

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Πολιτιστική Πολιτική
και Ανάπτυξη**

Πτυχιακή Εργασία



**Ο Ελληνικός Κινηματογράφος και η Πολιτιστική Πολιτική
της Ελλάδας**

Ελένη- Μαρία Αλαμάνη

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Ελευθερία Ράνια Κοσμίδου**

Μάιος 2020

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Πολιτιστική Πολιτική
και Ανάπτυξη**

Πτυχιακή Εργασία

**Ο Ελληνικός Κινηματογράφος και η Πολιτιστική Πολιτική
της Ελλάδας**

Ελένη- Μαρία Αλαμάνη

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Ελευθερία Ράνια Κοσμίδου**

Η παρούσα πτυχιακή εργασία υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση πτυχιακού τίτλου σπουδών
Στη Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2020

Περίληψη

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να διερευνήσει την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και τις πολιτικές στήριξης και ενίσχυσής του. Θα γίνει προσπάθεια της ανάδειξη της διττής φύσης του κινηματογράφου, ως ένα πολύτιμο αγαθό, το οποίο συμβάλλει σημαντικά στον πολιτισμό, την ψυχαγωγία, αλλά και στην οικονομία του ελληνικού κράτους. Πρώτα θα παρουσιαστεί η ιστορική διαδρομή του ελληνικού κινηματογράφου από τη γέννησή του έως σήμερα, επισημαίνοντας μερικά από τα σημαντικότερα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά ζητήματα, μέσα στα οποία συμβάδιζε ο κινηματογράφος, μερικούς από τους σημαντικότερους παραγωγούς και σκηνοθέτες, όπως και τις σημαντικότερες ταινίες που ξεχώρισαν για τη δημιουργικότητα και την ποιότητά τους και κατάφεραν να φέρουν αλλαγές στο ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο. Στη συνέχεια, θα διερευνηθεί η πολιτιστική πολιτική της Ευρώπης για την ενίσχυση και προώθηση του κινηματογράφου, όπως και τα αποτελέσματά της στην Ελλάδα. Επιπλέον, θα διερευνηθούν οι πολιτικές στήριξης της εγχώριας κινηματογραφίας, μέσω των θεσμών του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπως και η πολιτική που ακολουθεί η Ελλάδα για την τόνωση της ελληνικής οικονομίας, μέσω προσέλκυσης ξένων κινηματογραφικών παραγωγών στην Ελλάδα.

Summary

The aim of this work is to investigate the history of Greek cinema and its support and strengthening policies. An effort will be made to highlight the dual nature of cinema, as a valuable asset, which contributes significantly to the culture, entertainment, but also to the economy of the Greek state. First, the historical course of Greek cinema from its birth to the present day will be presented, highlighting some of the most important social, political and economic issues, in which the cinema co-ordinated, some of the most important producers and directors, as well as the most important films that stood out for their creativity and quality and managed to bring changes in the Greek cinematic landscape. Then, the cultural policy of Europe for the strengthening and promotion of cinema will be explored, as well as its results in Greece. In addition, the policies to support domestic cinema will be explored, through the institutions of the Hellenic Cinema Center and the Thessaloniki Festival, as well as a policy pursued by Greece to stimulate the Greek economy, by attracting foreign film producers to Greece.

Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Ελευθερία Κοσμίδου για την πολύτιμη βοήθεια, υποστήριξη, καθοδήγηση και την ενθάρρυνση που μου προσέφερε καθόλη τη διάρκεια έρευνας και συγγραφής της παρούσας εργασίας.

Επίσης, ευχαριστώ θερμά το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, καθώς και τον σκηνοθέτη Δημήτρη για τις συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν, εμπλουτίζοντας με τις γνώσεις και την εμπειρία τους τον παρόν υλικό.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και να αφιερώσω την παρούσα εργασία στο σύντροφό μου Δημήτρη, στην οικογένεια μου και στις φίλες μου Δήμητρα, Γαβριέλα και Ειρήνη, για την ακούραστη ενθάρρυνσή τους να συνεχίσω στην προσπάθεια της ολοκλήρωσης της παρούσας εργασίας.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	Μεθοδολογία	3
2.1	Σκοπός και στόχοι της Έρευνας Πεδίου	3
2.2	Περιγραφή του Δείγματος	4
2.3	Ερευνητική Διαδικασία Διεξαγωγής της Συνέντευξης	4
2.4	Ερωτήματα Συνέντευξης	5
2.5	Περιορισμοί Έρευνας	6
3	Ελληνικός Κινηματογράφος	7
3.1	Έννοια- Ορισμός του Ελληνικού Κινηματογράφου	9
3.2	Προσδιορισμός Υποπεριόδων του Ελληνικού Κινηματογράφου	10
3.2.1	Πρώιμος Ελληνικός Κινηματογράφος (1905-1945)	11
3.2.2	Δημιουργία μιας «Οπτικής» Γλώσσας (1945-1960)	15
3.2.3	Δόξα και Εξαίρεση (1960-1970)	17
3.2.4	Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1970-1981)	19
3.2.5	Ελπίδα και Απογοήτευση (1981-1995)	21
3.2.6	Οι «Άλλοι» ως Πολιτιστικός Ήρωας (1995-2010)	23
4	Ευρωπαϊκή Πολιτική για την Ενίσχυση του Κινηματογράφου και τα Αποτελέσματά της στην Ελλάδα	27
4.1	Λόγοι Ευρωπαϊκής Πολιτικής για την Ενίσχυση του Κινηματογράφου	28
4.2	Eurimages	29
4.3	MEDIA	32
4.3.1	Creative Europe (2014-2020)	32
4.4	Ευρωπαϊκή Σύμβαση για την Κινηματογραφική Συμπαράγωγη	36
4.5	Σχέδια Κινήτρων	37
5	Πολιτιστική Πολιτική Ελλάδας για τον Κινηματογράφο, με Έμφαση στους Θεσμούς του ΕΚΚ και του ΦΚΘ	39
5.1	Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου	39
5.2	Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης	45
5.3	Προσέλκυση Ξένων Παραγωγών στην Ελλάδα	48
6	Συμπεράσματα	55

Παραρτήματα	60
A Προσέλκυση Ξένων Παραγωγών στην Ελλάδα: Παραδείγματα	60
B. Συνεντεύξεις	65
Βιβλιογραφία	74

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και την πολιτιστική πολιτική της Ελλάδας για την ενίσχυση και την προώθησή του. Η αναγκαιότητα και σπουδαιότητα της μελέτης έγκειται στην ανάδειξη του κινηματογράφου, ως ένα πολύτιμο αγαθό, το οποίο συμβάλλει σημαντικά στον πολιτισμό, την ψυχαγωγία, αλλά και στην οικονομία του Ελληνικού κράτους.

Οι στόχοι της παρούσας εργασίας είναι: 1) Η διερεύνηση της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου και η πολιτιστική πολιτική της Ελλάδας για την ενίσχυσή του, μέσω των θεσμών του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. 2) Η διερεύνηση του τρόπου χρηματοδότησης και ενίσχυσης του ελληνικού κινηματογράφου, μέσω ευρωπαϊκής και εγχώριας μέριμνας. 3) Η διερεύνηση της προσφοράς του ελληνικού κινηματογράφου στην οικονομία της χώρας, μέσω της προσέλκυσης ξένων παραγωγών.

Επιχειρήσαμε να προσεγγίσουμε τους ανωτέρω στόχους θέτοντας τα εξής ερευνητικά ερωτήματα: 1) Ποιες ήταν οι δυσκολίες και ποιες οι καλλιτεχνικές περίοδοι, μέσα στις οποίες γεννήθηκε και ωρίμασε ο ελληνικός κινηματογράφος; 2) Με ποιο τρόπο χρηματοδοτούνταν και χρηματοδοτούνται οι ελληνικές παραγωγές; Πόσο έχει βοηθήσει η ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική, στην ενίσχυση και ανάδειξη του ελληνικού κινηματογράφου; Με ποιον τρόπο το ελληνικό κράτος στηρίζει την ελληνική κινηματογραφία νομοθετικά και χρηματοδοτικά; 3) Πώς επιτυγχάνεται η υποστήριξη του ελληνικού κινηματογράφου, μέσω των θεσμών του Ελληνικού Κέντρου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης; 4) Τι χρειάζεται περαιτέρω για την ενίσχυση και ανάδειξη του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό;

Η εκπόνηση της παρούσας εργασίας πραγματοποιήθηκε μέσω του συνδυασμού πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Πιο αναλυτικά, συγκεντρώθηκαν στοιχεία μέσω της ποιοτικής έρευνας, με βιβλιογραφική ανασκόπηση σε τεκμήρια από αρχεία σε θεσμικούς φορείς, νόμους, αποφάσεις, εκθέσεις οργανισμών και με προσωπικές συνεντεύξεις σε άτομα του κινηματογραφικού χώρου για περισσότερες οπτικές και πληροφορίες, πάνω στο ερευνητικό θέμα. Με δευτερογενείς πηγές μέσω μονογραφιών, άρθρων σε επιστημονικά περιοδικά, διδακτορικές και διπλωματικές διατριβές, κλπ.

Η παρούσα εργασία διαρθρώθηκε σε έξι κεφάλαια. Έπειτα από το εισαγωγικό πρώτο κεφάλαιο, το δεύτερο κεφάλαιο αφορά στη μεθοδολογία της έρευνας πεδίου. Αρχικά γίνεται καταγραφή των χαρακτηριστικών στοιχείων της μεθοδολογικής προσέγγισης που ακολουθείται και παρουσιάζεται το ερευνητικό ζήτημα. Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται ιστορική αναδρομή της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου από την αρχή της εμφάνισής του μέχρι σήμερα. Επισημαίνονται τα σημαντικότερα κοινωνικο-πολιτικά γεγονότα, μέσα στα οποία έκανε τα αργά και σταθερά του βήματα ο ελληνικός κινηματογράφος, οι σημαντικότεροι παραγωγοί, σκηνοθέτες, δημιουργοί και οι ταινίες που ξεχώρισαν για την ποιότητα και τη συνεισφορά τους στην αλλαγή του ελληνικού κινηματογραφικού τοπίου. Στο τέταρτο κεφάλαιο διερευνώνται οι πολιτικές που ασκούνται σε ευρωπαϊκό επίπεδο για την ενίσχυση και την ανάπτυξη του οπτικοακουστικού τομέα, ώστε να εντοπιστούν και οι πολιτικές που εφαρμόζονται σε κρατικό επίπεδο. Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι θεσμοί του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, μέσα από τους οποίους ασκεί πολιτική η Ελλάδα, όπως και η ελληνική πολιτική προσέλευσης ξένων παραγωγών στη χώρα, με στόχο την ενίσχυση της εγχώριας οικονομίας. Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο συζητούνται τα κύρια συμπεράσματα της έρευνας, όπως αυτά προκύπτουν από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση και από την έρευνα πεδίου, θίγονται σημεία που δεν καλύπτονται επαρκώς και προτείνονται κατευθύνσεις για περαιτέρω έρευνα.

Κεφάλαιο 2

Μεθοδολογία

Το παρόν πόνημα, βασίστηκε κυρίως στη βιβλιογραφική έρευνα, ελληνική καθώς και αγγλόφωνη, με βάση την οποία αντλήσαμε πληροφορίες για το θέμα μας από πολλές διαφορετικές πηγές, γεγονός που προσέδωσε στην εργασία μας εγκυρότητα, αλλά και πλήθος οπτικών για τα θέματα που εξετάστηκαν. Στο τμήμα της εργασίας όπου το έδαφος κρίθηκε πρόσφορο για περαιτέρω εμβάθυνση, διεξαγάγαμε και μια ποιοτική έρευνα πεδίου, η οποία βασίστηκε σε συνεντεύξεις αποτελούμενες από άμεσες δομημένες ερωτήσεις. Επιλέξαμε την ποιοτική μέθοδο προσέγγισης του υπό έρευνα πεδίου πρωτίστως λόγω του ότι η ποιοτική έρευνα είναι μια άμεση και, όπως υποστηρίζουν οι Lincoln και Guba (1985), φυσική διαδικασία, η οποία καθιστά τον ερευνητή συμμετόχο της. Ο ρόλος τους ερευνητή κατά της διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας, αποτελεί τον δεύτερο λόγο για τον οποίο την επιλέξαμε για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Κατά την ποιοτική έρευνα, ο ερευνητής είναι ενεργός, καθώς ο ρόλος του δεν είναι μόνο να θέτει να ερωτήματα και να δέχεται τις απαντήσεις αλλά παράλληλα, σημειώνει, παρατηρεί τα υποκείμενα, τα πιθανά σχόλιά τους, τον τρόπο που αλληλεπιδρούν με αυτόν, κοκ. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ερευνητής οφείλει να καταγράψει τα γεγονότα, ενώ την ίδια στιγμή καλείται να αντιμετωπίσει τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς οφείλει να συνδυάσει με λογικό τρόπο τα δεδομένα, τα στοιχεία, τις συνθήκες, με στόχο την εξαγωγή κάποιου συμπεράσματος. Αυτό είναι κάτι το οποίο προκύπτει από τα όσα παρατηρεί, μέσω του τρόπου που αντιλαμβάνεται τα πράγματα και τη σπουδαιότητά τους. Τέλος, ο ερευνητής, αφού συλλέξει τα δεδομένα, θα προσπαθήσει να τα ερμηνεύσει (Eisner 1991: 36). Στη συνέχεια του κεφαλαίου, αναλύουμε τμηματικά τα όσα αναφέραμε.

2.1 Σκοπός και Στόχοι της Έρευνας Πεδίου

Έχοντας οριοθετήσει το πεδίο ενδιαφέροντός μας, μπορούμε να αναφέρουμε ότι ο σκοπός της έρευνας πεδίου έγκειται στο γεγονός ότι χρειαζόμασταν κάποια περαιτέρω στοιχεία και διευκρινήσεις για την εργασία, όπως π.χ. κατά πόσο έχουν όντως βοηθήσει τα ευρωπαϊκά προγράμματα την ελληνική κινηματογραφία. Αυτό έγινε εφικτό με τη διεξαγωγή συνεντεύξεων από άτομα του χώρου του κινηματογράφου, με γνώση και εμπειρία, τα οποία μας έδωσαν τη δυνατότητα να διαμορφώσουμε μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση πάνω στο θέμα μας. Με αυτό τον τρόπο, προσδιορίσαμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τους βασικούς στόχους της εργασίας και τα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματά της.

2.2 Περιγραφή του Δείγματος

Στην παρούσα έρευνα πεδίου, συμμετείχαν συνολικά έξι άτομα του χώρου του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, πέντε (5) από τους συνεντευξιζόμενους εργάζονται χρόνια σε διάφορα γραφεία του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) και ένας (1) είναι Έλληνας σκηνοθέτης με έδρα το Βερολίνο. Μοναδικά ζητούμενα χαρακτηριστικά του δείγματός αποτέλεσαν η ικανοποιητική εμπειρία και προϋπηρεσία ως προϋπόθεση εμπειριστατωμένης άποψης. Προκειμένου να διασφαλιστεί η ανωνυμία των συμμετεχόντων, δεν αναφέρεται το ονοματεπώνυμό τους. Αναφέρεται μόνο ο κωδικός του εκάστοτε συμμετέχοντα, ο οποίος πληροφορεί για τη σειρά με την οποία πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη (π.χ. Σ1 σημαίνει 1^{ος} συνεντευξιζόμενος).

2.3 Ερευνητική Διαδικασία Διεξαγωγής των Συνεντεύξεων

Η ερευνητική διαδικασία πραγματοποιήθηκε σε τέσσερις φάσεις. Αρχικά υπήρξε επικοινωνία μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου με το ΕΚΚ και με τον σκηνοθέτη ξεχωριστά, προκειμένου να ενημερωθούν για τον σκοπό της συνέντευξης, να ζητηθεί η συνεργασία μαζί τους και να οριστεί η συνάντηση. Στη συνέχεια (φάση 2) διαμορφώθηκε από την ερευνήτρια μια λίστα ερωτήσεων και αφού στάλθηκε ηλεκτρονικά, πραγματοποιήθηκε η συνάντηση. Οι πέντε συνεντεύξεις (φάση 3) πραγματοποιήθηκαν τη Δευτέρα 9 Μαρτίου 2020 στο ΕΚΚ στην Αθήνα και η 6η συνέντευξη με τον σκηνοθέτη, το Σάββατο 14 Μαρτίου 2020 μέσω Skype. Κάθε συνέντευξη διήρκεσε περίπου 10 με 15 λεπτά της ώρας.

Πιο συγκεκριμένα επί της ερευνητικής διαδικασίας, κάναμε λόγο στην αρχή του κεφαλαίου σχετικά με τον τύπο ποιοτικής μεθόδου που ακολουθήσαμε, ως ποιοτική έρευνα μέσω συνεντεύξεων με τη χρήση δομημένων, άμεσων ερωτήσεων. Με βάση τον Φίλια (1993), στις δομημένες συνεντεύξεις, ζητείται από τον συνεντευξιαζόμενο να απαντήσει σε προκαθορισμένες ερωτήσεις με συγκεκριμένο αριθμό και περιεχόμενο. Σε δεύτερο επίπεδο, ορίζουμε τις συνεντεύξεις μας ως άμεσες, κάτι που για την Κυριαζή αποτελεί και συνέντευξη βάθους (1998: 122). Η άμεση συνέντευξη, παρουσιάζεται ως συνέντευξη σε βάθος όπου για την Κυριαζή ο τύπος αυτός συνέντευξης, αφορά σε ένα σύνολο γενικών ερωτήσεων, σε θέμα που ο ερευνητής έχει προκαθορίσει αλλά δεν έχει θέσει με δεδομένη σειρά, αφήνοντας έτσι τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον ερωτώμενο (Κυριαζή 1998: 122). Στην περίπτωσή μας λοιπόν, ενώ οι ερωτήσεις δόθηκαν στους συνεντευξιαζόμενους και ήταν συγκεκριμένες και αριθμημένες, μπορούμε ωστόσο να στηρίξουμε ότι η έρευνά μας άπτεται μεθοδολογικά στις λεγόμενες συνεντεύξεις βάθους, μιας και η ερευνήτρια στην πορεία της συνέντευξης επέλεξε να μην ακολουθήσει την ροή των ερωτήσεων αλλά τη ροή που δημιουργούσαν οι συνεντευξιαζόμενοι με βάση τις προκαθορισμένες ερωτήσεις.

Τέλος (φάση 4), η ανάλυση των ερευνητικών δεδομένων έγινε λαμβάνοντας υπόψη την ποιοτική μέθοδο. Αρχικά απομαγνητοφωνήθηκε το ηχητικό υλικό και αφού πραγματοποιήθηκαν πολλές αναγνώσεις της κάθε συνέντευξης με ταυτόχρονη ακρόασή της, καταγράφηκαν και συμπεριλήφθηκαν με τη βιβλιογραφική έρευνα, για να διαπιστώσουμε αν συμπίπτουν οι απόψεις των συνεντευξιαζόμενων με την βιβλιογραφική ανασκόπηση.

2.4 Ερωτήματα Συνέντευξης

Η συνέντευξη διαρθρώθηκε σε έξι (6) ερωτήσεις, οι οποίες αφορούν τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας εργασίας:

- 1) Τι εννοείται στις παραγωγές οι οποίες δεν χρηματοδοτούνται από το Ε.Κ.Κ. ότι πραγματοποιήθηκαν σε συνεργασία με το Ε.Κ.Κ; Όπως: *Τα Μάτια που Τρώνε* (Σύλλας Τζουμέρκας, 2000), *Βροχή* (Σύλλας Τζουμέρκας, 2002), *Χώρα Προέλευσης* (Σύλλας Τζουμέρκας, 2010), κ.ά.;
- 2) Σε ποιο βαθμό κατά την γνώμη σας εξαρτάται από το κράτος η πρόοδος του ελληνικού κινηματογράφου, νομοθετικά και χρηματοδοτικά;

- 3) Ποια η επίδραση στην εθνική οικονομία από την ετήσια παραγωγή ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών; Και ποια είναι κατά τη γνώμη σας, η συνεισφορά των μεγάλων φεστιβάλ κινηματογράφου της Ελλάδος και ιδιαίτερα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ) στην εθνική οικονομία;
- 4) Πόσο έχουν βοηθήσει κατά τη γνώμη σας τα ευρωπαϊκά προγράμματα MEDIA, Eurimages, στην υποστήριξη και την ανάδειξη του ελληνικού κινηματογράφου;
- 5) Ποια είναι η επίδραση στην ελληνική οικονομία από την πραγματοποίηση μιας ξένης παραγωγής στην Ελλάδα;
- 6) Τι πιστεύετε κατά την γνώμη σας χρειάζεται περαιτέρω για την ενίσχυση και προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό;

2.5 Περιορισμοί Έρευνας

Κατά τη διεξαγωγή της έρευνας οφείλαμε να λάβουμε υπόψη μας τους παρακάτω περιορισμούς:

- α) Στο δείγμα της έρευνας δεν μπορούσαν να απαντήσουν όλοι, γιατί ο τομέας της δουλειάς τους ήταν διαφορετικός και δεν γνώριζαν όλοι όλες τις απαντήσεις, αλλά μας παρέπεμπαν σε κάποιον που γνώριζε.
- β) Είχαν προγραμματιστεί περαιτέρω συνεντεύξεις σε άλλους φορείς, οι οποίοι θα μπορούσαν να απαντήσουν στις ερωτήσεις της έρευνας, όπως το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ) και το Εθνικό Κέντρο Οπτικοακουστικών Μέσων και Επικοινωνίας (ΕΚΟΜΕ), αλλά λόγω της πανδημίας του κορωνοϊού που διανύουμε, κατέστη ανέφικτο.
- γ) Την περίοδο που πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις στο ΕΚΚ, δεν υπήρχε κανένας διευθυντής σε κανένα τμήμα, καθώς ήταν ακόμα ανοιχτή η προκήρυξη για τις νέες θέσεις. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην είναι εφικτό να απαντηθούν ευρέως και σε βάθος οι ερωτήσεις της παρούσας έρευνας.

Κεφάλαιο 3

Ο Ελληνικός Κινηματογράφος

Υποστηρίζεται συχνά ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη και μια βιομηχανία συγχρόνως. Είναι όμως πολύ περισσότερα. Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα σύστημα επικοινωνίας άμεσα συνδεδεμένο με τη διαμόρφωση πολιτιστικών προτύπων, τα οποία επηρεάζουν σημαντικά την ανάπτυξη και την αναπαραγωγή κουλτούρας (Κόκκαλη 1997: 128). Έχει καταφέρει να αλλάξει τις γνώσεις μας για το σύμπαν, μας αποκάλυψε άγνωστους κόσμους και χώρες, στις οποίες ο άνθρωπος δεν μπορεί να εισχωρήσει, έχει επηρεάσει τη διαγωγή/τρόπο ζωής/συμπεριφορά μας. Επίσης, αποτελεί και εξαιρετικό όργανο προπαγάνδας. Μέσω της δύναμης της εικόνας, μας επιτρέπει να γνωρίσουμε γεγονότα που χωρίς αυτόν θα περνούσαν απαρατήρητα. Επιπλέον, από το ξεκίνημά του έως και σήμερα αποτελεί για πολλούς μια διέξοδο από την καθημερινότητα, οδηγεί στην κάθαρση, που όπως και στο θέατρο, αποτελεί μια σημαντική ψυχοθεραπευτική διαδικασία (Σαρανσόλ 1968α: 7-8).

Ο κινηματογράφος σημείωσε την πρώτη απόπειρα δημιουργίας τέχνης για το πλατύ κοινό στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Κυριαρχούν δύο απόψεις για το ποιος ήταν πραγματικά ο «πατέρας» του κινηματογράφου. Η πρώτη υποστηρίζει ότι ο πρωτοπόρος του κινηματογράφου ήταν ο ταχυδακτυλουργός Τζωρτζ Μελιέ και η δεύτερη θέλει ως πατέρες του κινηματογράφου τους αδερφούς Λουμιέρ. Στην πραγματικότητα όμως, όπως αναφέρουν και οι Bordwell και Thomson (2003: 16-17), μεγάλο ρόλο στη γέννηση του κινηματογράφου διαδραμάτισε επίσης και ο γνωστός Αμερικανός Thomas Edison. Όπως ο ίδιος είχε αναφέρει το 1887 «σκέφτηκα πως ήταν δυνατό να κατασκευάσω μια συσκευή που θα έκανε για την όραση αυτό που το γραμμόφωνο κάνει για την ακοή και που συγχρόνως θα αποτύπωνε και θα αναπαράστανε, χάρη σε ένα συνδυασμό και των δύο, τον ήχο και την κίνηση» (Σαρανσόλ 1968α: 15). Άρχισε να πραγματοποιεί το όνειρό του, δημιουργώντας το λεγόμενο κινητοσκόπιο, το οποίο ήταν μια συσκευή που

ξετύλιγε ταινίες διάτρητου φιλμ με περισσότερες από 500 εικόνες. Δεν γινόταν προβολή, αλλά ο θεατής παρακολουθούσε το θέαμα από ένα φακό.

Το 1892, ιδρύεται η εταιρεία του κινητοσκοπίου από τον Edison. Την ίδια εποχή, ο Αντουάν Λουμιέρ αγοράζει ένα κινητοσκόπιο και μελετά με τους γιους του, Λουί και Αύγουστο, τον τρόπο με τον οποίο θα καταφέρουν να επιτύχουν την προβολή αυτών των ταινιών, καθώς στην συσκευή του Edison, μπορούσε να δει μόνο ένας θεατής την φορά. Κατά τα τέλη του 1894, ο Λουί Λουμιέρ ανακάλυψε ένα πρακτικό σύστημα για προβολή ταινιών, το *cinématographe* την και έδωσαν έτσι στον κινηματογράφο το όνομά του (Σαρανσόλ 1968α: 16). Την 28^η Δεκεμβρίου 1895, στο Grand Cafe στο Παρίσι, οι αδερφοί Λουμιέρ παρουσίασαν στο κοινό, με εισιτήριο ένα φράγκο το άτομο, μερικές ταινίες μικρού μήκους χωρίς ήχο, συνολικής διάρκειας 20 λεπτών. Αποτέλεσαν έτσι τους πρόδρομους του κινηματογράφου αίθουσας (Messaris 2010: 19). Ανάμεσα σε αυτούς που παρακολούθησαν αυτή την προβολή, ήταν ο Ζωρζ Μελιές. Ενθουσιασμένος από το θέαμα, προσέφερε ένα μεγάλο χρηματικό ποσό για να αποκτήσει τον προτζέκτορα, πράγμα που οι αδερφοί Λουμιέρ του αρνήθηκαν. Έτσι, ένα χρόνο αργότερα, ο Μελιές θα αποκτήσει τον δικό του προτζέκτορα και θα αρχίσει να προβάλλει τις δικές του ταινίες.

Η εμπειρία του Μελιέ ως «magician», έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την κινηματογραφική πορεία που ακολούθησε. Έγινε ο γεννήτορας της ταινίας μυθοπλασίας και του κινηματογραφικού θεάματος, καθώς αντιλήφθηκε πολύ σύντομα την ανερχόμενη δύναμη του κινηματογράφου, ως μια παραπλανητική τέχνη, με άπειρες δυνατότητες δημιουργίας φανταστικών κόσμων (Αδαμίδης 2019). Από το 1899 μέχρι το 1913, κατάφερε να γυρίσει περισσότερες από 500 ταινίες διαφόρων θεματολογιών, με αποκορύφωμα το περίφημο *Ταξίδι στη Σελήνη* (1902), εμπνευσμένη από τις ιστορίες του Ιούλιου Βερν. Αυτή ήταν η πρώτη βουβή ταινία φαντασίας στην ιστορία του κινηματογράφου, με οπτικά εφέ που χρειάστηκαν δεκαετίες για να ξεπεραστούν (Σταματίνης 2018). Συνοψίζοντας, εκεί λοιπόν που οι αδερφοί Λουμιέρ είδαν στις κινούμενες εικόνες μια σημαντική εφεύρεση αποτύπωσης της πραγματικότητας, ο Μελιέ άνοιξε το μονοπάτι της τέχνης της κινηματογραφικής ιστορίας (Σολδάτος 2010: 7). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Κολοβό (2000: 58) «η πρώτη οργανωμένη βιοτεχνία του κινηματογράφου ιδρύθηκε από τους αδερφούς Λουμιέρ στο Παρίσι, το πρώτο όμως κινηματογραφικό στούντιο όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα ήταν το ατελιέ του

Μελιέ στο Μοντρέιγ». Από εδώ και ύστερα σε πολλές χώρες του κόσμου ξεκίνησε ο κινηματογράφος, καθώς πολλοί άρχισαν να κάνουν ταινίες και η πορεία του στην Ελλάδα αναλύεται αμέσως μετά.

3.1 Έννοια-Ορισμός του Ελληνικού Κινηματογράφου

Σύμφωνα με τον Arkolaki (2003: 1), ο ελληνικός κινηματογράφος είναι ένα αξιοσημείωτο επίτευγμα μιας μικρής αγοράς, μία υποανάπτυκτη βιομηχανία, αλλά και ένας τοπικός πολιτισμός και ένα πολιτιστικό φαινόμενο ευρείας κοινωνικής απήχησης, το οποίο ήταν και είναι πάντα άμεσα εξαρτημένο από τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές, τεχνολογικές και ιδεολογικές συνθήκες της χώρας. Άντλησε το υλικό του από την καθημερινή ζωή και τις ιστορικές περιπέτειες του τόπου και πέρασε από πληθώρα μεταβατικών σταδίων. Ως προϊόν μοντέρνο, το οποίο έφτασε στην Ελλάδα το 1896, αρχικά ξεσήκωσε αντιδράσεις, αμφισβητήθηκε η καλλιτεχνική του αξία και έβαλε τους συντηρητικούς της ελληνικής κυβέρνησης σε ανησυχία. Γρήγορα όμως αγαπήθηκε από το κοινό και για πολλά χρόνια ήταν η αγαπημένη ψυχαγωγία τους, παραμερίζοντας τα άλλα καλλιτεχνικά είδη που μέχρι τότε είχαν την προτίμησή του, όπως το θέατρο και το θέατρο σκιών (Δανιήλ και Κορκοβέλου 2008: 3).

Η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα ακολουθούσε πάντα πολύ αργούς ρυθμούς, σε σύγκριση με τον ευρωπαϊκό και αμερικάνικο κινηματογράφο, ένεκα των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων και τον πολεμικό αναβρασμό (Μικρασιατική καταστροφή (1922), Β΄ Παγκόσμιος (1939), Κατοχή (1941), Δικτατορία (1967)). Επίσης, όπως υποστηρίζει και ο Καραλής (2012: x), στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του κινηματογράφου, οι εκάστοτε κυβερνήσεις δυσκόλευαν την ανάπτυξή του, επιβάλλοντας λογοκρισία και βαριά φορολογία, αποσκοπώντας στον έλεγχο των ιδεών των δημιουργών ταινιών που προσπαθούσαν να κατασκευάσουν μια κινηματογραφική αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας.

Επιπλέον, άλλοι σημαντικοί ανασταλτικοί παράγοντες, οι οποίοι καθυστέρησαν την άνθηση της κινηματογραφικής αγοράς της Ελλάδας σε σχέση με την υπόλοιπη παγκόσμια κινηματογραφία είναι: το χαμηλό επίπεδο βιομηχανικής ανάπτυξης στην Ελλάδα και οι σοβαρές ελλείψεις στον εκπαιδευτικό τομέα (Αρκολάκης 2017: 32), η έλλειψη της αποτελεσματικής οργανωτικής δομής της κινηματογραφικής βιομηχανίας, η απουσία κατάλληλης υλικοτεχνικής υποδομής και τεχνογνωσίας, καθώς και η

απροθυμία των επιχειρηματιών για μακροπρόθεσμες επενδύσεις (Κοντονή 2015: 79). Εντούτοις, όπως ισχυρίζεται ο Καραλής (2006: 1) πολλές ελληνικές ταινίες υπερβαίνουν τις δικές τους διαρθρωτικές αυστηρότητες και έχουν αναπτύξει ένα σημασιολογικό πλεόνασμα, το οποίο μπορεί να επανεξεταστεί και να επαναερμηνευτεί, μέσω διαφορετικών κοινωνικών εμπειριών και πολιτισμικών αντιλήψεων.

Για όλους τους παραπάνω λόγους και άλλους που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, η εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου δεν παρουσιάζει μεγάλες σχολές ή δημοφιλή είδη, ικανά να επηρεάσουν τις ξένες κινηματογραφίες, αλλά ακολούθησε τη δική του διαδρομή, στο μέτρο των δυνατοτήτων της μικρής ενδοχώριας κινηματογραφικής αγοράς.

3. 2 Προσδιορισμός Υποπεριόδων του Ελληνικού Κινηματογράφου

Για την ιστορική διαδρομή του κινηματογραφικού μέσου, υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία ως προς την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, από ιστορικούς και θεωρητικούς του κινηματογράφου, οι οποίοι ανασυνθέτοντάς την, αναγνωρίζουν θεματικά, υφολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά, διάφορες τάσεις και δημιουργούς και προτείνουν κριτήρια για την περιοδολόγηση και αξιολόγησή τους (Μυλωνάκη 2013).

Οι περισσότερες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο, βασίζονται στο χρόνο. Συνήθως διακρίνονται σε τέσσερις κυρίαρχες εποχές:

- από τις αρχές (1986) έως την απελευθέρωση από την γερμανική κατοχή (1944) όπου κυριαρχούν οι σιωπηλές ταινίες, τα ζουρνάλ (επίκαιρα), ποιμενικά ειδύλλια, δράματα, φαρσοκωμωδίες, καθώς και οι προσπάθειες για το συγχρονισμό ήχου και εικόνας¹.
- Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος (1945-1970), αναφέρεται στην ιδιωτική παραγωγή, στην άνθηση της ηθογραφίας και στον δημοφιλή κινηματογράφο.

¹ Η πρώτη αυθεντική ομιλούσα ταινία στο διεθνή κινηματογράφο ήταν *Τα Φώτα της Νέας Υόρκης* και πραγματοποιήθηκε στην Αμερική το 1929 (Μυλωνάς 1999: 37), ενώ η πρώτη ταινία με συγχρονισμό ήχου και εικόνας στην Ελλάδα, ήταν *Το Τραγούδι του Χωρισμού*, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1939 (Σολδάτος 2015: 14).

- Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος (1970-1990), αναφέρεται στον πολιτικό κινηματογράφο της τέχνης και του «δημιουργού» της δεκαετίας του '70 και του '80, η οποία χρηματοδοτήθηκε συχνά από το κράτος.
- Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος (1990 έως σήμερα), που αναφέρεται στην πολύπλευρη προσπάθειά του κινηματογράφου του '90 και του 2000 να αποκτήσει και πάλι δημοσιότητα, μετά την μεγάλη μείωση του κοινού λόγω της έλευσης της ιδιωτικής τηλεόρασης και της ενδυνάμωσης του μέσου.

Όπως και σε οποιαδήποτε ιστορική περίοδο όμως, τα όρια μεταξύ των περιόδων δεν είναι σταθερά και απόλυτα (Paradimitriou 2009). Στην παρούσα διατριβή θα ακολουθηθεί η χρονολογική περιοδολόγηση που προτείνει ο Βρασίδης Καραλής (2012), με υποπεριόδους σε κομβικά σημεία, βάσει των σπουδαίων γεγονότων. Ο Καραλής, χωρίζει σε περισσότερες εποχές την περιοδολόγηση του ελληνικού κινηματογράφου για την καλύτερη ισορροπία της αφηγηματικής ροής, η οποία είναι:

- Πρώιμος Ελληνικός Κινηματογράφος (1905-1945)
- Δημιουργία μιας «Οπτικής» Γλώσσας (1945-1960)
- Δόξα και Εξαίρεση (1960-1970)
- Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1970-1981)
- Ελπίδα και Απογοήτευση (1981-1995)
- Ο «Άλλος» ως Πολιτιστικός Ήρωας (1995-2011).

3.2.1 Πρώιμος Ελληνικός Κινηματογράφος (1905- 1945)

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα εισήχθη ως θέαμα, μέρος ενός ποικίλου προγράμματος για τις μεσαίες τάξεις. Η πρώτη θεατρική έκθεση του νέου θεάματος πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα στις 29 Νοεμβρίου το 1896, σε ένα μισθωμένο παλιό κατάστημα της οικίας της Ιφιγένειας Α. Συγγρού (Arkolakis 2003: 3). Οι προβολές έλαβαν χώρα εννέα μήνες μετά την επίσημη κατοχύρωση της εφεύρεσης από τους αδερφούς Λουμιέρ στο Παρίσι (Καραλής 2012: 1). Οι Αθηναίοι έπρεπε να καταβάλλουν ένα βαρύ τίμημα για να παρακολουθήσουν την πρώτη προβολή κινούμενων εικόνων. Οι πρώτες προβολές εντυπωσίασαν όπως ήταν αναμενόμενο, αλλά δεν είχαν άμεση συνέχεια, λόγω κόστους του εισιτηρίου (Σολδάτος 2010: 10).

Από το 1904 και μετά, οι μεγάλες κεντρικές πλατείες της Αθήνας μετατράπηκαν σε ανοιχτά θέατρα κατά τη διάρκεια της θερινής ώρας και ο κινηματογράφος έγινε μια δημοφιλής μορφή διασκέδασης. Ωστόσο, μόλις το 1908 δημιουργείται η πρώτη ελληνική εταιρεία διανομής και κατασκευάζονται οι πρώτες εσωτερικές αίθουσες κινηματογράφου (Arkolakis 2003: 3). Οι Έλληνες κινηματογραφιστές ξεκίνησαν με τα ζουρνάλ, με εκκίνηση το 1905, όταν οι αδερφοί Μανάκια ή Μανάκη από την Αβδέλλα Γρεβενών, αγόρασαν την πρώτη τους κινηματογραφική μηχανή και γυρνώντας στα Βαλκάνια, άρχισαν να καταγράφουν αγροτικές σκηνές από την ζωή των απλών χωρικών, γάμους, πανηγύρια και πολιτικά γεγονότα, κερδίζοντας σημαντικά ποσά από το έργο τους. Έχουν αναγνωριστεί ως οι πρωτεργάτες της 7^{ης} τέχνης στα Βαλκάνια, παρόλο που είχαν προηγηθεί οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης, όπως και οπερατέρ από βαλκανικές χώρες, οι οποίοι τραβούσαν υλικό για γαλλικές εταιρίες (Μυλωνάκη 2014).

Στη συνέχεια, το 1906, ήρθε στην Αθήνα ο γάλλος οπερατέρ Λεόν, για να καλύψει ειδησεογραφικά τους Ολυμπιακούς αγώνες. Πολιτογραφήθηκε ως ο πρώτος Έλληνας κινηματογραφιστής, καθώς οι ταινίες του ήταν οι πρώτες υπάρχουσες οπτικές εγγραφές που έγιναν στην ελληνική επικράτεια (Καραλής 2012: 3). Στο μεταξύ, στις κινηματογραφικές αίθουσες άρχισαν να προβάλλονται κυρίως ιταλικές και γαλλικές ταινίες εποχής, μεταφέροντας στο κοινό τα καταναλωτικά πρότυπα των χωρών προέλευσής τους (Σολδάτος 2010: 11).

Επίσης στις αρχές του 1910, φτάνει στην Ελλάδα ο Ούγγρος Ζόζεφ Χεπ, ύστερα από πρόσκληση του βασιλιά Γεωργίου, για να παίξει το ρόλο του βασικού σκαπανέα στη δημιουργία του ελληνικού κινηματογράφου. Το ίδιο έτος εμφανίζεται η γηγενής δραστηριότητα, με την ίδρυση της πρώτης ελληνικής εταιρείας παραγωγής Αθήνη, με ιδιοκτήτη τον Σπύρο Δημητρακόπουλο (Σπυριντιών) (Κοντού 2012: 10). Ο Σπυριντιών ήταν σεναριογράφος, παραγωγός, ηθοποιός και διανομέας και γύριζε μικρού μήκους κωμωδίες με πρωταγωνιστή τον εαυτό του και καταγράφεται ως ο πρώτος κωμικός του ελληνικού σινεμά (Σολδάτος 2015: 6-7). Το 1914, ο Κωνσταντίνος Μπαχατόρης μετέφερε στον κινηματογράφο την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους, το βουκολικό ειδύλλιο *Γκόλφω*, η οποία διήρκεσε 79 λεπτά και ήταν πολλή δαπανηρή παραγωγή (Καραλής 2012: 8). Αυτή η ταινία έκανε δημοφιλή τα βουκολικά δράματα, αλλά απέτυχε

να προσελκύσει ακροατήρια, λόγω σοβαρών τεχνικών προβλημάτων (Arkolakis 2003: 6).

Οι πρώτοι κινηματογραφιστές στην Ελλάδα ωστόσο ήρθαν αντιμέτωποι με πολλά προβλήματα και σοβαρές ελλείψεις, όπως έλλειψη προσωπικού, τεχνικού συμβούλου, μακιγιέρ, βοηθού σκηνοθέτη, φροντιστών. Δεν υπήρχε επαγγελματισμός και όλοι οι ασχολούμενοι ήταν αυτοδίδακτοι και ερασιτέχνες. Τα γυρίσματα πραγματοποιούνταν στην ύπαιθρο, διότι δεν υπήρχαν στούντιο και κατά τη διάρκεια της μέρας ο ήλιος έπαιζε τον ρόλο του προβολέα. Πέραν των ανωτέρω προβλημάτων, ανακύπτει και η μεγάλη φορολογία που εισέπραττε το κράτος. Οι κυβερνητικές αρχές ήταν απαθείς απέναντι στον κινηματογράφο, αγνοώντας την όποια καλλιτεχνική, οικονομική και κοινωνική του διάσταση (Κοντού: 2012: 10). Αργότερα, προέκυψε και το μεγάλο πρόβλημα του συγχρονισμού ήχου με την εικόνα. Για να λύσουν αυτό το πρόβλημα οι κινηματογραφιστές, κατέφυγαν σε ξένες εταιρίες, ανεβάζοντας υπερβολικά το κόστος παραγωγής τους (Δανιήλ και Κορκοβέλου 2008: 6).

Η τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα ξεκίνησε για τον ελληνικό κινηματογράφο, με την καταγραφή επίκαιρων σημαντικών εθνικών συμβάντων, με θέμα την Μικρασιατική Εκστρατεία (1920). Γυρίστηκαν περίπου 2000 μέτρα φιλμ, καταγράφοντας μια ωραιοποιημένη πραγματικότητα με ηρωικά κατορθώματα του ελληνικού στρατού, με απώτερο στόχο την προβολή των ελληνικών κατορθωμάτων στο εξωτερικό. Τα πράγματα όμως πήραν άσχημη τροπή, η οποία οδήγησε στη Μικρασιατική καταστροφή του 1922 (Σολδάτος 2010: 20). Οι 1.800.000 πρόσφυγες που πλημμύρισαν την Ελλάδα, δημιούργησαν ένα τεράστιο κοινωνικό πρόβλημα που επρόκειτο να κυριαρχήσει στο κοινωνικοπολιτικό τοπίο της χώρας για πολλές δεκαετίες. Κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής του χάους, γυρίστηκαν σημαντικά ντοκιμαντέρ και ζουρνάλ, από τους Αχιλλέα Μαδρά, Γεώργιο Προκοπίου και Δημήτριο Γαζιάδη, με θεματολογία τους πρόσφυγες του πολέμου και τη Μικρασιατική εκστρατεία, αλλά το κινηματογραφικό υλικό που σώζεται, περιορίζεται στην ταινία του (Δήμου Βρατσάνου, 1925) *Της μοίρας το αποπαιδί* και σε μερικές σκηνές που τραβούν διάφοροι οπερατέρ (Σολδάτος 2010: 23).

Μια καμπή στην ιστορία του πρώιμου κινηματογράφου, ήρθε το 1927 με την ίδρυση της Dag Films, της πρώτης συστηματοποιημένης εταιρείας παραγωγής. Δημιουργοί της ήταν οι αδερφοί Γαζιάδη, οι οποίοι ανήκουν στους πρωτοπόρους του ελληνικού

κινηματογράφου, καθώς ήταν κοσμογυρισμένοι και με γνώσεις κινηματογράφου από τη θητεία τους σε στούντιο της Αμερικής, της Αγγλίας και της Γερμανίας (Σολδάτος 2010: 29). Το 1928, η Dag Films ίδρυσε την δική της κινηματογραφική σχολή για να συμβουλευεί τους νέους ηθοποιούς και σκηνοθέτες. Το ίδιο έτος, γυρίζουν τη μεγάλη μήκους αισθηματική κωμωδία *Έρωσ και Κύματα* που ήταν μια τεράστια εμπορική επιτυχία πουλώντας 40.000 εισιτήρια μόνο στην Αθήνα (Καραλής 2012: 17).

Η περίοδος της διακυβέρνησης του Βενιζέλου (1928-1929), αλλά και τα επόμενα τέσσερα χρόνια, σηματοδοτούνται από την «πρώτη ακμή» της εγχώριας κινηματογραφίας, καθώς ο Βενιζέλος μείωσε τη φορολογία του ελληνικού κινηματογράφου 10% και επέτρεψε στις εταιρίες να παράγουν τα πρώτα ώριμα έργα του ελληνικού κινηματογράφου (Μητροπούλου 2006: 78). Την επταετία 1927-1933, η κινηματογραφική παραγωγή έφτασε στο απόγειό της, καθώς δραστηριοποιήθηκαν πολλές νέες εταιρείες παραγωγής (Άστρο Φιλμ, Ακροπόλ Φιλμ, Ολύμπια Φιλμ, Άγιαξ Φιλμ κ.ά.) και παρουσιάστηκαν 32 ταινίες. Μεταξύ αυτών είναι: *Το λιμάνι των δακρύων* (Δημήτρης Γαζιάδης, 1928), *Αστέρω* (Δημήτρης Γαζιάδης, 1929), *Μαρία Πενταγιώτισσα* (Αχιλλέας Μαδράς, 1929), *Οι Απάχηδες των Αθηνών* (Πρινέας Χατζηαποστόλου, 1930), *Κοινωνική Σαπίλα* (Στέλιος Τατασόπουλος, 1932) και *ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* (των Δημήτρη Τσακίρη και Ηλία Παρασκευά, 1932)(Σολδάτος 2012: 29-38). Η πιο εμπορική ταινία της εποχής ήταν το *Δάφνις και Χλόη* (του Ορέστη Λάσκου, 1931) , η οποία ξεχώρισε για τις τεχνικές της καινοτομίες και για την πρώτη σκηνή γυμνού που παρουσιάστηκε στον ελληνικό κινηματογράφο (Μυλωνάκη 2013).

Παράλληλα με τον μέχρι τότε βωβό κινηματογράφο, άρχισαν να πραγματοποιούνται μάταια οι πρώτες προσπάθειες για την ενσωμάτωση του ήχου. Η αποτυχία της τοπικής βιομηχανίας να παράγει ταινίες ομιλίας, οδήγησε στην κατάρρευσή της για αρκετά χρόνια. Έτσι το ελληνικό σινεμά μεταναστεύει στην Αίγυπτο, όπου υπήρχαν στούντιο υψηλών τεχνικών προδιαγραφών. Το 1936 και το 1938 δημιουργήθηκαν πολλές ταινίες στην Αίγυπτο, με πιο γνωστή την *Προσφυγοπούλα* (Τόγκο Μισχράχι, 1938), όπου πρωταγωνιστεί η Σοφία Βέμπο (Λαμπρινός 2004: 282). Τα παραπάνω προβλήματα παραγωγής επιδείνωνε επιπλέον, η ασφυκτικού έλεγχου άσκηση πολιτικής του Μεταξά. Παρόλα αυτά, το 1939 με δειλά βήματα άρχισε να αναδύεται η αναβίωση του ελληνικού κινηματογράφου και συνεχίστηκε μέχρι τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Η κύρια προσωπικότητα σε αυτό το κίνημα και ο σημαντικότερος Έλληνας παραγωγός ήταν ο

Φιλοποίμην Φίνος (Αρκολάκης 2017: 40). Ως παραγωγός, αλλά και σκηνοθέτης δημιουργεί την πρώτη του ταινία *Το τραγούδι του χωρισμού* (1939) με πρωταγωνιστή τον Λάμπρο Κωνσταντάρη και πετυχαίνει για πρώτη φορά τον συγχρονισμό ήχου και εικόνας. Στα επόμενα χρόνια της Κατοχής (1941-1944), παίχθηκε η *Φωνή της Καρδιάς* (Δημήτρης Ιωαννόπουλος, 1943), ταινία- σταθμός στην ιστορία του ελληνικού σινεμά, διότι καταγράφεται ως η πρώτη ταινία της νεοσύστατης Φίνος Φιλμ και εγκαινιάζει μια νέα εποχή κατά την οποία ο κινηματογράφος θα έχει μια υπολογίσιμη και σταθερά ανερχόμενη παραγωγή (Μυλωνάκη 2013, Σαρανσόλ 1968β: 202). Ακολουθούν τα *Χειροκροτήματα*, η πρώτη ταινία του (Γιώργου Τζαβέλλα, 1944), η οποία και σηματοδοτεί την αρχή της ιστορίας της ελληνικής κινηματογραφικής πορείας (Βαλούκος 2011: 23).

3.2.2 Δημιουργία μιας «Οπτικής» Γλώσσας (1945-1960)

Μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου και ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του εμφυλίου (1946-1949), δημιουργήθηκε ένας σημαντικός αριθμός ταινιών και ιδρύθηκαν πολλές νέες εταιρίες (Ανζερβός, Σπέτζος Φιλμ κ.ά.), παρά τη δυσχερή οικονομική κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα (ΑΠΕ- ΜΠΕ 2019) της έλλειψης υποδομής και της αποσπασματικής και αναποτελεσματικής κρατικής πολιτικής, που διατηρούσαν τον κινηματογράφο σε επίπεδα βιοτεχνίας (Κοντού 2012: 21). Την πρώτη κιόλας μετακατοχική χρονιά, ο ελληνικός κινηματογράφος ξεκίνησε την πορεία του με το ρομαντικό δράμα *Ραγισμένες Καρδιές* (Ορέστης Λάσκος, 1945). Ακολούθησαν πολλά αξιοσημείωτα έργα, μεταξύ των οποίων: *Παπούτσι από τον Τόπο σου* (Αλέκος Σακελλάριος, 1946), *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (Αλέκος Σακελλάριος, 1948), η *Τελευταία Αποστολή* (Νίκος Τσιφόρος, 1948) που μένει στην ιστορία ως η πρώτη ελληνική συμμετοχή στο Φεστιβάλ των Καννών, και ο *Μεθύστακας* (Γιώργος Τζαβέλλας, 1950) που μένει στην ιστορία για το αξεπέραστο ρεκόρ εισιτηρίων (305.000 στην Αθήνα) μέχρι το 1963 (Σολδάτος 2015: 16-19).

Στα κρίσιμα όμως μεταπολεμικά χρόνια, η σύγκρουση εθνικιστικής και κομμουνιστικής ιδεολογίας διατρέχει όλα τα πεδία της δημόσιας ζωής. Καθόλη τη δεκαετία του '50, κυριαρχούσε η ιδεολογία της «εθνικής τάξης και νόμου», όπου οι κυβερνήσεις της Δεξιάς προσπάθησαν να μονοπωλήσουν την εθνική μνήμη προκειμένου να επηρεάσουν αποφασιστικά την οικοδόμηση της εθνικής ταυτότητας, αποκλείοντας αποφασιστικά κάθε διάλογο με την ευρεία προοδευτική νοημοσύνη (Zorba 2009). Ο άμεσος

ιδεολογικός έλεγχος, η καταστολή της ελεύθερης πολιτιστικής και δημιουργικής έκφρασης, η ελευθερία του λόγου και της θρησκείας βρισκόταν υπό ειδικούς περιορισμούς μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων, ο μηχανισμός του κράτους προσπαθούσε συστηματικά να επιβάλλει την επίσημη κουλτούρα, η οποία βασιζόταν στην εθνικιστική ταυτότητα, το θρησκευτικό δόγμα και την αρχαία ελληνική κληρονομιά.

Παρόλα αυτά, σύμφωνα με την Σωτηροπούλου (1989: 116) «η Ελλάδα, μετά κυρίως τον εμφύλιο πόλεμο, υπήρξε αναπόσπαστο τμήμα του δυτικού κόσμου και μάλιστα της αμερικανικής ζώνης επιρροής τόσο σε πολιτικό όσο και οικονομικό επίπεδο. Αυτό έχει ως επακόλουθο την οικονομική εξάρτηση και την παροχή νομικού και θεσμικού πλαισίου τέτοιου που να επιτρέπει την άνετη κίνηση ξένων κεφαλαίων και συναλλάγματος». Αυτό οδήγησε στην οικονομική και κοινωνική ανάκαμψη της χώρας και η ελληνική κοινωνία, εστίαζε το ενδιαφέρον της στην κοινωνική ανέλιξη και την προσωπική ευτυχία.

Ως επακόλουθο, τη δεκαετία του '50, ο κινηματογράφος διαμορφώνει την ταυτότητά του ως εθνική κινηματογραφία, καθώς οι κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις της χώρας επέτρεψαν την αύξηση της δαπάνης της μέσης ελληνικής οικογένειας και άρχισε η μεγάλη αύξηση οργανωμένων παραγωγών. Η αίσθηση του μοντέρνου αγγίζει μεταπολεμικά όλους τους Ευρωπαίους, συντελώντας στη γρήγορη μετεξέλιξη του κινηματογράφου σε μαζική ψυχαγωγία (Φλιτούρης 2006), και ο ελληνικός κινηματογράφος μετατρέπεται σε θέαμα λαϊκής κουλτούρας κατά τα πρότυπα του δυτικού κόσμου. Δημιουργήθηκαν πολυτελείς αίθουσες προβολών, βελτιώθηκαν οι τεχνικές υποδομές και αναδείχθηκαν σημαντικοί ηθοποιοί (Δημήτρης Χορν, Βασίλης Λογοθετίδης, Έλλη Λαμπέτη κ.ά.). Τέλος, ολοκληρώθηκαν καλλιτεχνικά οι πρώτοι σημαντικοί σκηνοθέτες (Γιώργος Τζαβέλλας, Νίκος Κούνδουρος, Μιχάλης Κακογιάννης, Γρηγόρης Γρηγορίου, Αλέκος Σακελλάριος), οι οποίοι έθεσαν την προσωπική τους σφραγίδα στο καλλιτεχνικό περιεχόμενο των ταινιών (Βαλούκος 2003: 528).

Τα ρεύματα που κυριαρχούν αυτή τη δεκαετία είναι δύο. Ο εμπορικός και ο «κριτικός» κινηματογράφος. Στο πρώτο η παραγωγή στρεφόταν στην εμπορικότητα με λαϊκά μελοδράματα και φαρσοκωμωδίες, ενώ ο δεύτερος, χρησιμοποιεί την ταινία για να ασκήσει κοινωνική κριτική (Δανιήλ και Κορκοβέλου 2008: 19). Όσον αφορά στον

κριτικό κινηματογράφο, κατατάσσονται σε αυτόν οι ταινίες που ακολουθούν το κίνημα του νεορεαλισμού και σε αυτές που ανήκουν στον κινηματογράφο των δημιουργών. Το 1951, ο Γρηγόρης Γρηγορίου με το *Πικρό ψωμί*, εγκαινίασε την παράδοση των πολιτικών ταινιών με μαρξιστικές αναφορές, μια παράδοση που θα ανακαλυφτεί πάλι το 1970 (Καραλής 2012: 58) και καταγράφηκε ως «πατέρας» του «Ελληνικού Νεορεαλισμού» (Σαρανσόλ 1968β: 203).

Από τα μέσα της δεκαετίας του '50 και μετά, ο ελληνικός κινηματογράφος αρχίζει να γίνεται τέχνη. Η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Στέλλα* (1955) έφερε τον ελληνικό κινηματογράφο στην ωριμότητά του και πραγματοποίησε θριαμβευτική εμφάνιση στο Φεστιβάλ Καννών, βάζοντας το ελληνικό σινεμά στη διεθνή σκηνή (imdb). Άλλες πολύ σημαντικές ταινίες και σκηνοθέτες της δεκαετίας αυτής που ξεχώρισαν είναι: «*Νεκρή Πολιτεία* (Φρίξου Ηλιάδη, 1951), η *Μαύρη Γη* (Στέλιος Τατασόπουλος, 1952), το *Ευπόλυτο Τάγμα* (Γρεγκ Τάλλας, 1952), η *Μαγική Πόλις* (1954) και ο *Δράκος* (1956) του Νίκου Κούνδουρου (Κολοβός 2000: 336).

3.2.3 Δόξα και Εξαίρεση (1960-1970)

Η δεκαετία του '60 έχει χαρακτηριστεί ως περίοδος κοινωνικών και οικονομικών ανακατατάξεων και από δημιουργική και πολιτιστική άνθηση τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς (Chalkou 2008: 307). Ήταν πλέον φανερό ότι ο ελληνικός κινηματογράφος διψούσε για κάτι νέο που θα οδηγούσε σε έναν καινούργιο αισθητικό δρόμο, στα χνάρια των μεγάλων ευρωπαϊκών κινημάτων της εποχής (Βαλούκος 2011: 25). Οι ζυμώσεις της προηγούμενης δεκαετίας, η εμπέδωση του ρόλου του κινηματογράφου στην οικονομική και πολιτιστική ζωή της χώρας, καθώς και οι πιέσεις που ασκούνται τόσο από την κινηματογραφόφιλη δημόσια σφαίρα, όσο και από το πλέγμα των ξένων και εγχώριων επιχειρηματικών συμφερόντων, οδηγούν στην ψήφιση του πρώτου νόμου στήριξης της ελληνικής κινηματογραφίας (Κοντού 2012: 30), του Ν. 4208/61 «Περί μέτρων διά την ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων». Η ανάπτυξη όμως που υποδηλώνει είναι αυτή που ενισχύει τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής και κυρίως τις «αλλοδαπές επιχειρήσεις για την παραγωγή ταινιών στην Ελλάδα» (Σωτηρόπουλου 1989: 45). Παραμένουν ωστόσο η υψηλή φορολογία, όπως και η πολύμορφη επιβολή λογοκρισίας.

Τη δεκαετία του '60 ο ελληνικός κινηματογράφος φθάνει στο απόγειό του. Η «Χρυσή Εποχή» του κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από την τεράστια παραγωγή βιομηχανικής κλίμακας. Με την έναρξη της δεκαετίας και την ταινία *Ποτέ την Κυριακή* του Ζυλ Ντασσέν, η Ελλάδα ξαναβγήκε στον διεθνή στίβο. Η Μελίνα Μερκούρη κέρδισε το πρώτο βραβείο γυναικείας ερμηνείας στο Φεστιβάλ Καννών και ο Μάνος Χατζιδάκις το Όσκαρ καλύτερου τραγουδιού (Σολδάτος 2015: 35). Επίσης σημαντικό γεγονός της ίδιας χρονιάς είναι η ίδρυση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ), με αρχική επωνυμία «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου», το οποίο θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο. Μεγάλες διακρίσεις τις ίδιας δεκαετίας ήταν η ταινία *Ουρανός* (Τάκης Κανελλόπουλος, 1962) που απέκτησε διεθνή αναγνώριση (Δανιήλ και Κορκοβέλου 2008: 53) και η ελληνοαμερικάνικη παραγωγή *Αλέξης Ζορμπάς* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1964), η οποία απέσπασε τρία Όσκαρ (Σολδάτος 2015: 46).

Με επικεφαλής τη Φίνος Φιλμ, γυρίζονταν περισσότερες από 100 ταινίες τον χρόνο, με τα κυρίαρχα κινηματογραφικά είδη της φαρσοκωμωδίας, του μελοδράματος και το νεόφερτο μιούζικαλ, του οποίου εμπνευστής ήταν ο Γιάννης Δαλιανίδης (Μυλωνάκη 2013). Ο μέγιστος αριθμός εισιτηρίων που καταγράφηκε την κινηματογραφική περίοδο 1966-1967 ήταν 137.074.815 εισιτήρια (Σωτηροπούλου 1989: 58), ο μεγαλύτερος στην ιστορία της ελληνικής κινηματογραφίας και σε διεθνές επίπεδο, αναλογικά με τον πληθυσμό της χώρας.² Σύμφωνα με τον Φίνο, όπως μας λέει η Μητροπούλου (1980: 89), «η επιτυχία που σημείωσαν οι ελληνικές ταινίες της εποχής τράβηξε στην ανοργάνωτη παραγωγή πολλούς κυνηγούς του εύκολου κέρδους, με αποτέλεσμα και εμείς να μεγαλώσουμε τον αριθμό της παραγωγής μας σε βάρος της ποιότητας». Δηλαδή, όπως αναφέρει και η Σωτηροπούλου «οι παραγωγοί, στην προσπάθειά τους να αποκτήσουν όσο γίνεται μεγαλύτερα κέρδη και να κατακτήσουν το πολυπληθέστερο κοινό, υπηρετούν πιστά το κυρίαρχο αμερικάνικο μοντέλο μαζικής κουλτούρας, με αποκλίσεις όχι προς την ιδεολογία, αλλά ως προς την αρτιότητα της παραγωγής» (1968: 88-89). Έτσι, ο εμπορικός κινηματογράφος δεν παρουσίασε καμία θεματική ανανέωση, καθώς λειτουργούσε ανακυκλώνοντας τη γνωστή θεματολογία κωμωδίας και φαρσοκωμωδίας, ακολουθώντας τους συμβατικούς κανόνες της κοινωνίας με ρεαλιστικό τρόπο (Δανιήλ και Κορκοβέλου 2008: 20). Η ευκαιρία για τη δημιουργία μιας γερής πολιτιστικής βιομηχανίας που πρόσφερε η εισπρακτική έκρηξη της δεκαετίας του '60 δυστυχώς χάθηκε, καθώς τα κεφάλαια και τα κέρδη, δεν

² Ο πληθυσμός της Ελλάδας το 1965 ήταν 8.550.333 και το 1975 9.046.542 (Σωτηροπούλου 1989: 58).

επανεπενδύθηκαν στην κινηματογραφική παραγωγή για μια μακρόπνοη και οργανωμένη προοπτική για την ελληνική κινηματογραφία. (Σωτηροπούλου 1968: 62-63).

Παράλληλα όμως με τους παραγωγούς του εμπορικού κινηματογράφου, εμφανίζεται το 1966 μια νέα μορφή πραγματοποίησης ταινιών, με μια νέα γενιά κινηματογραφιστών, που στρέφουν την πλάτη στα καθιερωμένα είδη του παλιού κινηματογράφου, καλλιεργώντας έδαφος για την έλευση μιας διαφορετικής γενιάς, όπου μπορούν να εκφραστούν ελεύθερα, εδραιώνοντας το νέο μοντέλο ανεξάρτητης παραγωγής (Σωτηροπούλου 1989: 18). Στις ταινίες των νέων κινηματογραφιστών με ξεχωριστή γραφή, όπως ο Τάκης Κανελλόπουλος και ο Αλέξης Δαμιανός, καταργούνται τα στερεότυπα θέματα και επιχειρείται μια αυτοκριτική, ένας κοινωνικός προβληματισμός και κριτική της αστικής τάξης (Μυλωνάκη 2013).

Η επιβολή της δικτατορίας των Συνταγματαρχών στις 21 Απριλίου 1967 είναι τροχόπεδη για αυτή την προσπάθεια, καθώς η χούντα κήρυξε στρατιωτικό νόμο και κατάργηση των πολιτικών της ελευθερίας για τα επτά επόμενα χρόνια (Zorba 2009). Είναι παράξενο φαινόμενο ότι σε αυτά τα χρόνια της δικτατορίας άνθισε ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) (Κολοβός 2000: 336). Κλείνοντας αυτή τη δεκαετία, το 1969, σημαντικό γεγονός αποτέλεσε η έκδοση του περιοδικού «Σύγχρονος Κινηματογράφος», το οποίο συνέβαλε στην ανάπτυξη και προώθηση του NEK και γίνεται αρένα θεωρητικών συγκρούσεων, συζητήσεων και προβληματισμού (Κόκκαλη 1997: 137, Κολοβός 1990: 7). Γύρω από το περιοδικό συσπειρώθηκαν κριτικοί, θεωρητικοί, διανοούμενοι και μια γενιά νέων σκηνοθετών όπως ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης (διευθυντής του περιοδικού) κ.ά. (Βαλούκος 2011: 36-37).

3.2.4 Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1970-1981)

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) εμφανίστηκε με δέκα χρόνια καθυστέρηση από τους συγγενικούς του κινηματογράφους άλλων χωρών. Στην πραγματικότητα «δεν επρόκειτο για έναν αλλά για πολλούς νέους κινηματογράφους, που προήλθαν αντίστοιχα από την ανάγκη πολλών νέων κινηματογραφιστών να ξαναμιλήσουν τη συναρπαστική γλώσσα των εικόνων και των ήχων» (Κολοβός 1990: 7). Σηματοδοτήθηκε με την *Αναπαράσταση* (1970) του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία

οροθέτησε το πέρασμα από την εμπορική ακμή του κινηματογράφου σε αυτήν του λεγόμενου ΝΕΚ. Η ταινία ακολουθήθηκε από μια έκρηξη δημιουργικής ενέργειας που επιτάχυνε την εδραίωση του μεταρρυθμιστικού κινήματος και θεωρείται αφετηρία με την οποία εγκαταλείπεται το κλασικό μοντέλο της εμπορικής παραγωγής της «χρυσής εποχής» (Κόκκαλη 1997: 139). Το 1970 γίνεται η πρώτη κίνηση χρηματοδότησης παραγωγής ταινιών από το κράτος, με την ίδρυση της «Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων» (το μετέπειτα «Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου»), ως θυγατρική εταιρεία της Ελληνικής Τράπεζας Βιομηχανικής Αναπτύξεως (ΕΤΒΑ) με αρχικό κεφάλαιο 20.000.000 (Σωτηροπούλου 1968: 86). Αυτή τη χρονιά η αντίφαση των δύο στρατοπέδων εμπορικού- ποιοτικού κινηματογράφου φθάνει στο απόγειό της. Από τη μία μεριά η ταινία *Υπολογαγός Νατάσσα* (1970) του Φώσκολου με 751.117 εισιτήρια και από τη άλλη μεριά η *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου, με 12.869 εισιτήρια (Σολδάτος 2015: 63).

Όμως, σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες το κοινό είναι περιορισμένο. Η ανυπαρξία του εκπαιδευμένου κινηματογραφικού κοινού, θα οδηγήσει στην απομάκρυνση των θεατών, καθώς ο ερχομός της τηλεόρασης θα προτείνει την ίδια εύπεπτη θεματολογία του εμπορικού κινηματογράφου (Φλιτούρης 2006: 11). Ακολούθως, το 1972 παρατηρείται πτώση των εισιτηρίων κατά 30% , πτώση των παραγόμενων ταινιών, όπως επίσης και κλείσιμο πολλών κινηματογραφικών αιθουσών. Με την πτώση της χούντας το 1974, αφαιρείται μεγάλο μέρος από τους περιορισμούς της λογοκρισίας και πλέον η ελληνική κινηματογραφία έχει σαφή ιδεολογικό προσανατολισμό και αντιπαρατίθεται προς τις κυρίαρχες αφηγήσεις των προηγούμενων ετών. Το ενδιαφέρον εστιάζεται πλέον στην αποτύπωση της βιωμένης εμπειρίας και στην καταγραφή του τραύματος της δικτατορίας στην αμιγώς ανθρώπινη του διάσταση (Λεμονίδου 2019).

Το 1976, οι κριτικοί κινηματογράφου ίδρυσαν την Πανελλήνια Ένωση Κινηματογράφου, με κύριο στόχο τη δημιουργία γεφυρών μεταξύ κινηματογραφιστών με το ακροατήριό τους. Η ένωση αυτή έπαιξε θετικό ρόλο στη διατύπωση του λόγου του κινηματογράφου σε σχέση με τις κοινωνικές αλλαγές της χώρας (Καραλής 2012: 162). Σημαντικές ταινίες αυτής της δεκαετίας είναι οι: *Ευδοκία* (Αλέξης Δαμνιανός, 1971), *Μέρες του '36* (1972) και ο *Θίασος* (1975) του Αγγελόπουλου, η οποία καταχωρήθηκε ως μια από τις καλύτερες ταινίες στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (CNN

Greece 2019), το *Προξενιό της Άννας* (Παντελής Βούλγαρης, 1972) , το *Λάβετε Θέσεις* (Θεόδωρος Μαραγκός, 1973), κ.ά. (Δανιήλ και Κορκοβέλου 2008: 65). Η ταινία που απέφερε σε Α' προβολή τον θεαματικό μέχρι τότε αριθμό εισιτηρίων (618.533) ήταν του Νίκου Τζήμα *Ο άνθρωπος με το Γαρύφαλλο* (1980) (Σολδάτος 2015:97). Την ίδια χρονιά ξεχώρισε ο Αγγελόπουλος με τον *Μεγαλέξανδρο*, κερδίζοντας το Χρυσό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας και άλλες διακρίσεις (imdb). Η δεκαετία έκλεισε με την ψήφιση του νόμου, το 1980, για τη μεταφορά των αρμοδιοτήτων του κινηματογράφου από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού. Αυτή η αλλαγή καταδεικνύει μια «νέα αντίληψη της Πολιτείας, η οποία υιοθετεί στο εξής ως πιο σημαντική την πολιτιστική διάσταση του κινηματογραφικού έργου, έναντι της οικονομικής σημασίας του κινηματογραφικού προϊόντος» (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου ιστοσελίδα, 2020).

3.2.5 Ελπίδα και Απογοήτευση (1981-1995)

Την 1^η Ιανουαρίου 1981 η Ελλάδα προσχώρησε στην Ευρωπαϊκή Ένωση, μια ιδιότητα μέλους που θα επιτρέψει στους κινηματογραφιστές να συμμετάσχουν σε συμπαραγωγές με τους Ευρωπαίους (Βαλντέν 2017). Αυτή η δεκαετία έκανε ελπιδοφόρο ξεκίνημα με τη νέα σοσιαλιστική κυβέρνηση και την υπόσχεση αλλαγής του ΠΑΣΟΚ. Με τη μεταφορά του κινηματογράφου στο Υπουργείο Πολιτισμού, δημιουργήθηκε ένα νέο θεσμικό πλαίσιο για την εξασφάλιση επαρκούς χρηματοδότησης και της σχετικής ελευθερίας, με τη λογοκρισία πιο χαλαρή. Επιπλέον, δόθηκε νέα σημασία στο ΕΚΚ, το οποίο έπρεπε να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή, με γενναιόδωρη χρηματοδότηση και εκτεταμένες επιδοτήσεις για διάφορα κινηματογραφικά είδη, συμπεριλαμβανομένων ταινιών μεγάλου μήκους, ντοκιμαντέρ, τηλεοπτικών σειρών και πειραματικών ταινιών. Με τη νέα αυτή κυβέρνηση, αναλαμβάνει Υπουργός Πολιτισμού η Μελίνα Μερκούρη και διόρισε σύμβουλό της τον σκηνοθέτη Μάνο Ζαχαρία, στον οποίο ανέθεσε τη σύνταξη ενός κινηματογραφικού νομοσχεδίου στα πρότυπα των κινηματογραφιών της Ευρώπης. Μαζί, σηματοδοτούν μια νέα εποχή, όπου ο κινηματογράφος τίθεται ως παράγοντας πολιτισμού (Βαλούκος 2011: 45).

Όπως αναφέρει η Ζορβα (2009), η Μελίνα Μερκούρη ήταν η πρώτη Υπουργός Πολιτισμού που προσδιόρισε τις δημοκρατικές παραμέτρους του πολιτισμού, δημιουργώντας γέφυρες με την αριστερή διανόηση, διεθνείς και ευρωπαίους

καλλιτέχνες, αναζητώντας ταυτόχρονα τρόπους προσέλκυσης του κοινού και ενίσχυσης της πρόσβασης συμμετοχής τους. Έδωσε έκφραση σε δημοφιλή και καταπιεσμένα συναισθήματα και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην κατασκευή και την προώθηση μιας «προοδευτικής λαϊκής πατριωτικής ταυτότητας» (Zorba 2009), σε αντίθεση με τη «συντηρητική εθνική αστική παράδοση» και προσωποποίησε την απεικόνιση του ελληνικού πολιτισμού τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο.

Παρόλα αυτά, πολλές κινηματογραφικές αίθουσες έκλεισαν, καθώς αυτή τη δεκαετία ξεκίνησε ένας νέος τρόπος διανομής ταινιών μέσω βίντεο, που έγινε τόσο δημοφιλής ώστε σύντομα ανέπτυξε το δικό του τρόπο παραγωγής και διάδοσης και οι περισσότερες ταινίες έγιναν αποκλειστικά για την αγορά βίντεο. Αυτό οδήγησε στη δραματική μείωση της παραγωγής ταινιών που μέχρι το τέλος του 1985 φαινόταν σαν να είχε εξαφανιστεί (Καραλής 2012: 198). Το σημαντικότερο πρόβλημα των ταινιών της δεκαετίας του '80 όμως, σύμφωνα με τον Βαλούκο (2011: 48), είναι η αποξένωσή τους από το κοινό, καθώς «σε αντίθεση με την κοινωνία, χρησιμοποιούν όλο και περισσότερο εσωστρεφείς οπτικές και ιδεολογικο-πολιτικές θεματικές που δεν αγγίζουν πλέον τους εν δυνάμει θεατές τους». Με αυτόν τον τρόπο ο ελληνικός κινηματογράφος έχασε το κοινό του και το κοινό έχασε την αγάπη του για την αίθουσα και την ελληνική ταινία.

Από το 1986 μέχρι το 1994 ο ελληνικός κινηματογράφος θα περάσει σε κατάσταση «limbo». Το έτος 1986 θα χαρακτηριστεί από τον Αγγελόπουλο ως «το μηδέν έτος της κινηματογραφίας στην Ελλάδα!» (Καραλής 2012: 217). Μετά τη θέσπιση του νέου νόμου (1597/86) για την προστασία της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις (Βαλούκος 2011: 46), το πρόβλημα θέσπισης 'γνήσιων' κριτηρίων χρηματοδότησης, κατέστη ένας από τους κύριους λόγους για φανατικές αντιπαλότητες. Από το 1982 έως το 1995, οι επιχορηγήσεις που πήρε το ΕΚΚ, άγγιξαν τα 8,7 δισεκατομμύρια δραχμές, εκ των οποίων τα 6 δισεκατομμύρια διατέθηκαν για προώθηση και εκμετάλλευση ταινιών και για δαπάνες παραγωγής. Συχνά όμως υπήρξαν αντιρρήσεις των παραγωγών και σκηνοθετών, λόγω των επιλογών και των αποφάσεων των οργάνων του και της γνωμοδοτικής επιτροπής (Κολοβός 2000: 354). Αυτή την περίοδο, πολλές σημαντικές ταινίες εμπλούτισαν την κινηματογραφική παραγωγή, όπως *Κρυστάλλινες Νύχτες* (1992) της Τόνιας Μαρκετάκη, το *Ρεμπέτικο* (1984) του Κώστα Φέρρη, το *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* (Αγγελόπουλος, 1991), κ.ά. Η σημαντικότερη ήταν το *Τέλος Εποχής* (1994) του Αντώνη

Κόκκινου, η οποία κέρδισε πέντε βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Cine.gr), διέγραψε νέα πορεία και προσπάθησε να αποκαταστήσει τη σχέση με τους θεατές μετά από πολλά χρόνια μαρασμού (Μυλωνάκη 2013).

Τέλος, μια ακόμα αλλαγή που πρέπει να αναφέρουμε είναι ότι το 1992 το ΦΚΘ έγινε Διεθνές σε μια προσπάθεια να προσελκύσει ταινίες από τον ευρωπαϊκό χώρο και τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Η αλλαγή αυτή ήταν αναγκαία λόγω αύξησης των διεθνών ανταλλαγών, μέσω συμπαραγωγών και της ανάγκης της προσέλκυσης κεφαλαίων από διάφορες πηγές (Καραλής 2012: 237), όπως προσέλκυση ξένων παραγωγών.

3.2.6 Ο «άλλος» ως Πολιτιστικός ήρωας (1995-2010)

Η τελευταία περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου σύμφωνα με τον Καραλή (2012), σηματοδοτείται από μεγάλες παγκόσμιες αλλαγές των τελευταίων ετών, όπως η παγκοσμιοποίηση και η αλματώδης ανάπτυξη των Νέων Τεχνολογιών στην επικοινωνία (Διαδίκτυο, ψηφιακή εικόνα, κ.τ.λ.). Στην Ελλάδα προέκυψε μια νέα ευαισθησία: ο εκσυγχρονισμός της χώρας στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης και η διαδικασία της διευρυμένης παγκοσμιοποίησης. Η Ευρωπαϊκή Ένωση (ΕΕ) επιδίωκε μια κοινή πολιτική συνοχή, σκοπός της οποίας είναι σύμφωνα με την Hübner³ η «ισόρροπη βιώσιμη ανάπτυξη, με παράλληλη παροχή υποστήριξης στην οικονομική ολοκλήρωση σε όλη την ΕΕ» (2008: 2). Η επανεκλεγείσα κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, πραγματοποίησε τον εκσυγχρονισμό των δομών της Ελλάδας, με τη χρηματική βοήθεια των Διαθρωπτικών Ταμείων της Ε.Ε. Σύμφωνα με τη Ζορβα (2009), τα πολιτιστικά προγράμματα υποστηρίχθηκαν από οικονομικές επενδύσεις ύψους 1,7 δισεκατομμυρίων ευρώ, μεταξύ 1994- 2006 και έδωσαν την ευκαιρία στην Ελλάδα να επενδύσει στον πολιτισμό, μέσω ενός μακροπρόθεσμου και καλά επεξεργασμένου σχεδίου.

Στη δεκαετία του '90, ο σύγχρονος πλέον κινηματογράφος, ακροβατεί ανάμεσα σε εμπορικές παραγωγές, καλλιτεχνικές παραγωγές (ταινίες του δημιουργού) και μιας νέας κατηγορίας ταινιών *heritage films*, οι οποίες είναι «Ταινίες Πολιτισμικής και Ιστορικής Κληρονομιάς ή εναλλακτικά Ταινίες Πολιτισμικής και Ιστορικής Μνήμης» (Χαλκού 2017: 261). Η συνύπαρξη των ταινιών τέχνης και των εμπορικών παραγωγών, δεν καταφέρνει να διαμορφώσει μια ξεκάθαρη ταυτότητα στην εγχώρια

³ Hübner Danuta, Μέλος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, Αρμόδια για την Περιφερειακή Πολιτική.

κινηματογραφική παραγωγή (Μυλωνάκη 2013). Το 1995 αποτέλεσε έτος-ορόσημο για τον ελληνικό κινηματογράφο, λόγω το μεγάλου έπους του Αγγελόπουλου *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (Καραλής 2012: 237). Το ίδιο έτος, το ΕΚΚ ως μοναδικός χρηματοδότης της εγχώριας παραγωγής για αρκετά χρόνια, εισήγαγε ένα νέο πρόγραμμα χρηματοδότησης που ονομάζεται «Νέα Ματιά», το οποίο απευθυνόταν αποκλειστικά σε νέους κινηματογραφικούς δημιουργούς, με νέες ιδέες. Μέσω αυτού του συστήματος, θα κάνουν το ντεμπούτο τους μερικοί από τους πιο σημαντικούς νέους σκηνοθέτες (Κολοβός 2000: 356), που θα δούμε παρακάτω.

Οι ταινίες «του δημιουργού» αυτής της περιόδου διακρίνονται από σκληρό ρεαλισμό και απεικονίζουν τον ανεπιθύμητο ξένο στο πλαίσιο μιας ανεπιθύμητης πραγματικότητας. Οι περισσότεροι από τους νέους σκηνοθέτες στράφηκαν σε ανεξάρτητους παραγωγούς, διεθνείς επενδυτές και στα προγράμματα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, προκειμένου οι ταινίες τους να καταστούν ως επί το πλείστον χαμηλού προϋπολογισμού, αλλά τεχνικά άψογες (Καραλής 2012: 248). Το 1998, το ελληνικό σινεμά κερδίζει μια σημαντική παγκόσμια διάκριση, το Χρυσό Φοίνικα και γίνεται επισήμως «διεθνής» με την ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* του Αγγελόπουλου, γεγονός που αποτελεί σταθμό για τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο (Κρανάκης 2015).

Παράλληλα, κάνουν την εμφάνισή τους κωμωδίες με τεράστιες επιτυχίες, οι οποίες δανείζονται στοιχεία από το παλιό ελληνικό σινεμά, ως προς την αφήγηση και την αξιοποίηση βετεράνων πρωταγωνιστών. Μια κωμωδία, το *Safe Sex* (1999) των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου, σημειώνει εντυπωσιακή πρωτιά σε αριθμό εισιτηρίων (1,5 εκατομμύριο πανελλαδικά) και ξαναφέρει τους θεατές στις αίθουσες⁴. Η επιτυχία της έδωσε στα επόμενα χρόνια την ώθηση να πολλαπλασιαστούν οι ανάλογου ύφους κωμωδίες, δημιουργώντας «ένα μικρό εμπορικό κύκλωμα ταινιών τηλεοπτικής αισθητικής, που ανακυκλώνουν θέματα και πρωταγωνιστές» (Μυλωνάκη 2013).

Όσον αφορά στις ταινίες *heritage films*, έφεραν περισσότερο κόσμο στις κινηματογραφικές αίθουσες. Το 2003 η πολυβραβευμένη *Πολίτικη Κουζίνα* του Τάσου Μπουλμέτη, ήταν η πιο επιτυχημένη ταινία του έτους, κόβοντας 1.277.902 εισιτήρια

⁴ Τα στοιχεία για τα εισιτήρια των ταινιών είναι κατά δήλωση των εταιριών διανομής στο ΕΚΚ και συγκεκριμένα στο Filmcentre.

(Συχνότητες 2009). Αρκετές επιτυχημένες ταινίες που ανήκουν στην ίδια κατηγορία όπως οι *Νύφες* (2004) του Παντελή Βούλγαρη, *Ελ Γκρέκο* (2007) του Γιάννη Σμαραγδή, *Όμηρος* (2005) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, κ.ά. ήταν συμπαραγωγές με ξένες εταιρείες και άνοιξαν τον δρόμο για την αναγέννηση του ανεξάρτητου σινεμά, το οποίο δε θα βασιζόταν εξ ολοκλήρου στην κρατική επιχορήγηση (Μυλωνάκη 2013).

Το 2009 είναι κομβικής σημασίας, καθώς σηματοδοτείται τόσο από την αρχή της οικονομικής κρίσης όσο και της νέας διεθνούς ορατότητας του ελληνικού κινηματογράφου. Σημαντικό επίσης είναι η ίδρυση των αυτο-οργανωμένων «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη» (FOG), των οποίων η παρέμβαση συνέβαλε στη δημιουργία ενός νέου θεσμικού οργάνου για την υποστήριξη του ελληνικού κινηματογράφου στον διεθνή προσανατολισμό του, την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου. Η FOG προέκυψε ως αποτέλεσμα της απογοήτευσης και της οργής των κινηματογραφιστών σε αυτό που είδαν ως έλλειψη υποστήριξης του ελληνικού κινηματογράφου από το ελληνικό κράτος. Οι Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη, που δημιουργήθηκαν το Μάρτιο του 2009, αρχικά αποτελούνταν από μια μικρή ομάδα πρωτοπόρων σκηνοθετών. Σταδιακά επεκτάθηκε σε περίπου 250 μέλη που συμπεριέλαβαν επίσης σεναριογράφους και παραγωγούς. Ανάμεσά τους οι: Γιάννης Οικονομίδης, Στέλλα Θεοδωράκη, Αργύρης Παπαδημητρόπουλος (Αντίοχος 2019). Μολονότι ο συγκεκριμένος στόχος της ομάδας αυτής ήταν η ανανέωση της νομοθεσίας για τον κινηματογράφο και η ευθυγράμμισή της με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, ο ευρύτερος σκοπός της ήταν να συμβάλει στον εκσυγχρονισμό του θεσμικού πλαισίου του ελληνικού κινηματογράφου ώστε να λειτουργήσει αποτελεσματικότερα σε ευρωπαϊκό και παγκόσμιο πλαίσιο (Papadimitriou 2014: 7).

Πιο συγκεκριμένα, είκοσι τρεις Έλληνες κινηματογραφιστές, ανάμεσά τους ο Γιώργος Λάνθιμος και ο Κώστας Γαβράς, απογοητευμένοι από την ελληνική κινηματογραφική πολιτική, αποφάσισαν να μην στείλουν καμία ελληνική ταινία στο 50ό ΦΚΘ και στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας και οργάνωσαν μία εβδομάδα προβολών των ταινιών τους (πριν την έναρξη του ΦΚΘ, 5/11/2009- 11/11/2009), στην Αθήνα, στον κινηματογράφο *Έλλη* με προφανή τίτλο *Fog Films*. Εκείνη η αποχή θεωρήθηκε ο καλύτερος τρόπος να γίνει αισθητή η δυσαρέσκειά τους (Τσουκνίδας 2009). Εκείνη η συλλογική προσπάθεια, κατέληξε στο σημερινό μεταρρυθμιστικό νόμο του Γερουλάνου

N. 3905/2010 (ΦΕΚ 219/Α/23.12.2010), ο οποίος αφορά στην «ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και άλλες διατάξεις» (Παναγιωτάκης 2013: 66).

Συνεχίζοντας, παρά τα προβλήματα χρηματοδότησης που δημιουργήθηκαν από την οικονομική κρίση το 2009, διαμορφώνεται ένα διαφορετικό ρεύμα του ελληνικού σινεμά. Αυτό το ρεύμα έγινε γνωστό από τον Steve Rose (*The Guardian* 2011) ως «παράξενο ελληνικό κύμα» (*Weird Greek Wave*), το οποίο κέρδισε τις εντυπώσεις σε πολλά διεθνή φεστιβάλ (Κάννες, Βερολίνο, Βενετία) και απέσπασε πολλά βραβεία. Σε αυτό το ρεύμα ανήκουν ο *Κυνόδοντας* (2009) του Γιώργου Λάνθιμου, η *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Κούτρα, η *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009) του Φίλιππου Τσίτου, το *Attenberg* (2010) της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη, η *Χώρα Προέλευσης* (2010) του Σύλλα Τζουμέρκα. Άλλες σημαντικές ταινίες που κέρδισαν κριτικούς και είχαν θετική αποδοχή στα φεστιβάλ είναι το *Miss Violence* (2013) του Αλέξανδρου Αβράνα και οι *Γραμμές* (2016) του Βασίλη Μαζωμένου. Έτσι ο ελληνικός κινηματογράφος εισήλθε σε μια περίοδο εξαιρετικής δημιουργικότητας και ανανέωσης (Chalkou 2012: 244), συνεχίζοντας μέχρι σήμερα. Όπως μας λέει και η Μυλωνάκη «οι Έλληνες συνεχίζουν να κάνουν σινεμά, παρά τις αντίξοες συνθήκες. Και το παράδοξο είναι πως μέσα από τις δυσκολίες αναπτύσσονται δυσανάλογα και αποσπούν την προσοχή του διεθνούς κινηματογραφόφιλου κοινού» (2011: 56).

Κλείνοντας, παρά την χαμένη μάχη με την τηλεόραση, κάθε χρόνο συνεχίζουν να παράγονται 15-20 ταινίες μεγάλου μήκους, μαζί με έναν αριθμό ταινιών μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ. Η σημερινή κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου είναι υποσχόμενη και κατασκευάζει ένα νέο σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία των ευρωπαϊκών και παγκόσμιων κινηματογράφων (Καραλής 2012: 282-284). Η σημαντική έλλειψη χρηματοδότησης από το ελληνικό κράτος όμως, ιδίως από το 2015 και μετά, όπως θα δούμε παρακάτω, δυσχεραίνει πολύ το έργο των δημιουργών ανεξάρτητων παραγωγών. Στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο χρηματοδοτείται και ενισχύεται ο ελληνικός κινηματογράφος, μέσω της ευρωπαϊκής και της εγχώριας μέριμνας.

Κεφάλαιο 4

Ευρωπαϊκή Πολιτική Ενίσχυσης του Κινηματογράφου και τα Αποτελέσματά της στην Ελλάδα

Ο τομέας του κινηματογράφου είναι ένας από τους βασικούς πολιτιστικούς κλάδους, που σημαίνει ότι δημιουργεί οικονομική και πολιτιστική αξία, γεγονός το οποίο και επηρέασε τη χάραξη πολιτικής για την ενίσχυσή του. Σύμφωνα με την ανακοίνωση της Ευρωπαϊκής Επιτροπής στην Επίσημη Εφημερίδα της ΕΕ (2013), τα οπτικοακουστικά έργα και ειδικότερα οι ταινίες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ευρωπαϊκών ταυτοτήτων, καθώς αντανακλούν την πολιτιστική πολυμορφία των διαφορετικών παραδόσεων και ιστοριών των κρατών μελών και περιφερειών της ΕΕ. Επιπλέον, είναι αγαθά που αντικατοπτρίζουν και διαμορφώνουν τις κοινωνίες μας. Οπότε χρήζει ιδιαίτερης σημασίας η ενίσχυση και η προώθησή τους από την Επιτροπή και τα κράτη μέλη. Άλλωστε η Ευρωπαϊκή Επιτροπή έχει δηλώσει ότι ο απώτερος σκοπός της οπτικοακουστικής πολιτικής της ΕΕ είναι η προώθηση της πολιτιστικής πολυμορφίας, τόσο εντός όσο και μεταξύ των κρατών μελών (Herold 2014:10).

Από πολιτιστική και πολιτική άποψη, οι ταινίες θεωρούνται φορείς της πολιτιστικής ταυτότητας της Ευρώπης και των κρατών μελών της, οι οποίες αξίζουν προστασίας και προώθησης. Από οικονομική άποψη, μια υγιής κινηματογραφική βιομηχανία θεωρείται σημαντική για τις θέσεις εργασίας που προσφέρει, την προστιθέμενη αξία και τις εισερχόμενες επενδύσεις, αλλά και τα φορολογικά έσοδα που παράγει για την τοπική ή εθνική οικονομία, όπως έχουν τονίσει επανειλημμένα οι εθνικές κινηματογραφικές βιομηχανίες. Επιπρόσθετα, όπως μας δείχνει ο Croy (2004: 63), επιτυχημένες ταινίες

μπορεί να προσελκύσουν τον τουρισμό, μια άλλη μεγάλη πηγή οικονομικών οφελών. Για αυτόν τον λόγο οι κυβερνήσεις εντάσσουν στη χάραξη πολιτικής τους, κάθε δυνατή δημόσια στήριξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Αυτό πραγματοποιείται είτε μέσω οικονομικής πολιτικής, η οποία επικεντρώνεται στην τόνωση της οικονομικής ανάπτυξης, της καινοτομίας, της απασχόλησης και του εμπορίου, είτε μέσω της πολιτιστικής πολιτικής με στόχο την τόνωση της καλλιτεχνικής αριστείας, της πρόσβασης, της ταυτότητας και της πολυμορφίας (Hemmels και Goto 2017: 30-31).

4.1 Λόγοι Ευρωπαϊκής Πολιτικής για την Ενίσχυση του Κινηματογράφου

Το ευρωπαϊκό κινηματογραφικό τοπίο χαρακτηρίζεται από την έντονη παρουσία του Χόλιγουντ, καθώς οι Ευρωπαίοι πολίτες καταναλώνουν κατά κύριο λόγο αμερικάνικες ταινίες, λιγότερο ταινίες οι οποίες έχουν παραχθεί στη χώρα τους και ελάχιστα ταινίες που έχουν παραχθεί σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Κατά μέσο όρο, το 80% όλων των ταινιών που προβάλλονται σε κινηματογράφους σε ολόκληρη την Ευρώπη είναι προϊόντα του εργοστασιακού συστήματος του Χόλιγουντ. Ακόμη και σε χώρες όπως η Γαλλία, με μεγάλες κινηματογραφικές βιομηχανίες, οι αμερικανικές ταινίες συνεχίζουν να κυριαρχούν (Andersen 1999, Elsaesser 2005: 233-249). Το σχετικά μέτριο μερίδιο αγοράς των ευρωπαϊκών ταινιών στην Ευρώπη δεν οφείλεται στην έλλειψη ευρωπαϊκών παραγωγών,⁵ καθώς η Ευρώπη παράγει περισσότερες ταινίες από την Αμερική. Αυτά τα προβλήματα οδήγησαν στην αναζήτηση λύσεων σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Αποτέλεσμα των αναζητήσεων ήταν τα προγράμματα Media και Eurimages για την ενίσχυση της οπτικοακουστικής παραγωγής σε όλη την Ευρώπη (Μορώνης 2009: 31).

Ο ευρωπαϊκός τομέας χαρακτηρίζεται από μια μακρά παράδοση πολιτικής στήριξης, η οποία αποσκοπούσε στην ενίσχυση της παγκόσμιας ανταγωνιστικότητας (Debande και Cherit 2001: 161). Η πολιτική χρηματοδότησης ταινιών στην Ευρώπη, προσφέρει μια μεγάλη ποικιλία πολιτικών υποστήριξης και ενίσχυσης, τόσο σε ευρωπαϊκό όσο και σε επίπεδο κρατών μελών (Poort, Hugenholtz, Lindhout, Van Til 2019: 7). Η πολιτιστική

⁵ Φαινόμενο που είχε ξεκινήσει από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο ήδη. Ένας πιθανός λόγος για αυτή τη σχετικά αδύναμη θέση των ευρωπαϊκών ταινιών στην ευρωπαϊκή αγορά είναι οι γλωσσικοί φραγμοί και οι πολιτισμικές διαφορές που υπάρχουν στην Ευρώπη. Ως αποτέλεσμα, πολλές ευρωπαϊκές ταινίες δεν κυκλοφορούν εκτός της εγχώριας αγοράς τους (Elsaesser 2005:233-249).

πολιτική της ευρωπαϊκής ενίσχυσης άρχισε να αποκτά πραγματική σημασία τη δεκαετία του 1980, όταν προέκυψε η ανάγκη για ένα πανευρωπαϊκό σύστημα οικονομικής στήριξης των ταινιών, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου βρίσκεται στο επίπεδο της Ευρωπαϊκής Ένωσης, αφενός, και στο επίπεδο του Συμβουλίου της Ευρώπης, αφετέρου, αρχικά μέσω του προγράμματος Eureka του Συμβουλίου της Ευρώπης (έχει καταργηθεί πλέον) και του ταμείου Eurimages, υποστηρίζοντας τις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές. Για την οικονομική ολοκλήρωση και τη δημιουργία μιας κοινής αγοράς, η ΕΕ ίδρυσε το 1992 το MEDIA (Mesures le encouragement et le développement de l'industrie audiovisuelle), το οποίο είναι ένα πρόγραμμα μεγαλύτερης εμβέλειας που εστιάζει, μεταξύ άλλων, στην ανάπτυξη και στη διανομή ταινιών (De Vinck και Lindmark 2012: 5-7). Εκτός όμως από το Eurimages και το MEDIA, τα οποία προσέφεραν οικονομική υποστήριξη σε διάφορους τομείς της κινηματογραφικής βιομηχανίας, η Ευρωπαϊκή Σύμβαση του Συμβουλίου της Ευρώπης για τη Συμπαραγωγή Κινηματογράφου ήταν επίσης καθοριστικής σημασίας για τη δημιουργία των νομικών και θεσμικών οργάνων, διευκολύνοντας τις συμπαραγωγές στην Ευρώπη (Paradimitriou 2018b: 220). Ταυτόχρονα, δημιουργήθηκαν και χρηματοδοτικά προγράμματα (Fonds sud cinéma, Hubert Bals Fund, World Cinema Fund) με στόχο την προσέλκυση παραγωγών εκτός Ευρώπης (Jäckel 2003: 22, Newman- Baudais 2011: 69).

Η ΕΕ, και ειδικότερα η Ευρωπαϊκή Επιτροπή, η οποία εισήγαγε το πρόγραμμα MEDIA, έχει θεσπίσει μια σειρά «μέτρων για την ενθάρρυνση της ανάπτυξης της οπτικοακουστικής βιομηχανίας», γενικότερα για την Ευρώπη. Η βασική αρχή του προγράμματος ήταν η στήριξη της υπάρχουσας εθνικής βοήθειας με παρέμβαση μόνο σε θέματα για τα οποία δεν υπήρχε εθνική ανησυχία, όπως το ζήτημα της κυκλοφορίας των οπτικοακουστικών έργων στην Ευρώπη (IOM 2003: 23).

4.2 Eurimages

Το Eurimages, το οποίο ιδρύθηκε το 1989 ως μερική συμφωνία στο πλαίσιο του Συμβουλίου της Ευρώπης, είναι το πολιτιστικό ταμείο στήριξης του Συμβουλίου, με στόχο την προώθηση του Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου. Το Eurimages έχει συνολικό ετήσιο προϋπολογισμό 26 εκατομμυρίων ευρώ. Το κονδύλιο αυτό προέρχεται κυρίως από τη συνεισφορά των κρατών μελών, καθώς και από τις αποδόσεις των χορηγηθέντων δανείων (Council of Europe, ιστοσελίδα).

Το Eurimages διαθέτει πέντε προγράμματα υποστήριξης, όπως: συμπαραγωγή ταινιών, θεατρική διανομή, έκθεση, προώθηση και ισότητα των φύλων. Στο πλαίσιο του προγράμματος συμπαραγωγής ταινιών, παρέχει υποστήριξη για μυθοπλασία, ντοκιμαντέρ και ταινίες ντοκιμαντέρ με ελάχιστο μήκος 70 λεπτών. Βασική προϋπόθεση για την επιλεξιμότητα είναι ότι τα υποβληθέντα σχέδια πρέπει να είναι συμπαραγωγές μεταξύ τουλάχιστον δύο ανεξάρτητων παραγωγών εγκατεστημένων σε διαφορετικά κράτη μέλη του ταμείου. Επιπλέον, τα σχέδια πρέπει να πληρούν αρκετές οικονομικές απαιτήσεις. Για παράδειγμα, τουλάχιστον το ήμισυ της προβλεπόμενης χρηματοδότησης σε καθεμία από τις χώρες συμπαραγωγής πρέπει να επιβεβαιωθεί. Στο πλαίσιο του Eurimages, το Διοικητικό Συμβούλιο καθορίζει την πολιτική του αμοιβαίου κεφαλαίου και τους όρους χρηματοδότησης. Το διοικητικό συμβούλιο είναι επίσης υπεύθυνο για τις αποφάσεις σχετικά με την επιλογή των έργων που παρέχονται με υποστήριξη (Council of Europe, ιστοσελίδα).

Η στήριξη Eurimages στο πλαίσιο του συστήματος συμπαραγωγής λαμβάνει τη μορφή άτοκου δανείου που χορηγείται ως προκαταβολή επί των εισπράξεων, ενώ η υποστήριξη για τη θεατρική διανομή, την έκθεση και την προώθηση παρέχεται με τη μορφή επιχορήγησης. Η στήριξη χορηγείται σε κάθε συμπαραγωγό ανάλογα με το ποσοστό της οικονομικής του συμμετοχής στη συμπαραγωγή. Το υποστηριζόμενο ποσό είναι αποπληρωτέο από το 1ο ευρώ των καθαρών εισπράξεων του συμπαραγωγού, σε ποσοστό ίσο με το ποσοστό συμμετοχής της Eurimages στη χρηματοδότηση της ταινίας (Eurimages 2018: Άρθρο 7).

Το ταμείο Eurimages χρηματοδοτεί στην Ελλάδα περίπου μια με τρεις ταινίες ετησίως. Η ελληνική συμμετοχή, διασφαλίζεται μέσω του ΕΚΚ. Τα στοιχεία από το Eurimages υποδηλώνουν ότι οι Έλληνες κινηματογραφιστές επωφελήθηκαν περισσότερο από το ταμείο εγγυήσεων της ΕΕ κατά τα πρώτα χρόνια (Council of Europe 2017c). Στα μέσα της δεκαετίας του 1990, οι κανονισμοί χρηματοδότησης του ΕΚΚ άλλαξαν, δίνοντας αυξανόμενη έμφαση στις συμπαραγωγές (Papadimitriou 2017: 138). Μεταξύ του 1989 και του 2017 η Ελλάδα είχε την πλειοψηφία των συμπαραγωγών ταινιών που υποστηρίχθηκαν από την Eurimages (47 ταινίες μεγάλου μήκους και 4 ντοκιμαντέρ) και συμμετείχε ως μειονοτικός συμπαραγωγός σε άλλες 55 ταινίες που υποστηρίζονται από το Eurimages.

Η δεκαετία του 1990 είναι προφανώς η πιο δραστήρια δεκαετία όσον αφορά τα έργα που υποστηρίζονται από το Eurimages, ενώ η δεκαετία του 2010 δεν είναι πλήρης. Εξετάζοντας όμως πιο προσεκτικά, είναι φανερό ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρήθηκε μεγάλη αύξηση στις ευρωπαϊκές συμπαραγωγές: τα τελευταία πέντε χρόνια (2012-2017) 10 ελληνικές ταινίες χρηματοδοτήθηκαν από την Eurimages (εκ των οποίων πέντε ήταν το 2017), ενώ κατά τα προηγούμενα πέντε χρόνια (2007-2012) ο αριθμός ήταν μόλις δύο. Ωστόσο, το μέσο ποσό που αποκόμιζε κάθε ταινία ήταν χαμηλότερο τα τελευταία πέντε χρόνια: Μεταξύ του 2007 και του 2012 οι δύο ελληνικές ταινίες έλαβαν 950 χιλ. ευρώ από την Eurimages (κατά μέσο όρο 474 χιλ. ευρώ), ενώ από το 2012 έως το 2017 σχεδόν 1,7 εκατ. (κατά μέσο όρο 170 χιλ. ευρώ). Αυτή η ασυμφωνία μπορεί να εξηγηθεί, λόγω της μειωμένης χρηματοοικονομικής ικανότητας των εθνικών κινηματογραφικών φορέων που βρίσκονται στην κρίση στην Ελλάδα, από τους οποίους εξαρτώνται οι συνολικοί προϋπολογισμοί. Από τους 34 Έλληνες σκηνοθέτες, των οποίων τα έργα έλαβαν χρηματοδότηση από το Eurimages μεταξύ 1990-2009, ο Αγγελόπουλος υποστηρίχθηκε αρκετά, έχοντας λάβει συνολικά πάνω από τρία εκατομμύρια ευρώ, για τις πέντε μεγάλου μήκους ταινίες του. Η δραστηριότητα δημιουργίας ταινιών των 34 σκηνοθετών που υποστηρίχθηκαν από το ταμείο κατά την περίοδο αυτή, δείχνει ότι παρείχε αποτελεσματικά το κύριο κίνητρο για συμπαραγωγές (Papadimitriou 2018a: 222).

Το ταμείο Eurimages υποστηρίζει την παραγωγή ταινιών της Ελλάδας και κατά την προηγούμενη δεκαετία. Ενδεικτικά, το 2012 το Ταμείο διέθεσε συνολικά 730 χιλιάδες ευρώ για τέσσερις ελληνικές συμπαραγωγές, οι οποίες ήταν η ταινία του Πάνου Κούτρα, *Xenia* (2014), η οποία έλαβε 230.000€ (Καζέρου 2013: 8-9) και ο *Εξαδάκτυλος* του Γιάννη Οικονομίδη (δεν εντοπίσαμε στοιχεία για την ολοκλήρωσή της ταινίας) (Ελλάδα, Γερμανία και Κύπρος), το *I am not him* του (Ταϊφούν Περσελιμόγλου, 2014) (Τουρκία, Ελλάδα, Γερμανία, Γαλλία) και το *Modris* (Γιούρις Κουρσιέτις, 2014) (Ελλάδα, Γερμανία, Λιθουανία) οι οποίες έλαβαν συνολικά 500 χιλ. ευρώ (Ζουμπουλάκης 2012). Τέλος, όπως αναφέρει και ο Τασόπουλος (2013) η συμμετοχή των ελληνικών πρότζεκτ στο ταμείο Eurimages, είναι εντυπωσιακή, καθώς συμπαραγωγές με ελληνική συμμετοχή κατάφεραν να συγκεντρώσουν χρηματοδότηση ύψους 730 χιλ. ευρώ για την παραγωγή των σχεδίων τους.

4.3 MEDIA

Το MEDIA, όπως προείπαμε, είναι ένα πρόγραμμα υποστήριξης του οπτικοακουστικού κλάδου της ΕΕ και ενισχύει την κινηματογραφική βιομηχανία εδώ και 28 χρόνια. Χιλιάδες ταινίες και η διανομή τους ενισχύθηκαν μέσω των προγραμμάτων: MEDIA I (1991-1995), MEDIA II (1996-2000), MEDIA Plus και training (2001), MEDIA 2007 (2007-2013), MEDIA Mundus (2011-2013), Creative Europe (2014-2020). Παράλληλα ενισχύθηκαν φεστιβάλ, επιμορφωτικές δραστηριότητες και δράσεις προώθησης σε όλη την Ευρώπη. Τα βασικά χαρακτηριστικά των προγραμμάτων είναι η συμπληρωματικότητα ως προς τις εθνικές πολιτικές των κρατών που συμμετέχουν σε αυτό. Επιπλέον, όλες οι οικονομικές ενισχύσεις, δίνονται με την μορφή δανείων. Από το 2001, τα προγράμματα επενδύουν σε έναν ισχυρότερο ευρωπαϊκό τομέα, εκφράζοντας τη μοναδική πολιτιστική πολυμορφία της Ευρώπης. Περισσότερα από 2,4 δις ευρώ έχουν επενδυθεί σε δράσεις, προκειμένου να καταφέρουν να έρθουν σε επαφή επαγγελματίες του χώρου και να βρεθούν νέα ακροατήρια. (Παναγοπούλου 2009: 11-12).

4.3.1 Creative Europe (2014-2020)

Η χρηματοοικονομική ενίσχυση του οπτικοακουστικού τομέα από τα προγράμματα MEDIA της Ευρώπης συνεχίζεται μέχρι σήμερα, μέσω της πολιτιστικής δράσης του υποπρογράμματος πλέον Creative Europe. Με την τόνωση των συνεργειών, των συμπαραγωγών και της διανομής κινηματογραφικών έργων, το πρόγραμμα MEDIA Δημιουργική Ευρώπη, συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην πολιτιστική πολυμορφία της Ευρώπης. Ως εκ τούτου, θεσπίστηκε βάσει του κανονισμού (ΕΕ) αριθ. 1295/2013, ο οποίος τέθηκε σε ισχύ την 1η Ιανουαρίου 2014 και ισχύει έως τις 31 Δεκεμβρίου 2020. Ο κανονισμός για τη θέσπιση του προγράμματος Creative Europe για την περίοδο 2014-2020 σηματοδότησε επίσης την καθιέρωση του Μηχανισμού εγγυήσεων για τους πολιτιστικούς και δημιουργικούς τομείς, ο οποίος τέθηκε σε ισχύ από τον Ιούνιο του 2016. Η διαχείριση του μηχανισμού εγγυήσεων πραγματοποιείται από το Ευρωπαϊκό Ταμείο Επενδύσεων (ETE, μέρος του ομίλου της Ευρωπαϊκής Τράπεζας Επενδύσεων), εξ ονόματος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής. Στο πλαίσιο του προϋπολογισμού του 2018, διατίθεται συνολικό ποσό 25,5 εκατ. ευρώ στη διευκόλυνση.

Οι γενικοί στόχοι του Creative Europe, όπως καθορίστηκαν στην τελευταία επανάληψη του προγράμματος το 2013, είναι διπλοί. Πρώτον, το Creative Europe αποσκοπεί στη

διαφύλαξη, ανάπτυξη και προώθηση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής και γλωσσικής πολυμορφίας και στην προώθηση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς (Άρθρο 3 του κανονισμού 1295/2013). Δεύτερον, το πρόγραμμα αποσκοπεί στην ενίσχυση της ανταγωνιστικότητας των ευρωπαϊκών πολιτιστικών και δημιουργικών τομέων, ιδίως στον οπτικοακουστικό τομέα. Στο πλαίσιο αυτών των ευρύτερων στόχων, το πρόγραμμα Creative Europe διατυπώνει τους ειδικούς στόχους για την ενίσχυση της ικανότητας του ευρωπαϊκού οπτικοακουστικού τομέα, δηλαδή να λειτουργεί διεθνώς και για την προώθηση της διακρατικής κυκλοφορίας (Άρθρο 9 του κανονισμού 1295/2013).

Μέρος του προτεινόμενου νέου προγράμματος από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή είναι η αύξηση κατά 27% του συνολικού προϋπολογισμού από 1,46 δισ. Ευρώ σε 1,85 δισ. Ευρώ. Ο προϋπολογισμός αυτού του υποπρογράμματος θα κυμανθεί από 820 εκατομμύρια ευρώ σε 1,081 δισεκατομμύρια ευρώ, δηλαδή αύξηση κατά 32%. Ο αυξημένος προϋπολογισμός θα δαπανηθεί, μεταξύ άλλων, για τη διεθνή προώθηση και διανομή ευρωπαϊκών κινηματογραφικών έργων και καινοτόμων ιστοριών, συμπεριλαμβανομένης της εικονικής πραγματικότητας. Επιπλέον, για να αυξηθεί η δυνατότητα εύρεσης και προσβασιμότητας, προτείνεται η δημιουργία ενός καταλόγου ευρωπαϊκών ταινιών. (Ευρωπαϊκή Ένωση 2014).

Η αξιολόγηση της υλοποίησης του προγράμματος Creative Europe πραγματοποιήθηκε το 2016, στο πλαίσιο της οποίας τέθηκαν ερωτήματα ως προς τη συνολική σχέση κόστους-αποτελεσματικότητας της στήριξης και την πτυχή της χρηματοπιστωτικής συγκέντρωσης ως συνέπεια του αριθμού των υποστηριζόμενων προγραμμάτων. Επιπλέον, τονίστηκε το περιορισμένο εύρος τιμών του μηχανισμού εγγυήσεων (Dossi 2016: 47).

Το σημείο πληροφόρησης, ενημέρωσης και υποστήριξης των επαγγελματιών για τα προγράμματα MEDIA στην Ελλάδα, είναι το MEDIA DESK Hellas. Υπάγεται σε εθνικό επίπεδο στη Γενική Γραμματεία Επικοινωνίας (Υπουργείο Εσωτερικών) και σε ευρωπαϊκό επίπεδο, στην Ευρωπαϊκή Επιτροπή και συγχρηματοδοτείται και από τους δύο. Στόχος του, σύμφωνα με την Παναγοπούλου, είναι «να βοηθήσει τους Έλληνες επαγγελματίες να κατανοήσουν σε βάθος το πρόγραμμα MEDIA και να αξιοποιήσουν

όσο περισσότερο γίνεται τις δυνατότητές του, υπερβαίνοντας τις όποιες αδυναμίες της ελληνικής αγοράς» (2009: 12).

Σύμφωνα με το Ενημερωτικό δελτίο της ΕΕ (2016), το πρόγραμμα MEDIA έχει υπάρξει ένας σταθερός σύμμαχος εταιριών διανομής, βοηθώντας και αυξάνοντας περαιτέρω τη διανομή ευρωπαϊκών ταινιών στην Ελλάδα. Ο προϋπολογισμός του προγράμματος MEDIA που έχει επενδυθεί στην Ελλάδα (2007-2015) είναι 16,2 εκατομμύρια ευρώ. Ενδεικτικά, ελληνικά έργα που έχουν επωφεληθεί από τη βοήθεια του MEDIA είναι: το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ) (2007-2016, 2.003.750 ευρώ), υποστήριξη για εκπαίδευση Mediterranean Film Institute MFI Script 2 workshops (2001-2015, 2,9 εκατομμύρια ευρώ), Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για παιδιά και νέους (2008-2015, 232 χιλ. ευρώ).

Επιπλέον, το MEDIA II διέθεσε στον ελληνικό κινηματογράφο 7 εκατομ. ευρώ και έκανε τους Έλληνες δημιουργούς να υιοθετήσουν ένα πιο ευρωπαϊκό πρότυπο. Σύμφωνα με το IOM (2003: 43-44), το πρόγραμμα MEDIA II έδωσε την δυνατότητα στους επαγγελματίες της χώρας να έρθουν σε επαφή με ένα πανευρωπαϊκό περιβάλλον επιχειρηματικής δράσης. Το 2011 για παράδειγμα δόθηκαν στην Ελλάδα 1,5 εκατ. ευρώ στον οπτικοακουστικό τομέα από το MEDIA, για την ενίσχυση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, υποστηρίζοντας παράλληλα και την διοργάνωση ελληνικών φεστιβάλ, όπως το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, όπως προαναφέραμε (Τασσόπουλος 2012: 20).

Η συμμετοχή της Ελλάδας στο MEDIA εξασφαλίζεται από το ΕΚΚ. Πέρα από την άμεση χρηματοδότηση, το πρόγραμμα MEDIA 2007 έχει διαθέσει την περίοδο 2010-2013 περίπου 600.000 ευρώ, για την προβολή ευρωπαϊκών ταινιών στις ελληνικές αίθουσες (Τασσόπουλος 2013: 22). Μερικές από τις επιδοτήσεις που προήλθαν από το πρόγραμμα MEDIA το 2019 είναι: ΦΚΘ για το 60ό Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου (63 χιλ. ευρώ), ΦΚΘ για το 22ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ (63 χιλ. ευρώ), Anemon Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία για το πρότζεκτ Once in a Lifetime (65 χιλ. ευρώ), κ.ά. (Flix team 2019).

Το πρόγραμμα MEDIA, συνεχίζει σταθερά να ενισχύει τόσο την κινηματογραφική και τηλεοπτική παραγωγή στην Ελλάδα, όσο και τα φεστιβάλ και την κινηματογραφική

εκπαίδευση. Σε αυτό δείχνουν να συμφωνούν, μέσω των απαντήσεών τους, δύο από τους συνεντευξιαζόμενους μας:

Σ1: «Τα ευρωπαϊκά προγράμματα έχουν βοηθήσει αρκετά, γιατί κάποιες ταινίες δεν θα γινόντουσαν αλλιώς. Είναι πάρα πολύ δύσκολο να κάνεις ελληνική παραγωγή μόνο με την χρηματοδότηση του ΕΚΚ και της ΕΡΤ. Χρειάζεσαι συμπαραγωγή σε κράτος μέλος της ΕΕ για να πάρεις την ευρωπαϊκή χρηματοδότηση. Π.χ. θα πάρεις κάποια χρήματα από Ελλάδα, κάποια από Γαλλία και τα υπόλοιπα από το Eurimages. Μέχρι 30% του μπάτζετ για την ακρίβεια. Το MEDIA λειτουργεί λίγο διαφορετικά. Μπορεί να χρηματοδοτήσει και σε αρχικό στάδιο παραγωγής».

Σ2: « Το MEDIA είναι ένα πρόγραμμα του οποίου ο βασικός στόχος είναι η υποστήριξη του οπτικοακουστικού κλάδου της Ε.Ε. και η ενίσχυση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Απώτερος στόχος, είναι η καλλιέργεια ενός περιβάλλοντος που θα βελτιώνει την ικανότητα των ευρωπαϊκών επιχειρήσεων να λειτουργήσουν περισσότερο ανταγωνιστικά, αποτελεσματικά και καινοτόμα. Το πρόγραμμα Δημιουργική Ευρώπη, τέθηκε σε ισχύ τον Ιανουάριο του 2014 και διανύει φέτος το τελευταίο έτος της 5^{ης} προγραμματικής περιόδου. Με προϋπολογισμό 1,46 δισεκατομμύρια ευρώ για 7 χρόνια, το πρόγραμμα σχεδιάστηκε για να ενισχύσει χιλιάδες καλλιτέχνες και επαγγελματίες του πολιτιστικού χώρου και να προσφέρει νέα ώθηση στον πολιτιστικό τομέα. Ειδικότερα, η Ελλάδα το ανωτέρω χρονικό διάστημα αναμένεται να απορροφήσει 10 εκατ. ευρώ που θα ενισχύσουν σημαντικά δράσεις όπως διοργάνωση κινηματογραφικών φεστιβάλ, οπτικοακουστικής κατάρτισης, παραγωγής τηλεοπτικών σειρών, ανάπτυξης video games και οπτικοακουστικών έργων».

Όπως φαίνεται καθαρά και από τις δύο απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων, η συμβολή της Ευρώπης μέσω του Eurimages και των MEDIA έχει καταστεί ιδιαίτερα σημαντική για την Ελλάδα, καθώς: βοηθάνε στην πραγμάτωση νέων παραγωγών και συμπαραγωγών, ενισχύουν τα φεστιβάλ, τα οποία προωθούν σε άλλες χώρες τις κινηματογραφικές ταινίες και ενισχύουν την κατάρτιση σε όλους τους τομείς της οπτικοακουστικής βιομηχανίας. Χωρίς λοιπόν την ευρωπαϊκή στήριξη, το έργο πολλών Ελλήνων δημιουργών του οπτικοακουστικού κλάδου γενικότερα και της κινηματογραφίας ειδικότερα, θα ήταν αρκετά δύσκολο να πραγματοποιηθεί.

4.4 Ευρωπαϊκή Σύμβαση για την Κινηματογραφική Συμπαράγωγή

Στο πλαίσιο του Συμβουλίου της Ευρώπης, η εξασφάλιση χρηματοδότησης για την παραγωγή ταινιών ενθαρρύνεται επίσης από τη σύμβαση για την κινηματογραφική συμπαράγωγή. Παρέχοντας μια πλατφόρμα για τη συστηματικότερη και ευκολότερη κατασκευή των κινηματογραφικών συμπαράγωγών, η σύμβαση του 1992 (τέθηκε σε ισχύ το 1994) διευκόλυνε τα κράτη να συμμετάσχουν σε διμερείς και πολυμερείς συμπαράγωγές. Υπό τους όρους που καθορίζονται στη σύμβαση, οι συμπαράγωγές αυτές εξομοιώνονται με εθνικές ταινίες και, ως εκ τούτου, έχουν δικαίωμα στους εθνικούς μηχανισμούς στήριξης (οι οποίοι αναλύθηκαν στην παραπάνω υποενότητα) που τους έχουν χορηγηθεί (Paradimitriou 2018b: 208).

Μια αναθεωρημένη έκδοση της σύμβασης τέθηκε σε ισχύ την 1η Οκτωβρίου 2017 για να προσφέρει νέα ευελιξία στην κατασκευή συμπαράγωγών, μεταβάλλοντας τη μέγιστη και ελάχιστη συμμετοχή σε συμπαράγωγές και ανοίγοντας τη σύμβαση για τις μη ευρωπαϊκές χώρες, και να αντικατοπτρίζει τις τεχνολογικές αλλαγές και την εξελισσόμενη πρακτική του κλάδου (Ευρωπαϊκή Επιτροπή 2017).

Οι δυσκολίες χρηματοδότησης κινηματογραφικών παραγωγών, έχουν οδηγήσει πολλά κράτη της Ευρώπης σε μια σειρά ενεργειών, ώστε να διευκολύνουν την πραγματοποίηση συμπαράγωγών στην επικράτειά τους, με χαρακτηριστικά παραδείγματα την Ουκρανία, την Γαλλία και την Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, για την Ελλάδα, σύμφωνα με τα στοιχεία του MEDIA Desk Hellas, οι νομοθετικές πρωτοβουλίες του 2011 είχαν σκοπό να διευκολύνουν την ανεύρεση κεφαλαίων για την πραγματοποίηση ταινιών. Το Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, σε συνεργασία με το Υπουργείο Οικονομίας, συγκεκριμενοποίησε τη διαδικασία για την υλοποίηση των φορολογικών κινήτρων για την ενίσχυση της κινηματογραφικής παραγωγής. Όπως περιγράφει ο Τασσόπουλος (2011: 9): «Κάθε φυσικό ή νομικό πρόσωπο θα απαλλάσσεται από το 40% του φόρου που του αναλογεί, ή 20% του συνολικού φορολογητέου εισοδήματός του. Εφόσον τα γυρίσματα πραγματοποιηθούν στην Ελλάδα, ένας παραγωγός μπορεί να συμμετάσχει στην παραγωγή μιας αλλοδαπής ταινίας μεγάλου μήκους και να αξιοποιεί τις ανωτέρω διατάξεις».

Η συμπαραγωγή ταινιών είναι ένας τομέας που χρηματοδοτείται και στην Ελλάδα από το Eurimages. Συγκεκριμένα, στο συνέδριο Eurimages του 2017 που πραγματοποιήθηκε στη FYROM, η Ελλάδα είχε σημαντική επιτυχία, καθώς και τα τέσσερα (4) κινηματογραφικά έργα που είχαν ζητήσει χρηματοδότηση για συμπαραγωγή έλαβαν έγκριση. Αυτά τα τέσσερα κινηματογραφικά έργα έχουν ήδη εγκριθεί για χρηματοδότηση από το ΕΚΚ, εκ των οποίων, δύο στο Κύριο Πρόγραμμα Κινηματογραφικής Παραγωγής και δύο στο Πρόγραμμα Κίνητρων για την προσέλκυση ξένων παραγωγών στην Ελλάδα με έναν Έλληνα παραγωγό ως μειονοτικό εταίρο. Με την καταλυτική συνεισφορά του Εθνικού Εκπροσώπου στην Eurimages, του κ. Τιμόν Κουλμάση, ο οποίος διορίστηκε τον Ιανουάριο του 2017 μετά από ομόφωνη απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου του ΕΚΚ, οι ελληνικές ταινίες κατάφεραν να αναγνωριστούν σε ένα εξαιρετικά ανταγωνιστικό διεθνές περιβάλλον, για την υψηλή τους ποιότητα, επιβεβαιώνοντας έτσι την απήχηση του ελληνικού κινηματογράφου σε όλο τον κόσμο (ΕΚΚ ιστοσελίδα).

Αυξημένες δε είναι οι συμπαραγωγές Ελλάδας- Γαλλίας, καθώς το 2014 υπογράφεται ελληνογαλλική διμερής συμφωνία μεταξύ του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) και του Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου της Γαλλίας (CNC). Η συνεργασία αυτή προέβλεπε τη θέσπιση διμερούς Ταμείου υποστήριξης συμπαραγωγής ελληνογαλλικών κινηματογραφικών έργων με χρονικό διάστημα λειτουργίας τα τρία χρόνια (ambafrance.org 2018). Το αρχικό συνέδριο που υπογράφηκε το 2014, ωφέλησε 21 ταινίες μεγάλου μήκους (Εconoμου 2017). Στη συνέχεια, το 2017 η συμφωνία αυτή συνεχίστηκε με την υπογραφή νέας συμφωνίας για τρία ακόμα έτη η οποία προέβλεπε τη λειτουργία του διμερούς Ταμείου για την ενθάρρυνση των συμπαραγωγών κινηματογραφικών έργων μεγάλου μήκους μεταξύ της Ελλάδας και της Γαλλίας. Για το έτος 2018 το συνολικό κονδύλι του Ταμείου καθορίζεται στα 450 χιλ. ευρώ, εκ των οποίων τα 150 χιλ. ευρώ προέρχονταν από το ΕΚΚ και τα 300 χιλ. ευρώ από το CNC (ΕΚΚ ιστοσελίδα).

4.5 Σχέδια Παροχής Κινήτρων

Όπως αναφέρεται από τον Castendyk (2018: 598), λόγω της μείωσης του κρατικού μηχανισμού για άμεσες επιδοτήσεις, πολλές χώρες στον κόσμο (σχεδόν όλες οι χώρες στην Ευρώπη) υιοθετούν τα τελευταία χρόνια καθεστώτα φορολογικών κινήτρων που

αποσκοπούν στην ενθάρρυνση επενδύσεων σε ταινίες από εταιρείες παραγωγής. Ως έμμεσο μέσο δημόσιας κινηματογραφικής χρηματοδότησης, τα εν λόγω κίνητρα γενικά εξυπηρετούν δύο σκοπούς. Πρώτον, αποσκοπούν στην προσέλκυση και την ενθάρρυνση των ξένων εταιριών παραγωγής να παράγουν στην αντίστοιχη χώρα. Δεύτερον, τα συστήματα αυτά αποσκοπούν στην παροχή κινήτρων στις εγχώριες εταιρίες παραγωγής να πραγματοποιούν τις ταινίες τους στη χώρα τους και όχι στο εξωτερικό. Όπως υποστηρίζουν οι Talavera Milla et al. (2016:73), τα προγράμματα παροχής κινήτρων λαμβάνουν συνήθως τη μορφή έκπτωσης ή πίστωσης φόρου. Στην περίπτωση έκπτωσης (μετρητών), ένα ποσοστό των επιλέξιμων δαπανών παραγωγής επιστρέφεται ως μετρητά στην εταιρεία παραγωγής.

Υπάρχουν διάφορα στοιχεία και παράμετροι που καθορίζουν εάν και για ποιο ποσό μια παραγωγή θα μπορούσε να είναι επιλέξιμη για στήριξη μέσω ενός συστήματος κινήτρων (Castendyk 2018: 598). Ένας σημαντικός παράγοντας στο πλαίσιο των καθεστώτων παροχής κινήτρων είναι ο συντελεστής που καθορίζει το ποσό των επιλέξιμων δαπανών που θα επιστραφούν σε μια εταιρεία παραγωγής ως επιστροφή μετρητών ή έκπτωση φόρου. Ακόμα ένας παράγοντας είναι το χαμηλό κόστος παραγωγής (Regulation of the European Parliament and the Council 2013). Κάθε χώρα αναπτύσσει το δικό της μοντέλο χρηματοδότησης και επιδότησης, στο πλαίσιο όμως που δημιουργεί η Ευρωπαϊκή επιτροπή.

Στην Ελλάδα, το πιο διαδεδομένο γραφείο εξυπηρέτησης αποτελεί το Hellenic Film Commission (HFC), το οποίο υπάγεται ΕΚΚ και από το 2009, είναι μέλος του ευρωπαϊκού δικτύου Film Commission (Χολέβας 2009: 26). Στην Ελλάδα άλλωστε, η πολιτιστική πολιτική ενίσχυσης της ελληνικής κινηματογραφίας, όπως και η πολιτική ενίσχυσης της προσέλκυσης αλλοδαπών παραγωγών, ασκείται μέσα από το ΕΚΚ, τη Διεύθυνση Διεθνών Οπτικοακουστικών παραγωγών και το ΦΚΘ, τα οποία θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Κλείνοντας, σύμφωνα με τη βιβλιογραφική ανασκόπηση και τις απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων, η συμβολή της πολιτιστικής πολιτικής της Ευρώπης για την ενίσχυση του οπτικοακουστικού τομέα είναι πολύ σημαντική για την στήριξη και την προώθηση της ελληνικής κινηματογραφίας.

Κεφάλαιο 5

Πολιτιστική Πολιτική της Ελλάδας για τον Κινηματογράφο, μέσω των Θεσμών του ΕΚΚ και του ΦΚΘ

Στην Ελλάδα, η εθνική πολιτιστική πολιτική για τον κινηματογράφο ασκείται για χρόνια από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, μέσα από τους θεσμούς του ΕΚΚ με τα χρηματοδοτικά προγράμματα, το ΦΚΘ με δράσεις που στοχεύουν στη δικτύωση των δημιουργών με παραγωγούς σε όλο τον κόσμο και από το 2010, με τη Διεύθυνση Hellenic Film Commission (HFC) με στόχο την προσέλκυση ξένων παραγωγών στην Ελλάδα.

5.1 Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) αποτελεί τον κύριο φορέα μέσα από τον οποίο ασκείται η πολιτική για τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. Η ίδρυση του ΕΚΚ αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα σημεία της ιστορίας του εγχώριου κινηματογράφου, ιδιαίτερα από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν μεταφέρθηκαν αρμοδιότητες από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού, υπό την προεδρία της Μελίνας Μερκούρη, όπως αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Το 1982, η Μερκούρη συνέταξε νομοσχέδιο «για την προστασία και ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφικής τέχνης», το οποίο έγινε νόμος του κράτους (Ν. 1597/86) το 1986. Σύμφωνα με τον νόμο αυτό, το ΕΚΚ ανατέθηκε πλήρως στη διοίκηση του κράτους,

ενεργώντας ως επίσημη μόχλευση της κινηματογραφικής υποστήριξης. Για πολλά χρόνια το ΕΚΚ ήταν ο μοναδικός χρηματοδότης των Ελλήνων παραγωγών, το οποίο ανταποκρινόταν πάντα στις δυσκολίες της εποχής και συνέβαλε καθοριστικά στην επιβίωση του ελληνικού κινηματογράφου (ΕΚΚ ιστοσελίδα). Το ΕΚΚ σήμερα λειτουργεί βάσει του Ν.3905/2010, όπως αναφέραμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, ο οποίος περιλαμβάνει όλες τις γενικές αρχές του Ν.1597/1986, για την υποχρέωση του κράτους να αναπτύσσει και να προστατεύει την κινηματογραφική τέχνη και να λαμβάνει τα απαραίτητα μέτρα για την ενίσχυση της παραγωγής, της προώθησης των κινηματογραφικών έργων και την βελτίωση της κινηματογραφικής παιδείας του λαού (Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, 2010).

Η υποστήριξη και η χρηματοδότηση του ελληνικού κινηματογράφου από το ΕΚΚ έχει υπάρξει ιδιαιτέρως σημαντική, ειδικά στη στήριξη των ανεξάρτητων παραγωγών της ελληνικής κινηματογραφίας (Κολοβός 2000: 343). Από την ίδρυσή του μέχρι και σήμερα, έχει υποστηρίξει περισσότερες από 700 παραγωγές, εκ των οποίων 400 περίπου έχουν διεκδικήσει βραβεία σε ελληνικά και διεθνή φεστιβάλ. Οι κύριοι στόχοι του ΕΚΚ (ΕΚΚ ιστοσελίδα 2013) είναι η ανασυγκρότηση του κινηματογράφου, η βελτίωση των υποδομών, οι ιδιωτικές επενδύσεις στον τομέα και η στήριξη της εθνικής κληρονομιάς, όπως επιδιώκεται με τον νέο κανονισμό ΕΚΚ, με τίτλο Επιχορήγηση του ΕΚΚ για την Ενίσχυση της Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων και την ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφίας, ο οποίος περιλαμβάνει:

- Το «Πρόγραμμα Συγγραφή Σεναρίου-Development», για την ενίσχυση όλων των σταδίων της συγγραφής σεναρίου.
- Το «Βασικό Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων», για την υποστήριξη παραγωγής έργων αυξημένου οικονομικού κόστους (με την συμμετοχή και των νέων παραγωγών).
- Το «Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων Χαμηλού Προϋπολογισμού», για την ενθάρρυνση καινοτόμων τάσεων.
- Το «Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων για Παιδιά και Εφήβους».
- Το «Πρόγραμμα για Νέους Σκηνοθέτες».
- Το «Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων Μικρού Μήκους».
- Το «Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων Ντοκιμαντέρ».

- Το «Πρόγραμμα Κινήτρων για Προσέλκυση Ξένων Παραγωγών στην Ελλάδα με μειοψηφική συμμετοχή Έλληνα συμπαραγωγού» .
- Το «Πρόγραμμα Ενίσχυσης Ολοκληρωμένου Κινηματογραφικού Έργου».

Στο πλαίσιο του Προγράμματος Δημόσιων Επενδύσεων «Επιχορήγηση του ΕΚΚ για την Ενίσχυση της Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων και την ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφίας» έχουν εγκριθεί από το ΕΚΚ επιχορηγήσεις συνολικού ποσού 1,766 εκατ. ευρώ σε βάθος τετραετίας (2019-2022) και αφορά σε 16 σχέδια επιχορήγησης (10 για τη χρηματοδότηση παραγωγής και 6 για τη χρηματοδότηση επανασυγγραφής σεναρίου) στο «Βασικό Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων» (1,566 εκατ. ευρώ), 1 σχέδιο στο «Πρόγραμμα Παραγωγής Κινηματογραφικών Έργων για Παιδιά και Εφήβους» (150 χιλ. ευρώ) και 1 σχέδιο στο «Πρόγραμμα Κινήτρων για Προσέλκυση Ξένων Παραγωγών στην Ελλάδα με μειοψηφική συμμετοχή Έλληνα συμπαραγωγού» (50 χιλ. ευρώ) (ΕΚΚ 2019). Εκτός όμως από τις ταινίες που ενισχύει χρηματικά το ΕΚΚ, προωθεί πολύ περισσότερες, μέσω συνεργασίας. Την απάντηση για τον τρόπο που το πραγματοποιεί, μας έδωσαν οι συνεντευξιαζόμενοι:

Σ4: «Θα ήθελα να σας ενημερώσω ότι η Hellas Film, στο πλαίσιο της προώθησης των ελληνικών ταινιών και όχι μόνο, στο εξωτερικό, λειτουργεί σαν «ομπρέλα». Δηλαδή δεν προωθεί μόνο τις ταινίες που έχουν χρηματοδοτηθεί από το ΕΚΚ. Αυτό σημαίνει ότι αν ένας νέος σκηνοθέτης έχει κάνει μία ταινία, μπορεί να έρθει σε εμάς συμβουλευτικά για να τον βοηθήσουμε στην προώθηση της ταινίας του. Πιο συγκεκριμένα, τον ενημερώνουμε σε ποια φεστιβάλ μπορεί να πάει, καθώς υπάρχουν λίστες οι οποίες αφορούν σε όλο τον κόσμο και σε όλα τα φεστιβάλ και από εκεί και πέρα, αφού δούμε την ταινία μπορούμε να την προωθήσουμε συστήνοντάς τη σε κάποιον programmer ή κάποιο διευθυντή, με τον οποίο έχουμε συναλλαγές και επαγγελματικές σχέσεις. Αν λοιπόν αυτή η ταινία σαν «ομπρέλα» επιλεχθεί για ένα μεγάλο ή μικρό φεστιβάλ (Β', Γ' κατηγορίας), τα οποία στο σύνολό τους είναι όλα στη λίστα που έχουμε κάνει εμείς (πάνω από 200), μπορεί να στείλει ένα αίτημα οικονομικής ενίσχυσης, όπου θα εσωκλείει την πρόσκληση του φεστιβάλ και θα ζητάει από το ΕΚΚ να λάβει μια οικονομική ενίσχυση για να έχει μια αξιοπρεπή παρουσία στο συγκεκριμένο φεστιβάλ. Αυτόματα, από τη στιγμή που θα ζητήσει λ.χ. για μία αφίσα ή οτιδήποτε θεωρεί ότι θα τον βοηθήσει στην καλύτερη παρουσίαση της ταινίας του και εμείς αποφασίσουμε να του δώσουμε κάποια χρήματα, έστω και 100 ευρώ, η ταινία αυτή μπαίνει στον

προωθητικό μας κατάλογο, ο οποίος βγαίνει 2 φορές το χρόνο (άνοιξη, φθινόπωρο). Τον κατάλογο, όπου μέσα εκεί εμπεριέχονται ταινίες οι οποίες είναι ολοκληρωμένες ή work in progress, τα ντοκιμαντέρ, τα minority και μικρού μήκους, τον χρησιμοποιούμε ξεκινώντας βασικά από τα φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Βερολίνου, Καννών, Τορόντο. Άρα, μία ταινία που ήρθε σε επαφή μαζί μας, χωρίς να έχει λάβει κάποια χρήματα εξ αρχής, αυτομάτως μπαίνει στην προωθητική μας ατζέντα και βοηθάμε όσο μπορούμε».

Σ6: Το ΕΚΚ μπορεί να βοηθήσει κάποια ταινία που δεν χρηματοδότησε αρχικά, μετά από συμμετοχή της σε μεγάλο φεστιβάλ, όπως Καννών, Βερολίνου, Βενετίας ή ακόμα και μετά από βραβείο στη Θεσσαλονίκη ή στη Δράμα. Κάποια φεστιβάλ στην Ελλάδα έχουν σαν βραβείο χρηματικό ποσό από το ΕΚΚ.

Από τις παραπάνω απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων, συμπεραίνουμε ότι το ΕΚΚ παρέχει πολύ σημαντική βοήθεια σε σκηνοθέτες και παραγωγούς που χρειάζονται περαιτέρω εφόδια για να παρουσιάσουν και να προωθήσουν επάξια τις ταινίες τους. Ακόμα και όταν το ΕΚΚ δεν μπορεί να τους προσφέρει οικονομική βοήθεια, προσπαθεί μέσω της προώθησής τους σε πάρα πολλά φεστιβάλ ανά τον κόσμο, ξεκινώντας από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, να τους διαφημίσει και να αναδείξει το έργο τους. Βέβαια, ο αντίλογος ως προς την βοήθεια του ΕΚΚ είναι ότι δεν «ρискάρει» να χρηματοδοτήσει μία ταινία ενός πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη στο αρχικό της στάδιο, αλλά το πράττει εκ των υστέρων, εφόσον δηλαδή έχει ήδη διακριθεί σε κάποιο φεστιβάλ. Με αυτό τον τρόπο, ελάχιστοι πρωτοεμφανιζόμενοι καταφέρνουν να ολοκληρώσουν τις ταινίες τους και αν το καταφέρουν είναι από προσωπικό τους «μπάτζετ».

Ένα από τα αιώνια προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου είναι η ελλιπής χρηματοδότηση από το κράτος. Η Κόνσολα (2006: 13) αναφέρει πως «η ανεπαρκής χρηματοδότηση και η κρατική αδιαφορία στην Ελλάδα συνεχίζουν να συμβαδίζουν με τις προσπάθειες των δημιουργών να παράγουν δουλειά σε μια χώρα που σπάνια αντιμετώπισε τον κινηματογράφο ως κυρίαρχο κομμάτι της πολιτιστικής παράδοσής του». Αυτό έγινε εντονότερο το 2015, προκαλώντας θύελλα αντιδράσεων στην κινηματογραφική κοινότητα. Ο λόγος είναι ότι σύμφωνα με το Άρθρο 5 του Ν.3905/2010, δηλώθηκε η ενίσχυση του ελληνικού κινηματογράφου από τον ειδικό φόρο επί του κινηματογραφικού εισιτηρίου. Από αυτή την πίστωση, ενισχύονταν κάθε

χρόνο Έλληνες παραγωγοί κινηματογραφικών ταινιών μεγάλου μήκους και επιχειρήσεις οι οποίες πρόβαλλαν ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές μεγάλου μήκους. Από την ίδια πίστωση του ειδικού φόρου, το 80% αποδίδονταν στο ΕΚΚ και το υπόλοιπο 20% διατίθετο από το Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, για την άσκηση της πολιτιστικής πολιτικής στον τομέα του κινηματογράφου. Παρόλα αυτά, το 2015 καταργήθηκε ο ειδικός φόρος επί του κινηματογραφικού εισιτηρίου, ο οποίος απέφερε 1,5 με 2 εκατομμύρια ευρώ. Σύμφωνα με το Δελτίο Τύπου της Ένωσης Σκηνοθετών Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου το 2015:

Η κατάργηση του ειδικού φόρου κινηματογράφου επί του εισιτηρίου, που χρηματοδοτεί εξολοκλήρου την παραγωγή ελληνικών ταινιών μέσω του ΕΚΚ είναι σκανδαλώδης και αν τελικά ισχύσει, θα αποτελέσει την ταφόπλακα του ελληνικού σινεμά. Του κινηματογράφου που όταν κάθε φορά διακρίνεται διεθνώς, οι εκάστοτε πολιτικοί άρχοντες, φροντίζουν να επαινούν με κενά λογύδρια όπως φαίνεται μέχρι τώρα.

(flix.gr 2015).

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να αναφερθεί πως εκτός από τα προβλήματα χρηματοδότησης που αντιμετωπίζει το ΕΚΚ, ταλανίζεται επίσης μέσα στα χρόνια από συχνές αλλαγές στη διοίκησή του και εσωτερικές αναταράξεις, με συχνές παραιτήσεις των ΔΣ πριν την τριετή ολοκλήρωση της θητείας τους (Κρανάκης 2019). Αυτό αποτελεί εμπόδιο στην ομαλή λειτουργία του ΕΚΚ και θα πρέπει να δοθεί η απαραίτητη προσοχή, έτσι ώστε να καταφέρει να ξεπεράσει τα όποια προβλήματα και να εστιάσει στην περαιτέρω ανάπτυξή του ως εθνικός οργανισμός.

Σε αυτό το σημείο παραθέτουμε τις απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων, ως προς το πόσο τελικά εξαρτάται η πρόοδος του εγχώριου κινηματογράφου από το κράτος νομοθετικά και χρηματοδοτικά:

Σ3: Η πρόοδος του ελληνικού κινηματογράφου εξαρτάται από το κράτος σε ένα βαθμό του 60%. Γιατί δίνει τη δυνατότητα σε νέους ανθρώπους, οι οποίοι είναι πρωτοεμφανιζόμενοι με ένα σενάριο, να μπορούν να πραγματοποιήσουν το όνειρό τους και το έργο τους, για να μπορούν να πάρουν αυτή χρηματοδότηση και στη συνέχεια να υπάρξει η επιτυχία ή η αποτυχία. Δηλαδή, αυτή τη στιγμή δίνεται η δυνατότητα σε

κάποιους ανθρώπους να προχωρήσουν, όχι όλοι, γιατί αν είναι για παράδειγμα 30 άτομα, δεν θα προχωρήσουν όλοι, γιατί εξαρτάται από τη δουλειά που έχει κάνει ο καθένας, όπως σε όλα τα επαγγέλματα. Κάποιοι από αυτούς όμως, 2,3,4,5, θα είναι σημαντικοί, θα επιτύχουν και θα συνεχίσουν την ελληνική κινηματογραφία.

Σ1: Η Ελλάδα ανήκει στις χώρες οι οποίες έχουν κατηγοριοποιηθεί ως low production capacity countries, δηλαδή ως χώρα χαμηλής παραγωγικότητας ταινιών, υπάρχουν μεσαίες και υψηλές. Δεδομένου ότι βρισκόμαστε σε αυτή την κατηγορία, σημαίνει ότι οποιοδήποτε εργαλείο και υποστηρικτικό μέσο υπάρχει για να αλλάξει αυτή τη συνθήκη είναι βοηθητικό. Στις χώρες σαν κι εμάς, αλλά και σε όλες τις υπόλοιπες, με μεσαία ή υψηλή παραγωγικότητα, τα Κέντρα Κινηματογράφου, το νομοθετικό πλαίσιο και οι χρηματοδοτικές ευκαιρίες είναι πολύ μεγάλες. Για αυτό και εγώ φαντάζομαι ότι δεν έχουμε κανένα λόγο να ακολουθήσουμε μια άλλη μέθοδο. Όταν για παράδειγμα μια ισχυρή χώρα σαν την Γαλλία, έχει ένα πάρα πολύ μεγάλο Κινηματογραφικό κέντρο και έναν ετήσιο προϋπολογισμό 800.000.000 ευρώ, φυσικά και καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι θα πρέπει αντίστοιχα να κινηθούμε προς μία ίδια λογική. Άρα χρειάζεται η κρατική επιδότηση, χρειάζεται ένα σύγχρονο ρυθμιστικό και νομοθετικό πλαίσιο, το οποίο μπορεί και να αλλάζει σύμφωνα με τις συνθήκες. Έτσι κι αλλιώς ο κινηματογράφος είναι μια δραστηριότητα στην οποία η τεχνολογία παίζει κυρίαρχο ρόλο. Η τεχνολογία αλλάζει σε σύντομα χρονικά διαστήματα, οπότε πρέπει να ακολουθείς τις εξελίξεις και παράλληλα χρειάζεται και να στηρίζεις την επιπλέον εκπαίδευση που χρειάζεται. Οπότε αυτοί οι τρεις πυλώνες θα έλεγα ότι καθορίζουν αυτά τα δεδομένα.

Σ5: Εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό. Ο κινηματογράφος είναι μια επιδοτούμενη τέχνη, ενισχυόμενη οικονομικά από το κράτος. Υπάρχουν διάφοροι μηχανισμοί κρατικών κεφαλαίων και κυρίως μηχανισμοί συλλογής αυτών των κεφαλαίων για την χρηματοδότηση της κινηματογραφικής παραγωγής. Συνήθως αυτοί οι μηχανισμοί είναι φορολογικοί μηχανισμοί, όπως ήταν παλιά στην Ελλάδα ο φόρος δημοσίων θεαμάτων που επιβάρυνε την τιμή του εισιτηρίου, για να μπει κάποιος στις αίθουσες. Αυτός ο φόρος δυστυχώς καταργήθηκε το 2015, παρόλο που βοηθούσε πάρα πολύ των προϋπολογισμό το ΕΚΚ. Σε πολλές χώρες όμως υπάρχει ακόμα και αποτελεί ένα βασικό κονδύλι χρηματοδότησης των προϋπολογισμών των κέντρων κινηματογράφων για την χρηματοδότηση της κινηματογραφικής παραγωγής.

Από τις παραπάνω απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων συμπεραίνουμε ότι η πρόοδος του ελληνικού κινηματογράφου εξαρτάται αρκετά από το κράτος, χρηματοδοτικά και νομοθετικά. Η Ελλάδα συγκαταλέγεται στις χώρες με τη χαμηλότερη παραγωγή ταινιών στην Ευρώπη και αυτό οφείλεται κυρίως στην ελλιπή χρηματοδότηση και στην έλλειψη ενός επαρκούς νομοθετικού πλαισίου, ανάλογου άλλων ευρωπαϊκών χωρών, όπως η Γαλλία.

5.2 Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης (ΦΚΘ), αποτελεί το πιο δημοφιλή κινηματογραφικό θεσμό που διαθέτει η χώρα μας και την κύρια «βιτρίνα» του ελληνικού σινεμά και στο εσωτερικό και στο εξωτερικό. Αποτελεί ένα πολιτιστικό σταυροδρόμι συνάντησης της Δύσης με την Ανατολή. Αποτελεί το πιο μακροχρόνιο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της χώρας, έχοντας κλείσει πάνω από μισό αιώνα λειτουργίας και παραμένει μέχρι σήμερα, ένας από τους σημαντικότερους χώρους για τους επαγγελματίες του χώρου (Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού ιστοσελίδα).

Οι πλούσιες και πολυποίκιλες δραστηριότητες του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, οι οποίες λαμβάνουν μέρος (κάθε Νοέμβριο) και το Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (κάθε Μάρτιο), έχουν ως σημαίνοντα στόχο, την ανάδειξη του ελληνικού και του παγκόσμιου κινηματογράφου, καθώς και όλους τους τομείς που συμπεριλαμβάνονται στην κινηματογραφική βιομηχανία. Το έτος 1960, ξεκίνησε την πολιτιστική του δραστηριότητα ως εθνικό φεστιβάλ με την επωνυμία «Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου». Εν έτος 1966, μετονομάστηκε σε «Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου» και το 1992, εξελίχθηκε σε Διεθνές φεστιβάλ (IOBE 2014: 39). Την δεκαετία του 60', ο νεογενής θεσμός του ελληνικού κινηματογράφου χρησιμοποίησε το φεστιβάλ ως διαφήμιση, το οποίο καθιερώθηκε και ως κοσμικό γεγονός της διοργάνωσης. Το εγχώριο σταρ σύστημα (λ.χ. Αλίκη Βουγιουκλάκη) της εποχής θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον των ΜΜΕ, όταν αργότερα θα διεθνοποιηθεί το φεστιβάλ και θα αρχίσουν να συρρέουν οι ξένοι αστέρες. Έως τις μέρες μας, το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, και η πόλη της Θεσσαλονίκης, έχει υποδεχθεί πολλούς έλληνες και ξένους κινηματογραφικούς αστέρες, αφήνοντας στην ιστορία αρκετή δόξα, καλλιτεχνικές κόντρες και παρατράγουδα. Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, πέρα από την καλλιτεχνική και εμπορική τους φυσιογνωμία, εκμεταλλεύονται τη λάμψη του σταρ

σύστημ για να ενισχύσουν την αίγλη και την δημόσια εικόνα τους, στην παγκόσμια κινηματογραφική βιομηχανία. Με την πάροδο των χρόνων, στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης πέρασαν και άφησαν το καλλιτεχνικό αποτύπωμά τους, αστέρες όπως οι Ρίτα Χέιγουορθ, Κατρίν Ντενέβ, Φέι Ντάναγουεϊ, Ιζαμπέλ Ιπέρ, Φράνσις Φόρντ και Σοφία Κόπολα, Τζον Μάλκοβιτς, Γουίλεμ Νταφόε, Όλιβερ Στόουν, κ.ά. (Μυλωνάκη 2012: 44-45).

Σύμφωνα με τη Μουζάκη⁶, το ΦΚΘ έχει καθιερωθεί στην αρένα των ευρωπαϊκών φεστιβάλ ως ένα από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά ραντεβού. Σε συνέντευξή της στο περιοδικό *Συχνότητες* (2009: 7-8), η Μουζάκη μας αναλύει πως το ΦΚΘ, θεωρείται πόλος έλξης για όσους ψάχνουν νέα ταλέντα ανεξαρτήτου εθνικότητας και αυτό είναι ένας λόγος που συμμετέχουν επαγγελματίες του χώρου από διαφορετικούς τομείς (λ.χ. παραγωγοί, αγοραστές, διανομείς, κ.ά.). Αποτελεί τόσο κομμάτι της ελληνικής κινηματογραφίας, όσο και κατεξοχήν χώρος προβολής και προώθησης του ελληνικού σινεμά εντός και εκτός ελληνικών συνόρων. Βασικός σκοπός του είναι η διάδοση των ελληνικών κινηματογραφικών παραγωγών και των ελληνικών οπτικοακουστικών προϊόντων παγκοσμίως. Παράλληλα, το ανωτέρω Φεστιβάλ, μέσω αναπτυξιακών και καινοτόμων προγραμμάτων (DigitalWave, Generation Next, Crossroads, Agora, Agora Works in Progress, Balkan Fund, κ.ά.), στηρίζει και τους ελληνικούς παραγωγούς-δημιουργούς, αλλά και τους ανερχόμενους οι οποίοι προσπαθούν να εισέλθουν στην κινηματογραφική βιομηχανία (Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, 2020). Ακόμη, τα εν λόγω αναπτυξιακά προγράμματα υποστηρίζουν ταινίες, ντοκιμαντέρ και κινηματογραφικούς παραγωγούς και προωθούν καλλιτεχνικές συνεργασίες κρατών από όλη την νοτιοανατολική Ευρώπη και τις μεσογειακές χώρες (filmfestival ιστοσελίδα). Επιπροσθέτως, πέρα από τη βασική ενασχόληση με την κινηματογραφική βιομηχανία, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, λειτουργεί και ως μοχλός ανάπτυξης της πόλης που το φιλοξενεί, αλλά και της ευρύτερης περιοχής, προωθώντας παράλληλα και τον τουρισμό. (Μουζάκη 2009: 8).

Ένα επιπλέον μέσο προώθησης της ελληνικής κινηματογραφίας και των ελλήνων, αλλά και ξένων κινηματογραφικών δημιουργών, παραγωγών και καλλιτεχνών, αποτελούν τα εγχώρια βραβεία επιβράβευσης, τα οποία είναι είτε βραβεία αναγνώρισης του έργου κάποιου, είτε συνοδεύονται από χρηματικά βραβεία. Αν και τα βραβεία που δίνονται σε

⁶ Πρώην Καλλιτεχνική Διευθύντρια του ΦΚΘ.

ευρωπαϊκό επίπεδο δεν μπορούν να συγκριθούν με τα ελληνικά, ωστόσο, η οικονομική υποστήριξη που λαμβάνουν οι νικητές ενός ελληνικού φεστιβάλ, αποτελεί σημαντικό σημείο εκκίνησης για νέα κινηματογραφικά έργα τους. Πιο συγκεκριμένα, στο ΦΚΘ (σύμφωνα με το 58^ο και το τελευταίο 60^ο ΦΚΘ) τα χρηματικά έπαθλα, είναι τα εξής: α) το βραβείο καλύτερης ταινίας Χρυσός Αλέξανδρος- Θόδωρος Αγγελόπουλος συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 15.000 ευρώ, β) το Ειδικό βραβείο Κριτικής Επιτροπής Αργυρός Αλέξανδρος συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 8.000 ευρώ, γ) το βραβείο καλύτερης ταινίας Χρυσός Αλέξανδρος Meet the Neighbors συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 5.000 ευρώ, δ) το βραβείο για ταινίες Εικονικής Πραγματικότητας συνοδεύεται από το χρηματικό ποσό των 3.000 ευρώ, ε) τα βραβεία με τον τίτλο «Νέος Κινηματογράφος» της ΕΡΤ απονέμονται σε ελληνικές ταινίες που πραγματοποιούν πρεμιέρα στο φεστιβάλ και συνοδεύονται από τα χρηματικά ποσά των 3.000 και 2.000 ευρώ, το πρώτο βραβείο Νέος Κινηματογράφος της ΕΡΤ συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 3.000 ευρώ ενώ το δεύτερο βραβείο Νέος Κινηματογράφος της ΕΡΤ συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 2.000 ευρώ, στ) το βραβείο του ΕΚΚ συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 5.000 ευρώ και δίνεται σε πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη για την πρώτη του ταινία, ζ) το βραβείο Best Location Award, δίνεται από την Hellenic Film Commission του ΕΚΚ σε “location managers” ταινίας πρωτοεμφανιζόμενου\ης σκηνοθέτη/ιδας ελληνικής παραγωγής που κάνει πρεμιέρα στο επίσημο πρόγραμμα, συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 1.500 ευρώ, και η) το βραβείο Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, το οποίο έχει ως αφορμή τη γενικότερη ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, συνοδεύεται από χρηματικό έπαθλο 3.000 ευρώ (filmfestival ιστοσελίδα, parallaxi 2009).

Το ΦΚΘ, δεν σταμάτησε ποτέ να υποστηρίζει και να προωθεί τον ελληνικό κινηματογράφο, όπως αποδεικνύεται μέσα από συχνά αφιερώματα και εκδηλώσεις, πέρα από το βασικό πρόγραμμά του. Μέριμνά του, όπως αναφέραμε είναι η προβολή και διάδοση της ελληνικής κινηματογραφίας εντός και εκτός ελληνικών συνόρων και πρωτίστως, η ανάδειξη νέων φωνών της ελληνικής κινηματογραφίας και δευτερευόντως φωνών της βαλκανικής/ ευρωπαϊκής/ παγκόσμιας κινηματογραφίας (Μουζάκη 2009: 10).

Εν κατακλείδι, το ΦΚΘ, πέρα από την προώθηση της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας προς το εξωτερικό, μπορεί να συμβάλλει και στην προσέλκυση ξένων

κινηματογραφικών ταινιών στον ελλαδικό χώρο. Παράλληλα, μπορεί ακόμη και να δώσει δυνατότητες σε πολλούς επαγγελματίες του χώρου, να αναζητήσουν και να βρουν τα κατάλληλα κεφάλαια, για να συνεχίσουν ή να πραγματοποιήσουν το γενικότερο οπτικοακουστικό τους έργο (IOBE 2014: 63).

5.3 Προσέλκυση Ξένων Παραγωγών στην Ελλάδα

Η Ελλάδα, από την δεκαετία του 1960 μέχρι τις μέρες μας, έχει προσελκύσει ξένες παραγωγές για την πραγματοποίηση κινηματογραφικών ταινιών και ντοκιμαντέρ (Παράρτημα Α). Η φυσική ομορφιά, τα ιστορικά μνημεία αλλά και η αξιοπιστία των εγχώριων κινηματογραφιστών και τεχνικών, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο ώστε η χώρα μας να αποτελέσει πόλο έλξης της έβδομης τέχνης. Αν και εμπόδια υπάρχουν, ένεκα του ανταγωνισμού και της ελληνικής γραφειοκρατίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στις μέρες μας, γίνονται αξιόλογες προσπάθειες προσέλκυσης ξένων κινηματογραφικών παραγωγών.

Η κινηματογραφική βιομηχανία, πέρα από την προβολή των πολιτιστικών χαρακτηριστικών μιας χώρας, ως κλάδος οικονομικής δραστηριότητας συνεισφέρει και στην οικονομία, μέσα από τη δημιουργία ή τη συντήρηση θέσεων εργασίας. Η προσέλκυση ξένων κινηματογραφικών παραγωγών αποτελεί μια έξυπνη στρατηγική, η οποία επιφέρει άμεσα και έμμεσα θετικά αποτελέσματα στην εγχώρια κοινωνία και οικονομία. Από τα χαρακτηριστικότερα οφέλη της διεθνούς προσέλκυσης παραγωγών, αποτελούν η ενίσχυση και η βελτίωση του επιπέδου της εθνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, η απασχόληση των εγχώριων τεχνικών και καλλιτεχνικών πόρων (εργατικό δυναμικό), η μεταφορά τεχνογνωσίας, η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών και υποδομών εφόσων, μέρος του προϋπολογισμού μιας ταινίας δαπανάται στην περιοχή των γυρισμάτων (λ.χ. ενοικίαση, εστίαση, μεταφορές), ενώ παράλληλα αναβαθμίζεται και το εθνικό εμπορικό σήμα της χώρας υποδοχής (Ελληνική Εταιρεία Επενδύσεων και Εξωτερικού Εμπορίου Α.Ε. (Enterprise Greece 2018: 17)

Η ανταγωνιστικότητα μεταξύ των κρατών (κυρίως στην Ευρώπη), δεν αφορά μόνο την ανάπτυξη του τουριστικού τομέα εντός των εθνικών τους συνόρων, αλλά αφορά και στην ανταγωνιστικότητα ως προς την προσέλκυση στη χώρα τους ξένων παραγωγών. Πολλές χώρες, εν αντιθέσει με την Ελλάδα, πλεονεκτούν σε υποδομές (μεγάλα στούντιο, εξοπλισμό, ψηφιακή τεχνολογία, κ.ά.), στην παροχή φορολογικών κινήτρων και στην

επιδότηση μεγάλου μέρους του κόστους παραγωγής αυτών των ταινιών (IOBE, 2014: 41, 44). Εντούτοις, σύμφωνα με τον Χολέβα (2009: 22), πολλοί είναι οι κινηματογραφικοί παραγωγοί (λ.χ. από τις ΗΠΑ), που επιλέγουν να γυρίσουν ταινίες στο εξωτερικό και όχι στο μέρος απ' όπου προέρχονται. Αυτό συμβαίνει, γιατί βρίσκουν σε άλλες χώρες (λ.χ. βαλκανικές χώρες) φθηνό κόστος παραγωγής σε συνδυασμό με τις υποδομές που διαθέτουν και γιατί θέλουν να καλύψουν τις σεναριακές ανάγκες κάποιων ταινιών τους.

Παρ' όλες τις ταινίες ξένης παραγωγής που έχουν γυριστεί σε βάθος χρόνων στην Ελλάδα, η χώρα μας δεν εκμεταλλεύεται σωστά την πολιτική προσέλκυσης ξένων παραγωγών, γεγονός που την καθιστά απύσχα από τον παγκόσμιο χάρτη, ως σημαντικό κινηματογραφικό προορισμό. Δύο βασικά αίτια που κράτησαν μακριά για πολλά χρόνια τις διεθνείς παραγωγές, είναι η ελληνική γραφειοκρατία και η απουσία ουσιαστικών φορολογικών κινήτρων, κίνητρα που όπως προαναφέραμε, πολλές χώρες ανά τον κόσμο προσφέρουν (Deal News 2019). Στην Ελλάδα, δεν υπάρχει ένα κεντρικό εθνικό όργανο το οποίο να είναι υπεύθυνο για τις αδειοδοτήσεις ταινιών. Συνακόλουθα, οι άδειες λήψης ταινιών εκδίδονται από αρχαιολογικές, στρατιωτικές, δημοτικές και άλλες αρμόδιες αρχές, ενώ οι διαδικασίες υποβολής αιτήσεων και τα άγνωστα χρονικά περιθώρια έκδοσης τους διαφέρουν ανά τοποθεσία. Όλα τα ανωτέρω λοιπόν, λειτουργούν ως ανασταλτικοί παράγοντες για κάποιον από το εξωτερικό να έρθει να πραγματοποιήσει γυρίσματα σε ελληνικές περιοχές (Enterprise Greece 2018: 12). Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα της σύγχρονης ελληνικής κινηματογραφίας που αποκρούστηκαν, είναι τα γυρίσματα δημοφιλών διεθνών παραγωγών, όπως η συνέχεια της ταινίας *Mamma Mia* και η συνέχεια των *Bourne* ταινιών. Η ταινία *Mamma Mia II* (Ολ Πάρκερ, 2018), εν τέλει γυρίστηκε στην Κροατία (Κουσουνης 2017). Ενώ για την ταινία *Bourne* (Πολ Γκρίνγκρας, 2016), παρόλο που δείχνει σκηνές από το κέντρο της Αθήνας (Σύνταγμα), τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν σε στούντιο της Τενερίφης (in.gr 2019). Παρόλα αυτά, τα τελευταία χρόνια, όπως θα αναφερθούμε παρακάτω, η Πολιτεία αλλάζει στάση απέναντι στην κινηματογραφική βιομηχανία, με την ίδρυση του Hellenic Film Commission (HFC) και τη δημιουργία του Εθνικού Κέντρου Οπτικοακουστικών Μέσων και Επικοινωνίας (EKOME), δείχνοντας ότι υπάρχει πλέον διάθεση και βούληση ώστε να βελτιωθεί η κατάσταση στον οπτικοακουστικό κλάδο.

Η HFC, αποτελεί τμήμα του ΕΚΚ και είναι το αρμόδιο όργανο, το οποίο είναι υπεύθυνο προώθησης της Ελλάδας διεθνώς, ως πρόσφορο περιβάλλον, για την υλοποίηση οπτικοακουστικών παραγωγών κάθε είδους και πιο συγκεκριμένα, για την προσέλκυση διεθνών κινηματογραφικών παραγωγών για να κάνουν γυρίσματα στην Ελλάδα. Η HFC συστάθηκε αρχικά το 2007⁷, σταμάτησε για λίγα χρόνια η λειτουργία της και το 2017 στελεχώθηκε εκ νέου και «κάλυψε ένα απαράδεκτο κενό δεκαετιών το οποίο εξέθετε την Ελλάδα διεθνώς» (Λεοντάρης 2018). Η HFC, επίσης, υποστηρίζει όσες διεθνείς οπτικοακουστικού περιεχομένου παραγωγές σχεδιάζουν να γυρίσουν ταινία στην Ελλάδα, καθώς λειτουργεί ως μεσάζοντας στην παροχή πληροφοριών, συμβουλών και καθοδήγησης (Enterprise Greece 2018: 20). Σύμφωνα με τον Μπιτζάνη⁸ (ΑΘΗΝΑ 9,84.gr 2019), ο ρόλος των γραφείων Film Commissions είναι αρκετά σημαντικός, καθώς μεταξύ άλλων, διευκολύνουν τους διεθνείς παραγωγούς που θέλουν να κάνουν γυρίσματα στην Ελλάδα, με το να εμπλέκονται και να προσπαθούν να λύσουν τα αδειοδοτικά ζητήματα με την ελληνική γραφειοκρατία.

Η HFC, έχει ορίσει δέκα σημαντικούς λόγους για τους οποίους μπορεί κάποιος από το εξωτερικό να κινηματογραφήσει σε ελληνικές περιοχές και αποτελούν μέσο προσέλκυσης ξένων παραγωγών: α) Οικονομικά Κίνητρα, β) Ελληνικό Φως, γ) Εκπληκτικές Τοποθεσίες, δ) Ευπροσάρμοστη Αρχιτεκτονική, ε) Έμπειροι Επαγγελματίες, στ) Χαμηλές Τιμές Παραγωγής, ζ) Η Ελλάδα είναι ασφαλής χώρα, η) Εύκολη Προσβασιμότητα, θ) Η ιστορία του Κινηματογράφου, και ι) Αξέχαστη Διαμονή (HFC ιστοσελίδα).

Στις μέρες μας, έχουν γίνει πολύ σημαντικά βήματα, τα οποία συνέβαλαν στη στροφή των αλλοεθνών παραγωγών προς το ελληνικό χώρο. Πέρα από τα επενδυτικά κίνητρα και την καταλυτική συνεισφορά της HFC, καίριο ρόλο παίζει και το ΕΚΟΜΕ, το οποίο είναι μια από τις σημαντικότερες πρωτοβουλίες του κράτους στον χώρο του οπτικοακουστικού τομέα και έχει αναλάβει μεταξύ άλλων, την ενίσχυση της παραγωγής ταινιών (ελληνικών και ξένων) σε ελληνικές περιοχές (ΕΚΟΜΕ ιστοσελίδα). Σύμφωνα με τον Κουάνη⁹, η Ελλάδα πλέον είναι ένας ανταγωνιστικός μνηστήρας προσέλκυσης ξένων παραγωγών σε σχέση με τις λοιπές ευρωπαϊκές χώρες, όσον αφορά τα

⁷ Η πολιτική προτεραιότητα του HFC το 2007 ήταν κυρίως η εξυπηρέτηση των ξένων παραγωγών και ελάχιστα η προσέλκυση, λόγω πολλών αδυναμιών, όπως η γραφειοκρατεία (Χολέβας 2018).

⁸ Διευθύνων Σύμβουλος της Τεχνόπολις στην Αθήνα.

⁹ Διευθύνων Σύμβουλος του ΕΚΟΜΕ.

φορολογικά κίνητρα, τα οποία θα αναφέρουμε λίγο παρακάτω. Αξιοποιείται, όπως και σε άλλες χώρες, το εργαλείο Cash Rebate, ωστόσο εδώ επιστρέφεται στην επίδοξη παραγωγή το ποσοστό (35%) σε μετρητά, από το σύνολο των δαπανών της, γεγονός που έχει αποδώσει θετικά ως προς την προσέλκυση ξένων επαγγελματιών του οπτικοακουστικού χώρου, στην χώρα (Αθήνα 9.84.gr 2019). Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Κρέτσο, σε συνέντευξή του στο ΑΠΕ- ΜΠΕ (2019), «η Ελλάδα, αποτελεί το μοναδικό κράτος το οποίο επιστρέφει στους παραγωγούς οπτικοακουστικών έργων κάτι παραπάνω από το 50% του συνολικού κόστους παραγωγής, μέσα από την συνδυαστική προσφορά της επιδότησης δαπανών παραγωγής στο επίπεδο του 35% χωρίς όριο επιστροφής, αλλά και της φορολογικής έκπτωσης διαφόρων δαπανών της τάξεως του 30%».

Ακόμη, αρκετές διεθνείς παραγωγές έχουν εγκριθεί, ενώ ήδη έχουν υποβληθεί αιτήσεις για την πραγματοποίηση ταινιών από ευρωπαϊκές, αμερικανικές, αυστραλιανές και κινέζικες παραγωγές (Deal News 2019). Επίσης, η χώρα μας δεν αποτελεί πλέον μόνο χώρο προσέλκυσης ξένων κινηματογραφικών ταινιών, αλλά και τόπο πραγματοποίησης μεγάλου βεληνεκούς αλλοεθνών τηλεοπτικών παραγωγών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν δύο σειρές. *The little drummer girl* (2018), του Παρκ Τσαν Γουκ βρετανικής παραγωγής, η οποία προβάλλει σε ολόκληρο τον κόσμο αρκετά σημαντικά ελληνικά μνημεία και όχι μόνο, καθώς μία από τις σκηνές γυρίστηκε στον Παρθενώνα (HFC 2020, CNN Greece 2019). Η σειρά *The Durrells* (2016-2019), του Στιβ Μπάρον βρετανικής παραγωγής, με γυρίσματα στο νησί της Κέρκυρας. Η Κέρκυρα, ένεκα της σειράς, στέφθηκε ως ο καλύτερος ευρωπαϊκός κινηματογραφικός τόπος για το έτος 2018 από τις ευρωπαϊκές κινηματογραφικές επιτροπές (HFC 2020, imdb 2020).

Ο ελληνικός κινηματογράφος και γενικότερα ο οπτικοακουστικός κλάδος, μπορούν να αξιοποιηθούν από την ελληνική πολιτεία, αλλά και από τον ιδιωτικό τομέα, ως βασικό μέσο διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού (πλούσια πολιτιστική κληρονομιά, πολιτιστικές αξίες, τρόπος ζωής) στην διεθνή σκηνή και της ευρείας ανάπτυξης της εγχώριας οικονομίας. Ακόμη, η άνθιση των ξένων κινηματογραφικών παραγωγών, μπορεί να αποτελέσει το κατάλληλο εργαλείο για την οικονομική ανάπτυξη της Ελλάδας, με τεράστια οφέλη σε εθνικό, περιφερειακό και τοπικό επίπεδο, καθώς επωφελούνται και κλάδοι πέρα από την κινηματογραφία. Παράλληλα, οι μεγάλες ξένες παραγωγές μπορούν να αξιοποιηθούν και ως μοχλός προώθησης της χώρας μας ως

δημοφιλέστερης, αν όχι κορυφαίας τουριστικής επιλογής παγκοσμίως, με την συνακόλουθη προσέλκυση επενδύσεων. Μένει να μας δείξει το μέλλον λοιπόν, το πόσο η Ελλάδα κατέχει μια επιθετική κινηματογραφική βιομηχανία, ικανή να ανταπεξέλθει στο διεθνή χώρο και γιατί όχι και να τον ξεπεράσει.

Συνοψίζοντας, με την έρευνα της βιβλιογραφικής ανασκόπησης και της έρευνας πεδίου, το ΕΚΚ, το ΦΚΘ στηρίζουν και ενισχύουν όσο καλύτερα μπορούν, το καθένα ξεχωριστά, την ελληνική κινηματογραφία με οικονομική ενίσχυση, με την προώθησή της, παρόλο που το κράτος δυσχεραίνει τις δράσεις τους, με αδιαφορία και έλλειψη χρηματοδότησης. Η ελληνική πολιτική για τον κινηματογράφο, στρέφει κυρίως το βλέμμα της στην προσέλκυση ξένων παραγωγών, αποσκοπώντας στην ενίσχυση της οικονομίας της χώρας, παρά στην ενίσχυση της εγχώριας κινηματογραφίας. Στο τι χρειάζεται περαιτέρω για την ενίσχυση και προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό, μας λένε την άποψη τους οι ειδικοί του κινηματογραφικού χώρου:

Σ1: Βασικά, είναι πολύ σημαντική η προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό. Εμείς ως ΕΚΚ έχουμε καταφέρει να έχουμε ένα πάρα πολύ δυνατό Network με τη συμμετοχή μας σε φεστιβάλ όπως: Καννών , Βερολίνου, Τορόντο και Βενετίας (όχι πάντα, εξαρτάται από το αν υπάρχει συμμετοχή), όπου υπάρχουν οι αγορές και εκεί ερχόμαστε σε επαφή με όλους τους επαγγελματίες (διευθυντές φεστιβάλ, sales agents, παραγωγούς για film commission, για τα πάντα). Αυτό χρόνο με το χρόνο έχει δημιουργήσει μια πολύ μεγάλη ατζέντα επαφών, πράγμα το οποίο μας επιτρέπει να μπορούμε να μιλάμε και να προωθούμε τον ελληνικό κινηματογράφο σε όλα αυτά τα φεστιβάλ, είτε μέσω των sales agents, είτε μέσω των προγραμματιστών, των διευθυντών κλπ. Αν είχαμε τη δυνατότητα από άποψη προσωπικού ή οικονομική δυνατότητα θα ήταν πολύ καλό, για να μπορέσουμε να συμμετέχουμε σε περισσότερες αγορές. Δεν συμμετέχουμε στο American Film Institute στο Λος Άτζελες, γιατί για εμάς είναι πολύ ακριβό σε σχέση με τις ταινίες και το κόστος. Υπάρχουν πολλά άλλα φεστιβάλ όπως του Μπουσάν στη Ν. Κορέα ,όπου είχαμε συμμετοχή παλαιότερα, αλλά τώρα όχι. Προσπαθούμε όμως χρόνο με το χρόνο να βάζουμε στην ατζέντα μας κάτι καινούργιο, όπως είναι το φεστιβάλ στο Χονγκ Κονγκ και στη Σαγκάη, που είχαμε προσπαθήσει. Οι ταινίες ευτυχώς σε αυτό το κομμάτι λειτουργούν στον «αυτόματο» πιλότο, δηλαδή οι ίδιοι οι ξένοι επικοινωνούν με το ΕΚΚ, με τους παραγωγούς και του

sales agents και γι' αυτό το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό, ότι μέσα στο χρόνο υπάρχουν συμμετοχές ελληνικών ταινιών σε περισσότερα από 200 φεστιβάλ, το οποίο είναι μια μεγάλη επιτυχία, καθώς η πολιτιστική μας κληρονομιά ταξιδεύει παντού. Εκτός από τα διεθνή φεστιβάλ, υπάρχει η προώθηση και η διανομή των ταινιών μέσω των πολιτιστικών δραστηριοτήτων που υπάρχουν μέσω Πρεσβειών, μέσω συλλόγων σε όλον τον κόσμο. Βέβαια εκεί χρειάζονται πολύ περισσότερα χρήματα και περισσότερα άτομα για να πούμε ότι μπορούμε να καλύψουμε όλες αυτές τις ανάγκες, οι οποίες είναι τεράστιες.

Σ2: Τα βασικά και αναγκαία είναι η ενίσχυση και προώθηση, αύξηση της χρηματοδότησης, ενίσχυση σε νέους κινηματογραφιστές. Ουσιαστικές κινήσεις προς αυτή την κατεύθυνση. Για την Ελλάδα πρέπει να δοθούν κίνητρα στους ιδιωτικούς φόρους, ώστε να επενδύσουν στον ελληνικό κινηματογράφο. Να γίνει επιτέλους ελληνική βιομηχανία κινηματογράφου όπως σε άλλες χώρες. Να είναι ελκυστικό να επενδύσει κάποιος σε μια ελληνική ταινία. Για το εξωτερικό, ενίσχυση και προώθηση ελληνικών ταινιών σε φεστιβάλ και ενίσχυση στους ξένους διανομείς ελληνικών ταινιών. Η Γερμανία έχει αρκετά εργαλεία για αυτόν τον θεσμό, αποκλειστικά για αυτό. Προώθηση του Γερμανικού κινηματογράφου στο εξωτερικό. German Films λέγεται.

Σ3: Χρειάζονται πάρα πολλά. Είναι ένα θέμα προς συζήτηση και ένα θέμα που χρειάζεται μελέτη σε βάθος. Αν όμως επιχειρούσα να κάνω μια μελέτη γύρω από αυτό το θέμα, θα ήταν πολύ χρήσιμη, κυρίως για αυτούς που παίρνουν τις αποφάσεις. Και τις αποφάσεις τις παίρνουν κυρίως οι κρατικοί φορείς, για την ενίσχυση όλων των επιχειρήσεων του κινηματογραφικού κλάδου και όχι μόνο της παραγωγής.

Από τις απόψεις των συνεντευξιαζόμενων ως προς το τι χρειάζεται περαιτέρω για την ενίσχυση και προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό συμπεραίνουμε ότι το μείζον θέμα προς επίλυση για την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας είναι η αύξηση της χρηματοδότησης από το κράτος, όπως και οικονομικά κίνητρα για να επενδύσει κάποιος στην ελληνική κινηματογραφία. Ως προς το θέμα της προώθησης της ελληνικής κινηματογραφίας, αυτό ήδη επιτυγχάνεται αποτελεσματικά από τις προσπάθειες των αρμόδιων του ΕΚΚ και το ΦΚΘ, όπως είδαμε και από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση και από τις περαιτέρω πληροφορίες που πήραμε από τις συνεντεύξεις, καθώς έχουν καταφέρει να βοηθήσουν αρκετούς Έλληνες

καλλιτέχνες μέσω της προώθησής τους σε πάρα πολλά διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου.

Κεφάλαιο 6

Συμπεράσματα

Στις παραπάνω σελίδες, ερευνήσαμε την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς και τις πολιτιστικές πολιτικές ενίσχυσης και προώθησής του από την Ελλάδα και την Ευρώπη, μέσω νομοθεσιών, προγραμμάτων, θεσμών και χρηματοδότησης. Αρχικά, αναφερθήκαμε στις δυσκολίες και στις καλλιτεχνικές περιόδους στις οποίες συμβάδιζε ο ελληνικός κινηματογράφος, όπου όπως διαπιστώσαμε, αρχικά ξεσήκωσε αντιδράσεις, αμφισβητήθηκε η καλλιτεχνική του αξία από τους κρατικούς φορείς, αλλά γρήγορα όμως αγαπήθηκε από το κοινό και για πολλά χρόνια ήταν η αγαπημένη ψυχαγωγία του. Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα και υποερωτήματα της παρούσας εργασίας, τα οποία επιχειρήσαμε να απαντήσουμε ήταν: 1) Ποιες ήταν οι δυσκολίες και ποιες οι καλλιτεχνικές περιόδοι, μέσα στις οποίες γεννήθηκε και ωρίμασε ο ελληνικός κινηματογράφος; 2) Με ποιο τρόπο χρηματοδοτούνταν και χρηματοδοτούνται οι ελληνικές παραγωγές; Πόσο έχει βοηθήσει η ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική, στην ενίσχυση και ανάδειξη του ελληνικού κινηματογράφου; Με ποιον τρόπο το ελληνικό κράτος στηρίζει την ελληνική κινηματογραφία νομοθετικά και χρηματοδοτικά; 3) Πώς επιτυγχάνεται η υποστήριξη του ελληνικού κινηματογράφου, μέσω των θεσμών του Ελληνικού Κέντρου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης; 4) Τι χρειάζεται περαιτέρω για την ενίσχυση και ανάδειξη του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό;

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας πραγματοποιήθηκε μέσω του συνδυασμού πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Βασίστηκε κυρίως στην βιβλιογραφική έρευνα, με βάση την οποία αντλήσαμε πληροφορίες για το θέμα μας από πολλές διαφορετικές πηγές, γεγονός που προσέδωσε στην εργασία μας εγκυρότητα, αλλά και πλήθος οπτικών για τα θέματα που εξετάστηκαν. Επιπλέον, στο τμήμα της εργασίας όπου το έδαφος κρίθηκε πρόσφορο για

περαιτέρω εμβάθυνση, διεξαγάγαμε και μια ποιοτική έρευνα πεδίου, η οποία βασίστηκε σε συνεντεύξεις από άτομα του χώρου του κινηματογράφου, με γνώση και εμπειρία, τα οποία μας έδωσαν τη δυνατότητα να διαμορφώσουμε μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση πάνω στο θέμα μας. Με αυτό τον τρόπο, προσδιορίσαμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τους βασικούς στόχους της εργασίας και τα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματά της.

Το πρώτο ερευνητικό ερώτημα απαντήθηκε στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, όπου πραγματοποιήθηκε ανασκόπηση σε όλη την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Όπως διαπιστώσαμε, η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα ακολουθούσε πάντα πολύ αργούς ρυθμούς, σε σύγκριση με τον ευρωπαϊκό και αμερικάνικο κινηματογράφο, ένεκα των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων και τον πολεμικό αναβρασμό, καθώς και από την πολιτιστική πολιτική που ασκούσαν οι εκάστοτε κυβερνήσεις, καθόλη την ιστορική του διαδρομή, δυσχεραίνοντας σημαντικά την ανάπτυξή του, μέσω λογοκρισίας, βαριάς φορολογίας και στη σύγχρονη περίοδο με ελλιπή χρηματοδότηση. Οι βασικοί χρονολογικοί, καλλιτεχνικοί, αλλά και υφολογικοί περίοδοι του ελληνικού κινηματογράφου διακρίνονται στον πρώιμο, παλιό, νέο και σύγχρονο κινηματογράφο, αλλά επιλέξαμε να προσθέσουμε επιπλέον υποπεριόδους σε κομβικά σημεία, με βάση τον Καραλή (2012), βάσει σπουδαίων γεγονότων.

Επίσης, διαπιστώσαμε ότι, σε όλη την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, υπήρξε μια πληθώρα σημαντικών καλλιτεχνών που δεν το έβαλαν ποτέ κάτω και συνέχιζαν να πραγματοποιούν το όνειρό τους, παράγοντας τέχνη, πολιτισμό και ψυχαγωγία. Πολλοί εκ των οποίων κατάφεραν μέσω των ταινιών τους, να ταξιδέψουν σε όλο τον κόσμο, να αγαπηθούν και να κερδίσουν βραβεία για το έργο τους. Από ότι φάνηκε από την βιβλιογραφική μας ανασκόπηση, οι ελληνικές ταινίες ως τέχνη, εκτιμήθηκαν και ενισχύθηκαν περισσότερο από άλλα έθνη, παρά από το ελληνικό κράτος, το οποίο έβλεπε τον κινηματογράφο ως προϊόν οικονομικής εκμετάλλευσης ή ως προωθητικό μέσο προπαγάνδας.

Συνεχίζοντας, το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, χωρίζεται σε τρία υποερωτήματα. Πρώτον, η χρηματοδότηση της εγχώριας κινηματογραφίας από τον κρατικό προϋπολογισμό, αναλύεται στο πέμπτο κεφάλαιο της εργασίας, όπου διαπιστώθηκε ότι το ελληνικό κράτος άρχισε να πραγματοποιεί τις πρώτες

χρηματοδοτήσεις προς τον ελληνικό κινηματογράφο από το 1980 και μετά, μέσω του ΕΚΚ. Δεύτερον, ο τρόπος που στηρίζει την εγχώρια κινηματογραφία το ελληνικό κράτος νομοθετικά διατυπώνεται στο τρίτο και πέμπτο κεφάλαιο, όπου αναφέρθηκε ότι ο πρώτος νόμος για την προστασία και την ανάπτυξη της εγχώριας κινηματογραφίας ψηφίστηκε το 1986 και ο νέος νόμος που ισχύει μέχρι σήμερα, ο οποίος αφορά στην ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ψηφίστηκε το 2010. Παρόλα αυτά, διαπιστώθηκε ότι το 2015 το κράτος κατήργησε τον νόμο του φόρου επί του κινηματογραφικού εισιτηρίου, ο οποίος στήριζε την ελληνική παραγωγή, προκαλώντας αντιδράσεις στον κινηματογραφικό χώρο, καθώς άφησε ξεκρέμαστους τους Έλληνες παραγωγούς. Το έργο των σύγχρονων Ελλήνων παραγωγών έχει δυσκολέψει αρκετά με τη μειωμένη χρηματοδότηση από το κράτος, με αποτέλεσμα πολλοί από τους παραγωγούς-σκηνοθέτες να αποζητούν τη στήριξη στο εξωτερικό.

Τρίτον, η πολιτιστική πολιτική της Ευρώπης για την ενίσχυση του κινηματογράφου, καθώς και τα αποτελέσματά της στην Ελλάδα, αναλύθηκαν στο τέταρτο κεφάλαιο, μέσα από βιβλιογραφική έρευνα και από την έρευνα πεδίου. Έγινε αρχικά αναφορά στους λόγους που οδήγησαν την Ευρώπη να ενισχύσει την οπτικοακουστική βιομηχανία, οι οποίοι ήταν κυρίως λόγω της έντονης παρουσίας του Χόλιγουντ στο ευρωπαϊκό κινηματογραφικό τοπίο, καθώς το 80% των ταινιών που προβάλλονται στην Ευρώπη είναι αμερικανικής παραγωγής. Η επίσημη ευρωπαϊκή πολιτική απάντηση στην παραπάνω κατάσταση, υλοποιήθηκε με τη θέσπιση του ταμείου Eurimages και τα προγράμματα MEDIA, τα οποία όπως διαπιστώθηκε, μέσα από παραδείγματα και μέσα από τις απαντήσεις των συνεντευξιζόμενων, έχουν βοηθήσει σημαντικά την ελληνική κινηματογραφία και γενικότερα τον οπτικοακουστικό τομέα. Δίχως τη σημαντική συμβολή της Ευρώπης, το έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών θα ήταν πολύ δύσκολο να πραγματοποιηθεί.

Όσον αφορά στο τρίτο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, αυτό αναλύεται στο πέμπτο κεφάλαιο. Μέσω της βιβλιογραφικής έρευνας, διαπιστώθηκε ότι η υποστήριξη και η χρηματοδότηση των ελληνικών παραγωγών και ιδιαίτερα των ανεξάρτητων παραγωγών από το ΕΚΚ, έχει καταστεί ιδιαίτερα σημαντική, καθώς για πολλά χρόνια ήταν ο μοναδικός χρηματοδότης. Από την ίδρυσή του έως σήμερα, έχει ενισχύσει και προωθήσει δεκάδες ταινίες, εκ των οποίων πολλές έχουν κερδίσει βραβεία σε ελληνικά και διεθνή φεστιβάλ. Μέσω της έρευνας πεδίου, ενημερωθήκαμε ότι το ΕΚΚ,

συνεργάζεται, βοηθάει και προωθεί νέους καλλιτέχνες σε Ελλάδα και εξωτερικό, μέσα από μια μεγάλη γκάμα διεθνών φεστιβάλ κινηματογράφου, ακόμα και αν δεν τους είχε χρηματοδοτήσει αρχικά. Ως ενίσχυση της αποτίμησης της προσφοράς του ΕΚΚ θα ήταν καλό σε μελλοντική έρευνα, να τεθούν ζητήματα για τα οποία του έχει ασκηθεί κριτική, καθώς μέσω των συνεντεύξεων διαπιστώσαμε ότι μπορεί η συνεισφορά του ΕΚΚ να είναι σημαντική, αλλά μόνο λίγοι σκηνοθέτες και παραγωγοί καταφέρνουν τελικά να επωφεληθούν από τον οργανισμό. Γι' αυτό το λόγο προτείνεται στο τέλος της παρούσας εργασίας η περαιτέρω έρευνα μέσω συνεντεύξεων σε σύγχρονους παραγωγούς και σκηνοθέτες, καθώς θα ήταν ενδιαφέρον η σύγκριση αντιθετικών καταστάσεων.

Η υποστήριξη και προώθηση της ελληνικής κινηματογραφίας επιτυγχάνεται επίσης σημαντικά με το ΦΚΘ, το οποίο αποτελεί τον πιο δημοφιλή κινηματογραφικό θεσμό της Ελλάδας και τον σημαντικότερο χώρο συνάντησης των καλλιτεχνών του κινηματογράφου. Αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο προβολής και προώθησης του ελληνικού σινεμά, εντός και εκτός συνόρων και βασικός του στόχος είναι η διάδοση των ελληνικών παραγωγών σε όλο τον κόσμο. Πέρα από την προώθηση της ελληνικής κινηματογραφίας στο εξωτερικό, συμβάλλει και στην προσέλκυση ξένων παραγωγών στον ελλαδικό χώρο.

Επιπλέον, αναφερθήκαμε και στην πολιτιστική πολιτική του ελληνικού κράτους για την προσέλκυση ξένων παραγωγών στην Ελλάδα, μέσω του HFC, το οποίο αποτελεί τμήμα του ΕΚΚ. Ο κύριος στόχος του HFC είναι η προώθηση και ανάπτυξη της Ελλάδας, ως προορισμό γυρισμάτων διεθνών παραγωγών. Η προσέλκυση ξένων παραγωγών στην Ελλάδα, αποτελεί όπως είδαμε μια έξυπνη στρατηγική, η οποία μπορεί να επιφέρει άμεσα και έμμεσα θετικά αποτελέσματα στην οικονομία της χώρας. Ο ελληνικός κινηματογράφος και γενικότερα ο οπτικοακουστικός κλάδος, μπορούν να αξιοποιηθούν από την ελληνική πολιτεία, αλλά και από τον ιδιωτικό τομέα, ως βασικό μέσο διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού στην διεθνή σκηνή και της ευρείας ανάπτυξης της εγχώριας οικονομίας. Ακόμη, η άνθιση των ξένων κινηματογραφικών παραγωγών, μπορεί να αποτελέσει το κατάλληλο εργαλείο για την οικονομική ανάπτυξη της Ελλάδας, με τεράστια οφέλη σε εθνικό, περιφερειακό και τοπικό επίπεδο, καθώς επωφελούνται και κλάδοι πέρα από την κινηματογραφία.

Εν κατακλείδι, το τέταρτο ερευνητικό ερώτημα, το οποίο αφορά στο τι χρειάζεται να γίνει περαιτέρω για την ενίσχυση και προώθηση του ελληνικού σινεμά σε Ελλάδα και εξωτερικό, απαντήθηκε στο πέμπτο κεφάλαιο, κυρίως μέσω της έρευνας πεδίου που διεξήχθη. Πιο αναλυτικά, από τις απαντήσεις που λάβαμε, παρατηρήσαμε ότι το μείζον πρόβλημα της ελληνικής κινηματογραφίας είναι η ελλιπής χρηματοδότηση. Η Ελλάδα ανήκει στις χώρες χαμηλής παραγωγικότητας ταινιών σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Για τη λύση στο ανωτέρω πρόβλημα, χρειάζονται: να αυξηθεί η κρατική επιδότηση, να εκσυγχρονιστεί το νομοθετικό πλαίσιο για τον κινηματογράφο, να ενισχυθεί η κινηματογραφική παιδεία και να δοθούν κίνητρα στους ιδιωτικούς φόρους, ώστε να είναι ελκυστικό να επενδύσει κάποιος σε μια ελληνική ταινία, έτσι ώστε να καταστεί σημαντική βιομηχανία ο ελληνικός κινηματογράφος, όπως σε άλλες χώρες.

Οι περιορισμοί της παρούσας εργασίας είναι πρώτον, ότι δεν απαντήθηκαν διεξοδικά οι ερωτήσεις μας στην έρευνα πεδίου που διεξήχθη και επιπλέον έλειπαν σημαντικά άτομα που θα μπορούσαν να μας είχαν βοηθήσει περισσότερο στην εμβάθυνση της πολιτιστικής πολιτικής του ελληνικού κράτους για την ελληνική κινηματογραφία. Δεύτερον, υπάρχουν πολλοί άλλοι σημαντικοί δημιουργοί και σημαντικές ταινίες που δεν αναφέρθηκαν, καθώς ο κατάλογος είναι πολύ μακρύς. Τρίτον, δεν κατέστη δυνατόν, λόγω του μήκους της εργασίας να αναλυθούν περαιτέρω τα θετικά αποτελέσματα της προσέλκυσης ξένων παραγωγών και η σημαντική δουλειά του HFC και του ΕΚΟΜΕ. Για περαιτέρω έρευνα στη σχέση κράτους- κινηματογράφου θα πρέπει να ερωτηθούν περισσότεροι παραγωγοί και σκηνοθέτες της σύγχρονης εγχώριας κινηματογραφίας, για να διερευνηθούν διεξοδικά εκ των έσω, οι μεγάλες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν, λόγω έλλειψης χρηματοδότησης, όπως επίσης οι εμπειρίες τους από τη διαφορετική αντιμετώπισή τους από την Ελλάδα και από το εξωτερικό. Σίγουρα θα πρέπει να γίνει μια έρευνα για όλες τις ταινίες από το 2009 μέχρι και σήμερα, όπου άρχισε να αλλάζει το κινηματογραφικό τοπίο και να γίνεται εξωστρεφές με αναφορά στη φεστιβαλική τους πορεία. Τέλος κάτι που δεν καταφέραμε να αναφερθούμε και θα ήταν ωραίο για περαιτέρω έρευνα, είναι τα Film Offices, τα οποία είναι γραφεία προώθησης και διευκόλυνσης ξένων και ελληνικών παραγωγών στις περιφέρειες της Ελλάδας. Από το 2019, άρχισε να γίνεται η βοήθεια τους φανερό, ειδικά στη Στερεά Ελλάδα.

Παράρτημα Α

Προσέλκυση Ξένων

Παραγωγών στην Ελλάδα:

Παραδείγματα

Η Ελλάδα, λόγω της φυσικής της ποικιλομορφίας και την πλούσια ιστορία του πολιτισμού της, έχει προσελκύσει αρκετές ξένες παραγωγές και έχουν καταφέρει μέσω αυτών να διακριθούν αρκετοί Έλληνες, με κορυφαία βραβεία. Επίσης, τα τελευταία χρόνια έχουν καταφέρει να διακριθούν και αρκετές ελληνικές ταινίες σε διεθνή φεστιβάλ (Τερζής 2015). Το μοναδικό ελληνικό τοπίο είναι από μόνο του ένα ιδανικό σκηνικό για κινηματογραφικές παραγωγές με ποικίλο περιεχόμενο. Η Ελλάδα, βέβαια, αναγνωρίζεται στο εξωτερικό για τον ήλιο, την θάλασσα, τον ελληνικό τρόπο ζωής, τον ενθουσιασμό, το καλό φαγητό και τη φιλοξενία της. Όλα τα παραπάνω, αναφέρονται στα ελληνικά νησιά, τα οποία από τη δεκαετία του 1960, έχουν αρχίσει να χρησιμοποιούνται ως χώρος όπου έχουν εξελιχθεί σημαντικές διεθνείς κινηματογραφικές ταινίες, οι οποίες οφείλουν την αυθεντικότητα, την επιτυχία και την αναγνώρισή τους, στα μεσογειακά τοπία. Επίσης, οι ταινίες αυτές συνέβαλαν σημαντικά στην εξοικείωση των ελληνικών νησιών με ξένους επισκέπτες και στη δημιουργία του ελληνικού μυθικού καλοκαιριού που δεν τελειώνει ποτέ (Parathanassiou 2015).

Αναλυτικότερα, η Ελλάδα, από την δεκαετία του '60 μέχρι τις μέρες μας, έχει προσελκύσει ξένες παραγωγές για την πραγματοποίηση κινηματογραφικών ταινιών και ντοκιμαντέρ. Όπως αναφέραμε παραπάνω, η φυσική ομορφιά, τα ιστορικά μνημεία αλλά και η αξιοπιστία των εγχώριων κινηματογραφιστών και τεχνικών, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο ώστε η χώρα μας να αποτελέσει πόλο έλξης της έβδομης τέχνης. Αν

και εμπόδια υπάρχουν, ένεκα του ανταγωνισμού και της ελληνικής γραφειοκρατίας, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, στις μέρες μας, γίνονται αξιόλογες προσπάθειες προσέλκυσης ξένων κινηματογραφικών παραγωγών.

Οι πιο σημαντικές και πιο διάσημες από αυτές τις ταινίες είναι οι ακόλουθες:

Το παιδί και το δελφίνι, (1957) του Ζαν Νεγκουλέσκο. Υπήρξε η πρώτη ταινία διεθνούς παραγωγής που γυρίστηκε στην Ελλάδα, στην Ύδρα. Πέρα από την Ύδρα, γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας (Αθήνα, Ρόδος, Επίδαυρος και Μετέωρα) (in.gr, 2019). Η ταινία υπήρξε ορόσημο για το νησί, το οποίο εδραιώθηκε ως τουριστικός προορισμός μετά την ταινία και έγινε τόπος έλξης για χιλιάδες τουρίστες, ενώ παράλληλα υπήρξε τόπος προτίμησης διακοπών και κατοικίας καλλιτεχνών και διανοούμενων εκείνης της περιόδου (Μηχανή του Χρόνου 2020).

Ποτέ την Κυριακή, (1960) του Ζυλ Ντασέν. Στην ταινία παρουσιάζονται πολλά ελληνικά στοιχεία, όπως ο χορός, η μουσική, η γλώσσα και απένειμε στον Έλληνα συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι το βραβείο Όσκαρ καλύτερου πρωτότυπου τραγουδιού για το *Παιδιά του Πειραιά* και στην πρωταγωνίστρια Μερκούρη το βραβείο καλύτερης ηθοποιού στο Φεστιβάλ Καννών (imdb). Η μουσική και τα τραγούδια της ταινίας κυκλοφόρησαν σε δίσκο στην Αμερική και σε πολλές χώρες ακόμη της υφελίου (Γιώγλου 2018).

Τα κανόνια του Ναβαρόνε, (1961) του Τζι Λι Τόμσον. Μια από τις πιο κλασικές ταινίες του κόσμου. Η παλιά πόλη της Ρόδου αποτελεί το τέλειο σκηνικό της ταινίας, στην οποία εμφανίζονται μερικά από τα σημαντικότερα μνημεία του νησιού. Η επιτυχία της ταινίας επισφραγίστηκε με Όσκαρ καλύτερων «ειδικών εφέ» και ήταν υποψήφια για άλλα έξι βραβεία (imdb). Την εποχή των γυρισμάτων της ταινίας, οι προβολείς των διεθνών μέσων ενημέρωσης ήταν στραμμένα στο νησί Ρόδος. Η ταινία υπήρξε καθοριστικός παράγοντας εκτόξευσης του τουρισμού στο ανωτέρω νησί. Η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί απόδειξη πως η προσέλκυση ξένων παραγωγών, βοηθά στην ανάπτυξη της οικονομίας της χώρας και στην απασχόληση. Κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, πέρα από τα ξενοδοχεία που φιλοξένησαν τα ξένα συνεργεία και τις οικογένειές τους, αξιοποιήθηκε και ελληνικό προσωπικό, είτε ως ηθοποιοί, είτε ως κομπάρσοι στην ταινία, ενώ αξιοποιήθηκαν και έλληνες παιδαγωγοί για την εκπαίδευση και φροντίδα των ξένων παιδιών (Μηχανή του Χρόνου 2020).

Ζορμπάς ο Έλληνας, (1964) του Μιχάλη Κακογιάννη. Το γνωστό μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη, το οποίο μεταφράστηκε σε πολλές ξένες γλώσσες, έγινε γνωστή αμερικάνικη ταινία. Η ταινία ξεδιπλώνεται στα Χανιά όπου παρακολουθούμε τον Anthony Quinn, ως Ζορμπάς, να χορεύει το Συρτάκι στη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, που από τότε θα γίνει η πιο αναγνωρίσιμη ελληνική μουσική παγκοσμίως. Η ταινία κέρδισε Όσκαρ για την ηθοποιό Lila Kedrova, για τον κινηματογραφιστή Walter Lassally και για τον art director Βασίλη Φωτόπουλο (imdb).

Τζέιμς Μποντ: *Για τα μάτια σου μόνο*, (1981) του Τζον Γκλεν. Μέσα από την ταινία βλέπουμε τα πολιτιστικά μνημεία και τις παραλίες της Κέρκυρας. Σκηνές της ταινίας, πέρα από το νησί των Φαιάκων, γυρίστηκαν και στο μοναστήρι της Αγίας Τριάδας στα Μετέωρα (in.gr 2019).

Summer Lovers, (1982) του Ρανταλ Κλεσερ. Μέσα από την ταινία ξεδιπλώνεται το φόντο της καλντέρας της Σαντορίνης. Το ηλιοβασίλεμα και η θέα από διάφορα μέρη του νησιού, κατέστησαν το νησί το πιο γνωστό προορισμό για ερωτευμένους παγκοσμίως. Πέρα από την Σαντορίνη, σκηνές επίσης γυρίστηκαν στα νησιά Κρήτη, Δήλος και Μύκονος (Στασινοπούλου 2014).

Deep Blue, (1988) του Λικ Μπεσόν, ως γαλλικός κινηματογράφος. Ο τίτλος μεταφέρει όλη την αίσθηση της ταινίας και την αίσθηση του νησιού της Αμοργού. Η παραλία της Αγίας Άννας και το μοναστήρι της Παναγίας Χοζοβιώτισσας στην Αμοργό, αποτέλεσαν το ιδανικό μπλε τοπίο και δημοφιλή τουριστικό προορισμό (in.gr 2019).

Shirley Valentine, (1989) του Λιούις Γκίλμπερτ. Σε σκηνές της ταινίας που πραγματοποιήθηκαν στην Μύκονο, το φόντο του νησιού είναι ειδυλλιακό. Το ηλιοβασίλεμα, η θάλασσα και ένας παραδοσιακός γάμος, συνθέτουν το σκηνικό της μυκονιάτικης ατμόσφαιρας (in.gr 2016).

Mediterraneo, (1991) του Γαμπριέλε Σαλβατόρες, ως ιταλικός κινηματογράφος. Η ταινία τιμήθηκε με Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας. Όλη η ταινία γυρίστηκε στο Καστελόριζο. Οι ομορφιές του νησιού παρουσιάζονται αριστοτεχνικά και αποτελούν μοναδικό σκηνικό για την ταινία (imdb, Κινηματογραφική Λέσχη Ερέτριας 2015).

Το μαντολίνο του καπετάνιου Corelli, (2001) του Τζον Μάντεν. Βασισμένη στο μυθιστόρημα του Louis de Bernieres, λαμβάνει χώρα μέσα στην Ιταλική κατοχή, κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι πρωταγωνιστές Nicolas Cage, Penelope Cruz και τα όμορφα κεφαλονίτικα φυσικά τοπία, εξασφάλισαν την επιτυχία και κατέστησαν γνωστό το νησί του Ιονίου σε όλο τον κόσμο (imdb, in.gr 2019).

Τζέισον Μπορν: Χωρίς Ταυτότητα, (2002) του Νταγκ Λαιμαν. Τα γυρίσματα, με πρωταγωνιστή τον Ματ Ντέιμον, πραγματοποιήθηκαν σε αρκετές χώρες και όχι εξ ολοκλήρου στην Ελλάδα (ΗΠΑ, Ελβετία, Γαλλία, Ελλάδα). Στο τέλος της ταινίας, βλέπουμε ωραία τοπία από το νησί της Μυκόνου (in.gr 2019).

Lara Croft Tomb Raider: Το λίκνο της ζωής, (2003) του Γιαν ντε Μποντ. Στην έναρξη της ταινίας, παρατηρούμε πλάνα και σκηνές από την Σαντορίνη (χωριό Οία, παραδοσιακή μουσική, μακρινά πλάνα του νησιού από την θάλασσα). Η Σαντορίνη αναδείχθηκε στα κορυφαία και πιο εντυπωσιακά νησιά του κόσμου, κάτι που ισχύει μέχρι τις μέρες μας (Μόσχος 2016).

Mamma Mia!, (2008) του Φιλίντα Λόιντ. Αποτελεί την πιο γνωστή και την πιο μεγάλη χολιγουντιανή παραγωγή η οποία διαδραματίστηκε στην χώρα μας. Κατάφερε να γίνει τεράστια εισπρακτική επιτυχία, αποφέροντας 609,8 εκατομμύρια δολάρια παγκοσμίως. Το νησί Σκόπελος, που πραγματοποιήθηκαν τα γυρίσματα, μετά την ταινία, έγινε τεράστιος πόλος έλξης τουρισμού (imdb, Parathanassiou 2015).

Πριν τα Μεσάνυχτα, (2013) του Ρίτσαρντ Λινκλίτερ. Στο τέλος της ταινίας, βλέπουμε σκηνές, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στην Μεσσηνία (Μάνη, Καρδαμύλη) παρουσιάζοντας τα πανέμορφα και ειδυλλιακά τοπία της νότιας Πελοποννήσου. Η ταινία προβλήθηκε σε διάσημα φεστιβάλ του κόσμου (Berlinale, Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Σάντανς (ΗΠΑ) και απέσπασε θερμές κριτικές (visitgreece.gr 2000).

Τα δύο πρόσωπα του Ιανουαρίου, (2014) του Χοσεΐν Αμινί. Η Ελλάδα βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, καθώς τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα, στην Κρήτη και στην Κωνσταντινούπολη. Η άδεια που δόθηκε στην παραγωγή από το Υπουργείο Τουρισμού, να γυριστούν σκηνές στον Παρθενώνα, αποτελεί μια από τις καλύτερες διαφημίσεις της Ελλάδας στο εξωτερικό (Κρανάκης 2014).

Όπως βλέπουμε από τις ανωτέρω ταινίες, τα γυρίσματα ξένων παραγωγών στην Ελλάδα, επιδρούν θετικά στην προβολή της εικόνας της χώρας στο εξωτερικό και στην προσέλκυση τουριστών στις περιοχές που έγιναν τα γυρίσματα. Σύμφωνα με τον IOBE (2014: 15-16), τα προβαλλόμενα τοπία ή και η προβολή του σύγχρονου τρόπου ζωής μιας περιοχής, δια μέσω των κινηματογραφικών ξένων παραγωγών, καθιστούν πιο θελκτικό κάποιον προορισμό, ο οποίος μεταφράζεται σε αύξηση της τουριστικής προσέλευσης. Επίσης, η προσέλκυση ξένων παραγωγών στην Ελλάδα, πέρα από τα έμμεσα οφέλη στην οικονομία της χώρας δια μέσω του τουρισμού, αποφέρει και πολλαπλά άμεσα οικονομικά οφέλη τόσο στον κινηματογραφικό κλάδο με την αξιοποίηση ελληνικού δυναμικού προσωπικού, όσο και σε αρκετούς άλλους κλάδους, οι οποίοι αναπτύσσονται και διευρύνονται ένεκα της ζήτησης τους (λ.χ. ξενοδοχεία, καταλύματα, χώροι εστίασης, εμπορία καυσίμων, βιομηχανία τροφίμων, κ.ά.).

Παράρτημα Β

Συνεντεύξεις

-Ερευνήτρια: Τι εννοείται στις παραγωγές οι οποίες δεν χρηματοδοτούνται από το Ε.Κ.Κ. ότι πραγματοποιήθηκαν σε συνεργασία με το Ε.Κ.Κ; Όπως: Τα Μάτια που Τρώνε (2000), Βροχή (2002), Χώρα Προέλευσης (2010), κ.ά.:

-Σ1: Το ΕΚΚ μπορεί να βοηθήσει κάποια ταινία που δεν χρηματοδότησε αρχικά, μετά από συμμετοχή της σε μεγάλο φεστιβάλ, όπως Καννών, Βερολίνου, Βενετίας ή ακόμα και μετά από βραβείο στη Θεσσαλονίκη ή στη Δράμα. Κάποια φεστιβάλ στην Ελλάδα έχουν σαν βραβείο χρηματικό ποσό από το ΕΚΚ.

-Σ2: Θα ήθελα να σας ενημερώσω ότι η Hellas Film, στο πλαίσιο της προώθησης των ελληνικών ταινιών και όχι μόνο, στο εξωτερικό, λειτουργεί σαν «ομπρέλα». Δηλαδή δεν προωθεί μόνο τις ταινίες που έχουν χρηματοδοτηθεί από το ΕΚΚ. Αυτό σημαίνει ότι αν ένας νέος σκηνοθέτης έχει κάνει μία ταινία, μπορεί να έρθει σε εμάς συμβουλευτικά για να τον βοηθήσουμε στην προώθηση της ταινίας του. Πιο συγκεκριμένα, τον ενημερώνουμε σε ποια φεστιβάλ μπορεί να πάει, καθώς υπάρχουν λίστες οι οποίες αφορούν σε όλο τον κόσμο και σε όλα τα φεστιβάλ και από εκεί και πέρα, αφού δούμε την ταινία μπορούμε να την προωθήσουμε συστήνοντάς την σε κάποιον programmer ή κάποιο διευθυντή, με τον οποίο έχουμε συναλλαγές και επαγγελματικές σχέσεις. Αν λοιπόν αυτή η ταινία σαν «ομπρέλα» επιλεγεί για ένα μεγάλο ή μικρό φεστιβάλ (Β', Γ' κατηγορίας), τα οποία στο σύνολό τους είναι όλα στη λίστα που έχουμε κάνει εμείς (πάνω από 200), μπορεί να στείλει ένα αίτημα οικονομικής ενίσχυσης, όπου θα εσωκλείει την πρόσκληση του φεστιβάλ και θα ζητάει από το ΕΚΚ να λάβει μια οικονομική ενίσχυση για να έχει μια αξιοπρεπή παρουσία στο συγκεκριμένο φεστιβάλ. Αυτόματα, από τη στιγμή που θα ζητήσει λ.χ. για μία αφίσα ή οτιδήποτε θεωρεί ότι θα τον βοηθήσει στην καλύτερη παρουσίαση της ταινίας του και εμείς αποφασίσουμε να του δώσουμε κάποια χρήματα, έστω και 100 ευρώ, η ταινία αυτή μπαίνει στον

προωθητικό μας κατάλογο, ο οποίος βγαίνει 2 φορές το χρόνο (άνοιξη, φθινόπωρο). Τον κατάλογο, όπου μέσα εκεί εμπεριέχονται ταινίες οι οποίες είναι ολοκληρωμένες ή work in progress, τα ντοκιμαντέρ, τα minority και μικρού μήκους, τον χρησιμοποιούμε ξεκινώντας βασικά από τα φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Βερολίνου, Καννών, Τορόντο. Άρα, μία ταινία που ήρθε σε επαφή μαζί μας, χωρίς να έχει λάβει κάποια χρήματα εξ αρχής, αυτομάτως μπαίνει στην προωθητική μας ατζέντα και βοηθάμε όσο μπορούμε.

-Σ3: Δεν γνωρίζω.

-Σ4: Σε συνεργασία εννοείται όταν βοηθήσουμε μία ταινία οικονομικά ή προωθητικά, αφού πάρει μέρος σε κάποιο φεστιβάλ, χωρίς να την έχουμε χρηματοδοτήσει εξ αρχής.

-Σ5: Δεν απαντώ.

-Σ6: Δεν απαντώ.

-Ερευνήτρια: Σε ποιο βαθμό κατά την γνώμη σας εξαρτάται από το κράτος η πρόοδος του ελληνικού κινηματογράφου, νομοθετικά και χρηματοδοτικά;

-Σ1: Η Ελλάδα ανήκει στις χώρες οι οποίες έχουν κατηγοριοποιηθεί ως low production capacity countries, δηλαδή ως χώρα χαμηλής παραγωγικότητας ταινιών, υπάρχουν μεσαίες και υψηλές. Δεδομένου ότι βρισκόμαστε σε αυτή την κατηγορία, σημαίνει ότι οποιοδήποτε εργαλείο και υποστηρικτικό μέσο υπάρχει για να αλλάξει αυτή τη συνθήκη είναι βοηθητικό. Στις χώρες σαν κι εμάς, αλλά και σε όλες τις υπόλοιπες, με μεσαία ή υψηλή παραγωγικότητα, τα Κέντρα Κινηματογράφου, το νομοθετικό πλαίσιο και οι χρηματοδοτικές ευκαιρίες είναι πολύ μεγάλες. Για αυτό και εγώ φαντάζομαι ότι δεν έχουμε κανένα λόγο να ακολουθήσουμε μια άλλη μέθοδο. Όταν για παράδειγμα μια ισχυρή χώρα σαν την Γαλλία, έχει ένα πάρα πολύ μεγάλο Κινηματογραφικό κέντρο και έναν ετήσιο προϋπολογισμό 800.000.000 ευρώ, φυσικά και καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι θα πρέπει αντίστοιχα να κινηθούμε προς μία ίδια λογική. Άρα χρειάζεται η κρατική επιδότηση, χρειάζεται ένα σύγχρονο ρυθμιστικό και νομοθετικό πλαίσιο, το οποίο μπορεί και να αλλάζει σύμφωνα με τις συνθήκες. Έτσι κι αλλιώς ο κινηματογράφος είναι μια δραστηριότητα στην οποία η τεχνολογία παίζει κυρίαρχο ρόλο. Η τεχνολογία αλλάζει σε σύντομα χρονικά διαστήματα, οπότε πρέπει να ακολουθείς τις εξελίξεις και παράλληλα χρειάζεται και να στηρίζεις την επιπλέον

εκπαίδευση που χρειάζεται. Οπότε αυτοί οι τρεις πυλώνες θα έλεγα ότι καθορίζουν αυτά τα δεδομένα

-Σ2: Δεν απαντώ..

-Σ3: Η πρόοδος του ελληνικού κινηματογράφου εξαρτάται από το κράτος σε ένα βαθμό του 60%. Γιατί δίνει την δυνατότητα σε νέους ανθρώπους, οι οποίοι είναι πρωτοεμφανιζόμενοι με ένα σενάριο, να μπορούν να πραγματοποιήσουν το όνειρό τους και το έργο τους, για να μπορούν να πάρουν αυτή χρηματοδότηση και στη συνέχεια να υπάρξει η επιτυχία ή η αποτυχία. Δηλαδή, αυτή την στιγμή δίνεται η δυνατότητα σε κάποιους ανθρώπους να προχωρήσουν, όχι όλοι, γιατί αν είναι για παράδειγμα 30 άτομα, δεν θα προχωρήσουν όλοι, γιατί εξαρτάται από τη δουλειά που έχει κάνει ο καθένας, όπως σε όλα τα επαγγέλματα. Κάποιοι από αυτούς όμως, 2,3,4,5, θα είναι σημαντικοί, θα επιτύχουν και θα συνεχίσουν την ελληνική κινηματογραφία

-Σ4: Σε πολύ μεγάλο βαθμό. Και χρηματοδοτικά, αλλά κυρίως νομοθετικά. Εμείς τηρούμε τις οδηγίες και τους νόμους που μας ορίζει το κράτος.

-Σ5: Εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό. Ο κινηματογράφος είναι μια επιδοτούμενη τέχνη, ενισχυόμενη οικονομικά από το κράτος. Υπάρχουν διάφοροι μηχανισμοί κρατικών κεφαλαίων και κυρίως μηχανισμοί συλλογής αυτών των κεφαλαίων για την χρηματοδότηση της κινηματογραφικής παραγωγής. Συνήθως αυτοί οι μηχανισμοί είναι φορολογικοί μηχανισμοί, όπως ήταν παλιά στην Ελλάδα ο φόρος δημοσίων θεαμάτων που επιβάρυνε την τιμή του εισιτηρίου, για να μπει κάποιος στις αίθουσες. Αυτός ο φόρος δυστυχώς καταργήθηκε το 2015, παρόλο που βοηθούσε πάρα πολύ των προϋπολογισμό το ΕΚΚ. Σε πολλές χώρες όμως υπάρχει ακόμα και αποτελεί ένα βασικό κονδύλι χρηματοδότησης των προϋπολογισμών των κέντρων κινηματογράφων για την χρηματοδότηση της κινηματογραφικής παραγωγής.

-Σ6: Δεν απαντώ.

-Ερευνήτρια: Ποια η επίδραση στην εθνική οικονομία από την ετήσια παραγωγή ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών; Και ποια είναι κατά τη γνώμη σας η

συνεισφορά των μεγάλων φεστιβάλ κινηματογράφου της Ελλάδος και ιδιαίτερα του Φ.Κ.Θ. στην εθνική οικονομία;

-Σ1: Αυτό είναι πολύ μεγάλο θέμα. Είναι δύσκολο να μετρήσουμε την συνεισφορά των ελληνικών ταινιών στην εθνική οικονομία. Εγώ θα σας έλεγα ότι η κινηματογραφική δραστηριότητα είναι πανευρωπαϊκά ζημιογόνος. Με αυτή την έννοια, δεν σημαίνει ότι δεν θα έπρεπε να υπάρχει. Απεναντίας, επειδή είναι όμως «φορέας» πολλών άλλων «καλών», η τέχνη γενικότερα και ο κινηματογράφος ειδικότερα. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη ενισχυόμενη, προκειμένου να υπάρξει και σε επίπεδο υποδομής, απαραίτητης για την παραγωγή ταινιών και σε επίπεδο αιθουσών, για την δυνατότητα προβολής ταινιών, αλλά και σε επίπεδο φεστιβάλ, για την κοινοποίηση αυτής της εθνικής, ευρωπαϊκής και διεθνούς παραγωγής.

-Σ2: Αυτό θα μπορούσε να σας το απαντήσει καλύτερα το ΦΚΘ.

-Σ3. Δεν γνωρίζω, αλλά μπορώ να σου πω ψάξεις σχετικές έρευνες που θα σε βοηθήσουν.

-Σ4: Δεν γνωρίζω.

-Σ5: Δεν γνωρίζω.

-Σ6: Δεν γνωρίζω.

-Ερευνήτρια: Γνωρίζετε πόσα εισιτήρια κόπηκαν από τις ελληνικές ταινίες (2000-2019) και τις εισπράξεις εισιτηρίων της συγκεκριμένης περιόδου;

-Σ1: Μπορώ να σου δώσω τα εισιτήρια που κόπηκαν από το 2010 και μετά, γιατί από το 2010 μαζεύει το ΕΚΚ στοιχεία για τα εισιτήρια που κόπηκαν. Μαζεύουμε στοιχεία κάθε Δευτέρα και Πέμπτη. Η δουλειά που κάνω εγώ είναι: περνάω σε ένα excel τα συγκεκριμένα στοιχεία τα οποία μας ενδιαφέρουν και έχουμε συμφωνήσει με τις εταιρίες διανομής. Στο τέλος της ημέρας βγάζω κάποια πορίσματα από ελληνικές και ξένες παραγωγές. Όταν τελειώσω τα reports που πρέπει να φτιάξω, τα στέλνω πίσω στις εταιρίες διανομής, για να γνωρίζουν και αυτοί πως πάει η αγορά των κινηματογραφικών εισιτηρίων. Κάθε εξάμηνο ή στο τέλος της χρονιάς φτιάχνω στατιστικά στοιχεία, τα οποία διανέμονται κυρίως στην ΕΕ, στο Υπουργείο, σε τέτοιους

φορείς. Δεν παρέχουμε αυτά τα δεδομένα στο κοινό, εκτός κι αν επρόκειτο για έρευνα. Οπότε, ότι εισιτήρια έχουν δημοσιευτεί στον Τύπο, λογικά τα δίνουν οι εταιρίες διανομής. Κάπως έτσι διαχέεται η δική μας δουλειά προς τα έξω. Όσον αφορά τις εισπράξεις των εισιτηρίων, δεν είναι έγκυρα είναι στο περίπου. Το BOX OFFICE είναι καθαρά «μέση τιμή» εισιτηρίου και πάντα τα στατιστικά στην Ευρώπη βασίζονται στα εισιτήρια, οπότε δεν το πολυκοιτάμε σαν λεπτομέρεια. Αλλά στον αριθμό εισιτηρίων μπορώ να σου δώσω τα πάντα. Δεν συμμετέχει το 100% των ταινιών στο πρόγραμμα. Τα πόσα εισιτήρια κόπηκαν είναι για τις περισσότερες ταινίες, οι οποίες συμμετέχουν. Δηλαδή, κάποιες ανεξάρτητες ταινίες, δεν στέλνουν τον αριθμό εισιτηρίων που έκοψαν, αλλά στατιστικά αποτελεί μόνο το 2%. Εμείς προσπαθούμε να μαζεύουμε από όλους για να έχουμε αξιόπιστα αποτελέσματα.

-Σ2: Δεν γνωρίζω.

-Σ3: Δεν γνωρίζω.

-Σ4: Δεν γνωρίζω.

-Σ5: Δεν γνωρίζω.

-Σ6: Δεν γνωρίζω.

-Ερευνήτρια: Πόσο έχουν βοηθήσει κατά την γνώμη σας τα ευρωπαϊκά προγράμματα MEDIA, Eurimages, στην υποστήριξη και την ανάδειξη του ελληνικού κινηματογράφου:

-Σ1: Τα ευρωπαϊκά προγράμματα έχουν βοηθήσει αρκετά, γιατί κάποιες ταινίες δεν θα γινόντουσαν αλλιώς. Είναι πάρα πολύ δύσκολο να κάνεις ελληνική παραγωγή μόνο με την χρηματοδότηση του ΕΚΚ. Και της ΕΡΤ. Χρειάζεσαι συμπαραγωγή σε κράτος μέλος της ΕΕ για να πάρεις την ευρωπαϊκή χρηματοδότηση. Πχ θα πάρεις κάποια χρήματα από Ελλάδα, κάποια από Γαλλία και τα υπόλοιπα από το Eurimages. Μέχρι 30% του μπάτζετ για την ακρίβεια. Το MEDIA λειτουργεί λίγο διαφορετικά. Μπορεί να χρηματοδοτήσει και σε αρχικό στάδιο παραγωγής.

-Σ2: Το MEDIA είναι ένα πρόγραμμα του οποίου ο βασικός στόχος είναι η υποστήριξη του οπτικοακουστικού κλάδου της Ε.Ε. και την ενίσχυση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Απώτερος στόχος, είναι η καλλιέργεια ενός οπτικοακουστικού περιβάλλοντος που θα βελτιώνει την ικανότητα των ευρωπαϊκών επιχειρήσεων να λειτουργήσουν περισσότερο ανταγωνιστικά, αποτελεσματικά και καινοτόμα. Το πρόγραμμα Δημιουργική Ευρώπη τέθηκε σε ισχύ τον Ιανουάριο του 2014 και διανύει φέτος το τελευταίο έτος της 5ης προγραμματικής του περιόδου . Με προϋπολογισμό 1,46 δισεκατομμύρια ευρώ για 7 χρόνια το πρόγραμμα σχεδιάστηκε για να ενισχύσει χιλιάδες καλλιτέχνες και επαγγελματίες του πολιτιστικού χώρου και να προσφέρει νέα ώθηση στον πολιτιστικό τομέα. Ειδικότερα, η Ελλάδα το ανωτέρω χρονικό διάστημα αναμένεται να απορροφήσει 10.000.000 ευρώ που θα ενισχύσουν σημαντικά δράσεις όπως διοργάνωση κινηματογραφικών φεστιβάλ, οπτικοακουστικής κατάρτισης, παραγωγής τηλεοπτικών σειρών, ανάπτυξης video- games και οπτικοακουστικών έργων.

-Σ3: Ξέρω ότι έχουν βοηθήσει πάρα πολύ, αλλά δεν μπορώ να σου πω αναλυτικά, γιατί δεν είναι ο τομέας μου.

-Σ4: Δεν γνωρίζω.

-Σ5: Δεν γνωρίζω.

-Σ6: Δεν γνωρίζω.

-Ερευνήτρια: Ποια είναι η επίδραση στην ελληνική οικονομία από την πραγματοποίηση μιας ξένης παραγωγής στην Ελλάδα;

- Σ1: Η επίδραση είναι πολύ σημαντική, διότι πέρα από την προβολή της χώρας για τουριστικούς σκοπούς, πολλά ξένα χρήματα ξοδεύονται στην ελληνική επικράτεια και πολλοί Έλληνες επαγγελματίες προσλαμβάνονται να δουλέψουν με καλή πληρωμή.

-Σ2: Δεν γνωρίζω, αλλά μπορώ να σε παραπέμψω σε σχετικές έρευνες.

-Σ3: Υπάρχουν σχετικές έρευνες, ψάξε στον IOBE.

-Σ4: Δεν γνωρίζω.

-Σ5: Δεν γνωρίζω.

-Σ6: Δεν γνωρίζω.

-Ερευνήτρια: Αληθεύει η δημιουργία σύγχρονων στούντιο έξω από την Θεσσαλονίκη; Αν ναι, μπορείτε να μου δώσετε περαιτέρω λεπτομέρειες;

-Σ1: Στη σελίδα του Hellenic Film Commission μπορείτε να δείτε τα ήδη υπάρχοντα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά στούντιο. Ως προς τα στούντιο στη Θεσσαλονίκη, υπάρχουν κάποιες αναγγελίες για δημιουργία κινηματογραφικών στούντιο από την Nu Boyana Hellenic, από εκεί και πέρα όμως σε αυτή τη φάση, δεν είμαστε στη διαδικασία οικοδόμησης για την πραγματοποίηση των συγκεκριμένων στούντιο, αλλά ευελπιστούμε σε αυτή την συνεργασία ή από κάποιον άλλο φορέα. Εντούτοις, είναι αναγκαία η δημιουργία νέων κινηματογραφικών στούντιο, για να μπορέσουμε να καλύψουμε τις ανάγκες διεθνών οπτικοακουστικών και κινηματογραφικών παραγωγών, που θα έχουν την ανάγκη και σύγχρονων κινηματογραφικών στούντιο και γυρισμάτων σε εξωτερικούς χώρους.

-Σ2: Κάτι έχει ακουστεί, αλλά μέχρι στιγμής, ότι ξέρεις εσύ ξέρουμε και εμείς.

-Σ3: Γνωρίζω ως πολίτης. Έχει πέσει στην αντίληψή μου ότι κάτι πάνε να κάνουν εκεί. Ουδέν σχόλιο.

-Σ4: Δεν γνωρίζω.

-Σ5: Δεν γνωρίζω.

-Σ6: Δεν γνωρίζω.

-Ερευνήτρια: Τι πιστεύετε κατά την γνώμη σας χρειάζεται περαιτέρω για την ενίσχυση και προώθηση του Ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό;

-Σ1: Βασικά, είναι πολύ σημαντική η προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου σε Ελλάδα και εξωτερικό. Εμείς ως ΕΚΚ έχουμε καταφέρει να έχουμε ένα πάρα πολύ δυνατό Network με την συμμετοχή μας σε φεστιβάλ όπως: Καννών , Βερολίνου, Τορόντο και Βενετίας (όχι πάντα, εξαρτάται από το αν υπάρχει συμμετοχή), όπου υπάρχουν οι αγορές και εκεί ερχόμαστε σε επαφή με όλους τους επαγγελματίες (διευθυντές φεστιβάλ, sales agents, παραγωγούς για film commission, για τα πάντα). Αυτό χρόνο με το χρόνο έχει δημιουργήσει μια πολύ μεγάλη ατζέντα επαφών, πράγμα το οποίο μας επιτρέπει να μπορούμε να μιλάμε και να προωθούμε τον ελληνικό κινηματογράφο σε όλα αυτά τα φεστιβάλ, είτε μέσω των sales agents, είτε μέσω των προγραμματιστών, των διευθυντών κλπ. Αν είχαμε την δυνατότητα από άποψη προσωπικού ή οικονομική δυνατότητα θα ήταν πολύ καλό, για να μπορέσουμε να συμμετέχουμε σε περισσότερες αγορές. Δεν συμμετέχουμε στο American Film Institute στο Λος Άτζελες, γιατί για εμάς είναι πολύ ακριβό σε σχέση με τις ταινίες και το κόστος. Υπάρχουν πολλά άλλα φεστιβάλ όπως του Μπουσάν στην Ν. Κορέα ,όπου είχαμε συμμετοχή παλαιότερα, αλλά τώρα όχι. Προσπαθούμε όμως χρόνο με το χρόνο να βάζουμε στην ατζέντα μας κάτι καινούργιο, όπως είναι το φεστιβάλ στο Χονγκ Κονγκ και στη Σαγκάη, που είχαμε προσπαθήσει. Οι ταινίες ευτυχώς σε αυτό το κομμάτι, λειτουργούν στον «αυτόματο» πιλότο, δηλαδή οι ίδιοι οι ξένοι επικοινωνούν με το ΕΚΚ, με τους παραγωγούς και του sales agents και γι αυτό το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό, ότι μέσα στο χρόνο υπάρχουν συμμετοχές ελληνικών ταινιών σε περισσότερα από 200 φεστιβάλ, το οποίο είναι μια μεγάλη επιτυχία, καθώς η πολιτιστική μας κληρονομιά ταξιδεύει παντού. Εκτός από τα διεθνή φεστιβάλ, υπάρχει η προώθηση και η διανομή των ταινιών μέσω των πολιτιστικών δραστηριοτήτων που υπάρχουν μέσω Πρεσβειών, μέσω συλλόγων σε όλον τον κόσμο. Βέβαια εκεί χρειάζονται πολύ περισσότερα χρήματα και περισσότερα άτομα για να πούμε ότι μπορούμε να καλύψουμε όλες αυτές τις ανάγκες, οι οποίες είναι τεράστιες.

-Σ2: Τα βασικά και αναγκαία είναι η ενίσχυση και προώθηση, αύξηση της χρηματοδότησης, ενίσχυση σε νέους κινηματογραφιστές. Ουσιαστικές κινήσεις προς αυτή την κατεύθυνση. Για την Ελλάδα πρέπει να δοθούν κίνητρα στους ιδιωτικούς φόρους, ώστε να επενδύσουν στον ελληνικό κινηματογράφο. Να γίνει επιτέλους ελληνική βιομηχανία κινηματογράφου όπως σε άλλες χώρες. Να είναι ελκυστικό να επενδύσει κάποιος σε μια ελληνική ταινία. Για το εξωτερικό, ενίσχυση και προώθηση ελληνικών ταινιών σε φεστιβάλ και ενίσχυση στους ξένους διανομείς ελληνικών

ταινιών. Η Γερμανία έχει αρκετά εργαλεία για αυτόν τον θεσμό, αποκλειστικά για αυτό. Προώθηση του Γερμανικού κινηματογράφου στο εξωτερικό. German Films λέγεται.

-Σ3: Χρειάζονται πάρα πολλά. Είναι ένα θέμα προς συζήτηση και ένα θέμα που χρειάζεται μελέτη σε βάθος. Δεν είναι η ειδικότητα μου να σου απαντήσω. Αν όμως επιχειρούσα να κάνω μια μελέτη γύρω από αυτό το θέμα, θα ήταν πολύ χρήσιμη, κυρίως για αυτούς που παίρνουν τις αποφάσεις. Και τις αποφάσεις τις παίρνουν κυρίως οι κρατικοί φορείς, για την ενίσχυση όλων των επιχειρήσεων του κινηματογραφικού κλάδου και όχι μόνο της παραγωγής.

-Σ4: Κυρίως οικονομική ενίσχυση και περισσότερο καταρτισμένο προσωπικό.

-Σ5: Δεν απαντώ.

-Σ6: Δεν απαντώ.

Βιβλιογραφία

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

Αρκολάκης, Μ., 2017. Πρώτος Ελληνικός Κινηματογράφος: Ζητήματα Ιστοριογραφίας. Στο: Παραδείση, Μ., Νικολαΐδου, Α., επιμ. *Ζητήματα Μεθοδολογίας, Θεωρίας, Ιστορίας*. Αθήνα: Guttenberg, σσ. 17-44.

Βαλντέν, Ρ., 2018. Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980: Από την ανατρεπτικότητα στη θεσμοποίηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. *Χρόνος*, 56-57, σσ. 1-8.

Βαλούκος, Σ., 2003. *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Βαλούκος, Σ., 2011. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981), Ιστορία και Πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Γερονουμάκη, Σ., 2009. Η Προώθηση της Ελληνικής Κινηματογραφίας στο Εξωτερικό. *Συχνότητες*, 2 (7), σσ. 28-32.

Δανιήλ, Α. και Κορκοβέλου, Α., 2008. *Πολιτισμός-Τέχνες-Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Ελληνικός Κινηματογράφος*. Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων: ΥΕΠΘΓΓΕΕΙΔΕΚΕ. [pdf] Διαθέσιμο στο: <https://www.openbook.gr/ellinikos-kinimatografos/> [Προσπελάστηκε 5 Ιανουαρίου 2020].

Ευρωπαϊκή Ένωση, 2014. *Πολιτιστικός και οπτικοακουστικός τομέας, η Ευρώπη γιορτάζει την πολιτιστική της πολυμορφία*. Λουξεμβούργο: Υπηρεσία Εκδόσεων της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Ευρωπαϊκή Επιτροπή 2017/0081 στην απόφαση του συμβουλίου για την παράταση του δικαιώματος για συμπαραγωγές όπως προβλέπεται στο άρθρο 5 του πρωτοκόλλου πολιτιστικής συνεργασίας της συμφωνίας ελεύθερων συναλλαγών μεταξύ της Ευρωπαϊκής Ένωσης και των κρατών μελών της, αφενός, και της Δημοκρατίας της Κορέας, αφετέρου, 2017. [pdf] Διαθέσιμο στο: <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2017:0182:FIN:EL:PDF>
[Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Ευρωπαϊκή Επιτροπή, Κανονισμός (ΕΕ) αριθ. 1295/2013 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της 11^{ης} Δεκεμβρίου 2013 για την θέσπιση του προγράμματος «Δημιουργική Ευρώπη» (2014 έως 2020) και την κατάργηση των αποφάσεων αριθ. 1718 /2006 ΕΚ, και 1041/2009/ΕΚ. [pdf] Διαθέσιμο στο: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/?uri=CELEX%3A02013R1295-20131221>
[Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

ΙΟΜ, 2003. *Ο Οπτικοακουστικός Τομέας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων.

Καζέρου, Α., 2013. Τέσσερις ελληνικές συμπαραγωγές χρηματοδοτούνται από το Eurimages. *Υποστήριξη των ελληνικών συμπαραγωγών*. Αθήνα: Καραντικάκης, σσ. 6-9.

Κόκκαλη, Α., 1997. Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 92(92-93), σσ. 127-150.

Κολοβός, Ν., 1990. Θεόδωρος Αγγελόπουλος. Αθήνα: Αιγόκερως

Κολοβός, Ν., 2000. *Κινηματογράφος, η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Κόνσολα, Ντ., 2006. *Πολιτιστική Ανάπτυξη και Πολιτική*. Αθήνα: Παπαζήση Α.Ε.Β.Ε.

Κοντονή, Β., 2015. *Η Ιστορία και η Χρηματοδότηση του Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου: Η Ελληνική Περίπτωση*. Διπλωματική Εργασία. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. [pdf] Διαθέσιμο στο:

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/1692229/theFile/1692236> [Προσπελάστηκε 5 Ιανουαρίου 2020].

Κοντού, Μ. Α., 2012. *Φυσιογνωμία και εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφικής πολιτικής*. Διπλωματική Εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Δημοσιογραφίας και Μ.Μ.Ε. [pdf.] Διαθέσιμο στο: <http://ikee.lib.auth.gr/record/131428/files/kontou.pdf> [Προσπελάστηκε 5 Ιανουαρίου 2020].

Κυριαζή, Ν. 1998. *Η Κοινωνιολογική Έρευνα, Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και Τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικές Επιστημονικές Εκδόσεις.

Λαμπρινός, Φ., 2004. Ο Κινηματογράφος, Μεσοπόλεμος 1922-1940. *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 9, σσ. 277-286.

Messarlis, P. 2010. Ψηφιακό Χόλιγουντ: Τεχνολογία, Οικονομικά, Αισθητική. Στο: Κοκκώνης, Μ., Πασχαλίδης, Γρ., Μπαντιμαρούδης, Φ., επιμ. *Ψηφιακά Μέσα: Ο Πολιτισμός του Ήχου και του Θεάματος*. Αθήνα: Κριτική ΑΕ.

Μητροπούλου, Α., 1980. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. 1^η έκδοση. Αθήνα: Παπαζήση.

Μητροπούλου, Α., 2006. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Παπαζήση.

Μορώνης, Π., 2009. Γιατί η Νέα Κρίση του Ελληνικού Κινηματογράφου; *Συχνότητες*, 2(7), σσ. 11-16.

Μουζάκη, Δ., 2009. 50 Χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. *Συχνότητες*, 2(7), σσ. 7-10.

Μυλωνάς, Κ., 1999. *Μουσική και Κινηματογράφος*. Αθήνα: Κέδρος.

Μυλωνάκη, Λ., 2013. Η «αιώνια επιστροφή» του ελληνικού σινεμά: Αναζητώντας το ελληνικό «νέο κύμα». *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 23(46), σσ. 64-69.

Μυλωνάκη, Λ., 2011. Η Ελλάδα ξανά στο κάδρο. Ενισχυμένο το ελληνικό στίγμα στο 52 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 15(38), σσ. 56-59.

Μυλωνάκη Λ., 2010. Ο ελληνικός κινηματογράφος στο φως της Ευρώπης. Ελληνικές ταινίες στις ευρωπαϊκές διοργανώσεις. *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 11(34), σσ. 51-61.

Παναγιωτάκης, Α. 2003. Ομίχλη- Ακαδημία Κινηματογράφου: Εξωστρέφεια/ Συλλογικότητα. Στο: Βουδούρη, Δ. επιμ. *Διαχείριση Πολιτιστικών Οργανισμών σε Περίοδο Κρίσης*. Πρακτικά Δημερίδας (31 Μαΐου- 1 Ιουνίου 2013). Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Σχολή Διεθνών Σπουδών, Επικοινωνίας και Πολιτισμού. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Πολιτιστική Διαχείριση, σ. 66.

Παναγοπούλου, Χ., 2019. Πρόγραμμα MEDIA: Τί είναι και Τί κάνει. *Συχνότητες*, 2(7), σσ. 11-16.

Παραγωγή Κινηματογραφικών Ταινιών στην Ελλάδα: *Επιδράσεις στην Οικονομία*, 2014. Ίδρυμα Οικονομικών και Βιομηχανικών Ερευνών (ΙΟΒΕ). [pdf] Διαθέσιμο στο: http://iobe.gr/docs/research/RES_05_F_02122014_REP_GR.pdf [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Σαρανσόλ, Ζ., 1968α. Ο Κινηματογράφος. 1^{ος} τόμος. *Πάπυρος Λαρούς*. Αθήνα: Εταιρεία Εγκυκλοπαιδικών Εκδόσεων.

Σαρανσόλ, Ζ., 1968β. Ο Κινηματογράφος. 2^{ος} τόμος. *Πάπυρος Λαρούς*. Αθήνα: Εταιρεία Εγκυκλοπαιδικών Εκδόσεων.

Σολδάτος, Γ., 2010. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. 15^η έκδοση, 1^{ος} τόμος. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ., 2015. *Συνοπτική Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Συναδινού, Α., 2003. *Ο Οπτικοακουστικός Τομέας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Επιτροπή Αντιπροσωπεία Ελλάδα.

Σωτηροπούλου, Χ., 1989. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό Πλαίσιο-Οικονομική Κατάσταση*. Αθήνα: ΘΕΜΕΛΙΟ.

Τασόπουλος, Η., 2013. Εισαγωγικό σημείωμα. *Υποστήριξη των ελληνικών συμπαραγωγών*. Αθήνα: Καραντικάκης, σ. 3.

Τασόπουλος, Η., 2013. Το MEDIA υποστηρίζει το ελληνικό σινεμά. *Περιοδικό ΣΙΝΕΜΑ*, Τεύχος 228, σ. 22.

Τασόπουλος, Η., 2012. 1,5 εκ. ευρώ στον ελληνικό οπτικοακουστικό τομέα. *Περιοδικό ΣΙΝΕΜΑ*, Τεύχος 227, σ. 20.

Φίλιας, Β. 1993. *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*. Αθήνα: Gutenberg.

Χαλκού, Μ., 2017. Μνήμη, Νοσταλγία και Κοσμοπολιτισμός: Ταινίες Πολιτισμικής και Ιστορικής Κληρονομιάς (Heritage Films) στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Στο: Παραδείση, Μ., Νικολαΐδου, Α., επιμ. *Ζητήματα Μεθοδολογίας, Θεωρίας, Ιστορίας*. Αθήνα: Guttenberg, σσ. 261-281.

Χολέβας, Μ. 2009. Κινηματογραφικές Παραγωγές από το Εξωτερικό. *Συχνότητες*, 2 (7), σσ. 22-27.

Ξενόφωνη Βιβλιογραφία

Arkolakis, E., 2003. Greek Film Industry (1896-1939): Economic Structure and Representation. *Academia.edu* [pdf] Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/3776020/Greek_Film_Industry_1896-1939_Economic_Structure_and_Representation [Προσπελάστηκε 12 Ιανουαρίου 2020].

Bordwell, D. & Thomson, K., 2003. *Film History: An Introduction*. 2nd ed. New York: McGraw Hill.

Castendyk, O., 2018. Tax incentive schemes for film production: a pivotal tool of film policy? In Murschetz, P.C., Teichmann, R. & Karmasin, M. eds., *Handbook of state aid for film. Finance, industries and regulation*. Cham, CH: Springer. pp. 597-614.

Chalkou, M., 2012. A New Cinema of 'Emancipation': Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s. *Studies in Communication & Culture*,3(2), pp. 243-261.

Chalkou, M., 2008. *Towards the Creations of "quality" Greek National Cinema in the 1960s*. Dissertation. University of Glasgow, UK. [pdf] Διαθέσιμο στο: <http://theses.gla.ac.uk/1882/> [Προσπελάστηκε 5 Ιανουαρίου 2020].

Croy, W.G., 2004. The Lord of the Rings, New Zealand, and tourism: Image building with film. Department of Management Working Paper Series, no. 10/04. Melbourne, AU: Monash University Business and Economics.

Debande, O. & Chetrit, G., 2001. *The European Audiovisual Industry: An overview*. European Investment Bank.

De Vinck, S., Lindmark, S., 2012. Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: The Film Sector. In Simon, J.P., ed. *JRC Technical Reports*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

Dossi, S., 2016. *The Creative Europe Programme. European implementation assessment*. Brussels, BE: European Parliamentary Research Service (EU).

Eisner, W. E. 1991. *The Enlightened Eye, Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*. New York: Macmillan.

Elsaesser, T., 1975; 2005. Two Decades in Another Country: Hollywood and the Cinephils. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 233-249.

European Commission, 2013. Communication from the Commission on State aid for films and other audiovisual works. *Official Journal of the European Union*, C (332), pp. 1-11.

Hemmels, S. & Goto, K., 2017. *Tax Incentives for the Creative Industries*. Singapore: Springer.

Herold, A., 2004. EU Film Policy: between Art and Commerce. *European Diversity and Autonomy Papers*, EDAP 3/2004. Italy: Academia Europea Bolzano.

Jäckel, A. 2003. *European Film Industries*. London: British Film Institute.

Karalis, V., 2012. *A Greek History of Cinema*. London: Continuum.

Karalis, V., 2016. *Realism in Greek Cinema. From the Post- War Period to the Present*. London: I. B. Taurist.

Lincoln, Y. S. and Guba, E. 1985. *Naturalistic Inquiry*. Beverly Hills: SAGE.

Papadimitriou, L., 2018. European CO-productions and Greek Cinema since the Crisis: "Extroversion" as Survival. In Hammett-Jamart, J., Mitric, P. & Novrup Redvall, E., eds, *European Film and Television Co-Production, Policy and Practice*. Hamburg: Macmillan. pp. 207-223.

Papadimitriou, L., 2018. Greek cinema as European cinema: co-productions, Eurimages and the Europeanization of Greek cinema. *Studies in European Cinema*, 15(2-3), pp. 215-234

Papadimitriou, L., 2014. Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis. *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, Issue 2, pp. 1-19.

Papadimitriou, L., 2017. Transitions in the Periphery: Funding Film Production in Greece Since the Financial Crisis. *International Journal on Media Management*, 19(2), pp. 164-181.

Poort, J., et al, 2019. *Research for CULT Committee-Film Financing and the Digital Single Market: its Future, the Role of Territoriality and New Models of Financing*. European Parliament.

Talavera Milla, et al, 2016. *Public financing for film and television content: the state of soft money in Europe*. Strasbourg, FR: European Audiovisual Observatory.

Δικτυογραφία

Αδαμίδης, Λ. 2019. Ζορζ Μελιές: Ανακαλύπτοντας το Σινεμά. *CINEMAGAZINE*, 8 Δεκεμβρίου. *Cinemagazine.com*. [online] Διαθέσιμο στο: http://www.cinemagazine.gr/themata/arthro/georges_melies_the_illusionist-130654111/ [Προσπελάστηκε 12 Μαρτίου 2020].

Αντίοχος, Λ. 2015. Τοπίο στην Ομίχλη για το Ελληνικό Σινεμά. *Αθηνόραμα*, 22 Νοεμβρίου. *athinorama.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: https://www.athinorama.gr/cinema/article/topio_stin_omixli_gia_to_elliniko_sinema-2510408.html [Προσπελάστηκε 12 Μαρτίου 2020].

Arkolakis, M., 2003. Greek Film Industry (1896-1939): Economic Structure and Representation. *Academia.edu* [online] Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/3776020/Greek_Film_Industry_1896-1939_Economic_Structure_and_Representation?auto=download [Προσπελάστηκε 12 Ιανουαρίου 2020].

Andersen, M.C., 1999. EUROPEAN CINEMA & AMERICAN MOVIES. Defining the evolution of two worlds. *Academia.edu* [online] Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/8183096/EUROPEAN_CINEMA_and_AMERICAN_MOVIES_Defining_the_evolution_of_two_worlds [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Ανώνυμος, 2019. Αυτά είναι τα Βραβεία ΤΟΥ 60ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. *Parallaxi*, 10 Νοεμβρίου. *parallaximag.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://parallaximag.gr/thessaloniki/afta-einai-ta-vraveia-tou-60ou-festival-kinimatografou-thessalonikis> [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Ανώνυμος, 2019. Μεγάλες Χολιγουντιανές Ταινίες που Γυρίστηκαν στην Ελλάδα. *In.gr* [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.in.gr/2019/03/13/entertainment/cinema/megales-xoligountianes-tainies-pou-gyristikan-stin-ellada/> [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Ανώνυμος, 2019. Μοχλός και για την ανάπτυξη οι κινηματογραφικές παραγωγές στην Ελλάδα. *Dealnews.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.dealnews.gr/roi/item/253341-M%CE%BF%CF%87%CE%BB%CF%8C%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%80%CF%84%CF%85%CE%BE%CE%B7-%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AD%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1#.XqcuftykzZaR> [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Ανώνυμος, 2019. «Ο Θίασος» του Αγγελόπουλου στις 25 Σημαντικότερες Ευρωπαϊκές Ταινίες. *CNN Greece*, 14 Φεβρουαρίου. *cnn.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.cnn.gr/style/politismos/story/165320/o-thiasos-toy-aggelopoyloy-stis-25-simantikotes-eyropaikes-tainies> [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Ανώνυμος, 2018. Συμφωνία Κινηματογραφικών Συμπααραγωγών μεταξύ Γαλλίας-Ελλάδας. *Η Γαλλία στην Ελλάδα*, 6 Απριλίου. *Ambafrance.org*. [online] Διαθέσιμο στο: https://gr.ambafrance.org/%CE%A3%CF%85%CE%BC%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CF%83%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CF%8E%CE%B D?fbclid=IwAR1Nm5VOgJ_pBPNnT3ebwJxiKOWeagq7TIIKzED_ZEprTdEJK6siwbzjaXg [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Ανώνυμος, 2019. Το Πρόγραμμα MEDIA και ο Οπτικοακουστικός τομέας στην Ελλάδα το 2019. *Flix*, 11 Δεκεμβρίου. *flix.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://flix.gr/news/media-greece-2019.html> [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Αθηναϊκό- Μακεδονικό Πρακτορείο Ειδήσεων (ΑΠΕ-ΜΠΕ), 2019. Το όνειρο για το Ελληνικό Χόλιγουντ. *ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΡΥΞ*, 17 Μαρτίου. *Ekirikas.com* [online] Διαθέσιμο στο: https://www.ekirikas.com/archive_greece/arthro/ereuna_tou_ape_mpe_to_oneiro_gia_to_elliniko_xoligount-165313/ [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Council of Europe. 2017c. Eurimages – European cinema support fund. Co-production history. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.coe.int/en/web/eurimages> [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

Creative Europe Media, *Ενημερωτικό δελτίο, η Ελλάδα και ο Ευρωπαϊκός οπτικοακουστικός τομέας*. [online] Διαθέσιμο στο: https://ec.europa.eu/greece/sites/greece/files/docs/body/20160513_factsheet_greece_el.pdf [Προσπελάστηκε 10 Ιανουαρίου 2020].

EAO/European Audiovisual Observatory (2011). Public Funding for Film and Audiovisual Work in Europe: A report by the European Audiovisual Observatory. 2011 ed. Strasbourg: Newman-Baudais, S. Obs.coe.int [online] Διαθέσιμο στο: <https://rm.coe.int/public-funding-report-2011-en-optim-pdf/16808e46dc> [Προσπελάστηκε 12 Ιανουαρίου 2020].

Economou, V. 2017. The GFC and the CNC Sign a New Convention for French- Greek Co-Productions- Submissions Now Open. *Cineuropa*, 9 Ιουνίου. *Cineuropa.org*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/329165> [Προσπελάστηκε 12 Ιανουαρίου 2020].

EKK, 2019. Ανακοίνωση χορήγησης προεγκρίσεων χρηματοδότησης κινηματογραφικών έργων μετά την πρόσφατη απόφαση επιχορήγησης του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, ύψους 4.000.000 €, από το Πρόγραμμα Δημοσίων Επενδύσεων. *Gfc.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.gfc.gr/el/info-center/news/1936-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%BF%CE%AF%CE%BD%CF%89%CF%83%>

[CE%B7-](#)

[%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%AE%CE%B3%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%82-%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%B5%CE%B3%CE%BA%CF%81%CE%AF%CF%83%CE%B5%CF%89%CE%BD-](#)

[%CF%87%CF%81%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B4%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%82-](#)

[%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-](#)

[%CE%AD%CF%81%CE%B3%CF%89%CE%BD-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%AC-%CF%84%CE%B7%CE%BD-](#)

[%CF%80%CF%81%CF%8C%CF%83%CF%86%CE%B1%CF%84%CE%B7-](#)

[%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%86%CE%B1%CF%83%CE%B7-](#)

[%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%AE%CE%B3%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-](#)

[%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D-%CE%BA%CE%AD%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%85-](#)

[%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,-](#)

[%CF%8D%CF%88%CE%BF%CF%85%CF%82-4-000-000-%E2%82%AC,-](#)

[%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%BF-](#)

[%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B3%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%BC%CE%B1-](#)

[%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%83%CE%AF%CF%89%CE%BD-](#)

[%CE%B5%CF%80%CE%B5%CE%BD%CE%B4%CF%8D%CF%83%CE%B5%CF%89%CE%BD.html](#) [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Eurimages. (n.d.). *Co-production funding history*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history> [Προσπελάστηκε 20 Ιανουαρίου 2020].

Eurimages, 2018. *Regulations concerning co-production support for feature-length fiction, animation and documentary films*. [pdf] Διαθέσιμο στο: <https://rm.coe.int/eurimages-support-for-co-production-feature-length-fiction-animation-a/168076e918> [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

EKK, (2013). Κανονισμός Χρηματοδοτικών Προγραμμάτων. *Gfc.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.gfc.gr/images/files/kanonismos.pdf> [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Ζουμπουλάκης, Γ. 2012. Στήριξη 500.000 ευρώ σε Κινηματογραφικές Συμπαγωγές της Ελλάδας. *TO ΒΗΜΑ*, 19 Δεκεμβρίου. *Tovima.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2012/12/19/culture/stiriksi-500-000-eyrw-se-kinimatografikes-symparagwes-tis-elladas/> [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Hellenic Film Commission. *Festivals*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.filmcommission.gr/industryguide/festivals/> [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Hellenic Film Commission, 2018. *10 REASONS TO FILM IN GREECE*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.filmcommission.gr/filming-in-greece/10-reasons-to-film-in-greece/> [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Film Industry: *New Opportunities for International Investors*, 2018. ENTERPRISE GREECE. [pdf] Διαθέσιμο στο: https://www.enterprisegreece.gov.gr/images/public/Greek-Film-Industry_November-2018.pdf [Προσπελάστηκε 18 Φεβρουαρίου 2020].

Hübner, D. 2008. Σημασία έχουν οι Περιφέρειες. *INFORGIO* (26), σ.2. [online] Διαθέσιμο στο: https://ec.europa.eu/regional_policy/sources/docgener/panorama/pdf/mag26/mag26_el.pdf [Προσπελάστηκε 20 Απριλίου 2020].

Κουσούνης, Σ. 2017. Μια Κερδοφόρα αλλά Ανεκμετάλλευτη «Πηγή» για τον Τουρισμό. Η *ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 10 Ιουλίου. *Kathimerini.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/917576/article/epikairothta/ellada/mia-kerdofora-alla-anekmatalleyth-phgh-gia-ton-toyrismo> [Προσπελάστηκε 12 Μαρτίου 2020].

Κρανάκης, Μ. 2015. ΥΠΠΟ: Το ισοδύναμο για την Κατάργηση του Ειδικού Φόρου Θεαμάτων η ΑΥΞΗΣΗ (!) της Επιχορήγησης του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. *Flix*, 17 Αυγούστου. *flix.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://flix.gr/news/ministry-culture-tax-tickets-announcement.html> [Προσπελάστηκε 12 Μαρτίου 2020].

Κρανάκης, Μ. 2019. Καμία Αγάπη για το Ελληνικό Σινεμά. *Flix*, 19 Μαρτίου. *flix.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://flix.gr/articles/love-for-greek-cinema-not.html> [Προσπελάστηκε 28 Απριλίου 2020].

Λεμονίδου, Έ. 2019. Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο. *Clotrubata.com* [online] Διαθέσιμο στο: <http://cloturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/> [Προσπελάστηκε 15 Ιανουαρίου 2020].

Λεοντάρης, Γ. 2018. Νέος Κινηματογραφικός Παράδεισος ή Νέα Κινηματογραφική «Αποικία»; *Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ*, 3 Απριλίου. *Efsyn.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/146024_neos-kinimatografikos-paradeisos-i-neo-kinimatografiki-apoikia [Προσπελάστηκε 15 Απριλίου 2020].

Μυλωνάκη, Λ., 2014. 100 Χρόνια Ελληνικό Σινεμά, Part 1 (1914-1950). *Parallaxi*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://parallaximag.gr/life/kinimatografos/100-chronia-ellinikou-sinema-part-1-1914-1950> [Προσπελάστηκε 13 Ιανουαρίου 2020].

Μυλωνάκη, Λ., 2014. 100 Χρόνια Ελληνικό Σινεμά, Part 2 (1950-1993). *Parallaxi*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://parallaximag.gr/life/kinimatografos/100-chronia-elliniko-sinema-part-2-1950-1993> [Προσπελάστηκε 13 Ιανουαρίου 2020].

Μυλωνάκη, Λ., 2014. 100 Χρόνια Ελληνικό Σινεμά, Part 3 (1994-2014). *Parallaxi*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://parallaximag.gr/life/kinimatografos/100-chronia-elliniko-sinema-part-3-1994-2014> [Προσπελάστηκε 13 Ιανουαρίου 2020].

Ορφανίδου, et al. 2019. Η Προσέλευση Ξένων Κινηματογραφικών Παραγωγών στην Ελλάδα. *ΑΘΗΝΑ 9,84*, 16 Νοεμβρίου. *Athina984.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: http://athina984.gr/wp-site/2019/11/26/i-proselkysi-xenon-kinimatografikon-paragogon-stin-ellada-ereyna-toy-athina-9-84/?fbclid=IwAR36jH46TD-yI0KkyGfJb3sr05J5W7KYI_sTmbFzab4m_UvAj-qTMYqZyOk [Προσπελάστηκε 18 Φεβρουαρίου 2020].

Papadimitriou, L., 2018. Greek Cinema as European Cinema: Co-productions, Eurimages and the Europeanization of Greek Cinema. *Academia.edu* [online] Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/36269025/Greek_Cinema_as_European_Cinema_Co-productions_Eurimages_and_the_Europeanisation_of_Greek_Cinema [Προσπελάστηκε 12 Ιανουαρίου 2020].

Rose, S. 2011. Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema. *The Guardian*. *Theguardian.com* [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> [Προσπελάστηκε 12 Απριλίου 2020].

Σταματίνης, Ν., 2019. Η ιστορία ζωής του πραγματικού πατέρα του κινηματογράφου. *Oneman.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.oneman.gr/synentefxeis/h-istoria-zwhs-toy-anthrwpyou-skhnothethse-to-taksidi-sto-feggari/> [Προσπελάστηκε 14 Ιανουαρίου 2020].

Τασσόπουλος, Η. 2011. Συμπαγωγές Κινηματογραφικών Ταινιών. *Τριμηνιαία Ενημερωτική Έκδοση- MEDIA Desk Hellas- Τεύχος 33*. σ. 9 [online] Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/16643126-Triminiaia-enimerotiki-ekdosi-media-desk-hellas-teyhos-33-exelixeis.html> [Προσπελάστηκε 17 Μαρτίου 2020].

Τσουκνίδας, Α. 2009. Κινηματογραφιστές στην Ομίχλη: Το Ελληνικό Σινεμά Αυθαδιάζει. *In2life*, 30 Οκτωβρίου. *In2life.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.in2life.gr/culture/cinema/article/174324/kinhmatografistes-sthn-omihlh-to-ellhniko-sinema-afthadiazei.html> [Προσπελάστηκε 30 Μαρτίου 2020].

Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. *Culture.gov.gr* [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.culture.gov.gr/el/ministry/SitePages/viewyphresia.aspx?iID=1416&fbclid=IwAR3-DewfP9owLVgGNNfGnkvKVmJyvCDTFA9MtknWInmO-0hSXfxfiNPIOA> [Προσπελάστηκε 17 Μαρτίου 2020].

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. 58^ο ΦΚΘ: ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ. *Filmfestival.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.filmfestival.gr/el/professionals-gr/press/news-press-el/26354-58o-fkth-ta-vraveia> [Προσπελάστηκε 17 Μαρτίου 2020].

Φλιτούρης, Λ. 2006. Ο Εμφύλιος στο «Σελιλόντ» (Μνήμες νικητών και Ηττημένων στον Ελληνικό Κινηματογράφο). *Ιστορία και Πολιτική στον Κινηματογράφο*. [online] Διαθέσιμο στο: <http://users.sch.gr/nobody/wordpress/?p=1010> [Προσπελάστηκε 14 Ιανουαρίου 2020].

Χολέβας, Μ. 2018. Όταν στην Ελλάδα Ερχόταν η «Mamma Mia» για Γυρίσματα... Η *ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ*, 10 Απριλίου. *Efsyn.gr*. [online] Διαθέσιμο στο: https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/146630_otan-stin-ellada-erhotan-i-mama-mia-gia-gyrismata [Προσπελάστηκε 25 Απριλίου 2020].

Zorba, M. 2009. Conceptualizing Greek Cultural Policy: The Non- democratization of Public Culture. *Journal of Cultural Policy*, [ηλεκτρονικό περιοδικό] 15 (3) pp. 245-259. *Academia.edu* [online] Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/1016090/Conceptualizing_Greek_cultural_policy_the_non-democratization_of_public_culture [Προσπελάστηκε 14 Ιανουαρίου 2020].