιστικών οργανισμών, όπως: ποια τέχνη προωθούν τελικά και για ποιο σκοπό;

Επίσης, τα ευρήματα που αφορούν τη δημιουργία, το δημιουργό και τις δυνατότητες της αυθεντικής του έκφρασης έχουν ευρύτερη εφαρμογή στον κλάδο των πολιτιστικών – δημιουργικών βιομηχανιών (π.χ. μουσικής, εικαστικής, λογοτεχνικής παραγωγής κ.τ.λ.). Ο ρόλος του δημιουργού είναι απαιτητικός, πολύπλευρος, και

κυρίαρχος στην πολιτιστική παραγωγή. Με ζητούμενο την καινοτομία καλείται να συγκεράσει όλες τις δυναμικές και ταυτόχρονα να μείνει συνεπής στις ιδέες του και την προσωπική αυθεντική του ανάγκη για δημιουργική έκφραση. Στο πεδίο διακρίνονται συνήθως οι δημιουργοί που έχουν τις γνώσεις, τις δεξιότητες (π.χ. επικοινωνία, ευελιξία, ενσυναίσθηση) και ταυτόχρονα την ετοιμότητα να συντονίσουν τους εξωτερικούς περιορισμούς και συμβάσεις με την εσωτερική ανάγκη για προσωπική έκφραση. Η ιστορία, παρόλα αυτά, έχει καταγράψει ότι οι δημιουργοί που διακρίνονται και αφήνουν το στίγμα τους είναι αυτοί που πρωτίστως έχουν το «ταλέντο» και το χάρισμα να εκφράζονται με αυθεντικότητα μέσα στα πλαίσια των συμβάσεων προκαλώντας, ταυτόχρονα, την ανατροπή και την μετακίνηση τους.

Την ίδια στιγμή όμως σε διεθνές επίπεδο φαίνεται ότι το ρομαντικό πρότυπο του μοναχικού δημιουργού-αυθεντίας έχει ξεφτίσει. Η προσωπική και προσωποποιημένη δημιουργία είναι και αυτή μια εξατομικευμένη μεν, εμπνευσμένη, πρωτοπόρα έκφραση μιας συλλογικής δε ιδέας, κατάστασης, εμπειρίας. Η δημιουργία απορρέει από δίκτυα ανθρώπων και από τη μεταξύ τους διάδραση και συνεργασία.

Τα φεστιβάλ είναι κατεξοχήν εκφραστές αυτής της συλλογικότητας, «γιορτάζουν» αυτήν ακριβώς τη συμμετοχή του ατόμου στο συλλογικό πολιτισμικό γίνεσθαι. Καθιστούν το ατομικό κοινωνικό και προστατεύουν -ή τουλάχιστον οφείλουν να το κάνουν- την ατομικότητα έναντι της απρόσωπης, συστημικής, κανονιστικής βιομηχανίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γενική Βιβλιογραφία Βιβλία:

- Αυδίκος, Β. (2014) *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Hesmondhalgh, D. (2013) *The Cultural Industries*. Third Edition, London: Sage Publications.
- Negus, K. (1997) *Production of culture/cultures of production*, London: Sage Publications.

Ξένη βιβλιογραφία βιβλία:

- Babbie, E., (2011) *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Bourdieu, P. (2011) *Η διάκριση*. 19η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Bourdieu, P. (1993) *Sociology in questions*. London: Sage Publications.
- Caves, R. E. (2000) *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cleve B, (2006) *Film Production Management*. Third edition. Abingdon: Focal Press.
- Dempster A, M (2006) Creativity and Innovation Management. Vol. 15, Issue 3, pages 224–233.
- Elsaesser, T. (2005) *European Cinema: Face to Face to with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Negus K. (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge Taylor & Francis Group.

- Raunig, G., Ray, G. and Wuggenig U. (2011) *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the Creative Industries*. London: MayFly Books.
- Robson, C. H. (2007) Η έρευνα του πραγματικού κόσμου: ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές, μτφρ. Βασιλική Νταλάκου, Κατερίνα Βασιλικού, επιμ. Καίτη Μιχαλοπούλου, Αθήνα: Gutenberg.
- Yin, R. K. (2002) *Case Study Research. Design and Methods*. Third Edition, Applied Social Research Methods Series, Vol 5.

Επιστημονικά Άρθρα:

- Archibald D., Miller M. (2011) *The Film Festivals dossier: Introduction*. Oxford University Press on behalf of Screen, 52:2.
- Bassamboo, A., Kumar S. and Randhawa R. S., (2009) *Dynamics of New Product Introduction in Closed Rental Systems*. Operations Research, Vol. 57, No. 6, pp. 1347-1359).
- Becker, H. S. (1978) *Arts and Crafts*. American Journal of Sociology, Vol. 83, No. 4. p.p. 862-889.
- Becker H. S. (1974) *Art As Collective Action American*. Sociological Review, Vol. 39, No. 6. pp. 767-776.
- Benson-Allott, C. (2011) *Cinema's New Appendages*. Film Quarterly, Vol. 64, No. 4, pp. 10-11.
- Berger P.L., Luckmann T. (1966) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, NJ: Doubleday.
- Caves R. E. (2003) *Contracts between Art and Commerce*. American Economic Association, Vol. 17, No. 2, pp. 73-84.

- De Valck, M. (2010) *'And the winner is ...' What happens behind the scenes of film festival competitions*. International journal of cultural studies, Vol. 13(3): 290–307.
- DiMaggio, P. J., and Anheier, H. K. (1990) *The Sociology of Nonprofit Organizations and Sectors Authors(s)*. Annual Review of Sociology, Vol. 16. pp. 137-159.
- DiMaggio P., Hirsch P. M. (1976) *Production Organizations in the Arts*. American Behavioral Scientists, Vol. 19 No 6. p.p. 735 – 752.
- Evans, O. (2007) *Border Exchanges: The role of the European Films Festival*. Journal of Contemporary European Studies, 15:1. 23-33, p.23.
- Feuerverger, A., He Y. and Khatri S. (2010) *Statistical Significance of the Netflix Challenge*. Statistical Science, Vol. 27, No. 2, pp. 202-231.
- Hennion A. (1989) *An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music*. Science, Technology, & Human Values, Vol. 14 No. 4, 400-424.
- Hilderbrand, L. (2010) *The Art of Distribution: Video on Demand*. Film Quarterly, Vol. 64, No. 2, pp. 24-28.
- Kretschmer M., Klimis G. M. and Choi C. J. (1999) *Increasing Returns and Social Contagion in Cultural Industries*. British Journal of Management, Vol. 10, S61–S72.
- Laurence, T., Phillips, N. (2002) *Understanding Cultural Industries*. Journal of management inquiry. Vol. 11, No. 4 p.p. 430-441.
- Marchessault J., (1979) *Of Bicycles and Films: The Case of CineCycle*.
- Mazdon L., (2007) *Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival*. Modern & Contemporary France, pp. 9-20.

- Negus, K. (2002) *The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption*. Cultural Studies, 16:4, 501-515.
- Neff G., Wissinger E. & Zukin S. (2005) *Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: “Cool”Jobs in “Hot” Industries*. Social Semiotics, 15:3, 307-334.
- Papadimitriou, L. (2016) *The hindered drive toward internationalization: Thessaloniki (International) Film Festival*. New Review of Film and Television Studies, 14:1, 93-111.
- Peterson, R. A., Anand, N. (2004) *The production of culture perspective*. Annual Review of Sociology, Vol. 30, pp.311- 334.
- Peranson, M. (2009) *First you get the power, then you get the money: Two models of film festivals*. In R. Porton (Ed.), Dekalog 3: On film festivals (pp. 23—37).
- Peterson RA. 1979. *Revitalizing the culture concept*. Annu. Rev. Sociol.5: 137–66.
- Perren A., (2013) *Rethink distribution for the future of media industry studies*. Cinema Journal, V. 52, pp. 165- 171.
- Pratt A. C. (2004) *The Cultural Economy, A Call for Spatialized ‘Production of Culture’ Perspectives*. International Journal of Cultural Studies, Vol. 7(1), pp. 117–128.
- Pacey Foster, P., Borgatti S. P., Jones C. (2011) *Gatekeeper search and selection strategies: Relational and network governance in a cultural market*. Poetics 39, p.p. 247 – 265.
- Rülinga, C.C., Pedersenb, J. S. (2010) *Film festival research from an organizational studies perspective*. Scandinavian Journal of Management, Volume 26, Issue 3, p.p. 318–323.

- Rüling, C.C., Pedersen, J. S. (2010) *Film Festival Research from organizational studies perspective*. Scandinavian Journal of Management, Vol. 26, p.p. 318 – 323.
- Santoro M. (2008) *Producing Cultural Sociology: An Interview with Richard A. Peterson*. Cultural Sociology, Vol. 2(1), pp.: 33–55.
- Schudson M. 2002. *News media as political institutions*. Annu. Rev. Polit. Sci.5: 249–69.
- Tschmuck, P. (2003) *How Creative Are the Creative Industries? A Case of the Music Industry*. The Journal of Arts Management, Law, and Society, 33:2, 127-141.
- Turok, I. (2003) *Cities, Clusters and Creative Industries: The Case of Film and Television in Scotland*. European Planning Studies, Vol. 4313, 11:5, 549-565.
- Werner, H., Goldsleger, P., Zembylas, T. (2005) *Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods*. The Journal of Arts Management, Law and Society, 35:2. p. 147-158.

Dissertations:

- Fischer, A. (2009) *Conceptualizing Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm*. BComms (SJU), MFTV (Bond) December, A dissertation submitted in fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy, School of Humanities, Bond University.
- Lee, K. T. (2013) *Public Culture and Cultural Citizenship at the Thessaloniki International Film Festival*. Harvard University Cambridge, Dissertation in the subject of Anthropology.

Οπτικοακουστικό υλικό – DVD

- DVD (6 ωριαία dvd) από το αρχείο της ΕΡΤ, Εκπομπή: Φεστιβάλ 50 ετών.
Έρευνα επιμέλεια: Μαρία Κουφοπούλου.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Βικιπαίδεια, Η ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια. *Τεχνολογία πληροφοριών και επικοινωνίας*. Ανασύρθηκε στις 20/5/2016,
https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1_%CF%80%CE%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B9%CF%8E%CE%BD_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1%CF%82
- Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Ελληνική Ιστορία, Ανασύρθηκε στις 20/5/2016
http://www.ime.gr/chronos/15/gr/1960_1970/index.html `
- Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Ανασύρθηκε στις 20/5/2016
<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?page=650&lang=el-GR&tiff=18>
- Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Ανασύρθηκε στις 20/5/2016
<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=12>
- Πρώην Υπουργείο Τουρισμού, Δικτυακός Τόπος Διαβουλεύσεων. Ανασύρθηκε στις 20/5/2016 <http://www.opengov.gr/ypol/?c=178>
- in.gr, Ανασύρθηκε στις 20/5/2016. *Αποτίμηση και προτάσεις από πέντε «βετεράνους» του κινηματογράφου για το νέο νομοσχέδιο.*
<http://news.in.gr/culture/article/?aid=1231065933>

- The Culture Trip. Varia Fedko-Blake, Updated: 14 November 2015, Ανασύρθηκε στις 20/5/2016. <http://theculturetrip.com/central-america/el-salvador/articles/the-world-s-best-documentary-film-festivals/>

- Wikipedia. Ανασύρθηκε στις 20/5/2016 https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B6%CE%AD%CE%B9%CE%BC%CF%82_%CE%A0%CE%AC%CF%81%CE%B9%CF%82

Ο Κώστας Γαβράς στα εγκαίνια της
Ταινιοθήκης, στο 53ο Φεστιβάλ...
Φωτό: Ψηφιακό Αρχείο του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr



Φράνσις Φορντ Κόπολα με Χρυσό
Αλέξανδρο στο 45ο Φεστιβάλ...
Φωτό: Ψηφιακό Αρχείο του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr





Τάκης Κανελλόπουλος και Έλενα
Ναθαναήλ στα θεωρεία της Εταιρείας
Μακεδονικών Σπουδών (1964)...
Φωτό: Ψηφιακό Αρχείο του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr



Μέλη της κριτική επιτροπής με
γνωστούς καλλιτέχνες. Διακρίνονται
οι Αλέκος Αλεξανδράκης, Νίκος
Κούνδουρος, Μιχάλης Κακογιάννης,
Ηλίας Βενέζης, Μάριος Πλωρίτης,
Μάνος Κατράκης, Γρηγόρης
Μπιθικώτσης, Ειρήνη Παππά, και
Μίκης Θεοδωράκης (1961)... Φωτό:
Ψηφιακό Αρχείο του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr

Διαμαρτυρία θεατών εν μέσω
προβολής (1975)... Φωτό: Ψηφιακό
Αρχείο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr



Νίκος Κούνδουρος, Μίνως,
Βολανάκης, Νίκος Κούρκουλος,
και Κλέαρχος Κονιτσιώτης (1965)...
Φωτό: Ψηφιακό Αρχείο του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr



Ακί Κaurismäki -53ο Φεστιβάλ...
Φωτό: Ψηφιακό Αρχείο του Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr



Η Κατρίν Ντενέβ στο Φεστιβάλ
Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
το 1999...Φωτό: Ψηφιακό Αρχείο
του Φεστιβάλ Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης

©/ LIFO Πηγή: www.lifo.gr





Η αφίσα του 18ου Φεστιβάλ
Ντοκυμαντέρ Θεσσαλονίκης

© All rights reserved



18ο Φεστιβάλ Ντοκυμαντέρ
Θεσσαλονίκης
Γιον Μπανγκ Κάρλσεν - Αφιέρωμα

© All rights reserved



18ο Φεστιβάλ Ντοκυμαντέρ
Θεσσαλονίκης
SIMON STADLER, CATENIA LERMER
& SVEN METHLING - GHOSTLAND

© All rights reserved

